

Transferprozesse: Heinrich Schütz und die Venezianische Schule

Helen Geyer

Welch einzigartige Konstellation der Generationen und Persönlichkeiten in jenen Monaten 1612 bis 1613, als sich in Venedig namhafte Komponisten von europaweiter Ausstrahlung und musikgeschichtlicher Nachwirkung einfanden: Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi und Heinrich Schütz, letzterer erfahrungs- bzw. lernbegierig!

Das Jahr 1613 trug viele Facetten in sich: Giovanni Gabrielis Tod war seit Monaten zu beklagen¹, und er hinterließ eine empfindliche Lücke. Claudio Monteverdis Namen und Leistungen verhiessen Spannendes: auf dem Gebiet der Oper, des Madrigals, der Kirchenmusik, zumal nach dem Druck von 1610² und aufgrund seiner hohen Reputation, die er sich als Hofkapellmeister in Mantua erworben hatte. Heinrich Schütz, der Benjamin: Er zog wieder gen Norden, nachdem er sich auf Geheiß seines Dienstherrn, Landgraf Moritz von Kassel, einige Jahre einer hochkarätigen Ausbildung unterzogen hatte: »auff der rechten Musicalischen hohen Schule (als in meiner Jugend ich erstmahls meine Fundamenta in dieser Profession zulegen angefangen)«, so schrieb er 1648 in der Vorrede der *Geistlichen Chormusik*³. Noch Jahrzehnte später also schwärmt dort der nun selbst hochberühmte Hofkapellmeister aus Dresden voller Bewunderung von seinen Jahren des venezianischen Lehraufenthaltes bei Giovanni Gabrieli, dem Groß-

1 Giovanni Gabrieli verstarb am 12. August 1612.

2 1610 erschien der wohl auch ästhetisch-politisch zu wertende Druck *Sanctissimae Virgini missa senis vocibus ad ecclesiarum choros ac vespere pluribus decantandae cum nonnullis sacris concentibus, ad sacella sive principum cubicula accomodata*, jene Marienvesper, die der Musikforschung viele Thesen bezüglich ihrer Einordnung nahelegte, auch bezüglich des Ritus von Sancta Barbara, verbunden mit der Messe *In illo tempore*, die ein höchst geklügeltes Parodieverfahren demonstriert. Diese Publikation diente Monteverdi nicht zuletzt zu einer Art von Selbstrechtfertigung und zeigte zugleich seine souveräne stilistische Sicherheit. Die Veröffentlichung ist zweifelsohne in einem komplexen Zusammenhang auch biographischer Art zu sehen: Monteverdi, der Mantua offensichtlich nach dem Tod von Vincenzo I. zusammen mit seinem Bruder Ende Juli 1612 verlassen musste, den Hof seit 1608 zunehmend wegen seiner geringen Wertschätzung und Vergütung angesichts der exorbitanten Aufgaben kritisierte, belastet durch den stets schwelenden Streit mit Artusi und die dadurch noch nicht gebannte auch inquisitorische Abgründigkeit der Diskussion, widmete den Druck Papst Paul V., verbunden mit der möglichen Absicht, seinem Sohn zu weiterer beruflicher Perspektive zu verhelfen. Er reiste bekanntermaßen im Herbst 1610 nach Rom, um dem Sohn einen Studienplatz im Seminario Romano zu sichern; vielleicht war auch eine eigene Position als Kapellmeister ein Movens für diese Reise. Monteverdi trat seine Stelle als Kapellmeister an San Marco erst ein Jahr nach der Kündigung in Mantua an: im August 1613, als Nachfolger des Domkapellmeisters Giulio Cesare Martinengo. Diese Stelle hatte er bis zu seinem Tod inne. Vgl. hierzu unter Vielen: Wolfgang Osthoff, *Unità liturgica e artistica nei vesperi del 1610*, in: RIDM 2 (1967), S. 314–327; Jeffrey G. Kurtzman, *Some Historical Perspectives on the Monteverdian Vespers*, in: Friedrich Lippmann u. a. (Hrsg.), *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte* 10, Köln 1975 (= Analecta Musicologica 15), S. 29–86; ders., *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford 1999; Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982; John Whenham, *Monteverdi: Vespers 1610*, Cambridge 1997; Massimo Ossi, *Divining the Oracle: Monteverdi's seconda prattica*, Chicago 2003; Ulrich Siegele, *Cruda Amarilli* in: Heinz-Klaus Metzger u. Domenico Guaccero (Hrsg.), *Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie*, München 1994 (= Musik-Konzepte 83/84), S. 31–102.

3 Schütz Dok, S. 279. Die Vorrede ist im Continuo-Stimmbuch abgedruckt.

intendanten venezianischen Musiklebens der damaligen Zeit, berühmt für seine überwältigenden Leistungen als Organist, Organisator großer staatstragender Feste inklusive der jeweiligen musikalischen Ausgestaltung, als herausragender Komponist mit klanglichen Vorstellungen, wie sie zweifelsohne in ihrer Kühnheit unvergleichlich waren: einerseits wegen ihrer Kunstfertigkeit, andererseits wegen der neuartigen und bislang wohl in dieser Komplexität und Virtuosität ungeahnten Expressionsdimensionen und dramaturgischen Klangdispositionen im Sinne eines umfassenden Klangeffektes, der sich in der Realität wohl eher als umfassender Klangrausch denn als Stereoerfahrung erwies⁴.

Giovanni Gabrieli⁵ verband in seinen Klangvorstellungen und entsprechenden Dispositionen das Instrumentale mit einer in die Satzstruktur integrierten höchsten Virtuosität, wobei er ein besonderes Gewicht den Streichern zumaß, was damals weitgehend einmalig war. Holger Eichorn nannte ihn einen »gewaltigen Magier des Klanges« und »approbierten Revolutionär des Tonsatzes«⁶. Nach seiner Lehrzeit bei seinem Onkel Andrea Gabrieli, der gute Kontakte zu Orlando di Lasso und zum Münchner Hof pflegte, hatte der Neffe ebenfalls seine Fühler in den Norden zu Lasso ausgestreckt, bei dem er sich während der 1570er Jahre aufhielt. Lasso selbst war eine Persönlichkeit des Kulturtransfers und bildete eine wichtige Brücke zwischen dem Münchner Hof und unter anderem Venedig, als Niederländer weitgereist mit römischer, süd- wie auch norditalienischem Schlift. Manche seiner Kompositionen sind bekanntlich erfüllt von Experimenten kühnster Harmonien, geschult an Klangvorstellungen, die in der Antike wurzelten⁷ und die damals viel diskutiert und hochmodern waren. Seit Jahren war er mit dem älteren Andrea Gabrieli, den er in Venedig einst aufgesucht hatte, beruflich und freundschaftlich eng verbunden.

Aufgrund der persönlichen Verbindungen zu den Fuggers nach Augsburg, aber auch dank der generellen Handelsbeziehungen der Serenissima nach Nürnberg fanden Giovanni Gabrielis Werke eine erstaunliche Verbreitung jenseits der Alpen. Augsburg und Nürnberg waren maßgebliche Druckereizentren, von denen eine enorme Streuwirkung ausging. Es waren Zentren, die übrigens nicht nur weitere

4 Vgl. Elena Quaranta, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi nella musica delle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Florenz 1998 (= *Studi musica veneta* 26); David Bryant, *The »Cori spezzati« of St Mark's: Myth and Reality*, in: EMH 1 (1981), S. 165–186; ders., *Liturgy, ceremonial and sacred music in Venice at the time of the Counter-Reformation*, Diss. University of London 1981; ders., *Una Capella musicale di Stato: la Basilica di San Marco*, in: Oscar Mischiati u. Paolo Russo (Hrsg.), *La capella musicale nell'Italia della Controriforma*, Florenz 1993 (= *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia* 27), S. 67–73.

5 Vgl. Stefan Kunze, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis. Mit einem Notenanhang zum Teil erstmalig veröffentlichter Instrumentalkompositionen Giovanni Gabrielis und seiner Zeitgenossen*, Tutzing 1963 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 8); ders., *Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk Giovanni Gabrielis*, in: AfMw 21 (1964), S. 81–110; Richard Charteris, *Giovanni Gabrieli (ca. 1555–1612): a Thematic Catalogue of His Music with a Guide to the Source Materials and Translations of His Vocal Texts*, New York 1996; Iain Fenlon, *Magnificence as Civic Image: Music and Ceremonial Space in Early Modern Venice*, in: Thomas Schmidt-Beste (Hrsg.), *Institutions and Patronage in Renaissance Music*, Ashgate 2012, S. 549–565.

6 Vgl. Holger Eichhorn, *Gabrieli Tedesco. Rezeption und Überlieferung des Spätwerks von Giovanni Gabrieli in deutschen Quellen des 17. Jahrhunderts. Mit einem Notenanhang teils erstmalig veröffentlichter Gabrieli-Werke*, Altenburg 2006. Grundsätzlich verdanke ich viele Anregungen den akribischen Untersuchungen von Holger Eichhorn.

7 Die Rezeption von Nicola Vicentinos Wiederaufleben antiker Tetrachord-Einteilungen, die zum ausgeklügelten System der chromatischen und enharmonischen Stimmung führten, ist beispielsweise in den *Prophetiae Sibyllarum*, aber auch in den Lamentations-Kompositionen Lassos deutlich spürbar. Ein Einfluss der Klangvorstellungen, wie sie Gesualdos Kompositionen zu Gehör brachten bzw. wie sie am Hofe von Ferrara gepflegt (und sicher auch vielfach diskutiert) wurden, ist ebenfalls vielen Kompositionen Lassos zu entnehmen. Vgl. dazu auch Karol Berger, *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in late 16th Century Italy*, Ann Arbor 1980 (= *Studies in Musicology* 10).

Drucke nach sich zogen, sondern auch eine wenig überschaubare Kopistentätigkeit, zumal das Kopieren von Musikalien im Vergleich zum Druck das immer noch wesentlich preisgünstigere und sehr schnelle Verbreitungsmedium war⁸.

Die Infiltration Lernbegieriger aus dem Norden, um danach, wieder zurückgekehrt, gewissermaßen auf dem aktuellsten Stand der »hohen musicalischen Kunst« einen bedeutenden Kulturtransfer zu leisten, war damals eine gewisse Regel, obgleich das Umgekehrte ebenfalls stattfand, nicht nur im Falle der beiden Gabrieli, sondern auch bei zahlreichen europäisch-kosmopolitischen und reisenden Komponisten, welche im Ergebnis ihrer Arbeiten stets eine gegenseitige Stilverschmelzung durchführten. Dieses Phänomen lässt sich auch und beispielsweise in den Kompositionen Johann Rosenmüllers für Venedig einige Jahrzehnte später ablesen: Aus Leipzig geflohen fand er an San Marco und vornehmlich am Konservatorium der Pietà für einige Jahrzehnte sein Auskommen und seine Betätigungsfelder. Er brachte eine hohe Schule protestantisch geprägter Kontrapunktik nach Venedig und verschmolz diese mit den neuen Erfahrungen venezianischer Klangpracht und Virtuosität wie den möglicherweise von Cavalli beeinflussten ariosen Gestaltungen zu einem sehr eigenwilligen und herausragenden Stil, den er später (nach 1682) an den seit 1666 katholischen Hof von Hannover ex- bzw. importierte⁹; solche Amalgamierungsprozesse galten für manche andere Komponisten und reisende Virtuosen des 17. Jahrhunderts.

Die Periode der sogenannten Venezianischen Schule wurde bekanntermaßen wegen ihrer teils hybriden Klanglichkeit und Konstellationen, die großartige und lang anhaltende ästhetische Wirkungen entfalteten, als führend empfunden – und damit war zugleich ein Label geboren, welches die Marketing-Strategien damaliger Drucke beförderte und prägte.

Das Ende der venezianischen Jahre des jungen Heinrich Schütz krönte sein opus 1, die Veröffentlichung der *Italienischen Madrigale*¹⁰, die bewiesen, welch herausragende und anspruchsvolle Schule er durchlaufen hatte¹¹. Diese Lehrschule und tiefgreifende Erfahrung, das Wissen um den modernen italienischen Stil – obgleich er vielleicht nicht alle Facetten und Entwicklungen wahrnehmen konnte, denn die Auseinandersetzung mit der Monodie ereignete sich in voller Intensität erst nach seinem zweiten italienisch-venezianischen Aufenthalt Ende der 1620er Jahre – prägten nachhaltig alle nun folgenden Publikationen, wie beispielsweise seine kühnen und für nördliche Verhältnisse experimentell anmutenden *Psalmen Davids*¹² von 1619 oder davor liegende Kompositionen für herausragende Gelegenheiten (den Naumburger Fürstentag 1614 oder die Reformationsfeierlichkeiten 1617) wie nachfolgend seine *Auferstehungshistorie* von 1623 oder auch die *Cantiones sacrae* von 1625.

8 Vgl. Eichhorn (wie Anm. 6).

9 Interessanterweise nahm schon 1660 der Weimarer Hof Kontakt mit Rosenmüller in Venedig auf (durch einen Emissär), um Musikalien zu bestellen, die ein oftmals anderes als das vor Ort in Mitteldeutschland verbreitete Stil- und Klangideal realisierten. Hiervon zeugen heute noch die Bestände der Adjuvanten-Archive Thüringens oder Rudolstadt (vgl. unten).

10 Einen Madrigaldruck als opus 1 legten neben Schütz vor: die beiden Gabrieli-Schüler Leo (1596) und Jakob (1600) Haßler, Jan Tollius (Amsterdam 1597), Cornelius Schuyt (Leiden 1600) und Cornelius Verdonck (Antwerpen 1603), um nur einige zu nennen. Vgl. hierzu Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4).

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

12 Vgl. Konrad Küster, *Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der »Psalmen Davids« von Schütz*, in: SJB 18 (1996), S. 39–51.

Keinesfalls singular jedoch ist das Phänomen Schütz, denn es existierte seit einigen Jahrzehnten ein fruchtbarer und beeindruckender Transfer italienischer moderner Musik, neuester »welscher Liedlein«: Villanelle, Madrigale oder Balletti, auch Motecti oder ähnliche Stücke. Brisanz zeigte dieses Phänomen, weil es weniger die sogenannte franko-flämische Schule war, die nun Verbreitung fand, sondern es waren originär italienische Komponisten, die in ihren Werken Modernität und eine unvergleichliche Aktualität mit teils ungewohnten ästhetischen Maßstäben verbürgten.

Musikalische Wertmaßstäbe im Umbruch

In kurzen Umrissen sei zunächst eine knappe Skizze der neuen Wertmaßstäbe entworfen, die damals als attraktiv empfunden wurden bzw. in der Diskussion standen, entsprachen sie doch aktuellen Bedürfnissen einer Zeit und einer Gesellschaft im Wandel, die nach dem Fall von Konstantinopel, angesichts der Niederlagen gegen das osmanische Reich und der immer bedrohlicheren Auseinandersetzungen mit der neuen orientalischen Macht, aber auch angesichts der nicht enden wollenden verheerenden Pestwellen mit großer Verunsicherung reagierte. Deren Selbstverständnis geriet nicht nur wegen der endzeitlich wirkenden Jahrhundertwende (1600) ins Schleudern, sondern auch, weil sich beunruhigende Erkenntnisse aus Naturwissenschaft und Philosophie sowie neu sich bildende gesellschaftliche, ökonomische und damit indirekt auch politisch tragende Kräfte (wie die Handelsschichten, die bekanntermaßen in Venedig ja staatstragend waren) europaweit mit unterschiedlichen Konsequenzen ausformten.

Vom geschichtlichen Standpunkt aus bedeuten die Jahrzehnte um die Jahrhundertwende einen der spannendsten Momente der musik- und geistesgeschichtlichen Entwicklung überhaupt. Immerhin prägten den geistigen Horizont die Werke eines Shakespeare, Rembrandt, Galileo Galilei, Descartes, Calderon und Andreas Gryphius, aber auch eines Grimmelshausen. 1588 veröffentlichte Christopher Marlowe die erste Faustsage. Es wurden die italienischen »Accademie« gegründet, jene der *Camerata* in Florenz (seit ca. 1576), der *della Crusca* 1583, der *dei Lincei* 1603, der *Intrepidi* 1600, 1635 die *Académie française*. 1667 schrieb John Milton *The Paradise lost*, 1582 wurde vielerorts (nicht in der Serenissima) der Kalender umgestellt, Kepler erkannte die Ellipsenform der Planetenbahnen (1609 ff.), Michel de Montaigne bewegte die Gemüter, wie die Mystiker Jacob Böhme oder Meister Eckhart vor allem nördlich der Alpen einen immer größeren Einfluss bekamen.

Musikgeschichtlich wird die Zeit geprägt vom Spannungsbogen einerseits eines Aufbruchs hin zu anderen klanglichen und tonartlichen Dispositionen, mit einer intensiven Zuwendung zu Sprachlichkeit und Affectus und damit zur Individualität, und andererseits hin zu einer überreifen Hybris des modalen Systems, denkt man beispielsweise an die extremen klanglichen Experimente eines Carlo Gesualdo, Michelangelo Rossi oder auch Orlando di Lasso in manchen als »musica secreta« oder »reservata« deklarierten Werken wie den »Carmina cromatica« der *Prophetiae Sibyllarum* oder den *Lamentationes*, überliefert im Codex Mieli.

Die Unterwerfung der Musik unter die Regeln der Poesie bedeutete eine systematisch anmutende Sprachzugewandtheit, eine sogenannte gute Art der Deklamation gemäß metrischer Regelbeachtung und zugleich die Ausdeutung und Veranschaulichung der Worte oder des Textes durch Musik. Die Folge waren nicht nur die neue Gattung der Oper oder eine »andere« Gestaltung der Madrigale, sondern generell eine von den Reformideen der Ecclesia (katholisch, evangelisch) unterstützte Deklamationsqualität, die sich mit der Affectus-Darstellung verband wie mit der Figurenlehre oder mit einer Art »Grammatik« von Floskeln und Klanglichkeiten, die – wortgebunden – zu eigenständiger Interpretationsgröße und zum

klanglichen Bedeutungsträger erwachsen. Zugleich wandelte sich das ästhetische Bedürfnis hin zu einem allumfassenden Klang, der den Raum in seiner Ganzheit mit einbezog, ihn zum Ereignis machte. Es waren Klangvorstellungen, die mit Klangfarben und Klangkonstellationen sinnhaft und kontrastierend-überraschend spielten, ein »meravigliare« auslösten. Erreicht wurde solches durch eine Konfrontation von Klangmassenhaftigkeit mit allem Prunk instrumental-vokaler Ganzheitlichkeit und feinen, hochvirtuosen, eventuell auch polyphon strukturierten Abschnitten oder Echowirkungen, wobei dynamische Gegensätze wirkungsvoll und spielerisch aufeinanderprallten. Dadurch ließen sich weitere Interpretationsebenen gewinnen und es gelang, die sich bietenden akustisch-architektonischen Verhältnisse zu eigenem faszinierenden Klangreiz mit dramatisierenden Komponenten zu nutzen.

Nicht nur an San Marco wurde jener Umgang mit Klangverhältnissen gepflegt, also musikalische Darbietungen von unterschiedlichen Orten aus, bezeichnet als Mehrhörigkeit. Eine solche klangliche Prachtentfaltung erforderte notwendigerweise andere harmonische Strukturen und Verhältnisse, die man als faszinierend empfand. Auf diese Weise eröffnete sich eine Möglichkeit, gerade im Kircheninnenraum eine Art ›Theatrum Divinum‹ zu entfalten und zu realisieren: »Soli Deo Gloria«, als höchster Lobpreis Gottes. Selbst bis in die entferntesten und kleinsten Orte Mitteleuropas hinein sollte dieses Phänomen Verbreitung finden.

Mit diesem Phänomen unterschiedlich musizierender Partner verband sich das Prinzip des Concertare, des Wettstreits oder eines »Scharmützelns« – wie es Michael Praetorius im 3. Band seines *Syntagma musicum* auch nannte¹³ – von Instrumenten und Virtuosität, also von unterschiedlichen Klangkörpern, wodurch sich zugleich die Aufmerksamkeit auf eine zunehmende vokale und instrumentale Virtuosität konzentrierte. Jetzt eroberten sich die Streichinstrumente eine immer gewichtigere Bedeutung auch im Rahmen der Kirchenmusik und der Repräsentationsmusik. Durch die neue Bassträgerschaft wurde außerdem die Keimzelle zu all jenem gelegt, was später in Gattungen wie der Triosonate, dem Konzert u.ä. faszinierende Kompositionen hervorbringen sollte¹⁴. Die Instrumentenentwicklung erfuhr einen nachhaltigen Entwicklungsschub, abgesehen von den sich wandelnden klanglichen Präferenzen, um den virtuosen Ansprüchen, aber auch den veränderten Klangräumlichkeiten Rechenschaft zu tragen.

Transferprozesse vor Heinrich Schütz

Eine wahre »hohe Schule« der Musik – dafür stand Italien und zunehmend war es Venedig. Diese Vorbildhaftigkeit lässt sich an vielen Rezeptionsphänomenen ablesen. Schon mit den frühen Petrucci-Drucken, die nicht nur die Franko-Flamen überliefern, fand eine bemerkenswerte Rezeption italienischer Komponisten statt, aber auch von Kompositionen des venezianischen Kapellmeisters an San Marco, Adrian Willaert, beispielsweise in Leipzig¹⁵. Nach der Universitätsgründung in Jena 1558 wurden derartige Bestände aus der Wittenberger Universität übernommen. Zugleich gab es nicht nur in Nürnberg, Augsburg und Straßburg wichtige Druckereizentren gerade für den mitteldeutschen Raum, der als Umschlagplatz für Schlesien und Polen wie für Danzig fungierte, sondern in Jena selbst, in Erfurt und in Mühlhausen:

¹³ Michael Praetorius: *Syntagma musicum* Band 3, Faks.-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619, hrsg. von Arno Forchert, Kassel u. a. 2001, S.126 ff., das Zitat S. 5.

¹⁴ Vgl. Kunze 1963 (wie Anm. 5).

¹⁵ Vgl. Helen Geyer, *Wenig beachtete Transfer-Wege italienischer Renaissance- und Frühbarock-Musik im thüringischen Mitteldeutschland*, in: Felix Friedrich u. a. (Hrsg.), *Freiberger Studien zur Orgel 11. Wissenschaftliche Symposien anlässlich des 250. Todestages des Orgelbauers Tobias Heinrich Gottfried Trost*, Altenburg 2010, S. 30–50.

Zentren, die uns heute nicht mehr im Bewusstsein sind. Rezipiert wurden Madrigale und Motetten. Es ist den Schwarzburgern mit ihren unterschiedlichen Linien in Schwarzburg-Rudolstadt und Schwarzburg-Sondershausen zu verdanken, dass in ihrem Einflussbereich eine intensive Verbindung nach Venedig bestand, wie Peter Wollny schon 1993 dargelegt hat¹⁶. Somit hatte Mitteldeutschland und natürlich traditionell Dresden eine enge Italienrezeption auf den Gebieten der Architektur und Musik, später der Literatur gepflegt, die sich bis in die kleinsten ländlichen Gemeinden auswirken sollte.

Gerade die venezianischen Druckerwerkstätten von Girolamo Scotto (RISM 1542¹⁹) und Antonio Gardano, der übrigens selbst komponierte (*Canzoni, Villotte*, aber auch Madrigale), ließen im Durchschnitt zehn, manchmal erheblich mehr Drucke pro Jahr, meist als Anthologien, erscheinen. Häufig waren es Lautenbücher, die für viele bürgerliche Kreise gerade der mitteldeutschen Kaufmanns- und Handelsschicht eine hohe Attraktivität für häusliches Musizieren auf modernste Weise besaßen. Solche Drucke waren gewinnträchtig und sie spiegelten gewissermaßen die Hitliste Venedigs und Oberitaliens wieder. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts treten Veröffentlichungen von Psalmkompositionen hinzu, abgesehen von *Canzoni, Villanesche* oder *Napoletane* (RISM 1557^{19,20}), verbreitet über das Verlagshaus Neuber in Nürnberg. Hinzu kommen die Anthologien für Gymnasien wie in Meißen (St. Afra), Grimma und Schulpforta. Es sei nur auf die drei Drucke (1603, 1618, 1621) des *Florilegium Portense* durch Erhard Bodenschatz verwiesen¹⁷, die einen imposanten Eindruck von dem beinahe lawinenartig anwachsenden italienischen Repertoire vor allem des ausgehenden 16. Jahrhunderts vermitteln, beginnend mit Kompositionen von Luca Marenzio und Giovanni Gabrieli, ganz abgesehen von Werken Andrea Gabrielis oder Marc Antonio Ingegneris; diese markante italienisch-venezianische Präsenz ist schon 1603 beobachtbar.

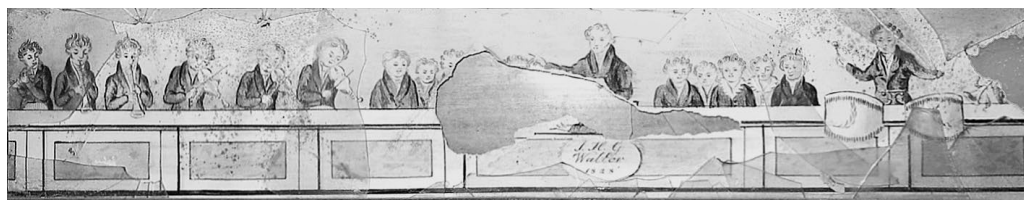
Vergegenwärtigt man sich die Druckveröffentlichungen, so erkennt man die modische Brisanz der »welschen« Publikationen: Beispielsweise erschien 1587 in Erfurt bei Georg Baumann *Primus liber suavissimas praestantissimorum nostrae aetatis artificum italianorum cantilenas 4.5.6. & 8. vocum continens, quae partim latinis, partim germanicis, sacris ac pijs textibus ornatae, et nusquam hactenus in Germania excusae sunt. Der erste Theil. Der lieblichsten wälschen Gesenge, mit 4,5,6, und 8 Stimmen, welche aus den vortrefflichsten Meistern dieser Zeit gezogen* (RISM 1587¹⁴), mit Kompositionen Andrea Gabrielis, Luca Marenzios, Giovanni Bernardino Naninos oder Orazio Vecchis. Zu beachten sind auch die Drucke des Nürnbergers Friedrich Lindner mit *Sacrae cantiones*, die seit den späten 1580er Jahren eine weite Verbreitung fanden, als Kopistenvorlagen dienten und ebenfalls ein wichtiges italienisches Repertoire bildeten. Spannend sind Drucke, welche die Kontrafaktur benennen: wie jene Publikation Simon Halbmayers von 1624 aus Nürnberg (RISM 1624¹⁶): *Erster Theil lieblicher welscher Madrigalien, aus den berühmtesten Musicis italicis mit allem Fleiss zusammen colligirt, mit 3.4.5.6.7. und 8. Stimmen, darunter deutsche weltliche Text applicirt, auch mit lateinischen Lemmatibus gezieret, und in Druck verfertiget*, herausgegeben von Valentin Diezel. Dieser weit verbreitete Druck zeichnet sich durch Umdichtungen von Madrigalen aus. Einst weltliche Madrigale, neu versehen mit einem frommen, geistlichen und deutschen Text, verkünden protestantische Theologie und Überzeugungen, ungeachtet der ursprünglichen textlichen Aussagen oft-

16 Vgl. Peter Wollny, *The Distribution and Reception of Claudio Monteverdi's Music in Seventeenth-Century Germany*, in: Silke Leopold u. Joachim Steinheuer (Hrsg.), *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, Kassel u. a. 1998, S. 51–75.

17 Das *Florilegium Portense* ist in zwei Teilen erschienen: 1603 Teil 1: *Florilegium selectissimarum cantionum*, in veränderter Neuauflage 1618 als *Florilegium Portense*; Teil 2 1621: *Florilegium musici Portensis*.

mals höchst erotischen oder derben Inhalts. Die hehren kontrafzierten Exempla stammen aus der Feder berühmter Meister der Zeit; Andrea Gabrieli, Giovanni Giacomo Gastoldi, Luca Marenzio und viele andere¹⁸. Solches verbürgte Modernität und Qualität und wirkte bis in die Adjuvantenkreise des ländlichen, dörflichen Musizierens in Mitteldeutschland.

Das Adjuvantenwesen war wirksam bis weit in das 19. Jahrhundert hinein¹⁹, in Relikten bis in die jüngste Zeit. Hier wurde auf höchstem Niveau musiziert, beispielsweise Giovanni Gabrielis mehrchörige Werke wie auch die *Psalmen Davids* von Heinrich Schütz. Oder man kontrafzierte populäre Madrigale, »protestantisierte« sie gewissermaßen. Teilweise wurde mehrchörig mit einem ausgeprägten Instrumentarium musiziert, wie wir in immer umfanglicheren Erforschungen heute rekonstruieren können (Abbildung).



Orgelempore der Kirche St. Georg zu Thamsbrück (Bad Langensalza)

Aus der Adjuvantentradition haben sich bis heute bedeutsame Sammlungen auf den Kirchenböden erhalten. Übrigens ist dieses Phänomen bis nach Schlesien zu beobachten²⁰. Es ist verknüpft mit einer weitumfassenden Italienrezeption, gerade der venezianischen Gabrieli-Schule. So hat sich beispielsweise im berühmten und einmaligen Bestand in Udestedt, einem heute unscheinbaren Dörfchen nordöstlich von Erfurt, eine erstaunliche Sammlung italienischer modernster Magnificat-Kompositionen erhalten, unter anderem von Andrea Gabrieli oder Claudio Merulo (zu Zeiten Andrea Gabrielis bis 1586 zweiter, dann erster Organist an San Marco), aber auch vom Venezianer Francesco Stivori oder von Orazio Colombani, der unter anderem in Venedig und Padua tätig war²¹. Es sind jedoch nicht nur Magnificat-Kompositionen erhalten, sondern, wie schon erwähnt, viele umgedichtete und dabei abgewandelte und manchmal auch leicht vereinfachte Madrigale, Instrumentalmusik o. ä.

18 Geyer (wie Anm 15).

19 Vgl. grundlegend Wolfgang Stolze, *Der Fall Udestedt: soziale Struktur, Organisation und Repertoirepflege eines dörflichen Adjuvantenchores zwischen Dreißigjährigem Krieg und Spätbarock*, in: Detlef Altenburg u. Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musik und kulturelle Identität. Bericht über den 13. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004*, Bd. 2, Kassel u. a. 2012, S. 755–764; ders., *Dörfliche Musikkultur Thüringens und ihre Sonderstellung in der Musikgeschichte*, in: MuK 61 (1991), S. 213–226; Steffen Voss, *Die Musikaliensammlung im Pfarrarchiv Udestedt. Untersuchungen zur Musikgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert*, Schneverdingen 2006 (= Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte 10). Im Dezember 2014 ist hierzu an der Weimarer Musikhochschule eine Bachelor-Arbeit entstanden: Hanna Schmal, *Zu den Psalmen Davids von Heinrich Schütz in den Adjuvantenbeständen Udesteds*.

20 Ambrosius Profe wird in den 1640er-Jahren in Breslau mehrfach derartige Drucke vorlegen (RISM 1641^{2,3,4}), und damit folgt er einem grundsätzlichen Bedürfnis der Zeit.

21 Venedig: Frari 1585–1587; Padova: S. Antonio 1592–1599.

Benötigte Heinrich Schütz also wirklich einen Studienaufenthalt in Italien, um sich zu vervollkommen, obgleich offensichtlich eine breite Italienrezeption nicht nur über die Dresdner Hofkapelle, sondern auch über den ländlichen Raum und die Gymnasien spätestens seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert stattgefunden hatte?

Venezianische Schule und die Verbreitung Gabrielischer Werke

Die Affinität zur italienischen Musik wurde schon durch die Bibliothek des Landgrafen Moritz von Kassel insinuiert: ein wertvoller Spiegel aktueller italienischer Musikentwicklungen und Richtungen. Schütz war bekanntermaßen keinesfalls der erste, den der Landgraf zum Studium nach Venedig schickte: Vor ihm, schon 1605, war beispielsweise der spätere Hofkapellmeister in Kassel, Christoph Cornet, nach Venedig gereist und hatte die neuesten Publikationen an seinen Heimathof gesandt bzw. mitgebracht, später folgten aus Kassel neben Schütz Johann Grabbe, Christoph Clemsee und andere. Stets war ein Austausch gewährleistet: durch die Beauftragung von Kopien, durch Bestellungen, durch das Versenden von Drucken, durch die Beauftragung von Handelsreisenden, und es versteht sich, dass etwa der *Fondaco dei Tedeschi* gerade für die nach Venedig reisenden Komponisten und Musiker eine führende Position einnahm. Nicht zu unterschätzen sind jedoch auch die Kavaliersreisen der jungen Adligen, die zum festen Bildungskanon der damaligen herrschenden Schicht gehörten.

Vermittler Heinrich Schütz

Wie Holger Eichhorn²² und auch Kurt Gudewill²³ ausführlich dargelegt haben, besaß und besitzt die Kassler Bibliothek wichtige Handschriften von Monteverdi²⁴, Giovanni Gabrieli oder Alessandro Grandi, die ihre Spuren im Werk Schützens hinterließen. Aber auch Palestrina hat mit seinen Stilidealen auf die Kompositionsstruktur von Schütz eingewirkt, nicht zuletzt auf manche Gestaltung der *Cantiones sacrae* – um den venezianischen Kreis zu durchbrechen. Trotzdem: Wie der erste Italienaufenthalt für Georg Friedrich Händel²⁵ ein Jahrhundert später unabdingbar für die unverwechselbare eigene Stilfindung war, so war er für Heinrich Schütz eine Art von Initialzündung, um zu seinem Stil der Verschmelzung unterschied-

22 Eichhorn (wie Anm. 6).

23 Kurt Gudewill, *Heinrich Schütz und Italien*, in: HS-WdF, S. 358–374.

24 Schütz hat zahlreiche Kompositionen seiner italienischen und speziell venezianischen Kollegen schöpferisch rezipiert: So verarbeitete er Monteverdis berühmtes Madrigal *Chiome d'oro* (7. Madrigalbuch) mehrmals (in SWV 440, 441 und 442, aber auch in SWV 45) oder er reagierte auf Alessandro Grandis Formdispositionen (vgl. Martin Seelkopf, *Italienische Elemente in den Kleinen geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz*, in: *Mf* 25 [1972], S. 452–464), vor allem in den *Symphoniae sacrae* III (SWV 406). Interessant ist die deutsche Übersetzung von Monteverdis *Combattimento* (von Schütz?), die in Kassel liegt. Auch gab es Rezeptionen von Giovanni Gabrielis Werken, beispielsweise in SWV 356; vgl. Michael Heinemann, *Heinrich Schütz in seiner Zeit*, Laaber 1993, S. 66 ff. (»Paradigma Italien«). Doch auch schon die frühen Madrigalbücher Monteverdis, vor allem das dritte und fünfte, haben Schütz offensichtlich zur musikalischen Auseinandersetzung herausgefordert, wie Adolf Watty gezeigt hat (*Zwei Stücke aus Claudio Monteverdis 6. Madrigalbuch in handschriftlichen Frühfassungen*, in: *SJb* 7/8 [1985/86], S. 124–136), abgesehen von Rezeptionen der Kompositionen Giovanni Rovettas. All diese Werke lernte Schütz während seines ersten bzw. seines zweiten Italienaufenthaltes kennen.

25 Vgl. den Kongressbericht von Helen Geyer u. Birgit Johanna Wertenson (Hrsg.), *G. F. Händel: Aufbruch nach Italien*, Rom 2013.

lichster Traditionen zu gelangen, aber auch um auf unvergleichliche Weise die Qualitäten der modernen italienischen Musik mit den mitteldeutschen Traditionen zu verbinden: beispielsweise eine fein geschliffene neuartige Deklamation einzuführen, das Augenmerk auf hohe Instrumentalvirtuosität zu lenken – zumal angesichts der modernen Streichinstrumentenentwicklung – oder auf die großartige gesangliche Virtuosität, die Schütz zugleich in den Lehrbüchern der Zeit, beispielsweise den Traktaten eines Giulio Caccini²⁶, studieren konnte oder im Werk der italienischen Zeitgenossen und Interpreten erleben durfte. Seine italienischen Erfahrungen fanden ihren Niederschlag – wofür ja schon Michael Praetorius, einer der damals einflussreichsten Musikintendanten nördlich der Alpen, einen fruchtbaren Boden bereitet hatte bzw. zeitgleich bereitete – in einer gezielten Umsetzung in den *Psalmen Davids*, den *Symphoniae sacrae* III oder in manchen Zügen des Spätwerkes. Hierzu gehören auch die Erneuerungen der theatralischen Rezitation, d. h. das Deklamieren im »stylo recitativo«, jener Art eines »stile rappresentativo«, der die direkte musikalische Verdeutlichung des Textes und zugleich seine Interpretation durch eine relativ freie Textbehandlung und durch figürliche Ausdeutungen nachvollzog, und zwar auf der Basis der Monodie; dies alles rezipierte Schütz übrigens vor allem nach seinem zweiten venezianischen Aufenthalt. Eine wichtige Anregung hierfür waren sicher auch Lodovico Viadanas *Cento Concerti ecclesiastici*, die im Norden eine weite Verbreitung erfuhren.

Erst in Italien fand Heinrich Schütz offensichtlich den Weg zu all jenen Phänomenen, die später seinen hohen Ruhm und seine Anerkennung begründeten; der zweite venezianische Aufenthalt eröffnete ihm nochmals neue Perspektiven, um seinen Stil zu verfeinern.

Noch im hohen Alter versuchte er, seine aus Venedigs akustischen Verhältnissen geborene ästhetische Vorstellung eines ganzräumlichen Klangerlebnisses mit mindestens zwei »Protagonisten« als Anregung für Kirchendispositionen und Neubauten umzusetzen. So wünschte er für die Umgestaltung der Schlosskapelle in Dresden, die 1661/62 anstand, zwei der Orgel vorgelagerte kleine Musikeremporen und regte die Konstruktion und Integration zweier Orgelwerke in Zeitz 1663/64 an²⁷, ganz gemäß dem venezianischen Vorbild San Marco. Dies sind beeindruckende Zeugnisse für die offenbar überwältigende klingliche Raumerfahrung, die Heinrich Schütz einst in Venedig erleben durfte – übrigens nicht nur in San Marco – und die ihm als Ideal vor Ohren stand, wie nicht zuletzt seine zahlreichen Aufführungshinweise hinlänglich beweisen. Solche Baulichkeiten haben für die folgenden Jahrzehnte vorbildhaft für Mitteldeutschland gewirkt, wie sich in vielen architektonischen Plänen und Vorschlägen für den Kircheninnenbau ablesen lässt.

26 Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, Florenz 1602, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, Florenz 1614.

27 Vgl. Wolfram Steude, »... vndt ohngeschickt werde, in die junge Welt vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten.« *Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof*, in: SJB 21 (1999), S. 63–76.