

„... vndt ohngeschickt werde, in die junge Welt
vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten.“

Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof 0

WOLFRAM STEUDE

Noch immer bedarf es der weiteren musikgeschichtlichen Aufarbeitung, um die Mitte des 17. Jahrhunderts als eine tatsächlich einschneidende Zäsur in der Musik nördlich der Alpen ins Bewußtsein zu heben. Auch in Zukunft wird dies darzustellen sein: In den Trümmern, die der Große Krieg hinterließ, versank eine ganze Epoche und eine neue brach mit einer Vehemenz an, die nicht nur die älteren Zeitgenossen damals verblüffte, sondern die auch heute den Musikhistoriker hochgradig zu fesseln vermag. Erstaunlicherweise fasziniert dieser Vorgang noch gar nicht lange die Musikgeschichtsschreibung. Noch vor wenigen Jahren war die Epochenwende in der Mitte des 17. Jahrhunderts im Europa nördlich der Alpen den Musikhistorikern in merkwürdig geringem Grade bewußt. Einige Zitate aus der Schütz und sein Umfeld betreffenden Literatur sollen dies belegen¹:

Joseph Maria Müller-Blattau betitelt seine 1926 erfolgte Edition der musiktheoretischen Traktate von Christoph Bernhard bekanntlich mit *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*². Der Herausgeber hat diese Titelformulierung in der zweiten Auflage 1963 beibehalten, relativierte sie jedoch im Vorwort. Dennoch bleibt für uns heute noch immer die Aufgabe, die sich in der zitierten Titelfassung verbergende Klischeevorstellung vom „Lieblingsschüler“ Schützens Christoph Bernhard, quasi als des „Sprachrohrs“ seines Lehrers Schütz, zu zerstören, was unmittelbar mit der Wende des mittleren 17. Jahrhunderts zusammenhängt.

Bruno Grusnick spricht in seinem MGG-Artikel über Christoph Bernhard 1949/1951 wiederholt von Bernhards Schaffenszeit als einer „Übergangszeit“ und von dem „mächtigen Erbe, das von Schütz in ihm weiterlebt“, neben dem sich allerdings „das italienische Rezitativ, die wachsende Kantabilität und vor allem die reichere Formenentwicklung der Carissimischen Kantate verarbeitet“ finde³. „Übergangszeit“ und das „mächtige Schützerbe“ sind Verlegenheitsformulierungen, die zum einen den musikgeschichtlichen Durchblick vermissen lassen, zum andern lediglich ein unbewiesenes Postulat darstellen. Auch hier steht im Hintergrund: Der namhafte „Schüler Heinrich Schützens“ Bernhard müsse seinem „Lehrer“ auf dem Fuß gefolgt sein. (Warum „Lehrer“ und „Schüler“ in Anführungszeichen stehen, wird weiter unten erläutert.)

1 Im folgenden werden Aussagen aus meinem Aufsatz *Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Biographie*, in: SJB 12 (1990), S. 7–30, besonders S. 24–27, rekapituliert.

2 *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, eingeleitet u. hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel u. a. 2/1963.

3 Bruno Grusnick, Art. *Bernhard, Christoph*, in: MGG 1 (1949–1951), Sp. 1785–1789, hier Sp. 1788.

Irmgard Becker-Glauch schreibt 1962 in ihrem Artikel über Marco Gioseppe Peranda von diesem Dresdner Kapellmeister: „Sein nur in Vokalkompositionen erhaltenes Schaffen spiegelt im Bereich der Messen das Nachwirken der römischen Schule, in jenem der meist lateinischen geistlichen Konzerte Einflüsse von Schütz.“⁴ Worin solche vorgeblichen „Einflüsse“ bestanden haben könnten, wird nicht gesagt.

Aber auch aus Arbeiten jüngerer Datums geht die Vorstellung einer geradlinigen, von keinerlei Stilumbrüchen gestörten Weiterwirkung Schützens und seines Werkes hervor.

Wolfgang Osthoff spricht 1987 davon, daß die deutsche Musik durch Schütz „das Sprechen [...] gelernt“ habe und auf dieser Basis Bach und die Wiener Klassiker „dasjenige sagen konnten, was sie gesagt haben“⁵.

Joshua Rifkin zufolge „bewerbstelligte Schütz einen glatten Übergang von der Spätrenaissance zum mittleren Barock [...] Er verbreitete die neuesten italienischen Entwicklungen in den deutschsprachigen Ländern zu seiner Zeit [...]. In dieser Beziehung legte er das eigentliche Fundament, auf dem die Meisterwerke der deutschen geistlichen Musik des Spätbarock gebaut wurden.“⁶ Dem soll hier abermals widersprochen werden.

Zunächst aber lassen wir Heinrich Schütz selbst mit Zitaten aus Schreiben zu Wort kommen, die um und kurz nach 1650 verfaßt wurden, also aus jenen Jahren unmittelbar nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, in denen sich der angedeutete Wandel in der Kunst schlechthin, also auch in der Musik, bemerkbar zu machen begann.

I

Schütz schreibt⁷:

„Sintemal bey meinen hirnechst noch weiter abnemenden kräfte(n) (: wann mich Gott noch lenger leben lassen sollte :) es [mir] vielleicht geschehen vndt noch ergehen möchte (: Euer Churfürstliche Durchlaucht verzeyhen mir gnädigst, das ich dieses mit anführe :) wie einem, an einem Namhaftten ort wohnenden, mir wol bekandten nicht übel qualificirten Alten Cantor, welcher für etlicher zeit an mich geschrieben und mir höchlich geklagt hatt, das seine jungen Rathsherren mit seiner alten Manir der Music sehr übell zufrieden, vnd dahero seiner sehr gerne loos weren, Ihme dahero ausdrücklich auff dem Rat-hausse ins angesicht gesagt hetten, Ein dreysigkjähriger Schneider vnd dreysigkjähriger Cantor⁸ dieneden nicht mehr in die Welt, Wie es dann auch nicht ohne ist, das die junge Weldt die alten sitten und Manir bald pflaget überdrüssig zu werden und zu endern. Vndt ob ich wol deren keines von Euer Churfürstli-

4 Irmgard Becker-Glauch, Art. *Peranda, Marco Gioseppe*, in: MGG 10 (1962), Sp. 1033–1035, hier Sp. 1035.

5 Wolfgang Osthoff, *Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der Poetik Italiens*, in: SJB 2 (1980), S. 78–102, hier S. 97.

6 Joshua Rifkin, Art. *Schütz, Heinrich*, in: New GroveD 17, S. 1–37; revidiert in: *The New Grove North European Baroque Masters*, New York 1985, S. 1–150, hier S. 111 (Übers. durch den Verf.).

7 In den folgenden Schütz-Zitaten wurden Abkürzungen aufgelöst und leichte Glättungen der Schreibweise vorgenommen. Der Text folgt im übrigen den Übertragungen für die Neuauflage der Schütz-Dokumente durch Manfred Fechner.

8 Gemeint sind die jeweilige Wirkungszeit, nicht die Lebenszeit, und der rasche Wechsel der Mode.

chen Durchlaucht Herrn Söhnen (: als meinen in allen gnaden mir wol zugethanen gnädigen Herren :) vermuthens binn, So könnte mir doch derogleichen von andern, auch wol von etlichen new ankommenden jungen Musicanten selbst wiederfahren, welche mit hindansetzung der alten gemeinlich ihre neue Manir, wie wol mit schlechtem grunde pflegen hervor zu ziehen. Vndt Herrn Hertzogen Johann Georgens Churprinzens Italianischer Eunuchus, Andrea Bontempi, Sich oftmals verlauten hatt lassen, das insonderheit auch von jugendt auff Er der Composition noch mehr als des Singens beflissen gewesen were, Sich auch aus eigener bewegung gegen mich erbothen, das auff mein begeren Er jedes mahl gerne für mich auffwarten und die Music dirigiren wolle.“ Schütz fragt, ob er dieses Angebot annehmen dürfe, das keine Mehrkosten verursachen würde, hält Bontempi nach in Venedig eingezogener Erkundigung für qualifiziert „wie er dann auch sonst in seinen anderen proceduren als Ein discreter höfflicher vndt verträglicher feiner junger mensch erscheint“⁹.

Mit seinem großen „Memorial“ vom 14. Januar 1651 an den Kurfürsten Johann Georg I., dem Begleitbrief zum dritten, dem Kurfürsten dedizierten Teil der *Symphoniae sacrae*, aus dem diese Zeilen stammen, wollte Schütz seine Entlastung mindestens durch die Versetzung in eine sogenannte „Hausbestallung“ erreichen, die ihn vom täglichen Hofdienst hätte befreien können. Schütz fühlte sich alt und machte hier – nicht zum ersten Mal – den Versuch, entlastet zu werden. In unserem Zusammenhang interessieren vor allem die Passagen über Giovanni Andrea Bontempi, der sich dem alternenden Kapellmeister als Substitut angeboten hatte, und die über den Wandel in der Musik, „die alte“ und „die neue Manir“. Bontempi war 1650 als junger Mann von etwa 25 Jahren in die seit 1639 existierende kurprinzliche Kapelle Johann Georgs II.¹⁰ nach Dresden gekommen, römische und venezianische Musikerfahrungen mitbringend.

Ob es reine Hilfsbereitschaft war oder ob Leitungsgelüste eine Rolle spielten, die ihn zu seinem Angebot veranlaßten, bleibe dahingestellt. Schütz war jedenfalls sympathisch berührt von diesem leitungserfahrenen und bescheidenen jungen Mann. Hatte er keinen Verdacht, daß dieser Italiener einer der ersten am Hofe sein würde, die jener „neuen Manier“ zum Durchbruch verhelfen, die in ihrer Neuigkeit weit über das hinausging, was Schütz im Zusammenhang des ganz natürlichen Generationskonfliktes an „den Jungen“ zu bemängeln hatte? Der moderne und ohnehin nach Italien orientierte Kurprinz hatte Bontempi ja gerade wegen seiner Erfahrungen unter Monteverdi und vor allem Rovetta engagiert. Daß er mit ihm weder einen besonders guten Kastraten – wiewohl dieser der erste seiner Art in Dresden war – noch einen genialen Komponisten in den Dienst genommen hatte, ändert nichts an diesem Umstand¹¹.

9 Schütz Gbr Nr. 77, S. 207–216, hier S. 214 ff.

10 Vgl. Wolfram Steude, Art. *Dresden*, in: MGG2, Sachteil 2, 1995, Sp. 1522–1534, hier 1532. Moritz Fürstenau (*Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens*, Dresden 1861 [= ders., *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* 1], Nachdr. Leipzig 1971, S. 24 f.) datiert die Gründung der Kurprinzenkapelle erst auf das Jahr 1641. Die ersten Musiker der 1638 neugegründeten kurprinzlichen Hofhaltung sind schon 1639 in den Dienst genommen worden. S. u. Anm. 30.

11 Der Verdacht drängt sich auf, daß der zweite, musikalisch ergiebiger Teil der Oper *Dafne* von Bontempi und Peranda (Dresden 1671 bzw. 1672) von letzterem stammt, vergleicht man beide Teile in der Druckausgabe: Giovanni Andrea Bontempi, Marco Gioseppe Peranda, *Drama oder Musicalesches Schauspiel von der Dafne*, hrsg. von Susanne Wilsdorf, Leipzig 1998 (= *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik* II/2).

Bontempis Angebot ist nur vor dem Hintergrund der immer mehr zerfallenden kurfürstlichen Kapelle zu sehen, der gegenüber die kurprinzliche Kapelle von Johann Georg II., die sicherlich schon um 1651 ab und zu den Kirchendienst für die sich permanent reduzierende, ja in ihrem Bestand gefährdete Kapelle¹² Schützens übernehmen mußte, systematisch aufgebaut wurde. Was lag näher, daß Bontempi, mit dem Schütz italienische Erfahrungen ausgetauscht haben mag, sich zur Leitung musikalischer Kirchendienste anbot?

Ein zweites Schriftstück von der Hand Schützens vom 26. Juni 1652 nimmt nach knapp anderthalb Jahren Bezug auf das Memorial von 1651, denn seitdem hatte sich an Schütz' höchst unbefriedigender Arbeit durch den katastrophalen Zustand der Kapelle nichts geändert. Bontempi wird ihn bis dahin nicht oder nur ganz unregelmäßig vertreten haben.

Schütz schreibt an den Hofmarschall Heinrich von Taube unter anderem folgendes:

„[...] was gestalt for anderthalb Jahren nunmehr Vnserm gnädigsten Churfürsten vnd Herrn (: bey damahliger offerirung Eines meines in Druck gekommenen neuen Werckleins :) Ich zugleich ein vnterthenigstes Memorial mit eingantwortet vnd nach weittläuffiger anführung meines von jugend auff fast mühseligen lebenslauffs wie auch meines nun herangekommenen alters vnd daherो abgenommenen kräfte (: zumahl auch die alten Musicanten alle verstorben, Ich davon alhier noch übrig vndt ohngeschickt werde in die junge Welt vnd Neueste Manir mich einzurichten :)“, und er bittet „umb gnädigste entnemung der würcklichen vnd allezeit gegenwertigen auffwartung vnd um verenderung meiner bestallung in eine Provision [...]“.“¹³

Auch hier interessiert neben dem Eindruck von Schützens angeschlagenem Lebensgefühl wieder der Passus von „der jungen Welt und neuesten Manier“. Schütz muß das Musizieren der kurprinzlichen Kapelle bei der Tafel und in der Kirche beobachtet haben. Soweit von ihr im „alten Stil“ musiziert wurde – wir besitzen leider keine Hoftagebuch-Berichte von der Musik der Kurprinzenkapelle vor ihrer Vereinigung mit der kurfürstlichen 1657 –, dürfte Schütz einverstanden gewesen sein. Daß solches auch geschah, ist in hohem Maße wahrscheinlich, denn in den Jahrzehnten unter Kurfürst Johann Georg II. zwischen 1657 und 1680 haben die immer zahlreicher werdenden Italiener am Dresdner Hof eine regelrechte Palestrina-Pflege betrieben¹⁴ – dies freilich unter einem völlig anderen Aspekt, als es der Schützens war. Aber dem neuen barocken „Concerten-Styl“ gegenüber, der sich in wesentlichen Elementen von dem seinen unterscheidet, mußte er mißtrauisch sein. Schütz bittet in dem Schreiben um die Umwandlung seiner Anstellung in eine Hausbestallung, die ihn, wie gesagt, vom

12 1651 bestand die kurfürstliche Kapelle noch aus 18 Mitgliedern, zwei Jahre darauf beschreibt sie Schütz als „gar gering“, wobei etliche Musiker sich wegen der Not nicht am Ort aufhielten (Fürstenaun, wie Anm. 10, S. 35 f., Schütz GBr, Nr. 86, S. 238).

13 Schütz GBr Nr. 84, S. 232–235, hier S. 232 f.

14 Vgl. Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Berlin 1961, S. 200. – Die Musikeintragungen der Dresdner Hoftagebücher der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts müssen einer späteren vollständigen Mitteilung vorbehalten bleiben.

regelmäßigen Hofdienst befreit, ihm aber ein gewisses Gehalt und die weitere Zugehörigkeit zur Hofkapelle gesichert hätte.

Das dritte hier angeführte Schriftstück richtete Schütz am 21. August 1653, knapp fünfviertel Jahre nach dem soeben zitierten, an den Oberhofprediger Dr. Jacob Weller und den Geheimen Sekretär Christian Reichbrodt. Es markiert einen dramatischen Tiefpunkt in den für Schütz schlimmen ersten Nachkriegsjahren, nicht den letzten dieser Art! Und es endet mit einem Verzweiflungsaufschrei. Unser Interesse richtet sich wiederum vor allem auf die Aussagen Schützens zu Bontempi und sein Verhältnis zu ihm:

„Belangende sonst die von hochgedachten Churprintzen gemachte anordnung ümb Sontägliche abwe-
xelung der Music in der Schloskirche, So kann meinen hochgeehrten Herren deswegen ich nicht bergen,
was massen es mir als gleichwol einem alten vndt verhoffentlich nicht unverdienten mann fast verklei-
nerlich undt schmerzlich fürfallen will, an solchen Sontagen (: an welchen hie bevor zu Herrn Doctor
Hoen Zeiten nicht mir sondern dem Vicecapelmeister das Directorium obgelegen ist :) Ich mit des
Herrn Churprintzens Directore als einem 3 mahl jüngeren als ich, vndt hierüber castrirten Menschen,
ordentlich vnd stetig ümbwechseln vndt unter ungleicher vndt zum gueten theil vnverstendiger zuhör-
er vnd Richter urtheil mit ihm gleichsamb pro loco disputiren soll.“ Im Hinblick auf den Niedergang der
kurfürstlichen Kapelle und das unbeschreibliche Elend der Kapellmusiker schließt er mit den oft zitier-
ten Worten, daß er „dieses nur bezeuget haben will, das lieber den todt als lenger sothanen bedren-
gen zustandt bey zu wohnen, Ich mir wünschen wolte“¹⁵.

Noch sind bei weitem nicht alle Aktenstücke im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden gefunden, die über die Gründe Auskunft geben können, weshalb Kurfürst Johann Georg I. seine, die kurfürstliche Kapelle, nach dem Kriegsende nicht wieder auf-
gebaut hat, sondern nicht nur Schütz im Ungewissen, vor allem die Kapellmusiker un-
bezahlt im Elend sitzen ließ. Schützens Protest gegen die bezeichnenderweise vom
Kurprinzen angeordnete Dienstteilung zwischen ihm als dem Kapellmeister der kur-
fürstlichen und Bontempi als dem der kurprinzlichen Kapelle hat mehrere Gründe:
Der hochangesehene alte Kapellmeister mit einem großen Namen wehrt sich gegen
seine Gleichstellung mit einem dreimal jüngeren Musiker, der noch ein unbeschrie-
benes Blatt war. Seine abwertende Bemerkung, Bontempi sei obendrein ein kastrierter
Mensch, ist richtig, aber nicht fair. Sie spiegelt jedoch das allgemeine Entsetzen wider
über die Kastrierungspraxis, die wiederum ein Signum der italienischen Barockkultur
in ihrer hochgradigen Künstlichkeit ist. Von einiger Signifikanz ist aber Schützens
Weigerung, mit Bontempi vor einem unverständigen Publikum „pro loco zu disputi-
ren“. Was heißt das? Zunächst wohl „um den Platz streiten“, also um den Rang kämp-
fen. Wer aber in den Augen des unverständigen Publikums den höheren Rang ein-
nimmt, ist derjenige, der die modernere und besser ins Ohr fallende Musik macht.
Und das sind die jungen Italiener mit dem aus Venedig, sehr bald darauf und mit we-
sentlich höherer Intensität aus Rom importierten Hochbarock.

Die Situation um und nach 1650 war für Schütz in doppelter Weise bedrohlich:
Sein Alterungsprozeß, das Nachlassen der Kräfte wird von ihm deutlich registriert,
und just zu derselben Zeit muß er den Verfall der kurfürstlichen Kapelle und zugleich

15 Schütz GBr Nr. 86, S. 237–239.

die Heraufkunft einer völlig neuen Musik, deren Kunstcharakter er nicht begreift, in der sich entwickelnden kurprinzlichen Kapelle erleben.

Bontempis Erscheinen und Aktivität war aber nur Vorspiel zur eigentlich künstlerischen Italiener-Invasion. Die beginnt kurz darauf. Wies das von Fürstenau mitgeteilte Verzeichnis der Mitglieder der Kurprinzenkapelle von 1651¹⁶ noch drei Italiener auf (Bontempi als Komponist und Diskantist, Stefano Sauli als Bassist und ein Instrumentalist Severo), so setzte mit der Ankunft zweier hochbegabter junger Komponisten aus der römischen Carissimi-Schule, von Marco Gioseppe Peranda um 1653 und von Vincenzo Albrici etwas später, sowie fünf weiteren Instrumentalisten (die im Gefolge des Kurprinzen 1654 zur Taufe des ersten Kindes der Herzogin Magdalena Sybille, der vormdem verwitweten Kronprinzessin von Dänemark, nach Altenburg reisten¹⁷), also mit mindestens sieben weiteren italienischen Sängern und Instrumentalisten ein derart starker Schub ein, daß offenbar große Unruhe bei Hofe entstand. Aller Wahrscheinlichkeit nach anlässlich der Anwerbung von Marco Gioseppe Peranda und weiteren ungenannten Italienern schrieb Schütz einen Brief am 23. August 1653 an den Kurprinzen Johann Georg II. Darin heißt es:

„Euer Churprinzlichen Durchlaucht kan ich keinen umgang haben mit gegenwertigen meinem Unterthenigsten Memorial klagende zu berichten, was maßen ich täglich in mehr vnd mehr in erfahrung komme, wie das (: wegen Euer Durchlaucht aus Italia beschriebenen vndt in die Churfürstliche HoffCapell eingeführten Musicanten :) Von allerhandt Geistliche vndt weltliche Persohnen, nicht alleine vnterschiedliche wiederwertige Vrtheil gefallen, Sondern ich darneben innsonderheit mit meiner grösten befremdung vernemen mus, das für den Vhrheber vndt Rathgeber zu dieser Neurung ich gehalten vndt beredet werden will, wordurch ich mich dann, leider albereit in Vieler fürnemer Leute (: denen solche frembde Nationen vieleicht dergestalt nicht beliebig :) bößen concept vndt heimlichen Haß vermercket habe. Weill dan Eurer Hochfürstlichen Durchlaucht mein Vnschuld vndt das um beschreibung¹⁸ einiger Persohn aus den itzo allhier vorhandenen Italianern, Ich die geringste wißenschaft niemals bekommen noch erlanget habe, genugsamb bekannt ist, die Vrheber solcher sache auch, welche mit Eurer Durchlaucht hieraus vertraulich communiciret, vndt hernacher gedachte Musicanten aus Italia abgeholt haben, vnverborgten seint“, so bittet Schütz den Kurprinzen selbst, ihn der Hoföffentlichkeit einschließ- lich dem Kurfürsten, insbesondere „dem Ministerio“, also der Hofgeistlichkeit gegenüber zu entlasten¹⁹.

Der Widerwille des Hofpersonals hatte sich offenkundig nicht nur an der als wider- natürllich empfundenen Kastration entzündet – ungeachtet der Bewunderung der „engelgleichen“, d. h. geschlechtslosen Kastratenstimmen –, sondern die lutherischen Hofprediger nahmen auch an der „Infiltration“ katholischer Italiener Anstoß, von Schützens eigener Abwehr der „neuen Manier“ ganz abgesehen. (Die Katholiken wurden nicht mehr gezwungen zu konvertieren, wie das noch im 16. Jahrhundert bei den am Hof beschäftigten Italienern, z. B. Antonio Scandello, der Fall war – und das an

16 Fürstenau (wie Anm. 10), S. 28 f.

17 Sächsisches Hauptstaatsarchiv (SHStA) Dresden, Oberhofmarschallamt I, Nr. 8: *Des Churfürsten zu Sachsen [...] Reisen [...] in Annis 1638, 1641, 1651 und 1654*, Bl. 467b. – Vgl. auch Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die musikgeschichtliche Rolle der Italiener am Dresdner Hofe*, in: Günther Stephan u. a. (Hrsg.), *Dresdner Operntraditionen 1*, Dresden 1985, S. 106–120 (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, 9. Sonderheft).

18 d. h. Verschreibung, Anwerbung.

19 Schütz GBr Nr. 88, S. 242–245.

dem führenden lutherischen Hofe im Heiligen Römischen Reich, dessen Oberhofprediger von Amts wegen neben den theologischen Fakultäten in Wittenberg und Leipzig eine Spitzenautorität in Lehre und Praxis war.) Wieso der Verdacht, daß speziell auf Schützens Initiative weitere Italiener außer Bontempi an den Hof geholt wurden, überhaupt entstehen konnte – Schütz weist ihn brüsk ab –, erklärt sich aus dessen Verbundenheit mit Christoph Bernhard, der, wie wir von Mattheson wissen, Peranda und weitere Musiker aus Rom abgeholt hatte²⁰.

Wenn wir Schütz glauben dürfen, geschah das ohne sein Wissen. Das aber läßt uns fragen nach dem Kontakt Schützens zu seinem Kontrapunktschüler Bernhard²¹ um 1653. Der scheint zu dieser Zeit nicht so eng gewesen zu sein, wie in den letzten Lebensjahren Schütz', zumal Bernhard sich kompositorisch vollkommen auf die Seite dieser italienischen Barockmusiker zu schlagen bereit war oder bereits geschlagen hatte. (Seine prägenden Carissimi-Anregungen wird er wohl erst bei seiner zweiten Romreise 1657 empfangen haben.) Bernhards Komponieren auf der Höhe seiner, der nachschützischen Generation beweisen seine *Geistlichen Harmonien* (Dresden 1665), die in den Jahren zuvor im Rahmen der Dresdner Hofmusik entstanden waren, das beweisen aber auch die „in stile antico“ geschriebenen kontrapunktisch-polyphonen Messen und seine (nicht mehr vorhandenen) motettischen Introiten²², in denen der „alte Stil“ ganz im Sinne barocker Stildramaturgie als kompositionstechnisches Mittel eingesetzt erscheint, um bestimmte feierliche, „sakrale“ und würdevolle Wirkungen und Eindrücke zu erzielen. Solches Verhältnis der vom damals modernen Barock ergriffenen Musiker zum alten reinen Kontrapunktstil, den sie selbstverständlich zu beherrschen hatten, unterscheidet sich grundlegend vom Kunstideal Schützens – und zahlreicher anderer vor und neben ihm –, das die Musik und deren Struktur als Abbild der kosmischen Ordnung begriff²³.

Christoph Bernhards Stilkategorisierungen, eine Ausdifferenzierung von Monteverdis „prima“ und „seconda prattica“, bezeugen die damals neue Handhabbarkeit unterschiedlicher Stile für unterschiedliche Zwecke²⁴.

Der Brief Schützens an den Kurprinzen enthält aber einen weiteren Passus von Interesse. Aus ihm geht hervor, daß Schütz' Verhältnis zu den neu angekommenen Italienern nach 1650 ein grundsätzlich anderes war als in all den Jahren davor, als er die Zügel in der Hand hatte und sich in freier Entscheidung für sie einsetzen konnte, was er, wie wir hinreichend wissen, immer wieder getan hat. Man denke an Carlo Farina in

20 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910 (Nachdr. Kassel u. a. 1969), S. 18.

21 Bernhards Unterricht bei Schütz dürfte sich lediglich auf „den Kontrapunkt“, d. h. das Kompositionshandwerk beschränkt haben. Siehe dazu weiter unten.

22 Schmidt (wie Anm. 14), S. 206.

23 Ob Schütz diesen grundlegenden Unterschied zwischen seinem Verständnis und dem etwa Marco Scacchis anlässlich seiner Zustimmung zu dessen Kontrapunkt-Beherrschung begriffen hatte? Vgl. seine zweite Stellungnahme im Scacchi-Siefert-Streit (Schütz GBr Nr. 69, S. 189): „Attamen unicum hoc confiteor, et protector, quod hoc simili modo (quo Dominus Marcus Scacchius in Cribro suo [ad] Dominum Syfertum) ego in juventute mea a bone memoriae Johanne Gabriele Preceptore meo quoque fuerim instructus ac institutus [...]“.

24 Müller-Blattau (wie Anm. 2), S. 18 f. passim.

den Jahren 1625 bis 1628, an dessen Nachfolger ab 1629, den 1631 verstorbenen Francesco Castelli, und an Agostino Fontana, den er 1647 als seinen Vizekapellmeister und eventuellen Nachfolger aus Kopenhagen nach Dresden holen wollte²⁵. Nun aber war es der Wille (und Kunstgeschmack) des Kurprinzen, der ihm das Szepter aus der Hand nahm. (Den alten Kurfürsten scheint dies alles nicht mehr interessiert zu haben.)

Schütz schreibt an den Kurprinzen weiter:

„Im vbrigen so betheüere Ich mit Gott, das mir an meinem orte, solch von Euer Hochfürstlichen Durchlaucht new angerichtetes Italianische Directorium Musicum, (: ob es gleich mir vndt andern Teutschen allhier mehr zur verkleinerung alß erhöhung vnserer qualiteten gereicht :) niemahls zuwieder gewesen ist, daßelbe ich auch vndt alles dasjenige was Euer Durchlaucht mit Ihrem Corpore Musico hinfüro weiter disponiren möchten, mir allzeit auch gefellig, vndt von mir vngetadelt vndt unverachtet bleiben soll [...]“²⁶.

Schütz betont seine absolute Loyalität gegenüber dem Kurprinzen, spricht aber offen aus, daß ihn und die deutschen Musiker der kurfürstlichen Kapelle das italienische Direktorium Bontempis und die wachsende Anzahl der italienischen Musiker schmerzen. Dabei dürfte es kaum um persönlichen Aversionen den Italienern gegenüber gegangen sein. Bontempi dedizierte später Schütz seine Komponier-Anleitung *Nova quatuor vocibus componendi Methodus* (Dresden 1660)²⁷ und Peranda zum Beispiel zitierte als Verbeugung vor dem eisgrauen Senior in seiner *Markuspassion* 1668 quasi wörtlich einige Takte aus Schützens *Matthäuspassion*²⁸.

Schützens Verhältnis zum Kurprinzen muß im Prinzip trotz der angeführten Italiener-Querelen ein recht gutes gewesen sein. Ob er dem jungen Johann Georg Musikunterricht gegeben hat, wissen wir nicht, scheint aber ganz unwahrscheinlich. Fest steht aber, daß er den ersten Teil der *Symphoniae sacrae* (Venedig 1629) dem Kurprinzen gewidmet hat und ihn, den kunstepfänglichen Knaben von 16 Jahren, damit auf die italienische Musikszene der ausgehenden 1620er Jahre hinwies²⁹. Da Johann Georg II. wegen des verheerenden Krieges in den 1630er Jahren keine Kavaliertour machen konnte, holte er sich die neueste italienische Kunst, die er in Italien selbst nicht hat erleben können, an seine Hofhaltung, die er nach seiner Hochzeit 1638 allmählich ausbauen konnte³⁰.

25 Schütz GBr Nr. 66, S. 183 ff.

26 Ebd. Nr. 88, S. 242–245, hier S. 243 f.

27 RISM B/VI/1, S. 167.

28 Wolfram Steude, *Die Markuspassion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig*, in: DJbMw 1969, Leipzig 1970, S. 96–116, hier S. 107.

29 Vgl. den Wortlauf der lateinischen Dedikation in: Schütz GBr Nr. 31, S. 103 ff., SGA 5, NSA 13. – Daß Johann Georg II. schon als 16jähriger Interesse für die Künste zeigte, bezeugt Philipp Hainhofer in seiner Dresdner Reiserelation von 1629: „Der ältere Prinz, dem ich zur rechten saße, hatte gutte conversation mit mir von der mahlerey, den federrüssen, von der Musica, von kunstkämmern vnd andern anmuthigen sachen.“ (Oscar Doering, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofers Reisen nach Innsbruck und Dresden*, Wien 1901, S. 230.)

30 SHStA Dresden, Acta Bestellungen, Expectanz-Scheine, Besoldungen und Reverse belangende Anno 1601–1650, Vol. II, Loc. 4520, Bl. 195a: „Vorzeichnüs was wir vom dato der bestellung an nemlich vom Quartal crucis Anno 1639 bis itzo Reminiscere Ao 1642 an besoldung zu fordern. Und haben Ihre hochfürstliche Durchlaucht [= Johann Georg II.] Matthesen [= Weckmann], Jahrllich

Seine Ehrfurcht vor dem alten Schütz geht aus mancherlei Äußerungen hervor: Der Kurprinz selbst setzte sich wenige Wochen nach dem Empfang des eben zitierten Schützbriefes in einem ausführlichen Schreiben vom 30. September 1653 an seinen Vater für die Wiederherstellung der kurfürstlichen Kapelle ein, die anhaltenden Bemühungen Schützens seit 1645 dabei unterstützend³¹. Sodann ist es die Gewährung des Quasi-Ruhestandes unter Beibehaltung von Amtstitel und Auszahlung einer Lebensrente ab 1657, des weiteren der Auftrag an Schütz, eine neue Weihnachtshistorie 1660 zu komponieren³², die neue Schloßkapellengestaltung 1661/62, bei der Schützens Wunsch nach zwei der Orgel vorgelagerten kleinen Musikemporen berücksichtigt wurde³³, der Auftrag an Schütz, den *Becker-Psalter* zu revidieren und diesen selbst zum integralen Bestandteil der ebenfalls 1662 neu geordneten Hofgottesdienste zu machen³⁴, die regelmäßig stattfindenden Aufführungen seiner Passionen und sporadisch die anderer Schütz-Werke zwischen den Kompositionen Albricis, Perandas und weiterer damals moderner Barockmusik³⁵, schließlich aber Johann Georgs II. Anordnung, den uralte gewordenen Kapellmeister nicht in dessen eigenem Grab auf dem Friedhof der alten Frauenkirche, sondern in der auf kurfürstliche Kosten errichteten Gruft in der Frauenkirche mit einer Art Staatsbegräbnis beizusetzen³⁶ – dies alles spricht für ein freundliches und ehrerbietiges Verhältnis zwischen beiden.

200 fl. und ein kleydt genedigst bewilliget. Thut verfllossene 10 Quartal 500 fl. 2 Kleider.“ Philipp Stolle mit jährlich 170 Gulden und Friedrich Werner mit jährlich 150 Gulden waren die beiden anderen ersten kurprinzlichen Musiker. Der ältere und erfahrene August Tax kam erst 1641 dazu.

31 Fürstenau (wie Anm. 10), S. 33–35.

32 Vgl. den Passus im Titel der *Weihnachtshistorie* (Dresden 1664): „Auff gnädigste Anordnung Churfl. Durchl. zu Sachsen etc. H. Johann Georgen des Andern [...]“ (SGA 1 u. 17; NSA 1).

33 Ein direkter Nachweis von Schützens unmittelbarer Einflußnahme auf die bauliche Neugestaltung der Dresdner Schloßkapelle durch Wolf Caspar von Klengel 1661/62 konnte bislang nicht gefunden werden, aber seine Mitwirkung an der Orgelempore mit zwei Orgelwerken in der Schloßkirche zu Zeitz 1663/64 legt eine solche auch für Dresden nahe. Ausschlaggebend dabei ist die bauliche Voraussetzung für das damals schon nicht mehr ganz aktuelle doppelchörige Musizieren, das für Schütz das Optimum des Musizierens schlechthin bedeutete. Vgl. auch den handschriftlichen Zusatz auf der Organum-Stimme seines *Schwanengesangs*, in dem Schütz die Aufführung seines „geringen werckleins“ auf den „beyden über dem Altar, beyden Einander gegenüber erbaueten zwey schönen Musicalischen Choren“ vom Kurfürsten erbittet (Heinrich Schütz, *Der Schwanengesang* [...] für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo SWV 482–494. Ergänzt u. hrsg. v. Wolfram Steude, Leipzig u. Kassel 1984 [= NSA 39], S. 275).

34 Vgl. die Vorrede zum *Becker-Psalter* 1661, in: Schütz GBr Nr. 103, S. 268 ff., SGA 16, NSA 6.

35 Schmidt (wie Anm. 14), S. 197; Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: SJB 4/5 1982/83, S. 9–18, bes. S. 17 f.; Mary E. Frandsen, *Albrici, Peranda und die Anfänge der Concerto-Aria-Kantate in Dresden*, in: SJB 18 (1996), S. 123–139, bes. S. 138; dies., *The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660–1680*, Ph. D. University of Rochester, N. Y., Ann Arbor 1998, Bd. 1.

36 Dazu zuletzt Wolfram Steude, *Das Grab von Heinrich Schütz in der alten Dresdner Frauenkirche*, in: SJB 20 (1998), S. 155–164.

II

Dennoch: Johann Georgs II. Kunstwelt und die seiner italienischen und italienisch geprägten deutschen Musiker war eine andere als die Schützens.

Es bedarf einer eingehenden Detailuntersuchung, inwiefern die eingangs zitierten Feststellungen des „glatten Übergangs von der Spätrenaissance zum mittleren Barock“ bei Schütz (Rifkin) bzw. des unmittelbaren „Einflusses“ Schützens auf die geistlichen Konzerte Perandas (Becker-Glauch) nicht zutreffen, nicht zutreffen können. Daß man dabei zum einen nicht um den von Curt Sachs eingebrachten Barockbegriff in der Musik³⁷ herumkommt, wiewohl er seitdem immer wieder in Frage gestellt worden ist, scheint mir deutlich zu sein. Und zum andern stellt sich die Aufgabe, konkret die Struktur der zur Debatte gestellten „neuen“ Barockmusik der nachmonteverdischen Italiener im Blick auf Tonalität bzw. Modalität, auf Taktqualitäten, auf Periodik, auf Satzstruktur bzw. Generalbaßverhalten, auf melodische Qualität der Oberstimme(n), auf ihren Gebrauch der Affekte, auf ihre Gestik, auf ihr Verhältnis zur vertonten Sprache, kurz: auf ihre ästhetische Beschaffenheit nicht nur zu untersuchen, sondern mit jener oft gleichzeitigen deutschen Musik des 17. Jahrhunderts zu vergleichen, also auch der Schützens, die davon noch unberührt war.

Zum Schluß dieser Ausführungen sei an einem Beispiel erläutert, was gemeint ist: Die Sätze des Schützenschen *Becker-Psalters* aus dem Jahre 1628 sind in der Dresdner Hofkirche sowohl in den Haupt- als auch den Nebengottesdiensten durch die Kantorei gesungen worden. Hoftagebuchnachweise vor 1657 gibt es nur sporadisch, danach häufiger und diese lassen auf eine solche mehr oder weniger regelmäßige Praxis schließen. Aber auch außerhalb des Dresdner Hofes ist die Erstfassung benutzt worden. Dafür legt der unveränderte Nachdruck Güstrow 1640 Zeugnis ab. Wie erwähnt und allbekannt erhielt Schütz später von dem 1656 zur Regierung gelangten Kurfürsten Johann Georg II. den Auftrag, den *Becker-Psalter* zu überarbeiten. Aus der neuen Druckausgabe von 1661 geht hervor, daß Schütz sowohl im Satz substantielle Veränderungen gegenüber der Erstfassung vorgenommen als auch eine Generalbaßstimme hinzugefügt hat³⁸. Beim Vergleich der melodischen und satztechnischen Veränderungen zwischen der zweiten und der ersten Fassung haben u. a. Carl von Winterfeld und Philipp Spitta Reflexionen darüber angestellt, ob und welche „Verbesserungen“ konstatiert werden können, sicherlich ausgehend von der Annahme, die Ausgabe letzter Hand müsse zwangsläufig die bessere sein³⁹. Die Kernfrage aber ist nicht die nach Verbesserungen, sondern die nach der verschiedenen Funktion beider Fassungen von 1628 und 1661. Vor allem die melodischen Umarbeitungen sowie die Hinzufügung des Generalbasses für den Organisten zielen ganz offenkundig auf die nunmehr durch Kurfürst Johann Georg II.

37 Curt Sachs, *Barockmusik*, in: JbP 26 (1919), S. 7–15.

38 Zum ganzen Komplex des *Becker-Psalters* vgl. in neuerer Zeit Werner Breig, *Die erste Fassung des Beckerschen Psalters von Heinrich Schütz*, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 22–49; Klaus-Jürgen Sachs, *Zur Einschätzung, zur Traditionsbindung und zur Konzeption des Becker-Psalters von Heinrich Schütz*, in: SJB 9 (1987), S. 61–84.

39 Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes 2*, Leipzig 1845 (Nachdr. Hildesheim 1966), S. 228 f.; Philipp Spitta in: SGA 16, S. VII.

1662 angeordnete Verwendung der Psalmstrophen-Vertonungen Schützens als Gemeindelieder⁴⁰.

Als solche sind sie aber nicht konzipiert. Von Ausnahmen abgesehen, die auch in neuere Gesangbücher eingegangen sind, sind die meisten der von Schütz geschaffenen Oberstimmen keine autonomen Melodien im Sinne des reformatorischen und nachreformatorischen Kirchenliedes und, wesentlich später, im Sinne des ausharmonisierten Generalbaßliedes, sondern sie sind Teile eines komplexen Zusammenhangs: Harmonisierung und Melodisierung der Textvorlagen sind an strikt eingehaltene Modalität gebunden und folgen sehr oft der Intention, Textinhalte (zumindest der jeweils ersten Strophe) melodisch und harmonisch sinnfällig zu machen. Es ist ein im Grunde motettisches Komponieren auf dem nicht-motettischen Feld des Kantionalsatzes. Gerade die inhaltscharakterisierende Komponente von Oberstimme und Satz und die reiche rhythmische Faktur führen zu liedfremden Wendungen, die die Integrierung der Becker-Psalmen, von den erwähnten Ausnahmen abgesehen, in den gottesdienstlichen Liedgesang der Gemeinde weitgehend blockiert haben – sieht man einmal von weiteren hindernden Elementen wie z. B. der poetischen Qualität der Becker-Texte ab.

Schütz erweist sich sogar in diesen schlichten Sätzen als Komponist des Zeitalters vor dem barocken Generalbaßkomponieren, das sich zwischen den beiden Spannungspolen Melodie und Baß bewegt. Eine autonome Melodieerfindung ist weitgehend nicht ausgebildet, weil offenkundig von Schütz nicht gewollt.

Die Entscheidung des Kurfürsten, die Schützenschen Becker-Psalmen zu Gemeindeliedern zu erklären und ihren derartigen Gebrauch in der neuen Gottesdienstordnung von 1662 festzuschreiben, war zwar gut gemeint, aber sachlich falsch. Was aber machen die Musiker aus italienischer Barockschule in folgerichtiger Fortsetzung der Umfunktionierung des *Becker-Psalter*s zum Gemeindegesangbuch durch die Dresdner Hofkirchenordnung von 1662, die deren Gebrauch auch in den Neben- bzw. Wochengottesdiensten vorsah, an denen die Kantorei nicht mitwirkte?

Christoph Bernhard erhielt wohl kurz nach seiner 1674 erfolgten Rückkehr aus Hamburg den Auftrag, das Dresdner Hofgesangbuch, dessen letzte Auflage 1656 erschienen war, zu revidieren und neu zu redigieren. Er übernimmt den gesamten *Becker-Psalter* Schützens nach der Auflage von 1661 in das offizielle Hofgesangbuch Dresden 1676⁴¹, aber nicht die vierstimmigen Sätze, sondern nur Oberstimme und bezifferten Baß. Das Druckbild und demzufolge die ihm entsprechende musikalische Praxis spiegeln dabei Generalbaßlieder vor im Sinne des barocken weltlichen wie geistlichen Liedkomponierens, wie es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allorts aufblühte, von dem es bekanntlich aber schon in der ersten Jahrhunderthälfte, z. B. bei Heinrich Albert, eindrucksvolle Beispiele gibt⁴². (Das Dresdner Exemplar der von Constantin Christian Dedekind, dem Schwager Bernhards, neu redigierten Auflage des Dresdner

40 Vgl. Schmidt (wie Anm. 14), S. 74–79.

41 DKL 1676¹¹.

42 Jüngst dazu: Klaus-Jürgen Sachs, *Heinrich Alberts Arien, oder „Die Würde der viel schönen Texte“ und die stilistische Vielfalt ihrer Vertonungen*, in: Wolfram Steude (Hrsg.), *Aneignung durch Verwandlung, Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Laaber 1998 (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 149–176.

Hofgesangbuchs, die 1694 unter dem Titel *Geist- und Lehrreiches Kirchen- und Hausbuch* [...] *nach Art vormals edierten Dresdnischen Hof-Gesangbuchs* erschienen ist⁴³, enthält gleichfalls den Schützchen *Becker-Psalter* in der Notierung von Oberstimme und Generalbaß. Diesem Abdruck schließt sich dann der im Weißenfesler Hofgesangbuch von 1712 an.)

Wir sind nur scheinbar von den jungen italienischen Musikern am Dresdner Hof nach der Mitte des 17. Jahrhunderts abgekommen, geht es doch um Symptome der Epochenzäsur nach dem Dreißigjährigen Krieg, die sich uns auch an der Eigenart des Schützchen *Becker-Psalters* und an dessen seltsamer Rezeption durch die italienisch-barock geprägte nächste Generation manifestiert. „Schütz sah für diese Psalmen [...] die Ausführung durch die Schulkantorei vor“ – gemeint ist die Zeitzer Kantorei etwa 1667 –, „gestand ein Mitsingen der Gemeinde zu, aber wohl nicht eine Demontage der Sätze zum gängigen Gemeindelied. Insofern dürfte er [...] eine Reduzierung des Werks auf Generalbaßsätze aus Diskant und beziffertem Baß, wie sie sein Schüler und Amtsnachfolger Christoph Bernhard für das kursächsische Gesangbuch (Dresden 1676) vornahm, schwerlich akzeptiert haben.“⁴⁴

Christoph Bernhard war ein sehr wichtiger Exponent der jüngeren Generation. Darf man ihn im engen und eigentlichen Sinn zu den Schülern Schützens in dem Sinne zählen, daß er im Schatten des großen Schütz sein künstlerisches Profil entwickelte, so, wie es die anfangs zitierten Ansichten suggerieren? Wir wissen aus dem späten Zeugnis Johann Matthesons, daß Bernhard in Dresden unter Schützens Anleitung „fleißig nach dem Praenestinischen Styl“ komponiert hat⁴⁵. Ihm brachte Schütz zwar das Komponierhandwerk bei, jedoch seine künstlerische Prägung dürfte er in Rom empfangen haben. Auch hier sind wir in biographischer Hinsicht vor allem auf Matthesons späte Auskünfte angewiesen.

Daß sich Bernhard tatsächlich in Italien aufgehalten hat, wird durch meine kürzlich gemachte Entdeckung in der Bibliothek des Evangelischen Predigerseminars in Wittenberg bestätigt. Dort liegt ein sehr gut erhaltenes Exemplar von Zarlinos *Istitutioni Harmoniche* der Auflage Venedig 1573 mit dem handschriftlichen Possessor-Eintrag „Sum ex libris Christophori Bernhardi“. Im Band finden sich Unterstreichungen und Marginalien, die noch näher untersucht werden müssen. Auf dem Vorsatzblatt des Bandes aber steht eine handschriftliche Eintragung mit Rötel: „Lodovico Zacconi da Pesaro“. Bernhard wird diesen Band in Italien antiquarisch erworben haben, der einstmals im Besitz des 1627 verstorbenen Augustiners und Verfassers mehrerer wichtiger musiktheoretischer Werke war⁴⁶. Der Wittenberger Band ist sicherlich durch die beiden Söhne Bernhards, Theodor und Christian, in die Wittenberger Universität gelangt, die dort studiert haben⁴⁷.

43 DKL 1694⁰².

44 Sachs (wie Anm. 38), S. 78.

45 Mattheson (wie Anm. 20), S. 17–22.

46 Zu Zacconi vgl. etwa den Artikel von Gerhard Singer in *New GroveD* 20, S. 611 f.

47 Mattheson (wie Anm. 20), S. 22. – Bislang unbekannt ist, daß Bernhard einen Bruder Jacob hatte, der gleichfalls Musiker (Geiger) war und 1655 sowie 1661 vergeblich versucht hat, Dresdner Kapellmitglied zu werden, aber an Herzog Rudolph August von Braunschweig-Lüneburg (1655) bzw. an

Auch Bernhards, des Carissimischülers, Versuch, die Becker-Psalmen Schützens durch „moderne“ Notierung als Generalbaßlieder in das neue Zeitalter hinüber zu retten, erhellt die musikalische Situation nach der Mitte des 17. Jahrhunderts: Die ins Land strömenden jungen italienischen Musiker und die ihnen vielfach sofort folgenden jungen Deutschen – Christoph Bernhard gehört vollkommen zu ihnen – schreiben eine Musik, die wir, was etliche Italiener anlangt, erst jetzt eigentlich entdecken. Was wir an dieser Musik in ihrer wunderbaren Klangsinnlichkeit, ihrer expressiven, oft exzessiven Gestik, ihrem Formsinn, und, für unser Beispiel wichtig, ihrer absoluten Melodie-Dominanz als positiv im Sinne einer damals neuen und markanten Stilprägung erkennen, das mußte für viele Angehörige der alten Generation, Schütz eingeschlossen, fremd, ja schockierend sein. Und es fehlt nicht an zeitgenössischen Verdikten über diese neue Musik sowohl von Fachmusikern als auch von musikalischen Laien, die ihre unmittelbaren Höreindrücke mitteilten.

Einer von diesen, Dr. Martin Geier, der kursächsische Oberhofprediger, ein gelehrter und sympathischer Mann, der Schütz die Leichenpredigt hielt und den „Lebenslauff“ des Sagittarius zusammenstellte, konnte es sich nicht versagen, in der Leichenpredigt die alte Kunst Schützens jener neuen italienischen Barockkunst entgegenzuhalten. Voller Zorn und mit Inbrunst die katholischen Autoren Jeremias Drexelius, Robert Bellarmin (beide Jesuiten) und Giovanni Battista Casalius zitierend, schreibt er: „Hieher gehöret, was sowohl von Alten als Neuen Kirchenlehrern geklaget worden über die ungeistlichen, tändlerlichen, ja lächerlichen Singarten und music, so man in den Kirchen manchmahl zu hören bekömt, da gewiß, so einer mit verbundenen Augen dahinein were geführet worden, er gäntzlich dafür halten sollte, er wäre auf einen theatro, da man ein ballet tantzen oder eine comoedie spielen werde.“ Dann heißt es später, man solle „gantz ferne wegtreiben die weichlichen und unserm Besten oder ernsthaftten verstande gantz schädlichen melodeien, als welche mit bösen verkünstelten brechungen oder biegungen der stimme zu wollüstigen und faulen üppigkeiten uns verleiten“, und weiter: „Verzeihet mir, ihr Herren Musici: ietzt herschet in der Kirche gar eine span=neue sing=art, aber ausschweiffig, gebrochen, tändlerlich, und gar im wenigsten andächtigt; mehr reimet sie sich zum theatro und tantzplatz, als zur Kirche. [...] Denn was ist diese neue hüpfperliche manier zu singen anders, als eine comoedia, da die sänger die agirende personen seyn, deren bald einer, bald zween, bald alle miteinander heraus tretten, und mit gebrochenen stimmen durcheinander reden? Itzt hat einer das maul alleine, bald folgen die andern hernach und überschreien ihn [...]“.⁴⁸ Entkleidet man diese drastischen Aussagen ihres moralisierenden und pejorativen Charakters, so entdecken wir in ihnen eine Morphologie des Musikbarock in nuce.

Schütz fühlte sich nach 1650 vom Kurprinzen und einer neuen Musikergeneration, vor allem aber von einer neuen italienischen Kunstgesinnung überholt, ja überrollt –

Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1661) weiter empfohlen wurde. (SHStA Dresden, Loc. 8753, Verwendungen für Musiker, Maler, Gelehrte 1651, Bl. 22^{a-b} und 77^{a-b}).

48 Martin Geier, *Die köstlichste Arbeit / aus dem 119. Psalm V. 54 [...] bei Ansehnlicher und Volckreicher Leichbestattung / des weiland Edlen / Hoch-Achtbaren / und Wohlgelehrten / Herrn Heinrich / Schützens [...]*, Dresden 1672 (Sächsische Landesbibliothek Dresden-MB 1228,1 R, Bl. E-E³), auszugsweiser Abdruck bei Fürstenau (wie Anm. 10), S. 239–242.

und das in einem für ihn krisenhaften physischen und psychischen Zustand –, so daß sich auch von daher die knapp zehnjährige Schaffenspause (zwischen den *Symphoniae sacrae* III, 1650, und der Erstfassung der *Weihnachtshistorie*, 1660) erklärt. Dann aber, als er längst das Feld den Italienern Bontempi, Albrici, Peranda und dem ihm eng vertrauten „Wahl-Italiener“ Christoph Bernhard überlassen hatte – weitere seien hier nicht genannt –, beflügelte ihn neue Energie zu seinem großartigen, den aktuellen Auseinandersetzungen über die „rechte“ Musik enthobenen Altersschaffen.

Die Schaffenspause von 1650 bis 1660 ist eine Zeit, in der Bach sich intensiv mit der italienischen Musik auseinandersetzte. Er studierte die Werke von Vivaldi, Corelli, Monteverdi und anderen italienischen Komponisten. Diese Auseinandersetzung führte zu einer Erweiterung seines musikalischen Horizonts und zu einer neuen Schaffensphase. In den 1660er Jahren komponierte Bach einige seiner bedeutendsten Werke, darunter die *Weihnachtshistorie* und die *Symphoniae sacrae*. Diese Werke zeigen eine deutliche Einwirkung der italienischen Musik, insbesondere in der Verwendung von Instrumenten wie der Violine und der Viola. Die Schaffenspause von 1650 bis 1660 ist somit eine Zeit der intensiven Auseinandersetzung mit der italienischen Musik, die zu einer Erweiterung des musikalischen Horizonts und zu einer neuen Schaffensphase führte.

Die Schaffenspause von 1650 bis 1660 ist eine Zeit, in der Bach sich intensiv mit der italienischen Musik auseinandersetzte. Er studierte die Werke von Vivaldi, Corelli, Monteverdi und anderen italienischen Komponisten. Diese Auseinandersetzung führte zu einer Erweiterung seines musikalischen Horizonts und zu einer neuen Schaffensphase. In den 1660er Jahren komponierte Bach einige seiner bedeutendsten Werke, darunter die *Weihnachtshistorie* und die *Symphoniae sacrae*. Diese Werke zeigen eine deutliche Einwirkung der italienischen Musik, insbesondere in der Verwendung von Instrumenten wie der Violine und der Viola. Die Schaffenspause von 1650 bis 1660 ist somit eine Zeit der intensiven Auseinandersetzung mit der italienischen Musik, die zu einer Erweiterung des musikalischen Horizonts und zu einer neuen Schaffensphase führte.