

# Schütz und die Orgel

Überlegungen zum Organistenstand in Deutschland und Italien um 1600

KONRAD KÜSTER

Die Frage, welche Rolle die Orgel im Berufsbild Schützens spielte, scheint von nur marginaler Bedeutung zu sein. In keiner seiner erhaltenen Kompositionen übernimmt ein Tasteninstrument eine herausragende Funktion; da er auch seine generalbassgebundene Musik weitestgehend nach den Regeln des strengen Satzes organisiert hat<sup>1</sup>, fällt Tasteninstrumenten nicht einmal in diesem Bereich eine wichtigere Rolle zu. Orgelmusik im Speziellen und Tastenmusik im Allgemeinen bleiben für Schütz daher anscheinend bedeutungslos.

Auch wenn man Schütz' Biographie durchsieht, stößt man auf wenig, das sich auf Antriebe der Orgelthematik zuordnen ließe. In seiner Zeit als sächsischer Kapellmeister engagierte er sich in Fragen des Orgelbaus<sup>2</sup>; allerdings lässt sich dies auch als eine Aufgabe interpretieren, die seine herausgehobene musikalische Funktion im Kurfürstentum mit sich brachte<sup>3</sup>. Einen weiteren Hinweis gibt es lediglich aus einer früheren Lebenszeit: Als Schütz aus Venedig zurückkehrte, wurde am Kasseler Hof eigens für ihn die Stelle eines zweiten Organisten geschaffen. Hans Joachim Moser hat dies als „Etatsformalität“ interpretiert, als Notlösung der Hofbürokratie: so, dass Schütz auf dieser Stelle, die zwischen Sängern und Instrumentisten einerseits und den Kapellmeistern andererseits angesiedelt war, gleichsam interimistisch untergebracht worden sei<sup>4</sup>. Doch Landgraf Moritz wäre nicht genötigt gewesen, eine musikalische Funktion zu benennen, wenn er Schütz in den Genuss einer regelmäßigen Zahlung hätte kommen lassen wollen (sie hätte einfach „wegen Heinrich Schützens“ erfolgen können), und die Überlegung, dass gerade eine Organistenstelle in jenem Übergangsbereich zwischen Direktion und Subordination angesiedelt sei, ist vielleicht erst dann plausibel, wenn man von Verhältnissen späterer musikhistorischer Epochen ausgeht. Zudem wurde Schütz zwischen 1614 und 1616 in der Korrespondenz zwischen den Höfen in Kassel und Dresden durchweg als „Organist“ bezeichnet; dies lässt sich nur so interpretieren, dass in den Hofbürokratien Schütz mit diesem Begriff eindeutig identifizierbar war<sup>5</sup>.

1 Hans Heinrich Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, in: AfMw 14 (1957), S. 61–82, hier S. 80 f.

2 Fassbar zwischen 1624 (Organisation der Orgelbauten Gottfried Fritzsches) und 1663 (Orgelbau in Zeit); vgl. Schütz GBr, S. 72 f. und 277 ff.

3 Der Hinweis Johann Matthesons (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, S. 397), Matthias Weckmann habe die Kunst, eine „Motete [...] aus dem bloßen General-Baß auf 2. Claviren zu variiren, [...] schon bey Schützen gelernt“, könnte auch ein Lesefehler sein – und eigentlich auf „Schultz“ (Jacob Praetorius, vgl. diese Schreibweise ebd., S. 328) bezogen sein.

4 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz, Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 74.

5 Werner Dane, *Briefwechsel zwischen dem landgräfllich hessischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof um Heinrich Schütz (1614–1619)*, in: ZfMw 17 (1935), S. 343–355 (letztmals als Organist erwähnt am 24. Dezember 1616: S. 351). Vgl. auch den Hinweis Wolfram Steudes – *Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Biographik*, in: SJB 12 (1990), S. 7–30, hier S. 21 –, dass Hans Leo Hassler als Dresdner Organist der Vorgänger Schütz' gewesen ist.

Dass hinter diesen Geschehnissen jedoch mehr steckt, als Moser vermutete, zeichnet sich noch klarer ab, seitdem Georg Weißes „Christlicher Assaph“ als Quelle der Schütz-Biographie herangezogen wird. Diesem postumen Gedicht auf Schütz zufolge ließ sich Giovanni Gabrieli während der Zeit, die Schütz bei ihm zubrachte, bisweilen von diesem im Organistendienst vertreten, und Schütz hätte auch „können sein der andre Gabriel“; er hätte also die Nachfolge seines Lehrers antreten können, wenn er „nur gewollt“ hätte<sup>6</sup>. Diese Worte geben der Kasseler Orgel-Episode neues Gewicht. Doch obgleich diese Details schon lange bekannt sind, ist die Perspektive, die sie für den Blick auf Schütz erschließen, bislang nicht genutzt worden. Denn als Ziel des Unterrichts, den Schütz bei Gabrieli genoss, wird stets der Madrigaldruck angesehen, den er 1611 publizierte; alle Ausbildungsschritte wären demnach auf die Gestaltungsmittel der in ihm enthaltenen Kompositionen ausgerichtet gewesen<sup>7</sup>. Vor dem Hintergrund jener Informationen ist dieses Bild aber kaum haltbar; man hat vielmehr auch danach zu fragen, welche Stellung die Orgelmusik in Schütz' venezianischem Unterricht einnahm. Immerhin muss er dieses Feld souverän beherrscht haben: Seine Fähigkeiten fanden nicht nur die Billigung Gabrielis, sondern dieser hat Schütz in der Vertretungsfrage offenkundig sogar den Vorzug vor Mitschülern gegeben, für die das Orgelspiel das Zentrum ihres beruflichen Selbstverständnisses bildete. Zumindest Gallus Guggumos, der sich auf dem Titelblatt seines Motettendrucks von 1612 als „Organista“ bezeichnet, hielt sich gleichzeitig mit Schütz bei Gabrieli auf und wäre damit ebenso als Vertreter in Frage gekommen. Ob Schütz ein besserer Organist war als Guggumos, ist allerdings nicht zu entscheiden, da auch dieser bisweilen für Gabrieli eingesprungen sein kann; doch Schütz kam dafür mindestens ebenso sehr in Betracht. Die auf Venedig und Kassel bezogenen Organisten-Informationen über Schütz legen also die Vermutung nahe, dass in jener frühen Zeit die tastenmusikalische Komponente einen wichtigen und bislang unterschätzten Stellenwert in seinem künstlerischen Erscheinungsbild hatte. Erst nach der Berufung nach Dresden tritt sie hinter anderen Aktivitäten zurück. Man hat folglich genauer zu prüfen, welche Funktion die Orgel für ihn hatte – zumindest in seiner musikalischen Ausbildung und in seinem daraus resultierenden Selbstverständnis.

Voraussetzung hierfür ist, dass man die Erwartungen an den Begriff „Organist“ klärt – die sich im musikhistorischen Bild jener Zeit bestenfalls als uneinheitlich charakterisieren lassen. Ausgangspunkt können zwei Formulierungen sein, die für Schütz und sein Umfeld getroffen wurden. Moser benannte die Erwartungen im Hinblick auf jenes Kasseler Engagement klar: Schütz sei allem Anschein nach kein „großer Konzertorganist, wie es deren doch auch damals schon gab“ gewesen, und selbst wenn es Zufall sein könne, dass von ihm „keine Note Orgelmusik [...] erhalten geblieben“ ist, spielte doch auch dieser Umstand für Mosers

6 Zu dieser Interpretation vgl. bereits Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel u. a. 1972, 2/1979, S. 40, ebenso Hans Eppstein, *Heinrich Schütz*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 17.

7 Vgl. insbesondere Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen*, Neuhausen-Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1). Auch ich selbst bin zunächst von diesem Ansatz ausgegangen, da eine Antwort noch nicht klarer formulierbar erschien. Vgl. Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), auch ders., *Wer war Giovanni Gabriels „letzter Schüler“? Zu Christoph Klemsee und Gallus Guggumos*, in: *SJb* 13 (1991), S. 124–130, hier S. 130.

Sicht eine Rolle; die beiden Aspekte behandelte er als voneinander abgesetzte Indikatoren<sup>8</sup>. Er klärt die Frage also ex negativo: Von Schütz haben sich keine Orgelwerke erhalten, und es gibt keine biographischen Hinweise auf ein herausragendes organistisches Wirken. Damit operiert er in einer Weise, die in der Erarbeitung biographischer Konzepte üblich ist. Einen anderen Gedanken verfolgt Denis Arnold, als er den Schülerkreis Gabriellis würdigt. Er teilt ihn in zwei Gruppen, in die „instrumentalists“ und die „composers“<sup>9</sup>. Offenkundig rechnete er der ersten Gruppe alle die Gabrieli-Schüler zu, von denen sich weder im direkten Anschluss an den Unterricht noch aus späterer Zeit gedruckte Kompositionen nachweisen lassen. Die „composers“ unter den Gabrieli-Schülern sind hingegen vor allem die Musiker, die am Ende ihrer Unterrichtszeit eine Sammlung Madrigale oder Motetten publiziert haben. Anders als Moser definiert Arnold sein Bild ex positivo: Für einen der beiden Bereiche, die er unterscheidet, geht er von den (vorhandenen) gedruckten Vokalwerken aus; da er mit diesem Kriterium nicht alle dokumentarisch fassbaren Schüler Gabriellis erreicht, für jene Übrigen aber ein Wirken als Organist (oder allgemeiner: als Instrumentalist) belegt ist, kann er auch diese Gruppe charakterisieren.

Arnolds Sicht wirkt vor allem deshalb kurios, weil er Überschneidungen zwischen den beiden Bereichen ausschließt. Doch die beiden Annäherungen an den Organistenstand sind bereits in ihren Ansätzen unvereinbar. Bringt man in Mosers Bild vergleichbar „positive“ Züge ein wie die, von denen Arnold ausgeht, müsste man klären, ob Nachrichten über ein Wirken als „großer Konzertorganist“ vorzuliegen haben, um für einen Musiker jener Zeit eine engere Verbindung zur Orgel zeichnen zu können; ebenso müsste man genauer klären, welche Bedeutung die Überlieferung von Orgelkompositionen für das Künstlerbild eines Musikers jener Zeit hat. Denn allzu offenkundig wird das Fehlen entsprechender Dokumente hier ungefiltert in ein nicht weiter differenziertes Künstlerbild überführt: Das Bild eines großen Konzertorganisten erscheint wesentlich vom Bild Bachs bestimmt, und wenn es „auch damals schon“ Musiker dieser Spezies gab (etwa Sweelinck), wird erkennbar, wie bruchlos jenes Bach-Bild auf die frühere Zeit angewandt wird. Ebenso wird anscheinend als Automatismus gesehen, dass Kompositionen, die ein Musiker auf einem bestimmten Sektor geschaffen hat, für die Nachwelt stets zumindest dokumentarisch fassbar bleiben; dass Überlieferung von besonderen, gattungsspezifischen Mechanismen abhängig sein könnte, wird nicht weiter berücksichtigt. Deshalb lassen sich aus den Lücken in den Argumentationen Arnolds und Mosers zwei Fragenkomplexe ableiten: Unter welchen Bedingungen haben sich überhaupt von Musikern der Schütz-Zeit Orgelkompositionen erhalten? Und: Was bedeutet es, wenn ein Organist damals Vokalmusik publizierte?

Nur in Ausnahmefällen gaben Komponisten, die der Schütz-Generation angehören oder etwas älter sind, Orgelmusik in Druck<sup>10</sup>. Erkennbar ist dies etwa für die entsprechenden Pu-

8 Moser (wie Anm. 4), S. 74 f.

9 Denis Arnold, *Giovanni Gabrieli and the music of the Venetian High Renaissance*, Oxford u. a. 1979, S. 212 f.

10 Informationen im folgenden für den italienischen Raum aus: Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Florenz 1952 und Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge (Mass.) u. a. 1983, S. 120 f. (Table I: Italian keyboard publications, 1567–1615). Für den deutschen Raum: Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel u. a. 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musik-

blikationen Samuel Scheidts und Johann Ulrich Steigleders, die von einem klar didaktisch-enzyklopädischen Grundzug getragen zu sein scheinen und offenkundig als etwas Exzeptionelles angelegt wurden. Damit werfen diese Drucke Licht auf das Selbstverständnis dieser Komponisten: als Tastenmusiker, die ihrer Umwelt etwas Herausragendes vorlegen zu können glaubten. Die Aussage ist allerdings nicht umkehrbar, denn nicht jeder Musiker, der sich für einen herausragenden Organisten halten konnte, hat entsprechende Kompositionen in Druck gegeben; es ist nicht bekannt, dass etwa Giovanni Gabrieli, Jan Pieterszoon Sweelinck oder Heinrich Scheidemann je entsprechende Werke publiziert hätten.

Von Giovanni Gabrieli wurde hingegen eine *Toccata in Girolamo Dirutas II Transilvano* gedruckt; wiederum scheint es also um etwas Exzeptionelles zu gehen, in diesem Fall aber nicht in Selbst-, sondern in Fremdeinschätzung. Sie ist noch klarer für den Umgang mit dem Orgelwerk Andrea Gabrielis erkennbar: Zwar ist dieses in zahlreichen Drucken überliefert, doch sie alle erschienen erst nach dem Tod ihres Komponisten<sup>11</sup>. Dasselbe gilt für den einzigen Druck, der im 17. Jahrhundert von Tastenmusik Sweelincks veranstaltet wurde: Um 1630 soll Samuel Scheidt *Fantasien seines Lehrers* herausgegeben haben. Selbstverständlich ist auch diese Beobachtung nicht umkehrbar: Denn zwischen Bewunderung einer Tastenmusiker-Autorität und der Druckpublikation von Werken dieser Gattung entsteht kein Automatismus, wie wiederum Giovanni Gabrieli und Scheidemann zeigen.

Eine entsprechende Fremdeinschätzung kann sich jedoch auch in handschriftlicher Überlieferung spiegeln, sogar über größere Zeiträume hinweg. In dieser Hinsicht erweist sich die Lüneburger Handschrift KN 207/15 als charakteristisch, die eine Orgelmusik-Entwicklung über vier Generationen hinweg wiedergibt: Neben Sweelinck, der mit einer Komposition vertreten ist<sup>12</sup>, finden sich Werke vor allem aus der Generation seiner Schüler<sup>13</sup>, aber auch der seiner Enkelschüler<sup>14</sup>, und der Schreiber der Quelle, Heinrich Baltzer Wedemann, gehört einer noch späteren Generation an<sup>15</sup> (wie sich die 30 anonym eingetragenen der 56 Werke diesen vier Personengruppen zuordnen lassen, ist unklar). Damit spiegelt sich in dieser Sammlung viel eher eine Tradition als ein klar umgrenztes, zeitgenössisches oder ortstypisches Repertoire. Dieses Prinzip, an Stelle von Repertoiresammlungen eher Traditionshand-

forschung Kiel 12). Zur Ergänzung werden Personenartikel und Werklisten aus New GroveD herangezogen.

- 11 Auch die Orgelmusik-Drucke von Spirindio Bertoldo (Sartori, wie Anm. 10: 1591b, 1591c) und Annibale Padovano (ebd.: 1604e) erschienen erst postum; vgl. hierzu auch Alexander Silbiger, *Italian Manuscript Sources of 17th Century Keyboard Music*, Ann Arbor 1980, S. 8.
- 12 Zu dieser (der *Toccata a2*) vgl. Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (= Muziekhistorische Monografieën 15), S. 64.
- 13 Heinrich Scheidemann, Jacob Praetorius, Melchior Schildt; daneben Johann Decker. Sie alle sind vor 1600 geboren.
- 14 Zu dieser Generation sind die Musiker mit Geburtsjahren in den 1620er-Jahren oder kurz davor zu zählen: neben Matthias Weckmann Franz Tunder, Marcus Olters, Christian Flor und möglicherweise Dietrich Meyer.
- 15 Zu dessen Identifizierung vgl. vorerst Curtis Lasell, Art. *Lüneburger Tabulaturen*, in: MGG2, Sachteil 5, 1996, Sp. 1513–1516, hier Sp. 1514. Wie weit es „wahrscheinlich“ ist, dass Wedemann Schüler des Lüneburger Organisten Franz Schaumkell war (vgl. die Ausführungen Lasells), sei dahingestellt; die Vermutung liegt nahe, dass die Komposition Marcus Olters (aus Wilster stammend, seit 1653 Organist in Melldorf) über Christian Flor, der 1652–1654 als Organist in Rendsburg wirkte, nach Lüneburg gelangte. Folglich kommt auch Flor zumindest als musikalischer Vermittler zwischen Wedemann und jener „Tradition“ in Frage.

schriften anzulegen, ist im Umgang mit Tastenmusik nicht ungewöhnlich. Dies gilt zunächst für das Notenbuch Johann Christoph Bachs, das dieser vor seinem Bruder Johann Sebastian ver barg: Es enthielt Kompositionen von Johann Jacob Froberger, Johann Caspar Kerll und Johann Pachelbel, also aus der Traditionslinie, in der sich Johann Christoph Bach als jüngstes Glied sehen konnte<sup>16</sup>. Ebenso zeigt sich ein über mehrere Generationen hinweg reichender retrospektiver Charakter in einigen der italienischen Sammelhandschriften<sup>17</sup>.

Der Gedanke an das Exzeptionelle, Vorbildliche (und zwar in Fremd- und Selbsteinschätzung) spielt daher in der Überlieferung frühneuzeitlicher Tastenmusik wohl eine ungleich wichtigere Rolle als in anderen Bereichen der Musikkultur. Typisch ist die Überlieferung von Tastenmusik durch (häufig jüngere) Bewunderer, die bisweilen in entsprechenden Quellen eigene Kompositionen neben diejenigen ihrer offenkundigen Vorbilder stellen. Und so sorgsam auch viele Drucke von Vokalmusik in sich konzipiert sind, konnten sie doch auch unter völlig anderen Vorzeichen entstehen<sup>18</sup> als die Drucke von Tastenmusik; für diese belegen enzyklopädische Werksammlungen stets einen Anspruch ihrer Verfasser auf das Außergewöhnliche. Daher ist auch nicht verwunderlich, dass Musiker, die als typische Schöpfer von Tastenmusik in die Geschichte eingegangen sind, ihre überlieferten Werke, die diesem Bereich angehören, erst in späteren Lebensphasen publizierten<sup>19</sup>. Tastenmusik-Publikationen jüngerer Komponisten gab es praktisch nicht; offenkundig war die Vorbildrolle eine essentielle Druckvoraussetzung, und sie konnte sich normalerweise erst im Lauf einer weiter ausgreifenden künstlerischen Entwicklung ergeben. Auch die charakteristischen Ausnahmen bestätigen dieses Bild: Claudio Merulo publizierte als Mittdreißiger zwei Orgeldrucke – im Selbstverlag, zudem bereits als Organist an San Marco in Venedig, also in einer herausgeho-

16 Konrad Küster, *Der junge Bach*, Stuttgart 1996, S. 79 f.; dieser Quellentypus ist von Sammelhandschriften, an denen mehrere Schreiber zu unterschiedlichen Zeiten arbeiteten, abzugrenzen. Ebenso wie die erhaltenen Sammlungen Johann Christoph Bachs, das Andreas-Bach-Buch und die Möllersche Handschrift (zu beiden vgl. Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig u. a. 1984, besonders S. 41–45), hat auch Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch, das häufig als direkter Verwandter jenes Notenbuches in Johann Christoph Bachs Besitz angesehen wird (vgl. Christoph Wolff, *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 374–386), demgegenüber einen anderen inhaltlichen Zuschnitt.

17 Die Bologneser Handschrift DD 53 bietet Werke von Frescobaldi und Tarquinio Merula neben solchen von Kerll und Bernardo Pasquini in einer Quelle von ca. 1720; das Manuskript Mus. str. 73 des Conservatorio di Musica Neapel beschreibt eine gesamtitalienische Tradition (Macque und Ercole Pasquini als Vertreter der Generation um 1600, daneben Frescobaldi, schließlich Vertreter des Neapolitaner Traditionskreises kurz vor 1700). Die Handschrift A/400 des Conservatorio di Musica S. Cecilia Rom erschließt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nebeneinander Werke von Ercole Pasquini, des um eine Generation jüngeren Frescobaldi und das einzige erhaltene Tastenmusikwerk des 1644 geborenen Alessandro Stradella. Zum Inhalt der Quellen vgl. im Überblick Silbiger (wie Anm. 11), S. 96–99 (Bologna), 109 f. (Neapel), 140 f. (Rom).

18 Vgl. hierzu im Überblick Küster 1995 (wie Anm. 7), S. 123 (bzw. die Hinweise etwa zu Giovanni Rovetta oder Domenico Obizzi, ebd. S. 87 und 89).

19 Dies gilt nicht nur für die extremen Fälle einer erst postum einsetzenden Drucküberlieferung von Tastenmusik, sondern ebenso für die Werke von Jacques Buus (erstmalig 1547 nachweisbar), Ascanio Mayone (Sartori, wie Anm. 10: 1603b) und Adriano Banchieri (ebd.: erstmalig 1605d), deren Verfasser jeweils bereits etwa 40 Jahre alt waren, als sie begannen, Orgelmusik in Druck zu geben. Den typischen Fall einer in sehr viel jüngeren Jahren (mit unter 30) einsetzenden, ambitionierten Publikation von Vokalmusik repräsentieren beispielsweise Cipriano de Rore, Luca Marenzio und Claudio Monteverdi.

benen Position; beides unterstreicht sein Selbstverständnis als führender Organist<sup>20</sup>. Die nächste Merulo-Publikation mit Tastenmusik erschien dann erst 1592 (Merulo war damals 59 Jahre alt) und leitet eine Reihe weiterer Drucke ein, die über seinen Tod 1604 noch bis 1611 reicht. Charakteristisch ist ebenso die Entwicklung Frescobaldis: Alles spricht dafür, dass er bereits im Alter von 25 Jahren, bei seiner Berufung zum Organisten an der päpstlichen Cappella Giulia (1608), als herausragender Tastenmusiker galt und dass auch für ihn – wenn gleich in sehr viel jüngeren Jahren – sein Ruf jene reiche Publikationstätigkeit auslöste, mit der sein tastenmusikalisches Œuvre auch der Nachwelt zugänglich wurde.

Überlieferung von Tastenmusik erscheint damit in jedem Fall als Ausdruck von etwas Exzeptionellem, und die Quellen berichten weniger darüber, wer die großen Organisten waren, sondern eher, wer die Rolle eines Vorbilds inne hatte. Insgesamt bieten die musikalischen Quellen somit nur Zugänge zu einzelnen, schon für Zeitgenossen außergewöhnlichen Spitzenleistungen, und nur für Musiker, deren tastenmusikalisches Schaffen in größerem Umfang überliefert ist (wie etwa für Andrea Gabrieli, Sweelinck oder Scheidemann), lassen sich daraufhin auch ihre künstlerischen Vorstellungen detaillierter abschätzen; schon für eine Persönlichkeit wie Johann Ulrich Steigleder dürfte dies – im Wesentlichen ausgehend von nur zwei Drucken – kaum möglich sein. Ebenso ist es nicht denkbar, auf der Grundlage der Überlieferung zu erkennen, ob das Schaffen anderer Komponisten jener Zeit Tastenmusik einschloss; schöpferische Tätigkeit und Vorbildrolle sind nicht gleichbedeutend. Daher spiegeln die geschilderten Überlieferungsmechanismen sogar eher nur, mit welchen konkreten Tastenwerken ein bestimmter Musiker als vorbildlich galt, und bisweilen mag eine Komposition diese Rolle auch nur in einem bestimmten Zusammenhang übernommen haben – wie die Werke, die Girolamo Diruta im *Transilvano* präsentiert.

Eine solche Vorbildfunktion übernahm Schütz bekanntlich nicht; angesichts seiner herausgehobenen Stellung als Musiker insgesamt wäre es gerade ihm jedoch vermutlich nicht schwer gefallen, in diese auch den tastenmusikalischen Bereich einzubeziehen. Weil er diese Möglichkeit nicht genutzt hat, liegt die Vermutung nahe, dass Tastenmusik in seinem Dresdner Wirken keine herausragende Bedeutung einnahm; doch dies bedeutet nicht, dass er kein Tastenmusiker gewesen sei.

Die Frage nach der Publikation von Vokalmusik durch Organisten hingegen lässt sich am klarsten anhand von Fallstudien beantworten<sup>21</sup>. Den ausschließlich postumen Drucken der Tastenmusik Andrea Gabrielis sind zu Lebzeiten zehn Drucke mit Vokalmusik vorausgegangen (vier mit geistlichen und sechs mit weltlichen Werken). Für Sweelinck steht eine noch größere Zahl von Vokalmusikdrucken der ausschließlich handschriftlichen Überlieferung seines Tastenmusikwerks gegenüber, und in ähnlicher Relation präsentieren sich diese Bereiche im Schaffen Giovanni Gabrielis. Zwischen Spirindio Bertoldos erstem Madrigalbuch (1561) und den postumen Tastenmusik-Drucken liegen genau 30 Jahre. Von Hieronymus Praetorius war, ehe die Tabulaturen aus Zellerfeld und Visby entdeckt wurden, ausschließlich ein umfangreiches Vokalwerk bekannt, das vor allem von sechs zeitgenössischen Drucken erschlos-

20 Er stellt sich damit zudem in die Nachfolge von Jacques Buus, der schon zuvor ebenfalls als Organist an San Marco Orgelmusik publizierte, allerdings wohl erst im Alter von nahezu 50 Jahren (Sartori, wie Anm. 10: 1547 sowie 1549a und b).

21 Angaben auf der Grundlage von RISM A/I und New GroveD.

sen wird. Bereits aufgrund dieser Bemerkungen lässt sich feststellen, dass in der Überlieferung des Werkes mutmaßlich großer Tastenmusiker Vokalkompositionen einen nicht unwesentlichen Anteil einnehmen.

Doch mit dem Hinweis auf Hieronymus Praetorius berührt man eine weitere problematische Stelle in den Definitionsversuchen, wer um 1600 als Organist einzuschätzen sei. Denn trotz der speziellen Überlieferungssituation ist für ihn nie an der Berechtigung des Begriffs „Organist“ gezweifelt worden – vielleicht deshalb, weil der Gedanke an seinen Sohn Jacob, von dem sich Tastenmusik vor allem in den Quellen der Sweelinck-Tradition erhalten hat, dies unterstützen konnte. Zeitgenossen, die ebenfalls Organistenstellen inne hatten, werden hingegen anders charakterisiert, etwa Luzzasco Luzzaschi. Für ihn mag allerdings die Anstellung als Ferrareser Hoforganist und damit die musikalische „Herkunft“ von tastenmusikalischer Praxis Grundlage seiner Experimente mit generalbassbegleiteter Vokalmusik gewesen sein, die die Ferrareser Hofmusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einem Zentrum der oberitalienischen Moderne werden ließ. Insofern dürfte für Luzzaschi der tastenmusikalische Bereich in seinem Schaffen rundweg unverzichtbar gewesen sein. Dass sich von ihm neben Madrigalen kaum Kompositionen für Tasteninstrument erhalten haben, scheint erst im Rückblick späterer Zeiten seinen Rang auf diesem Sektor einzuschränken<sup>22</sup>; noch 1669 hingegen, 62 Jahre nach seinem Tod, konnte er im historischen Bewusstsein eine Reihe der „Signori Organisti Ferraresi“ anführen<sup>23</sup>. Da ferner Frescobaldi sein Schüler war, dieser schon kurz nach seiner Unterrichtszeit als bewunderter Tastenmusiker galt und in seinem Vokalwerk dem Stil Luzzaschis offenkundig verpflichtet ist, mag er ähnliche Anregungen von diesem auch auf dem Sektor der Tastenmusik bezogen haben<sup>24</sup>, zumal er sich 1624 in der Vorrede seiner *Capricci* ausdrücklich auf „la disciplina del Sig: Luzzasco Organista si raro“<sup>25</sup> beruft. Ihm wird man daher kaum gerecht, wenn man ihn lediglich als typischen Repräsentanten des späten italienischen Madrigals würdigt<sup>26</sup>; auch für ihn muss gelten, dass das Vokalwerk – wie etwa für Andrea Gabrieli oder Hieronymus Praetorius – den typischerweise für den Druck geeigneten Schaffensausschnitt repräsentierte<sup>27</sup>, dass aber an seiner Bedeutung als Tastenmusiker nicht zu zweifeln ist, obgleich seine dokumentierte Vorbildfunktion in diesem Bereich kaum musikalische Überlieferung nach sich zog<sup>28</sup>.

22 Dies prägt den Gegensatz, den Heribert Klein bildet (*Die Toccaten Girolamo Frescobaldis*, Mainz u. a. 1989): zwischen zeitgenössischer Bewunderung Luzzaschis und der Feststellung: „Von Luzzaschi ist jedoch so gut wie keine Musik für Tasteninstrumente vorhanden“ (S. 16, Anm. 16).

23 Vorrede zu Luigi Battiferi, *Ricerarsi a quattro, a cinque, e a sei [...] Opera terza*, Bologna 1669 (zitiert nach Sartori, wie Anm. 10: 1669h).

24 Ein knapper Hinweis darauf (im Hinblick auf die *Fantasia* von 1608) bei Hammond (wie Anm. 10), S. 128.

25 Zitiert nach Sartori, wie Anm. 10: 1624b. Nicht unerwähnt sei, dass auch für Frescobaldi ein Madrigaldruck die Reihe seiner Druckpublikationen eröffnete, allerdings im gleichen Jahr wie sein erster Druck mit Tastenmusik.

26 So fehlt im Textabschnitt „Works“ des Luzzaschi-Artikels von Edmond Strainchamps in *New GroveD* 11 (S. 379 f.) jegliche Würdigung seiner (am Artikelschluss tabellarisch erwähnten) Tastenmusik.

27 Wobei zu Lebzeiten Alfonso II. d'Este sogar der Bereich der geringstimmigen, generalbassbegleiteten Vokalmusik ausgespart werden musste. Vgl. Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara 1579–1597*, 2 Bände, Princeton 1980, Bd. 1, S. 63.

28 Von ihm erschien bereits in vergleichsweise jungen Jahren ein nicht erhaltener Druck mit *Ricerarsi* (vor 1591, vgl. Sartori, wie Anm. 10, S. 70), zu Lebzeiten ferner eine *Toccatà in Girolamo Dirutas Il Transil-*

Damit sind Antworten auf die eingangs formulierten allgemeinen Fragen möglich. Überlieferung von Tastenmusik der Spätrenaissance und des Barock ist vielfach von dem Gedanken getragen, dass man sich auf ein Vorbild beziehen könne – oder gleich auf eine ganze Gruppe, so dass sich aus Quellen auch ganze Tastenmusiker-Traditionen ablesen lassen, und zwar nicht nur im nord- und mitteldeutschen Raum, sondern auch in unterschiedlichen Regionen Italiens, wie etwa das Zitat über eine Ferrareser Tradition und die Strukturen der beschriebenen Handschriften zeigen. Es ist also etwas Außergewöhnliches, dass Tastenmusik erhalten geblieben ist; das gewissermaßen „normale“ Schaffen eines Musikers auf jenem Sektor ist aus den Quellen folglich in der Regel nicht erschließbar. Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, wenn von Tastenmusikern vorrangig Werke anderer Gattungen überliefert sind; die Verbreitung von Kompositionen jener mutmaßlichen Kerngattungen wurde offenbar von besonderen Gedanken geleitet – nicht erst in der langfristigen Überlieferung, sondern schon beim Umgang des Musikers selbst mit seinem Werk und seiner Umwelt.

Die Konsequenz aus diesen Feststellungen kann selbstverständlich nicht sein, im Schaffen jedes beliebigen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts, der mit Vokalwerken in die Musikgeschichte eingegangen ist, gewissermaßen vorsorglich einen Freiraum für nicht überlieferte Tastenmusik frei zu halten. Wichtig ist aber, dokumentarische Hinweise ernst zu nehmen, denn nur diese können darüber informieren, an welchen Stellen es Orgelwerke gab – über die musikalische Überlieferung hinaus, die mit dem diffusen Anspruch des Exemplarischen behaftet zu sein scheint. Keinesfalls können Hinweise auf tastenmusikalisches Wirken (und seien sie noch so vage) gegen die Überlieferung von Werken anderer Gattungen aufgerechnet und für nebensächlich erklärt werden.

Auch dann also, wenn für Schütz im Unterricht bei Gabrieli die Tastenmusik im Vordergrund stand, wäre es kaum anders zu erwarten, als dass eine Werksammlung, die er daraufhin in Druck gab, Vokalmusik enthielte. Gerade im Umkreis Gabrielis, der seine Tastenmusik allenfalls vereinzelt, nie aber in größeren Sammlungen publizierte, wäre ein anderes Verhalten nicht zu verstehen. Eine Abgrenzung, wie Denis Arnold sie zwischen „composers“ und „instrumentalists“ unter Gabrielis Schülern getroffen hat, ist also nicht sinnvoll, denn die „composers“ sagen, wenn sie sich am Unterrichtsende Vokalmusik publizierten, nichts darüber aus, ob sie Gabrieli, einen der profiliertesten Organisten seiner Zeit, nicht ebenfalls eher als „instrumentalists“ aufgesucht haben. Der Ertrag der Lehre zeigte sich folglich nur deshalb in Madrigalen und Motetten, weil eine Publikation von Tastenmusik nicht denkbar erschien, solange diese nicht aus der Feder einer bereits berühmten Autorität stammte.

Überhaupt wäre es erstaunlich, wenn Landgraf Moritz darin, dass er Schütz zu Gabrieli sandte, nicht auch besondere tastenmusikalische Interessen verfolgt hätte. Denn fast alle anderen Schüler Gabrielis waren Organisten. Gregor Aichinger stand als Organist im Dienst bei Jacob Fugger, Melchior Borchgrevinck beim dänischen König Christian IV., Johann Grabbe bei Simon Graf von Lippe, Gallus Guggumos bei Albrecht VI. von Bayern, Alessandro Tadei beim österreichischen Erzherzog. Aichinger, Borchgrevinck, Grabbe, Guggumos und Tadei

vano (ebd.: 1593b). Weitere Werke wurden postum gedruckt: eine Canzona in einem Sammelwerk (ebd.: 1608f), zwei Ricercari in Dirutas *Seconda parte del Transilvano* von 1609 (typischerweise in einem Lehrwerk). Lediglich drei weitere Tastenkompositionen, die unter Luzzaschis Namen überliefert sind, haben sich (in handschriftlichen Quellen) erhalten.



bezeichnen sich sogar auf den Titelseiten ihrer Drucke als Organisten; Christoph Klemsee schließlich, „Instrumentist“ der Grafen von Schwarzburg, erscheint in Arnstadt als Amtsvorgänger Heinrich Bachs<sup>29</sup>. Sie treten damit in eine Reihe mit den weiteren Organisten, die am Ende des Unterrichts bei Gabrieli anscheinend keine Vokalwerke publiziert haben: mit Wolf Gans an der Stuttgarter Stiftskirche, Ludwig Lohet am württembergischen Herzogshof, Wilhelm Lichtlein aus Augsburg<sup>30</sup>. Unter den Musikern jedenfalls, die jene Unterrichtszeit mit einem Vokalmusikdruck krönten, wäre Schütz der einzige Nicht-Organist – neben einer größeren Zahl dänischer Musiker.

Folglich stellt sich zunächst die Frage, ob Christian IV. von Dänemark an Gabrieli nicht vielleicht ein außergewöhnliches Interesse hatte, so dass er ihn (anders als andere Fürsten) tatsächlich als unumschränkte Autorität betrachtete, der er auch Sänger zum Unterricht anvertraute. Schütz jedoch lässt sich dieser Gruppe nicht zurechnen, weil für ihn im Umfeld seines Venedig-Aufenthaltes eindeutige Hinweise auf eine Organistentätigkeit vorliegen; er ist vielmehr unter den Gabrieli-Schülern in die charakteristische Gruppe der komponierenden Tastenmusiker einzureihen – neben Aichinger, Borchgrevinck, Klemsee, Grabbe und Gugumos<sup>31</sup>. Demnach kann kaum ein Zweifel daran bestehen, dass Schütz nicht etwa zu einem abstrakten Kompositionsunterricht zu Gabrieli entsandt wurde, sondern mindestens daneben auch für eine Spezialausbildung als Organist.

Damit erhält die Umschreibung seiner anschließenden Kasseler Tätigkeit einen Sinn: Die Organisten Grabbe und Klemsee verpflichteten sich, nach der Unterrichtszeit den Dienst bei ihren Förderern zu nehmen; in ähnlicher Weise trug die Gemeinde der Hamburger Katharinenkirche die Kosten, die Heinrich Scheidemanns Unterricht bei Sweelinck aufwarf, weil sie erwartete, daraufhin die entsprechenden Früchte ernten zu können<sup>32</sup>. Überträgt man diese Modelle auf Schütz, hätte Moritz von Hessen dessen Ausbildung bei Gabrieli von vornherein im Hinblick auf eine spätere Anstellung als Organist finanziert, die eine weitergehende Kapellmeisterfunktion allenfalls als Option enthielt. Dies wird auch von Moritz' Beschreibung Schützens als „unsern alumnum undt bestelten organisten“ nahe gelegt (Brief nach Dresden, 24. Dezember 1616): Der zweite Terminus bezieht sich auf die aktuelle Kasseler Dienststellung einschließlich der Besoldung; demgegenüber verweist der Begriff „Alumne“ unzweifelhaft auf die vorausgegangene, vom Landgrafen finanzierte Ausbildung. Diese erwähnt er wenig später sogar nochmals ausdrücklich<sup>33</sup>; es falle ihm schwer, dass er Schütz entlassen „undt zu der jezigen intention darzu Ich seine Person auferzog Undt anführen lassen entraten soll“. Da es stets gerade die Kasseler Position ist, die in den Briefen mit „Organist“ umschrieben

29 Johann Christoph Olearius, *Historia Arnstadiensis. Historie der alt-berühmten Schwartzburgischen Residenz Arnstadt* [...], Arnstadt 1701, S. 385.

30 Im Überblick (noch ohne Diskussion der Tastenmusiker-Verhältnisse) vgl. Küster 1995 (wie Anm. 7), S. 35–40.

31 Tadei, von dem sich kein Druck erhalten hat, der unmittelbar im Zusammenhang mit dem Unterricht zu sehen wäre, bleibt hier außer Betracht.

32 Zu Grabbe vgl. Walter Salmen, *Johann Grabbe, ein lippischer Jugendgefährte von Heinrich Schütz*, in: Richard Baum u. a. (Hrsg.), *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, Kassel u. a. 1968, S. 518–527, hier S. 521f. Zu Klemsee vgl. Küster 1991 (wie Anm. 7), S. 124; zu Scheidemann vgl. Mattheson (wie Anm. 3), S. 329.

33 Dane (wie Anm. 5), S. 351 und 353 (16. Januar 1617).

wird, lässt sich das von Moritz Gesagte nur so verstehen, dass es seine „intention“ gewesen sei, Schütz für diese Position vorzubereiten.

Dass die Informationen darüber, wer Gabriellis wohl wichtigste Orgelschüler waren, so schwer zu beschaffen sind, ist nicht außergewöhnlich, denn über andere Organistenschulen ist man nicht viel besser informiert. Breite Einblicke in die Sweelinck-Schule sind nur dank des glücklichen Umstandes möglich, dass Johann Kortkamp in seiner „Organistenchronik“ die Verbindungen dargestellt und Johann Mattheson diese Informationen in seiner *Grundlage einer Ehrenpforte* noch nachgezeichnet hat<sup>34</sup>; Kenntnisse über Frescobaldis Schülerkreis fallen hingegen noch dürftiger aus als für die beiden genannten Gruppen<sup>35</sup>, möglicherweise weil sich im künstlerischen Profil von Organisten der tastenmusikalische Bereich allmählich gegenüber der Vokalmusik emanzipieren konnte – in einer Zeit, in der in Italien die Drucklegung sowohl von Vokal- als auch von Tastenmusik an Bedeutung verlor<sup>36</sup>. Da Schütz' venezianische Ausbildung aber noch in die Zeit zuvor fällt und zudem in Venedig als zentralem Ort des Musikaliendruckes erfolgte, erscheint das Bild wiederum als schlüssig.

Demnach erscheint Schütz nach seinem Choristendasein als typischer Vertreter jenes Standes anspruchsvoller Organisten, deren musikalisches Profil neben diesem instrumentalen Zentrum auch andere Musikgattungen einschloss. Als Tastenmusiker erlangte Schütz in Venedig jedoch noch nicht die gleiche Ausstrahlung wie der um zwei Jahre ältere Frescobaldi, der in ähnlichem Alter die Organistenstelle an der Cappella Giulia antrat; möglicherweise stellte sich das Bild bereits anders dar, wenn Schütz in Venedig Gabriellis Nachfolger geworden wäre. Nicht zu unterschätzen sind daher auch Schütz' musikalische Aktivitäten während seiner Zeit an der Universität Leipzig: Dass er mit dem Thomasorganisten Andreas Düben in Kontakt stand, dessen Sohn gerade in jener Zeit seinen Unterricht bei Sweelinck angetreten hatte, ist zwingend anzunehmen; Kenntnisse darin, wie „sachen für Organisten auf die Niederländische manier“ aussähen, könnte Schütz gerade aus diesen Kontakten bezogen haben<sup>37</sup>. Früher als in Kassel geplant, sprengte er dann die dort für ihn gezeichnete berufliche Basis, als ihm die Kapellmeisterfunktion am Dresdner Hof übertragen wurde.

34 Liselotte Krüger, *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 188–213 (zahlreiche Hinweise auf Lehrer-Schüler-Beziehungen); Personenartikel bei Mattheson (wie Anm. 3), besonders zu Sweelinck als „hamburgische[m] Organistenmacher“, S. 332.

35 Vgl. hierzu Hammond (wie Anm. 10), S. 75 f. und (mit Blick auf deutsche Organisten) S. 88.

36 Vgl. für Italien die statistischen Übersichten Silbigers (wie Anm. 11), S. 9. Zum Rückgang der Publikation von Vokalmusik gerade durch junge Musiker vgl. Küster 1995 (wie Anm. 7), S. 112–114.

37 Hinweise bereits bei Moser (wie Anm. 4), S. 70. Zum Zitat aus Schütz' Gutachten über Musikalien Samuel Scheidts vom 30. Dezember 1624 vgl. Schütz GBr, S. 74.