

Italienbilder der Schütz-Zeit

Bettina Varwig

Schon seit den Anfängen der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Heinrich Schütz zählt die Frage nach den Verbindungen des Komponisten mit Italien und der italienischen Musik zu den beliebtesten Themen der Forschung. Schütz' »Wiederentdeckung« durch Carl von Winterfeld im frühen 19. Jahrhundert erfolgte bekanntlich im Rahmen einer Studie über seinen italienischen Lehrmeister Giovanni Gabrieli¹ und führte in den folgenden Jahrzehnten zur Entwicklung eines Schütz-Bildes, das den Komponisten in vielerlei Hinsicht als italienisch geprägten Musiker auffasste. So wurde er zum Beispiel in einer Musikgeschichte von Johann Karl Schauer (1850) als ein »Kenner und Beförderer der italienischen Compositionsweise«² ausgewiesen. Erst in der Zeit um 1900 kam es zu einer Umdeutung seines geschichtlichen Ortes, insbesondere durch Philipp Spitta und Hugo Riemann³, die dazu beitrugen, dass Schütz in den 1920er Jahren zu einem Verteidiger alles Deutschen im Zuge der angeblichen »Überflutung«⁴ seines Vaterlandes mit italienischer Kunst avancierte. Guido Adler befand zum Beispiel, dass der erste Teil der *Symphoniae sacrae*, dessen Vorwort Gabrielis Namen ausdrücklich herausstreicht, die »Quintessenz der deutschen geistlichen Musik des ganzen Zeitalters«⁵ enthielte. Noch 1948 argumentierte der Nationalsozialist und Musikkritiker Hans Schnoor, Schütz' Kunst habe »den tiefsten Urgrund [...] in der reformatorischen Gesinnung des sächsisch-mitteldeutschen Kantoreiwesens des sechzehnten Jahrhunderts«, wenn auch »ihre frühesten Eigenregungen im Zeichen einer starken, sinnfreudigen Vorliebe für die Kunstformen des Südens« stünden⁶. Diese nationalistisch gefärbten Ansichten sind jedoch seit den 1950er-Jahren zunehmend revidiert worden, so dass die italienischen Grundlagen von Schütz' kompositorischen Ausbildung und Ausrichtung weithin anerkannt und im Detail untersucht worden sind.

Wie schon bei Winterfeld findet auch in aktuelleren Beiträgen die Beschäftigung mit dem Thema Italien hauptsächlich auf der Ebene der Stilentwicklung statt, namentlich in einer maßgeblichen Studie von Siegfried Schmalzriedt⁷, der als erster ausführlich die Frage nach den Lehrinhalten von Gabrielis Kompositionsunterricht behandelte, sowie in weiterführenden Publikationen von Konrad Küster⁸ und

1 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Bd. 2, Berlin 1834, S. 168–212.

2 Johann Karl Schauer, *Geschichte der biblisch-kirchlichen Dicht- und Tonkunst und ihrer Werke*, Jena 1850, S. 485. Siehe auch Walter Werbeck, *Kirchenferne »Operngesänge« – »wahrer Oratorienstyl« – »unermeßlicher Inhalt«. Schütz-Bilder im 19. Jahrhundert und ihre Vermittler*, in: *SJb* 27 (2005), S. 7–23.

3 Philipp Spitta, *Händel, Bach und Schütz*, in: ders., *Zur Musik: Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 61–92, hier S. 85–86; Hugo Riemann, *Kleines Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig 2/1914, S. 178.

4 Zitiert nach Rudolf Gerbers Rezension von Friedrich Blume, *Die Evangelische Kirchenmusik*, in: *ZfMw* 17 (1935), S. 113–118, hier S. 117.

5 Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt/Main 1924, S. 397.

6 Hans Schnoor, *Dresden: Vierhundert Jahre deutsche Musikkultur*, Dresden 1948, S. 42.

7 Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen*, Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1).

8 Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4).

anderen. Aus diesen Arbeiten ergibt sich ein relativ klares Bild davon, was Schütz an musikalischem Handwerkszeug aus seiner Lehrzeit mitnahm, das er dann in seinen späteren Werken verschiedentlich nutzte. Aber die damaligen Vorstellungen von Italien beinhalteten weit mehr als das von Wolfgang Osthoff umschriebene »reiche Vokabular«, mit Hilfe dessen »die musikalische Poetik Italiens auf die deutsche Musik angewandt werden konnte«⁹. Der Begriff umfasste vielmehr eine bunte Mischung aus faktischem Wissen, Phantasien und Vorurteilen, die die Idee des »Italienischen« erheblich verdichten und sich auch auf die gängigen Einstellungen zur Musik ausgewirkt haben. Neben den persönlichen Erinnerungen an seinen Lehrer und andere Bekanntschaften aus der Zeit in Venedig schwingen schon bei Schütz' eigenen Beschreibungen seiner italienischen Erfahrungen solche weiteren Assoziationen mit, die über das Geographische und Stilistische hinausgehen. Um diesen Assoziationen nachzuspüren, ist es wert, die spärlichen, aber wohlbekannteren Stellen in Schütz' Schriften, die sich mit italienischen Themen befassen, hier erneut zu beleuchten. In Verbindung mit anderen zeitgenössischen Berichten können diese Kommentare wichtige Einblicke in die kulturellen Anschauungen liefern, die Schütz' Beziehung mit Italien sowie die Rezeption seiner aus diesem Umfeld entstandenen Werke entscheidend prägen.

I. Italien: eine Ortung

In seinem *Itinerarium Italiae Nov-Antiquae* von 1640 beschreibt Martin Zeiller das Reiseland Italien:

Gelangende nun die Gränzen deß gantzen Italiae [... hat] also jetzt diß Land vom Morgen das Adriatisch unnd Ionische Meer; vom Abend den besagten Fluß Var, mit dem Spitzen der Berge / oder Alpebürgs / die Franckreich von Welschland scheiden; vom Mittag das Tyrhenisch und Ligustische Meer / so das undere genant wird; unnd von Mitternacht zum Theil die Alpen / so die Gränzen seyn von Teutschland / auff dieser Seiten; unnd zum Theil auch das Adriatische Meer. Man vergleichet diß Land eines Menschen Schenkel.¹⁰

Eine einprägsame geographische Gestalt also, auf natürliche Weise eingefasst von Gewässern und Gebirgszügen. Über eine solche topographische Bestimmung hinaus gab es »Italien« als politische oder kulturelle Einheit in der frühen Neuzeit eigentlich gar nicht, wie Silke Leopold dargelegt hat¹¹. Das verbreitete Verständnis von Italien und seinem Wesen rührte, so Leopold, vornehmlich von der Wahrnehmung Fremder her, während das Gebiet aus inländischer Sicht eine diffuse Ansammlung von Städten, Landstrichen und Fürstentümern mit jeweils eigenen Sitten und Identitäten umfasste. Allerdings ist es genau diese Fremdwahrnehmung durch Schütz und seine nordeuropäischen Zeitgenossen, die hier im Zentrum meines Interesses stehen soll. Der deutsche Polyhistor Martin Zeiller liefert mit seinem obigen Abriss des Landes einen willkommenen Ausgangspunkt. Denn selbst die sachlichste geographische Beschreibung bietet selbstverständlich niemals ein neutrales Abbild der Realität; sie enthält immer schon wertvolle Informationen zur Wahrnehmung bestimmter Namen und Lokalitäten sowie zu den Entscheidungen darüber, was überhaupt wesentlich und darstellenswert erschien.

⁹ Wolfgang Osthoff, *Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens*, in: SJB 2 (1980), S. 78–102, hier S. 92.

¹⁰ Martin Zeiller, *Itinerarium Italiae Nov-Antiquae: Oder / Raiß-Beschreibung durch Italien*, Frankfurt 1640, S. 3–4.

¹¹ Silke Leopold, »*Venetia Vergine – Mantova Virile*«. Eine musikalische Geographie Italiens um 1600, in: SJB 26 (2004), S. 21–29.

Ein Überblick über Italien in Sebastian Münsters *Cosmographia* zeigt ein Gebiet, das zunächst aus nicht mehr als fünf Städten und drei Inseln besteht, die der Kartenzeichner für erwähnenswert hielt: Mailand, Genua, Rom, Neapel und Venedig; dazu Korsika, Sardinien und Sizilien (Abbildung 1).



Abbildung 1: Sebastian Münster, *Cosmographia*, Basel 1550, S. 166

In einer detaillierteren Ansicht auf der folgenden Seite ist das Land – überraschenderweise in umgekehrter Blickrichtung gesehen – zwar dichter besiedelt, aber hinter Neapel geht es in dieser Fassung nicht mehr weiter (Abbildung 2). In Zeillers fast hundert Jahre jüngerem Reiseführer findet sich dann ein sehr viel detaillierteres Bild, das Italien als einen recht überlaufenen Flecken Erde erscheinen lässt (Abbildung 3). Sizilien ist allerdings immer noch sichtbar an den Rand gedrängt eines von vielen Vorurteilen, die im siebzehnten Jahrhundert trotz der rapiden Entwicklungen in kartographischer Genauigkeit weiter bestanden. Die Mehrzahl der in Deutschland veröffentlichten Reisebücher dieser Zeit handelt einen mehr oder weniger unveränderten Katalog von sehenswerten Orten ab. Auch die möglichen Reiserouten, die dabei vorgeschlagen werden, variieren wenig. All diese Tourenangebote steuern natürlich die bekanntesten Städte des Landes an; sie konzentrieren sich generell auf den Norden Italiens, führen nicht weiter südlich als Neapel und enden häufig an einem ganz bestimmten Ort, nämlich Venedig. Dies ist der Zielpunkt sowohl zweier Routenbeschreibungen in Zeillers Band als auch eines Reiseberichts des deutschen Architekten Joseph Furttentbach, der 1627 sein *Newes Itinerarium Italiae* vorlegte¹²; bei ihm führt die letzte Etappe seiner großen Italientour von Genua über Turin, Mailand, Mantua und Verona in die Lagunenstadt. Ein Reiseführer von 1601 enthielt gleich mehrere Varianten, wie man die Stadt von

12 Joseph Furttentbach, *Newes Itinerarium Italiae*, Ulm 1627.

Würzburg aus ansteuern könnte¹³, und ebenso beschließt der englische Schriftsteller Thomas Coryate seine berühmte Italienfahrt im Jahr 1608 in Venedig¹⁴.



Abbildung 2: Sebastian Münster, *Cosmographia*, Basel 1550, S. 167

¹³ Georg Kranitz von Wertheim, *Paradisus Deliciarum Italiae: Das ist/Eygentliche Beschreibung/ Was durch gantz Italien in allen Stett und Orten denckwürdiges zu sehen ist*, Köln 1616, unpag.

¹⁴ Thomas Coryate, *Coryats Crudities – Hastily gobled up in five Moneths trauells [...]*, London 1611. Ich zitiere im Folgenden nach der Übersetzung von Hans Adler, *Die Venedig- und Rheinfahrt A. D. 1608*, Stuttgart 1970.



Abbildung 3: Martin Zeiller, *Itinerarium Italiae Nov-Antiquae: Oder Raiß-Beschreibung durch Italien*, Frankfurt 1640, vor S. 1

Dass Venedig für viele ausländische Besucher den ersehnten Gipfelpunkt ihrer Expedition darstellte, ist leicht verständlich, rankten sich doch um die Stadt eine Reihe von Mythen, die ihr in Verbindung mit ihrer wundersamen Lage – sie erwuchs gleichsam aus dem Meer – eine besondere Anziehungskraft verliehen. Wie David Rosand jüngst dargestellt hat¹⁵, wurden diese Mythen in der Renaissancezeit von den Venezianern teilweise selbst erfunden und gezielt verbreitet, um ihren außergewöhnlichen politischen Status vor der Bedrohung von Seiten der Türken oder der päpstlichen Macht zu schützen. Venedig wurde als »Vormawr [...] der ganzen Christenheit«¹⁶, als »schöne, berühmte und herrliche Jungfrau«¹⁷ gepriesen, die in ihrer jahrhundertelangen Geschichte nicht einmal von Natur- oder Feindesgewalt eingenommen werden konnte. So heißt es in einem 1604 veröffentlichten Reisebuch des Herzogs von Württemberg:

15 David Rosand, *Myths of Venice: The Figuration of a State*, Chapel Hill 2001, S. 3–4.

16 Hieronymus Megiser, *Paradisus Deliciarum; das ist/Eigentliche vnd warhafftige Beschreibung Der wunderbaren/mechtigen vnd in aller Welt hochberühmbten Stadt Venedig*, Leipzig 1610, S. 5.

17 Coryate/Adler (wie Anm. 14), S. 96.

Unnd ob sie gleichwol weder mit Thor/ noch Mauren verwahrt/ ist sie doch Vest/ und wider einen Mächtigen Feind starck genug. [...] Gegen dem Hohen Meer/ ist die Statt von Natur mit einem Gestad/ vor der Ungestümmigkeit deß Meers beschirmt/ sonst möchte sie vor den grausamen Wellen/ und dem wüten deß Meers/ sich nit erhalten/ es mag auch kein groß Schiff/ dann allein an etlich unterschiedlichen orten/ durch diß Gestad zu der Statt gebracht werden. Welche örter also bevestiget/ daß nit leichtlich ein Feind dardurch zwingen würdt.¹⁸

Die Stadt, welche nach Auskunft des weitgereisten Historikers Hieronymus Megiser die sieben Weltwunder der Antike übertraf, zeichnete sich daneben durch ihre »gute Policy Ordnung und Regiment« aus¹⁹. Als selbsternannte »Serenissima« galt die Republik als ein ideales politisches Gefüge, in dem die herrschende Klasse selbstlos dem Allgemeinwohl diene, und das daher ganz Europa als Modell guter Regierungsprinzipien gelten konnte²⁰.

Zudem war Venedig als internationale Handelsstadt für seinen legendären Reichtum und luxuriösen Lebenswandel bekannt. In einem holländischen Weltatlas von 1649 steht dazu:

Und wiewol [Venedig] gantz und gar vom Wasser umbringet ist/ und also kein Land hat/ als das einige darauff die Häuser stehen/ so befindet man allda an allerley vorrath so wol zur leibes Notturfft/ als auch zur wollust nicht allein keinen mangel/ sonder auch offermals einen solchen überfluß/ daß Wein und Korn auch von dannen an andere örter verführet werden. Die ursache ist/ daß man alles kann zu Schiff dahin bringen/ und darneben ein ungläublicher Kauffhandel allda getrieben wird [...].²¹

Das Stadtbild zeigte sich dementsprechend opulent:

Mit köstlichen treflichen gebäwen und Palatiis ist die gantze Statt erfüllet. Die Kirche zu S. Marcus [ist ...] über die massen köstlich erbawet/ und mit allerley Marmelstein/ und andern herrlichen steinen/ und bildern geziehret. In dieser Kirchen ist zusehen der überaus thewre und köstliche Schatz der Venediger [...] nach vieler meinung [ist] nicht wol ein ort zu finden/ allda ein so grosser ungläublicher Schatz in solchem überfluß solte beyeinander gefunden werden.²²

Diese Prachtentfaltung erstreckte sich auch auf das Gebiet der Künste, die gerade in der Zeit um 1600 einen Höhepunkt erlebten, zum Beispiel im Zuge der alljährlichen Feier für den venezianischen Schutzheiligen San Rocco. Coryate hörte zu diesem Anlass die angeblich »herrlichste Musik in meinem ganzen Leben« – »so ausgesucht, so bewundernswert, so über alle Maßen ausgezeichnet [...], dass sie alle Fremden, die sie zum ersten Male hörten, hinriss und verblüffte«²³. Martha Feldmann zufolge entstand diese Fixierung auf künstlerische Repräsentation als eine Reaktion auf den empfindlichen Verlust politischer

18 Jacob Rathgeb, *Warhafft Beschreibung Zweyer Raisen*, Tübingen 1604, Bl. 77^v.

19 Megiser (wie Anm. 16), S. 6.

20 Rosand (wie Anm. 15), S. 4.

21 Jan Jansson, *Novus Atlas, Das ist/ Welt-beschreibung mit schönen neuen außführlichen Taffeln*, Bd. 3, Amsterdam 1649, unpag.

22 Ebd.

23 Coryate/Adler (wie Anm. 14), S. 128–129.

Macht, den die Republik im frühen 16. Jahrhundert erlitten hatte²⁴. Das Modell wurde in jedem Fall rasch von nordeuropäischen Machthabern übernommen, einschließlich der Dresdner Kurfürsten, die bekanntlich schon im ausgehenden 16. Jahrhundert damit begannen, den sächsischen Hof mit südländischen Künstlern und Kunstobjekten auszustatten²⁵. Venedig, als gefeiertes Glanzlicht der italienischen Kultur, konnte in diesem Zusammenhang als Synekdoche für das ganze Land und seine echten oder fiktiven Schätze stehen.

II. Paradies auf Erden

Diese Gleichsetzung Venedigs mit Italien zeigt sich auch in Schütz' eigenen Kommentaren, die einmal mehr die Einschätzung Italiens von ausländischer Seite als einen einheitlichen Kulturraum bestätigen. Denn Schütz bezieht sich in seinen Schriften größtenteils nicht speziell auf seine »venezianische«, sondern fast immer auf seine »italienische« Lehrzeit. Aber wie war dieses italienische Umfeld beschaffen, das Schütz zweimal aus erster Hand erlebte, und was bedeutete es ihm? Diesen Fragen kann auf verschiedenen Wegen nachgegangen werden. Im Sinne der anthropologischen »dichten Schilderung« könnte man zum Beispiel versuchen, die Vielzahl der Sitten und Gebräuche zu rekonstruieren, die zur Zeit von Schütz' Besuchen dort herrschten und die er daher vermutlich auch kennenlernte. Die oben erwähnte Reiseliteratur enthält etliche Erzählungen, die einen recht konkreten Eindruck vom täglichen Leben in Venedig zu erwecken scheinen – von der bunt gemischten Bevölkerung etwa oder von den musizierenden Gondelfahrern. In der Württembergischen Reisechronik liest man dazu:

Es ist die Statt uber die maß Volckreich / unnd ob sie gleichwol gros und wol erbawen / so stecken doch alle Häuser vol Volcks. Den gantzen Tag / von Morgen an biß in die Nacht / seind alle Gassen (wo man gehen kan) so getrungen mit Volck / von allerley Nationen / als Teutschen / Frantzosen / Niderländer unnd dergleichen / auch Türcken / Juden unnd Heiden / daß sich uber der grossen Menge hoch zuverwundern ist. Wie in den Gassen deß Volcks sehr vil / also ist den gantzen Tag das fahren mit Gundeln in der Statt auff dem Meer Canaln kein End / gibt in solchen spazieren fahren auff dem Wasser vil und mancherley Kurtzweil mit singen unnd allerley seiten spilen.²⁶

Weitere musikalische Darbietungen, »zuweilen vokaler, zuweilen instrumentaler, zuweilen beider Art«²⁷, gab es täglich auf dem Markusplatz zu bestaunen, oft als Begleitakt zu den Auftritten von Marktschreiern und Quacksalbern. Vielleicht hatten diese Klänge der derzeitigen populären Musik tatsächlich eine wie auch immer geartete Wirkung auf Schütz' kompositorische Sprache, auch wenn sie heutzutage nur schwer rekonstruierbar sind. In Walter Werbecks Einschätzung war es allerdings eher Schütz' Zeitgenosse Johann Hermann Schein, der die volkstümlicheren Seiten der italienischen Musikkultur in seine Werke einfließen ließ²⁸ (auch wenn er selbst nie einen singenden Gondelfahrer erlebt haben wird). Oder war

24 Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley 1995, S. xxi.

25 Vgl. Helen Watanabe-O'Kelly, *Court Culture in Dresden: From Renaissance to Baroque*, New York 2002, passim.

26 Rathgeb (wie Anm. 18), Bl. 78^v.

27 Coryate / Adler (wie Anm. 14), S. 152.

28 Walter Werbeck, *Gabrieli-Schule und »italian-madrigalische Manier«: Schütz und Schein*, in: SJB 28 (2006), S. 23 bis 34, hier S. 26–27.

Schütz vielleicht sogar zu Gast im Haus der einen oder anderen venezianischen Kurtisane, wie Coryate das anscheinend war? Letzterer bestand allerdings darauf, dass dies ausschließlich zu Forschungszwecken oder zur Bekehrung der sündigen Frauen geschah²⁹.

Doch obwohl solche Mutmaßungen unser Bild vom barocken Venedig zweifellos anreichern, bleiben sie letztendlich im Bereich des Lokalkolorits, dessen Beschreibung in der zeitgenössischen Literatur häufig in milden Exotismus umschlägt. Die Italiener »setzen ihr bestes Fleisch mit Käse bestreut auf den Tisch«, benutzen zum Essen Gabeln statt Messer und mit Vorliebe werden Frösche konsumiert, berichtet Coryate: fremdländische Bräuche, die zum Teil »bei keiner anderen christlichen Nation« zu beobachten seien³⁰. Stephen Greenblatt hat solche Anekdoten, deren Schwerpunkt auf der Qualität des Ungewöhnlichen oder Schockierenden liegt, als »Technologien der Repräsentation« bezeichnet³¹, die oft ein verzerrtes Bild der Tatsachen erzeugen. Außerdem sind sie nur höchst spekulativ mit Schütz selbst in Verbindung zu bringen. Hans Joachim Moser behauptete zwar, dass die »orientalisch weiche Märchenluft der Goldkuppelstadt zur Entfaltung der Chromatik lockte«³², doch die Druckexemplare der Schützchen Madrigale rochen vermutlich nicht nach dem venezianischen Kanalwasser, das nach Auskunft eines Besuchers einen »ohnnerträglichen Gestanck« von sich gab³³. Sogar sehr viel spezifischere Studien, wie jene von Feldman, die die Aktivitäten der musikalischen Salons der Stadt im späten 16. Jahrhundert dokumentiert, helfen uns wenig in Bezug auf Schütz, da jegliches Beweismaterial fehlt, das ihn mit solchen Kreisen in Verbindung brächte³⁴. Aufschlussreicher ist da schon Konrad Küsters Versuch, die historische Situation des Madrigals zu bestimmen, wie Schütz sie in Venedig antraf³⁵. Jedoch geht ein solcher Ansatz wiederum eher auf den Problembereich des Stilistischen ein als auf die weiteren kulturellen Resonanzen, die hier hinterfragt werden sollen.

Wenn Schütz von Italien sprach, dann eigentlich immer, bis in die 1640er Jahre hinein, in den höchsten Lobestönen, die oft die Sphäre des Himmlischen anklingen ließen. Damit stand er in einer langen Tradition, in der Italien als eine Art weltliches Paradies besungen wurde. Eine ganze Reihe von frühneuzeitlichen Reiseberichten erschienen unter dem verlockenden Titel *Paradisus Deliciarum Italiae*³⁶, und Coryate pries gleich mehrere italienische Orte als ein Paradies auf Erden. Venedig bot ihm »den erhabensten und himmlischsten Anblick, den ein sterbliches Auge empfangen kann«³⁷; und wenn er Italien als den Garten Europas, die Lombardei als den Garten Italiens und Venedig als den Garten der Lombardei bezeichnete, dann meinte er dies im Sinne der »elysäischen Gefilde«³⁸. Natürlich wandte Coryate hier eine Rhetorik der Übertreibung an, deren Gefahren er sich selbst voll bewusst war³⁹. Aber wie weit solche Ausschmückungen auch von der Realität entfernt sein mochten, sie gestalteten doch die populären Vorstel-

29 Coryate/Adler (wie Anm. 14), S. 149–150.

30 Ebd., S. 74, 83.

31 Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago 1991, S. 3.

32 Moser, S. 48.

33 Hieronymus Welsch, *Wärhaffige Reiß-Beschreibung/Auß eigener Erfahrung*, Nürnberg 1659, S. 29.

34 Feldman (wie Anm. 24).

35 Konrad Küster, *Schütz' Madrigale in der zeitgenössischen italienischen Musikkultur*, in: SJB 26 (2004), S. 71–88.

36 Siehe z. B. Anm. 13 und 16.

37 Coryate/Adler (wie Anm. 14), S. 94.

38 Ebd., S. 77.

39 In der englischen Originalversion (Thomas Coryate, *Coryat's Crudities*, London 1611, S. 168) heißt es: »Me thinks I heare some carping criticke object unto me, that I do in this one point play the part of a traveller, that is, I tell a lye.«

lungen vom fernen Land entscheidend mit. Ein ähnlicher Hang zur Hyperbel charakterisiert daher auch Schütz' eigene Schilderungen, die durch Anlehnung an diese gängigen Superlative versuchen, dem Leser seine Erfahrungen in der Fremde anschaulich zu machen: Wenn er etwa im Vorwort zu seinem venezianischen Madrigalbuch (1611) seine italienischen Erlebnisse mit den sagenhaften Goldschätzen der antiken Flüsse Tajo und Paktolos vergleicht oder seinen Lehrer Gabrieli als einen Schöpfer »himmlischer Harmonie« feiert⁴⁰. Ein weiterer deutscher Schüler Gabrielis, Christoph Clemsee, bezeichnete den Meister in ähnlicher Überspitzung als »Augapfel aller vollkommenen Musik«⁴¹. Auch Schütz' Vergleich Gabrielis mit den antiken Amphionen sowie die Idee seiner Eheschließung mit der Muse Melpomene, die beide in der Vorrede zum ersten Teil der *Symphoniae sacrae* (1629) erscheinen, bedienen sich dieser verbreiteten Metaphern des Mythisch-Göttlichen, transponiert in die Dimension des Hörbaren⁴².

In diesem Sinne stellten die Kenntnisse, die Schütz aus dem gelobten Land mitbrachte, nicht nur einen Vorrat an neuartigen Stilmitteln dar, sondern sie enthielten auch das Versprechen, den Zugang zu einer exquisiten Art von neuem musikalischem Erleben zu öffnen. Allerdings konnte ein solches Versprechen auch leicht uneingelöst bleiben. In der Vorrede zu seinen *Psalmen Davids* (1619), deren Kompositionsart der Autor als italienischen »stylo recitativo« kennzeichnet, stellt Schütz der himmlischen Harmonie Gabrielis die irdische Realität einer »unangenehmen Harmony« oder »battaglia di mosche« gegenüber, die dann entsteht, wenn die Umsetzung des Notenbildes in ein Klangbild nicht sachgemäß erfolgt⁴³. Hier spielt eindeutig Schütz' Besorgnis über das Kulturgefälle mit, das in der Wahrnehmung vieler Künstler und Literaten im 17. Jahrhundert zwischen Deutschland und Italien herrschte. Wie Elisabeth Rothmund ausgeführt hat, sind dieser Problemlage sowohl die Bemühungen von Martin Opitz und den deutschen Sprachgesellschaften um eine vaterländische Poesie zuzuordnen als auch Schützens Ringen um die Etablierung einer deutschen Oper⁴⁴. Das Bild der germanischen Völker als unkultivierte Barbaren, das bis auf antike Autoren wie Tacitus zurückgeht, war vor allem von italienischen Autoren seit dem 15. Jahrhundert mit Vorliebe immer wieder aufgegriffen worden⁴⁵. Vor diesem Hintergrund ist unter anderem Opitz' Versuch in seinem *Buch von der deutschen Poeterey* zu verstehen, solche Vorurteile endgültig aus der Welt zu schaffen:

Von dieser Deutschen Poeterey nun zue reden / sollen wir nicht vermeinen / das vnser Land vnter so einer rawen vnd vngeschlachten Lufft liege / das es nicht eben dergleichen zue der Poesie tüchtige ingenia könne tragen / als jergendt ein anderer ort vnter der Sonnen. Wein vnnd fruchte pflaget man zue Loben von dem orte da sie herkommen sein; nicht die gemüter der menschen.⁴⁶

40 Schütz Dok, S. 43.

41 Moser, S. 60.

42 Schütz Dok, S. 154.

43 Ebd., S. 74.

44 Elisabeth Rothmund, *Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik. »Zum Auffnehmen der Music / auch Vermehrung unserer Nation Ruhm«*, Bern 2004, passim.

45 Siehe Matthew McLean, *The Cosmographia of Sebastian Münster: Describing the World in the Reformation*, Ashgate 2007, S. 89–90.

46 Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey (1624)*, hrsg. v. Cornelius Sommer, Stuttgart 1970, S. 20f. (Beginn von Kapitel 4).

Opitz wehrt sich hier gezielt gegen die aristotelische Klimatheorie, die Silke Leopold zufolge im 17. Jahrhundert einen merklichen Aufschwung erfuhr⁴⁷ und nach der die von Megiser gepriesene »gesunde Luft« Venedigs auch die charakterliche Veranlagung der dortigen Bevölkerung bestimmte⁴⁸.

Das Gefühl, dass die Deutschen den Italienern gegenüber kulturellen Aufholbedarf hatten, führte bei Schütz zu ganz konkreten didaktischen Anweisungen, wie seine Mahnung im zweiten Teil der *Symphoniae sacrae* (1647), hiesige Musiker sollten sich nicht schämen, zur korrekten Ausführung des neuen Stils (insbesondere der fremdartigen »schwarzen Noten«) »zuvor eines Vnterrichts / bey solcher Manier Erfahrenen zu erholen / auch an der Privat übung keinen Verdruß zu schöpfen«. Ansonsten werde deren Darbietung einem »verständigen Gehöre nichts anders als Eckel und Verdruß / ja auch dem Autori selbst / und der löblichen deutschen Nation [...] eine gantz unrechtmässige Verkleinerung erwecken müssen«⁴⁹. Wiederum ist es also der Höreffekt dieses neuartigen Musizierens, der in Schütz' Einschätzung für den Erfolg der stilistischen Aneignung entscheidend wirkt. Eine solche pädagogische Absicht charakterisiert auch andere zeitgenössische Publikationen, zum Beispiel den dritten Band des *Syntagma musicum* (1619) von Michael Praetorius, in dem er deutsche Leser mit den neueren italienischen Entwicklungen und Bezeichnungen vertraut machen will⁵⁰. Sein terminologischer Grundkurs dient als Erinnerung daran, dass Italien als Modell musikalischer Vollkommenheit für die Komponisten Nordeuropas erst kürzlich den traditionellen Standard des flämischen Kontrapunkts abgelöst hatte. In den Jahrzehnten nach 1600 jedoch konnten sich weder Praetorius noch Schütz eine weitere Entwicklung der deutschen Musik ohne Bezug auf das Traumland Italien vorstellen⁵¹.

III. Schattenseiten

»A defining characteristic of early modern wonder is ambiguity«, schreibt der Kunsthistoriker Alexander Marr⁵², und in der Tat ist auch das Italienbild des 17. Jahrhunderts von solcher Mehrdeutigkeit gekennzeichnet. Die Kehrseite der Bewunderung für die Vorzüge des Landes war ein verbreiteter Argwohn gegenüber seinen Einwohnern, deren Hang zur Unmoral so sprichwörtlich war wie die wundersame Fruchtbarkeit des Bodens. Das Vorwort zu einem 1614 veröffentlichten Reisebuch verdeutlicht dieses »Hetero-Image«⁵³: »In summa wer Italien nicht gesehen hat / der weiß schier nicht / was Reichthumb / Hoffart / Köstlichkeit und Augenslust sey«⁵⁴ – die Arroganz hier nahtlos eingebunden in die Aufzählung sinnlicher Vergnügen. Viele dieser negativen Vorurteile gehen auf Berichte von Martin Luther und Erasmus von Rotterdam zurück, die reichlich schockiert von ihren eigenen Italienreisen heimkehrten. Luthers viel zitiertes Diktum »Gibt es eine Hölle, so steht Rom darauf« liefert ein schlagendes Gegenbild zum oben ausgeführten paradisischen Ideal. Wie Russel Lemmons argumentiert hat, ist es durchaus

47 Leopold (wie Anm. 11), S. 24.

48 Megiser (wie Anm. 16), S. 6.

49 Schütz Dok, S. 256.

50 Michael Praetorius, *Syntagmatis Musici Tomus Tertius*, Wolfenbüttel 1619, S. 1–26.

51 Siehe Rothmund (wie Anm. 44), S. 93.

52 Alexander Marr, *Introduction*, in: ders. u. Robert J. W. Evans (Hrsg.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Ashgate 2006, S. 1–20, hier S. 2.

53 Manfred Beller, *Italians*, in: ders. u. Joep Leerssen (Hrsg.), *Imagology – The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, Amsterdam 2007, S. 194–199, hier S. 197.

54 Georg Kranitz von Wertheim, *Delitiae Italiae*, Leipzig 1614, Vorrede, unpag.

wahrscheinlich, dass der Sittenverfall, den Luther am Sitz des Papsttums aus erster Hand erlebte, einen entscheidenden Impuls für seine späteren reformatorischen Aktivitäten lieferte⁵⁵. Eine ähnlich kritische Haltung den katholischen Gebräuchen gegenüber klingt in einem Reiseführer von 1610 an, der den Gottesdienst in Venedigs Kirchen beschreibt:

Bey der Meß werden viel Ceremonien mit eyngemischt / und ist schier der gantze Gottesdienst eitel Ceremonien und Gepräng mit singen / lessen / räuchen / bucken / sonderlicher priesterlich Zierd / und Kleidung / unnd dergleichen / daß sich auch der Haupthandel darunder vast gantz verleuhrt.⁵⁶

Außerhalb der Kirchenmauern zeigten sich die anstößigen Verhaltensweisen der Venezianer unter anderem in der Bekleidung der Frauen, die laut Coryate »mit entblößtem Busen umhergehen, auch der Rücken bis zur Taille nackt«, was der Autor »unziemlich und unartig« findet, »da der Beschauer doch alles deutlich sehen kann«⁵⁷. Zeiller stellt zusammenfassend fest: »Was für Unzucht / Sodomierey / unnd dergleichen stumme Sünden bey ihnen im schwang gehen / gebührt sich nicht zu erzehlen: Ist vorhin mehr als zu viel bekant«.⁵⁸

Auswärtige Reisende wurden eingehend vor den Gefahren gewarnt, die in einem solchen Umfeld lauerten. Coryate berichtet, dass arglose Neuankömmlinge gerne von Kriminellen auf eine Gondel gelockt wurden, mit der sie dann an einen abgelegenen Ort fuhren, um dort die Opfer auszurauben⁵⁹. Zeiller bemängelt zusätzlich, dass die Fremdenzimmer der italienischen Wirtshäuser »so schlecht bestellt [sey] / unnd / sonderlich SommersZeit / voller Schnacken / Wantzen / unnd andern Geschmeisses / und muß gleichwol alles thewer genug bezahlet werden«⁶⁰. Schlimmer noch war die Vorstellung, dass ausländische Besucher selbst von der Unmoral des Landes angesteckt werden und »italienisiert« in ihre Heimat zurückkehren könnten. Der englische Schriftsteller John Lyly schrieb dazu im Jahr 1580:

If any Englishman be infected with any misdemeanour they say with one mouth, ›He is Italianated‹; so odious is that nation to this that the very man is no less hated for the name, than the country for the manners.⁶¹

In diesem Zusammenhang wurde die italienische Lebensweise als Warnzeichen auch für die Deutschen zitiert. Wie Sebastian Münster feststellt, »jetztunt zu unsern zeiten was in Italia für breuch und gewonheiten sein / weißt man wol / das bapstumb das darin ist / hat alle Christliche zucht gemindert«⁶². Er sah in Italiens politischem und sittlichem Verfall ein Schicksal, das die deutschen Lande nur vermeiden könnten, wenn sie ihren eigenen Lebenswandel wieder auf gottgefälligeren Bahnen lenkten⁶³.

55 Russel Lemmons, »If there is a hell, then Rome stands upon it«: *Martin Luther as Traveler and Translator*, in: Carmine G. di Biase (Hrsg.), *Travel and Translation in the Early Modern Period*, Amsterdam 2006, S. 33–44, hier S. 34–35.

56 Johann Grasser, *Neue vnd volkommne Italianische / Frantzösische / vnd Englische Schatzkammer*, Basel 1610, S. 1072.

57 Coryate / Adler (wie Anm. 14), S. 98.

58 Zeiller (wie Anm. 10), S. 7.

59 Coryate / Adler (wie Anm. 14), S. 98–99.

60 Zeiller (wie Anm. 10), S. 7.

61 Zitiert in Sara Warneke, *Images of the Educational Traveller in Early Modern England*, Leiden 1995, S. 105.

62 Sebastian Münster, *Cosmographia*, Basel 1550, S. 153.

63 Siehe McLean (wie Anm. 45), S. 334.

Ob Schütz auch ein solcher von Unmoral infizierter Heimkehrer war, ist aus heutiger Perspektive nicht mehr festzustellen. Sicherlich führte jedoch die Aktivität des Reisens, wie schon Megiser scharfsichtig feststellte, zur Entwicklung eines »fein judicium, daß der so reiset verstehe / was recht oder unrecht ist«; als Beispiel bringt er die Figur des Odysseus, der »gleichfals durchs reisen zu einem rechten Politico worden«⁶⁴. Anders gesagt werden sich Schütz' Reisen so ausgewirkt haben, dass er zu aktuellen Fragen der italienischen Kultur und Musik Stellung beziehen konnte und musste. So finden sich neben den überspitzten Lobeshymnen vor allem in seinem späteren Werk durchaus auch kritische Äußerungen. Diese hingen natürlich vor allem mit den katastrophalen Folgen des Dreißigjährigen Krieges für die Dresdner Kapellmusik zusammen sowie mit den unschönen Intrigen am Hof, in deren Folge der alternde Schütz mit italienischen Neuankömmlingen um seine Stellung zu ringen hatte. Sie entstanden wohl aber auch aus dem Gefühl heraus, dass er in seinem Alter mit der neuesten Mode aus Italien nicht mehr Schritt halten konnte. Die daraus erwachsende Nostalgie äußert sich am deutlichsten im bekannten Vorwort zu seiner *Geistlichen Chormusik* (1648), in dem die Idee der »Himmlichen Harmoni« interessanterweise noch einmal aufgegriffen wird. Hier ist der Begriff jedoch als irreführend gekennzeichnet: Für Ungeschulte könnte die moderne italienische Schreibweise zwar als solche erscheinen, doch ohne die rechten satztechnischen Grundlagen bliebe dies eine Illusion⁶⁵ – ein musikalisches Äquivalent zu Coryates Beschreibung der verführerischen Schönheit venezianischer Frauen als »goldener Ring in einem Schweinerüssel«⁶⁶. Ebenso scheint Schütz im dritten Teil der *Symphoniae sacrae* (1650) implizit ein Urteil über die unbesonnene Wesensart der Italiener auszusprechen, wenn er ihre laxen Notationspraktiken mit der Sentenz »Abundans cautela non nocet« kommentiert⁶⁷.

Und sogar in einer Formulierung aus dem ersten Teil der *Symphoniae sacrae* von 1629, als Schütz gerade von seiner zweiten Venedigreise heimgekehrt war, lässt sich schon ein skeptischer Unterton vermuten. Wenn Schütz dort feststellt, die moderne italienische Musik ziele darauf ab, die »heutigen Ohren mit einem neuen Reiz zu kitzeln«⁶⁸, dann scheinen sich hier genau diejenigen Urteilskategorien anzubahnen, die später für die Gegenüberstellung deutscher und italienischer Qualitäten ausschlaggebend werden sollten. Schütz' Formulierung wurde im späten 17. Jahrhundert vermehrt aufgegriffen und im moralischen Sinne weitergesponnen, zum Beispiel von Wolfgang Caspar Printz, der sich zu diesem Zweck auf Plato beruft:

GOTT habe denen Menschen die Music/als eine Werckmeisterin der Zierde und Wohlständigkeit/ verliehen: nicht zur Wollust/ und das Gehör damit zu kitzeln; sondern damit sie das Gemüth/ so es aus seinen gebürlichen Schrancken tritt/ sich verirret/ und unruhig wird/ oder in Ermangelung guter Künste und der Holdseeligkeiten/aus Hochmuth und Gottlosigkeit Uppigkeit treibet/ wieder gebührend zu rechte bringe.⁶⁹

Nur ein oder zwei Jahrzehnte später wurden auf dieser Basis heftige Diskussionen um die schädlichen Einflüsse des sinnlichen italienischen Stils (insbesondere der Oper) auf die protestantische Kirchenmusik

64 Megiser (wie Anm. 16), Vorrede, unpag.

65 Schütz Dok, S. 279.

66 Coryate/Adler (wie Anm. 14), S. 146.

67 Schütz Dok, S. 316.

68 Ebd.

69 Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690, Nachdruck Graz 1964, S. 174–175.

geführt, unter anderem im Umfeld von Johann Sebastian Bach⁷⁰. Die immer offenkundigere Spaltung in südliche und nördliche Kompositionsweisen gipfelte später im Konzept eines romantischen Stil-dualismus, der die italienische Musik als lyrisch und oberflächlich und die deutsche als komplex und tief sinnig charakterisierte⁷¹. Diese Parameter haben dann maßgeblich die Rezeption von Schütz' Musik im 19. und 20. Jahrhundert mitbestimmt.

Zu Schützens Lebzeiten waren die Fronten noch keinesfalls so verhärtet. Natürlich hatte sich schon Plato besorgt über die möglichen negativen Auswirkungen der Musik auf Moral und Gesellschaft geäußert; aber die affektbetonten Grundsätze der italienischen *Seconda prattica* konnten das althergebrachte Bild der Musik als numerischer Ausdruck der universellen Harmonie zunächst kaum abwandeln. Theoretiker von Joachim Burmeister bis Christoph Bernhard und Andreas Werckmeister nahmen zwar auf verschiedene Arten die Stilneuerungen auf, taten dies aber stets auf dem Fundament der traditionellen Proportions- oder Kontrapunktlehre. Auf diese Weise konnte die Gefahr einer zu sinnlichen oder ungezügelter Musik durch Rückgriff auf nüchterne Satzprinzipien problemlos abgewendet werden. In der musikalischen Praxis ergibt sich dagegen teilweise ein anderes Bild, denn der musikalische Inhalt von Schütz' *Symphoniae sacrae* I scheint genau das zu verwirklichen, was dort im Vorwort beschrieben wird: musikalische Erquickung auf die neueste Art. Ob das resultierende Hörerlebnis von seinem deutschen Publikum als Erfahrung »italienisierter« und daher möglicherweise unziemlicher Musik gewertet wurde, ist unklar, da sich kein kritischer Diskurs zu dem Werk erhalten hat, der den Debatten um die Kantatenkomposition der Bachzeit vergleichbar wäre. Praetorius hatte dazu nur zu bemerken, dass

etlichen vnter vns Teutschen / so der jetzigen neuen Italiänischen Invention, do man bißweilen nur eine ConcertatStimme allein / zu zeiten zwo oder drey in eine Orgel oder Regal singen lest / noch vngewohnt / diese Art nicht so gar wolgefället / in Meynung / der Gesang gehe gar zu bloß / vnd habe bey denen / so die Music nicht verstehen / kein sonderlich ansehen oder gratiam.⁷²

Der Stil der klein besetzten Konzerte der *Symphoniae sacrae* I scheint hier recht passend umschrieben, und die Reaktionen fielen anscheinend eher zurückhaltend bis ablehnend aus.

Praetorius' Einschätzung deckt sich allerdings nicht mit der Begeisterung, mit der andere nord-europäische Kritiker wie Coryate die italienische Monodie aufnahmen. Nach Auskunft Coryates besaß einer der Sänger in St. Rocco

eine so unvergleichliche, wenn ich mich so ausdrücken darf, übernatürliche Stimme von solch ausnehmendem Wohlklang und solchem Liebreiz, daß er mir als der allerbeste Sänger auf Erden erschien; denn er versetzte seine Zuhörer nicht nur in den denkbar angenehmsten Zustand von Wohlbehagen, sondern erfüllte sie gleichzeitig mit Staunen und Bewunderung.⁷³

Die Konzentration auf die hinreißende Solostimme übertrumpft hier klar jegliches Interesse an Satztechnik oder am textlichen Inhalt des Gesungenen. Richard Taruskin hat ein solches Potenzial zur reinen

70 Siche Joyce L. Irwin, *Neither Voice Nor Heart Alone: German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York 1993, passim.

71 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (=NHdb 6), S. 7.

72 Praetorius (wie Anm. 50), S. 136 (recte S. 116).

73 Coryate/Adler (wie Anm. 14), S. 129–130.

Sinnenfreude im letzten Teil von Schütz' Konzert »O quam tu pulchra es« (SVW 265) ausgemacht; er deutet die wiederholten aufsteigenden »O«-Motive ganz konkret als sexuellen Höhepunkt⁷⁴. Obwohl sich Taruskins Auslegung auf keinerlei historisches Beweismaterial stützt, kann sie doch mit dem verbreiteten Unbehagen über die erotischen Tendenzen des biblischen Hohelieds in Verbindung gebracht werden, aus dem der Text des Konzerts stammt. Eine kommentierte Hohelied-Ausgabe von Daniel Sudermann aus dem Jahr 1622 hält seine Leser zum Beispiel dazu an, im Bild von den Brüsten der salomonischen Geliebten nichts als die »reine Lehre deß Evangelij« zu sehen⁷⁵. Außerdem stellt Taruskins Interpretation von »O quam tu pulchra es« Schütz' eklatante Reduktion der musikalischen Aussage auf den reinen Ohrenkitzel heraus, der die Aufmerksamkeit von der Schönheit der besungenen Frauengestalt auf die Reize des puren Wohlklangs lenkt. Die dadurch ermöglichte sinnliche Hörerfahrung greift vielleicht tatsächlich auf musikalische Weise die »Erotisierung« der zeitgenössischen Literatur auf, in der anzügliche Themen durch poetische Mittel akzeptabel und konsumierbar gemacht wurden⁷⁶. Diese Lesart deckt sich auch mit Martin Opitz' entschuldigender Haltung in seiner poetischen Übersetzung des Hohelieds. In der Vorrede verteidigt Opitz sich gegen den Vorwurf, die »ein unnd andere rede sey etwas zu buhlerhaftig und weltlich« geraten, also zu stark an der Liebeslyrik bekannter Autoren wie Guarini oder Tasso orientiert. Wenn Opitz zu bedenken gibt, dass »die Poeterey so wenig ohn Farben / als wenig der Frühling ohn Blumen seyn soll«⁷⁷, dann trifft eine solche Apologie womöglich in ähnlicher Weise auf die »buhlerhaftigen« Passagen in Schütz' musikalischer Verarbeitung zu.

IV. Himmlische Klänge?

Das obige Beispiel legt nahe, dass sich die Attraktivität (oder mögliche Anstößigkeit) des Italienischen im musikalischen Bereich nicht ausschließlich über den Primat des Textes definierte, der in der späteren Geschichtsschreibung zum Hauptmerkmal der neuen italienischen Schreibweise erhoben wurde. Konrad Küster hat dies im Bezug auf ein Madrigal von Schütz' Kollegen Johann Grabbe festgestellt, der auch bei Gabrieli in die Lehre ging: »[...] die Musik baut auf ihm [dem Text] ganz gezielt auf, geht aber über ihn hinaus und führt zu einem Ergebnis, zu dem sie bei einem bloßen Deklamieren des Textes nicht in der Lage wäre.«⁷⁸ Während Küster dieses weiterführende Element hauptsächlich im Hinblick auf Textinterpretation und Formbildung diskutiert, kann es ebenso auf jene sinnliche Dimension bezogen werden, in der Vernunft oder Moral Gefahr laufen, vom Klangerlebnis übertönt zu werden. Ein anders geartetes Beispiel für diesen oft unterbewerteten Aspekt der musikalischen Ästhetik um 1600 lässt sich in Schütz' *Psalmen Davids* ausmachen. Hier spricht der Komponist im Vorwort zwar davon, die Psalmtexte ließen sich am besten so vertonen, dass man »wegen menge der Wort ohne vielfältige repetitions immer fort recitare«⁷⁹. Dieser Vorsatz wird aber in seiner zweiten Vertonung des 136. Psalms (SWV 45) insofern

74 Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Bd. 2, Oxford 2005, S. 64.

75 Daniel Sudermann, *Hohe geistreiche Lehren / vnd Erklärungen: Vber die fürnembsten Sprüche deß Hohen Lieds Salomonis*, Frankfurt 1622, Bl. 31^r.

76 Achim Aurnhammer, *Ariost in Deutschland um 1600*, in: Bodo Guthmüller (Hrsg.), *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, Wiesbaden 2000, S. 127–151, hier S. 150.

77 Martin Opitz, *Deutscher Poematum Anderer Theil*, 2. Aufl., Breslau 1629, S. 6.

78 Konrad Küster, *Madrigaltext als kompositorische Freiheit: Zu Schütz' Italienischen Madrigalen und ihrer Umgebung*, in: SJB 15 (1993), S. 33–48, hier S. 38.

79 Schütz Dok, S. 74.

übergangen, als im letzten Teil des Stückes der Satz »denn seine Güte währet ewiglich« mehr als vierzig Mal im chorischen Wechselspiel wiederholt wird. Natürlich lässt sich dieses Vorgehen als effektive musikalische Darstellung der Ewigkeit auffassen, die im Text angesprochen ist. Aber der Höreffekt insgesamt ist eine überwältigende Klangflut, die, auf modernen Mitteln der Akkordverlängerung aufbauend, sowohl den konkreten Textinhalt als auch die Details der musikalischen Faktur leicht überschwemmt.

Ist diese Passage demnach als ein Echo der himmlischen Harmonie zu bewerten, wie Schütz sie bei Gabrieli zu hören bekam? Eine Beschreibung des imaginären Gesangs der Engel aus der Feder des Theologen Christoph Frick scheint dem grandiosen Klangbild in Schütz' Psalmvertonung recht nahe zu kommen:

Es werden die heilige Engel [...] Die holdselige Harmony/Aus der Tiefe in die Höhe schwingen/Aus der Höhe in die Tiefe bringen/In der Mitte umbführen/Gegen einander singen/Durch einander fugiren/Miteinander intoniren/Auff tausenderley Art die Gesänge Varijren/mit den Flügeln tactiren/das grosse heilige repetiren/Mit verwunderung gegen die göttliche Majestät pausiren/doch als bald Mit Ehrerbietung triumphiren/und die schönsten Psalmen auf viel hundert Choren Musiciren.⁸⁰

Andererseits sollte nicht vergessen werden, dass das Stück zumindest anfänglich einen speziellen irdischen Verwendungszweck hatte, denn das von Schütz so bezeichnete »starcke Gethön« des Psalms war dazu bestimmt, die groß angelegte dreitägige Feier des Reformationsjubiläums 1617 in Dresden zu beschließen – ein Anlass, der mindestens ebenso starke politische wie geistlich-religiöse Beweggründe hatte⁸¹. In diesem Sinne stellt das (möglicherweise mit Kanonenschüssen noch verstärkte) Klangspektakel eine Spielart weltlicher Repräsentation dar, für die die venezianische Mehrchörigkeit besonders geeignet schien. Und obwohl für Claudio Monteverdi klar auf der Hand lag, dass die Musik zu seiner Zeit tatsächlich ihre äußerste Vollkommenheit erreicht hatte und Schütz diese Formulierung später auch direkt aufgriff⁸², zeigten sich andere deutsche Autoren weniger zuversichtlich. In der Musikgeschichte von Sethus Calvisius von 1600 heißt es zum Beispiel, letztendlich sei die Perfektion der Musik nur im Jenseits zu erlangen⁸³, und Frick beschreibt jegliche Versuche, die paradiesische Kunst auf Erden zu reproduzieren, als »nicht anders als ein Hacke-Bret/darauff in der Küche zur verfertigung der Speisen geschlagen wird«⁸⁴. Wie David Yearsley gezeigt hat, wurde in der deutschen Musiktheorie der Folgezeit die Idee der himmlischen Musik tendenziell nicht an die modernen italienischen Stile, sondern wiederum an die Strukturen des traditionellen Kontrapunkts geknüpft⁸⁵.

Eine eindeutiger Hommage an das gefeierte Gabrielische Vorbild findet sich in Schütz' Verarbeitung des 111. Psalms (SWV 34) aus den *Psalmen Davids*. Hier besteht die Doxologie bekanntlich aus einer »Imitatione sopra: Lieto godea Canzone di Gio. Gab.«. Wieso Schütz gerade dieses achtstimmige

80 Christoph Frick, *Music-Büchlein Oder Nützlicher Bericht Von dem Ursprunge, Gebrauche und Erhaltung Christlicher Music*, Lüneburg 1631, Nachdruck Leipzig 1976, S. 305–306.

81 Siehe Wolfgang Herbst, *Das religiöse und das politische Gewissen: Bemerkungen zu den Festpredigten anlässlich der Einhundertjahrfeier der Reformation im Kurfürstentum Sachsen*, in: SJB 18 (1996), S. 25–37.

82 Schütz Dok, S. 255.

83 Sethus Calvisius, *Exercitationes Musicae Duae*, Leipzig 1600, Nachdruck Hildesheim 1973, S. 138.

84 Frick (wie Anm. 80), S. 298.

85 David Yearsley, *Towards an Allegorical Interpretation of Buxtehude's Funerary Counterpoints*, in: ML 80 (1999), S. 183–206.

Madrigal zur Nachahmung auswählte, lässt sich wohl kaum mehr feststellen. Der anonyme Text liefert jedenfalls ein Musterbeispiel der zu diesem Zeitpunkt so beliebten italienischen Pastoralryrik:

Lieto godea sedendo
 L'aura che tremolando
 Dolce spira l'aprile;
 Ogn'hor sospira d'Amor ogn'animale
 Con mortal dardo
 Amor volando venn' e'l cor mi punse
 E lass' oimè fugge meschino me
 Onde n'havrò la morte
 S'in lieta non si cangia la mia sorte.

Die spielerische dolcezza solcher Frühlings- und Liebeshymnen scheint auf bestechende Weise das Idealbild des Herkunftslandes dichterisch zu verarbeiten und auszuschnücken. In Schütz' Version wird dieser textliche Inhalt allerdings, laut Moser, zur »allgemeinen Festfreude«⁸⁶ erweitert, sodass zum Beispiel Gabrielis lautmalerische Melismen über das Wort »fugge« zur Vorbereitung der breiten Schlusskadenz eingesetzt werden (»und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen«). Moser stellt zudem fest, dass die Gegenüberstellung von polyphoner Arbeit und Großflächigkeit hier letztendlich mit dem Sieg der »Akkordmalerei« endet, während Schmalzriedt befindet, die tänzerische Motivik zu »amor volando« (bei Schütz: »wie es war im Anfang«) überspiele den Text effektiv⁸⁷. Die Überschrift »per cantar & sonar«, die Gabrielis Stück im Erstdruck von 1587 begleitet, macht ebenfalls deutlich, dass das klangliche Element in der Konzeption des Satzes einen mindestens ebenso großen Raum einnimmt wie die sprachliche Deklamation. Entsprechend beginnt auch Schütz' Doxologie zunächst mit einem rein instrumentalen Abschnitt, der dann von den Vokalchören übernommen wird – ein Vorgehen, das sonst in den *Psalmen Davids* nicht ausdrücklich auftritt. Ob diese venezianische Klangfülle von Schütz' deutschen Hörern überwiegend positiv, im Sinne der reichen Fruchtbarkeit der italienischen Lande, oder negativ als Ausdruck verwerflicher Sinnlichkeit gewertet wurde, muss als historische Frage letztendlich offen bleiben. Zumindest aber scheint die Zwiespältigkeit, die in diesen musikalischen Momenten in Schütz' Werken angelegt ist, das ambivalente Bild Italiens und seiner Bewohner treffend widerzuspiegeln.

86 Moser, S. 281.

87 Schmalzriedt (wie Anm. 7), S. 85.