

Was hat Schütz in Italien nicht gelernt?

Silke Leopold

Es gehört zu den liebgewordenen Grundierungen des Schütz-Bildes, dass der junge, musikalisch begabte Marburger Jurastudent in Italien zu seiner wahren Profession gefunden habe, dass ihn der Aufenthalt in Venedig von 1609 bis 1613 unter den Fittichen seines Lehrers Giovanni Gabrieli tief und für sein gesamtes kompositorisches Leben geprägt habe, dass diese seine italienischen Erfahrungen der deutschen Musik den entscheidenden Innovationsschub vermittelt hätten. Wenn Schütz zum Vater der deutschen Musik geworden sei, so habe diese ihrerseits eine italienische Mutter gehabt. Diese von zahlreichen Musikforschern¹ vertretene Ansicht richtete sich auch gegen eine allzu deutschtümelnde Vereinnahmung des Komponisten, wie sie in den Jahrzehnten zuvor das Schütz-Bild geprägt hatte.

Schütz selbst hat die italienische Herkunft seines Komponierens immer wieder betont und wurde nicht müde, seinen Lehrer Gabrieli in den Vorworten seiner Musikdrucke wie auch in dem Memorial von 1651 als Vorbild hinzustellen. In diesem Memorial, einer kurzen autobiographischen Schrift, schrieb der 65jährige Schütz über den 1609 knapp über 50jährigen Gabrieli:

Weil dero Zeit in *Italia*, zwar ein hochberümbter, aber doch zimlich alter *Musicus* undt *Componist* noch am Leben were, So solte Ich nicht verabseumen, denselbigen auch zu hören, Vndt etwas von ihm zu ergreifen [...].²

Die 1619 veröffentlichten *Psalmen Davids* bezeichnete Schütz in der Widmung als »auff Italienische Manier«³ komponiert, und dass er dem »scharffsinnigen Herrn« Claudio Monteverdi im Vorwort seiner *Symphoniae sacrae* II 1647⁴ huldigte, ist ebenfalls bekannt.

Dennoch lohnt es sich, einmal etwas Wasser in den italienischen Wein zu gießen und nicht nur danach zu fragen, was Schütz bei Gabrieli und in Venedig gelernt hat, sondern auch danach, was er dort nicht gelernt hat, was er hätte lernen können, und es lohnt sich vielleicht auch, müßig darüber zu spekulieren, wie die deutsche Musik hätte aussehen können, wenn Schütz andere Anregungen, die in Venedig gleichsam auf der Straße lagen, aufgegriffen hätte. Dabei soll die Frage, wann genau Schütz nach Venedig kam, wie lange genau er dort verweilte, wann genau er wieder nach Deutschland zurückkehrte, keine Rolle spielen. Ein Blick auf die Lagunenstadt in der Zeit um 1610 soll etwas genauer darüber

1 Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der »Cantiones Sacrae« von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935, Nachdruck Kassel u. a. 1986 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 29); Wolfgang Osthoff, *Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens*, in: SJB 2 (1980), S. 78–102; Kurt Gudewill, *Heinrich Schütz und Italien*, in: Giancarlo Rostirolla u. Maria Szpadrowska Svampa (Hrsg.), *Heinrich Schütz e il suo tempo. Atti del I° Convegno Internazionale di Studi [...]*, Rom 1981, S. 19–44; Nachdruck in: HS-WdF, S. 358–374; Stefan Kunze, *Heinrich Schütz e l'Italia*, in: Lorenzo Bianconi u. Maria Teresa Muraro (Hrsg.), *Domenico Scarlatti: I grandi centenari dell'anno europeo della musica | Les grands jubilé de l'année européenne de la musique*, Ascona 1985, S. 21–34.

2 Schütz Dok, S. 321.

3 Ebd., S. 72.

4 Ebd., S. 255.

Auskunft geben, von welcher Musik, von welchen intellektuellen Herausforderungen Schütz umgeben war. Schon Martin Gregor-Dellin hat sich darüber gewundert, »gegen was alles sich Heinrich Schütz bei seinem ersten Aufenthalt in Italien [...] abschirmte«⁵. Ob er dies, wie Gregor-Dellin auch sagte, »in richtiger Einschätzung seiner spezifischen Begabung«⁶ tat, mag dahingestellt sein. Blickt man aber auf das, was das Musikleben Venedigs in den Jahren ausmachte, in denen Schütz dort lebte, so wird deutlich, wie streng sich Schütz gegenüber all dem abschottete, was seine musikalische Weltsicht ins Wanken hätte bringen können.

Wir wissen praktisch nichts über das, was Schütz in Venedig so den lieben langen Tag getrieben, mit wem außer seinem Lehrer Gabrieli und dessen anderen Schülern er Kontakt gehabt, ob und bis zu welchem Grade er die italienische Sprache gelernt hat. Und wir wissen nicht, welche Eindrücke in der überaus lebendigen, multikulturellen Stadt ihn jenseits seiner musikalischen Aktivitäten geprägt haben könnten. Das Einzige, was wir tatsächlich kennen, ist sein opus 1, die *Italienischen Madrigale*, veröffentlicht 1611 bei Antonio Gardano in Venedig mit Widmung an seinen Gönner Landgraf Moritz von Hessen. Neunzehn Madrigale als künstlerische Ausbeute zweier Jahre – das ist nicht viel, selbst wenn man bedenkt, dass Schütz zum Studieren nach Venedig gekommen war, dass er das Komponieren ungeachtet seiner soliden musikalischen Grundkenntnisse aus Kasseler Tagen noch einmal von der Pike auf lernen musste. Was hat Schütz in Venedig erlebt? Welche Musik hat er gehört? Das Fehlen gesicherter Quellen mag überaus bedauerlich sein. Es erlaubt uns aber zu spekulieren, und ein paar unbeweisbare Mutmaßungen helfen uns vielleicht besser zu verstehen, dass Schütz' opus 1, die Madrigale, dies sei meine These, auch so etwas wie eine künstlerische Flucht aus der Lebenswirklichkeit darstellen.

Die venezianische Lebenswirklichkeit um 1610 wird uns sehr plastisch durch den Reisebericht des Engländers Thomas Coryate vor Augen geführt, der 1608 in Venedig gewesen war und seine Eindrücke 1611 in England veröffentlicht hat⁷. Das Kapitel über Venedig nimmt in seinem Buch den größten Raum ein⁸. Coryate war von der exotischen Welt, als die ihm Venedig erschien, begeistert; exotisch erscheinen ihm die Theater, die zwar, so schreibt er⁹, weder hinsichtlich der Architektur noch der Bühnenausstattung noch der Inszenierung oder gar der Musik mit den englischen konkurrieren könnten, in denen er aber zum ersten Mal in seinem Leben Frauen auf der Bühne erlebt hätte, und – o Wunder – sie hätten nicht einmal schlechter gespielt als die Männer. Exotisch erscheint ihm auch das Publikum: bis zur Unkenntlichkeit vermummte Kurtisanen und ihre ebenfalls maskierten Galane.

Coryate staunt des Weiteren über das Angebot an Lebensmitteln in einer Stadt ohne jegliche Grünflächen, wo alles von außerhalb angeliefert werden müsse und dennoch im Überfluss angeboten werde: Trauben, Birnen, Äpfel, Pflaumen, Aprikosen, Feigen in schwarz, grün und gelb, sowie Melonen¹⁰. Letztere scheinen es ihm besonders angetan zu haben; er erwähnt die verschiedenen Sorten der Zuckermelone in gelb, grün und rot und warnt vor übermäßigem Genuss auch der Wassermelone, die er dem unkundigen englischen Leser mit ihren schwarzen Kernen in dem blutroten Fleisch genau beschreibt, weil dieser besonders im Sommer zu Dysenterie (Ruhr) und damit zum Tode führen könne.

5 Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München 1984, S. 70 f.

6 Ebd.

7 Thomas Coryate, *Coryats Crudities – Hastily gobled up in five Moneth traueells* [...], London 1611.

8 Das Venedig-Kapitel ist erschienen als: Thomas Coryate, *Beschreibung von Venedig 1608*, hrsg. und übersetzt von Birgit Heintz und Rudolf Wunderlich, Heidelberg 1988.

9 *Beschreibung* (wie Anm. 8), S. 157.

10 Ebd., S. 173.

Exotisch findet Coryate auch die sogenannten »Mountebanks«, die Scharlatane und Quacksalber, die auf dem Markusplatz ihre Wässerchen, Salben und Öle anbieten und das Publikum mit Musik, manchmal gesungen, manchmal auf Instrumenten gespielt, anlocken¹¹.

Begeistert ist Coryate aber vor allem von der Kirchenmusik Venedigs, und insbesondere von den Festen in der Scuola San Rocco, deren musikalischer Ausgestaltung er volle zwei Seiten seines Buches widmet. Von einem großbesetzten Chor und einer nicht minder großbesetzten Instrumentengruppe ist da die Rede, von herrlichen Diskantviolen, und von einem Solosänger mit überirdisch schöner Stimme. Zunächst glaubt Coryate, dass es sich um einen Kastraten handelt, um dann aber festzustellen, dass der Sänger ein erwachsener Mann um die Vierzig ist – »dazu war es um so herausragender, weil darin Nichts Gezwungenes, Angestregtes oder Gewolltes lag, sondern es kam aus ihm mit der größten Leichtigkeit, die ich jemals hörte.«¹² Dieser Sänger, der auch in den darauf folgenden Jahren beim Fest des Heiligen Rochus sang, ist als der Altist Bartolomeo Barbarino identifiziert worden¹³. Schließlich erwähnt Coryate noch die Orgeln, sieben an der Zahl, die in einer Reihe im Saal der Scuola San Rocco aufgestellt waren. Verantwortlicher Organist in San Rocco war kein Geringerer als Giovanni Gabrieli. Es kann nun schlechterdings nicht sein, dass Schütz bei derartigen musikalischen Veranstaltungen nicht anwesend war. Vermutlich hat er sogar mitgesungen oder -gespielt. Was diese Erfahrungen in ihm ausgelöst haben – wir wissen es nicht.

Zur venezianischen Lebenswirklichkeit im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts gehören auch dunklere Ereignisse. Schon Gregor-Dellin hat darauf hingewiesen, dass Schütz sich in Venedig in einer Zeit aufhielt, als dort ein grundstürzendes Werk präsentiert wurde: Galileo Galileis 1610 gedruckter *Sidereus Nuncius*, der »Sternenbote«, in dem Galilei seine mit dem neuentwickelten Teleskop gemachten Beobachtungen über die Himmelskörper mitteilte. Ob Schütz und Galilei sich begegnet sind, wie Gregor-Dellin mutmaßte¹⁴, mag dahin gestellt sein. Aber dass Galilei sein Werk überhaupt in Venedig präsentieren durfte, hat mit einer politischen Situation Venedigs zu tun, die auch an einem jungen Ausländer, der nichts als den Tonsatz im Kopf hatte, nicht vorbei gegangen sein kann. Denn kurz zuvor war in Venedig ein Streit eskaliert, der bis ins Mittelalter zurückreichte und nur mit Mühe und großem diplomatischen Aufwand unter Beteiligung halb Europas beigelegt worden war. Seit dem Mittelalter hatte sich Venedig immer wieder geweigert, die kuriale Oberhoheit Roms anzuerkennen und war deshalb von dem einen oder dem anderen Papst im Laufe der Jahrhunderte exkommuniziert worden. Einmal mehr schleuderte nun Papst Paul V. 1605 seinen Bannstrahl gegen Venedig, als die Republik es wagte, religiösen Orden die Gründung von Hospitälern zu untersagen und zwei kriminelle Geistliche vor ein weltliches Gericht zu stellen. Dieser in Italien »guerra dell'interdetto« (Krieg um das päpstliche Interdikt) genannte Konflikt beschäftigte die europäische Diplomatie bis zu seiner Beilegung im April 1607, und er hatte noch ein Nachspiel. Denn auf Paolo Sarpi, den Servitenmönch mit besten Kontakten in die protestantische Welt, den Verfasser einer papstkritischen Geschichte des Konzils von Trient, den Berater der Serenissima im Konflikt mit der Kurie, wurde im Oktober 1607 ein Attentat verübt, in das die Kurie und vor allem ein deutscher Konvertit namens Kaspar Schoppe verwickelt waren. Sarpi überlebte das Attentat und wurde weiterhin nicht müde, seine Grundüberzeugung zu verbreiten: dass nämlich die Wiedervereinigung der

11 Ebd., S. 200 ff.

12 Ebd., S. 165 f.

13 Roark Thurston Miller, *The composers of San Marco and Santo Stefano and the development of Venetian monody (to 1630)*, PhD Diss. University of Michigan 1993, S. 348.

14 Gregor-Dellin (wie Anm. 5), S. 71.

protestantischen mit der katholischen Lehre nur durch eine überaus intrigante Kurie verhindert worden sei¹⁵. All das kann an dem Protestanten Schütz, der bei dem Organisten von San Marco in die Lehre ging, nicht vorbei gegangen sein, und wir müssen uns die Frage stellen, ob und wie diese konfessionellen Irrungen Schütz menschlich und künstlerisch beeinflusst haben. Auch hier ermöglichte die Beschäftigung mit weltlichen Madrigalen anstelle religiöser Musik eine Flucht vor den Realitäten des konfessionellen Wirrwarrs.

Zur venezianischen Lebenswirklichkeit gehörten auch die Deutschen, die dort ansässig waren. Mit wem hat Schütz Kontakte gepflegt? Wir wissen es nicht. Vielleicht mit den Fuggern im Fondaco dei Tedeschi? Die Fugger hatten sich seit langem nicht nur als großzügige Mäzene empfohlen, sondern auch hinsichtlich der so brisanten konfessionellen Frage immer eine dezidiert neutrale Position bezogen, als gute Kaufleute, die um ihrer Geschäfte willen zu Toleranz in alle Richtungen geradezu verpflichtet waren. Im protestantischen Augsburg, ihrer Heimat, blieben sie katholisch, förderten aber Musiker aller Konfessionen: den katholischen Gregor Aichinger ebenso wie den lutherischen Hans Leo Hassler und sogar den Mennoniten Sigmund Salminger. Sie finanzierten Musikdrucke in Deutschland und Italien, darunter Giovanni Gabriellis *Sacrae Symphoniae* (1597) und gleichermaßen die buntgemischte weltliche und oft frivole Sammlung mit dem Titel *Selva di varia recreatione* des Servitenmönchs Orazio Vecchi. Letztere war 1590 bei demselben Verleger im Druck erschienen, der 1611 auch Schütz' opus 1 publizierte. Es hätte also gute Gründe gegeben, sich mit den Fuggern bekannt zu machen, ohne dass der Protestant Schütz Schaden an seiner Seele genommen hätte. Wir wissen nichts darüber; es gibt keinerlei Hinweis in seiner Biographie darüber, dass er die Nähe der ebenso reichen wie freigiebigen Mäzene gesucht hätte.

Konrad Küster hat die Meinung vertreten, es habe im venezianischen Musikleben eine Epochen-zäsur zwischen einer rückwärtsgewandten und einer modernen Musikpflege im Jahre 1613 gegeben: das Jahr, in dem der Markuskapellmeister Giulio Cesare Martinengo gestorben und Claudio Monteverdi sein Nachfolger geworden sei¹⁶. Da ein Jahr zuvor auch Giovanni Gabrieli gestorben sei, könne man von einem kompletten Neuanfang sprechen. Schütz hätte demnach das Ende der alten Ära, nicht aber mehr den Aufbruch in die neue erlebt. Ich bin anderer Meinung. Die Anstellung Martinengos 1609, der seinem Amt vier Jahre lang nicht gerecht werden konnte, war wohl tatsächlich ein großer Fehler gewesen und hatte in San Marco Stillstand und Rückschritt bewirkt; sein Vorgänger Giovanni Croce aber war den neuen Strömungen der Musik durchaus aufgeschlossen gewesen. Und was Coryate über San Rocco zu berichten wusste, deutet auch eher auf ein nicht geringes Interesse an neuer Musik hin, die man vielleicht nicht in San Marco, aber überall sonst in Venedig hören konnte. Und man konnte sie lesen: Dieser Aspekt des venezianischen Musiklebens spielt in der Beurteilung dessen, was Schütz in Venedig kennenlernen konnte, bisher eine allzu geringe Rolle. In Venedig, wo der Notendruck ein Jahrhundert zuvor erfunden worden war, konkurrierten mehrere europaweit höchst erfolgreiche Musikverleger untereinander¹⁷. In Venedig konnte man Musik kennen lernen, die dort vielleicht nicht aufgeführt, aber immerhin doch der Öffentlichkeit übergeben wurde.

15 Grundlegend hierzu: William J. Bouwsma, *Venice and the Defense of Republican Liberty. Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation*, Berkeley 1968.

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

17 Vgl. Angelo Pompilio, *Strategie editoriali delle stamperie veneziane tra il 1570 e il 1630*, in: *International Musicological Society: Report of the Fourteenth Congress*, Turin 1990 (= Atti del xiv congresso della società internazionale di musicologia [Bologna 1987]), Bd. 1, S. 254–287.

Da war das Haus Gardano: Gegründet von Antonio Gardano in der Mitte des 16. Jahrhunderts, führten seine Söhne es weiter bis 1611; nach ihrem Tode ging es über auf den Schwiegersohn Bartolomeo Magni, der es unter eigenem Namen weiterführte. Zwischen 1570 und 1611 publizierte Gardano um die 1000 Musikdrucke von allem, was Rang und Namen hatte, darunter Jacques Arcadelt, Andrea und Giovanni Gabrieli, Giovanni Gastoldi, Carlo Gesualdo, Orlando di Lasso, Luca Marenzio, Claudio Monteverdi, und schließlich auch das opus 1 von Schütz¹⁸. Dieser hatte also Zugang zu allem, was dort gedruckt vorlag – umso mehr, als Verlagshäuser immer auch einen Laden unterhielten.

Da war weiterhin Ricciardo Amadino, der aufgeschlossenste unter den venezianischen Verlegern. Ihn bevorzugte Monteverdi: Nicht nur veröffentlichte er bei Amadino sein drittes, viertes und so berühmtes fünftes Madrigalbuch samt einer größeren Zahl von Folgeauflagen, sondern auch die *Scherzi musicali* (1607) mit dem ausführlichen musikästhetischen Vorwort, seine erste Oper *L'Orfeo* (1609) und die *Marienvesper* (1610), die er eben jenem Papst Paul V. widmete, auf den die Venezianer so gar nicht gut zu sprechen waren. Amadino machte sein Geld auch mit dem brandneuen akkordbegleiteten Sologesang und brachte seit 1606 die in rascher Folge erscheinenden Solomadrigale von Bartolomeo Barberino heraus, jenem berühmten Altisten in San Rocco, für den Thomas Coryate schwärmte.

Und da war schließlich Giacomo Vincenti: eine Zeitlang Geschäftspartner von Amadino, gingen die beiden Häuser ab 1586 getrennte Wege. Bei Vincenti erschienen 1591 die Florentiner Intermedien von 1589, nahezu alle Lehrbücher über instrumentale Diminution von Bassano 1591 über Bovicelli 1594 bis hin zu Spadi 1609 und darüber hinaus. Er druckte die kritischen Schriften Giovanni Maria Artusis über Monteverdi, gegen die dieser sich in den Vorworten des V. Madrigalbuches und der *Scherzi musicali* verwahrte. Auch Vincenti mischte im Markt des akkordbegleiteten Sologesangs nicht unbeträchtlich mit: Lodovico Bellandas bei Vincenti gedruckte *Musiche* von 1607 gehören neben Barbarino zu den frühesten Veröffentlichungen dieses Genres. In seinem Verlag erschienen 1602 die epochemachenden *Cento Concerti ecclesiastici* von Lodovico Grossi da Viadana ebenso wie 1610 dessen Instrumentalsammlung *Sinfonie musicali*.

Kann es sein, dass Schütz von all dem keine Kenntnis hatte? Kann es sein, dass er weder die aufregende Entwicklung der dramatischen Musik noch den nicht minder grundstürzenden akkordbegleiteten Sologesang, die Auseinandersetzungen um die Prima und die Seconda Pratica innerhalb der vokalen Polyphonie überhaupt auch nur wahrgenommen hat? Ist es denkbar, dass Schütz in diesem kleinen, fußläufigen Venedig nicht mitgekommen haben sollte, was da in den drei führenden Musikalienhandlungen angeboten wurde? Und wie könnte ein junger, hungriger Komponist all das ignorieren, was da um ihn herum an Aufregendem passierte, selbst wenn ein alter und möglicherweise konservativer Lehrer Gabrieli der Meinung gewesen wäre, dass diese neumodische Art zu komponieren und Musik zu denken ohnedies nichts wert wäre? Ich habe darauf keine Antwort – außer der, dass Schütz all dies bewusst ignoriert hat, weil es ihn nicht interessierte, weil es ihn verunsicherte, weil er selbst im Herzen ein Konservativer war.

Diese Vermutung bekommt durch ein Argument in der Leichenpredigt, die Martin Geier 1672 zu Schütz' Begräbnis hielt, eine gewisse Plausibilität. Liest man Geiers Bemerkungen zum Venedig-Aufenthalt, so schwingt fast so etwas wie eine postume Ermahnung mit, was Schütz, der sich vor allem seiner musikalischen Ausbildung gewidmet habe, ansonsten noch als »rechten Nutz der Peregrination« hätte ausschöpfen können:

18 Vgl. hierzu Richard J. Agee, *The Gardano Music Printing Firms. 1569–1611*, Rochester 1998 (= Eastman studies in music 11).

Jst daher im Nahmen Gottes Anno 1609. nach Italien / und zwar vornehmlich sein gesetztes Ziel zu erlangen nach Venedig fortgezogen / allda er sich bald unter des weitberühmten Musici Herrn Johann Gabrielis institution begeben / und biß in das 4te Jahr auffgehalten / bey welcher Zeit er denn nicht allein nach den rechten Nutz der Peregrination getrachtet / was eines oder andern Orts Denckwürdiges wohl in acht genommen / gelehrte und weise Leuthe fleissig gesucht / sich mit denenselben in gute Correspondentz gesetzt / was zu imitiren heilsam / wohl gemercket / und nach der Lehre des Apostels / was Erbar / was Gerecht / was Keusch / was Lieblich / was wohl lautet / wo etwa eine Tugend / wo etwan ein Lob gewesen / demselben nachgedacht / sondern er hat sich auch vermittelst Göttlicher Gnade in der Music vor den andern seiner damahls neben ihn sich auffhaltender Gesellschaft herfür gethan / und ein Musicalisches Wercklein zu Venedig drucken lassen / durch welches er bey Männiglichen in sondere Ehre / Respect und Lob kommen ist.¹⁹

Geier bezog sich bei seiner Leichenpredigt auf das Memorial von 1651. Dort hatte Schütz tatsächlich in einer Parenthese geschrieben, er hätte dem Angebot, nach Italien zu gehen, »als ein Junger, und die Weld zu durchsehen auch begieriger Mensch²⁰ nicht widerstehen können. Danach aber ist nur noch von seinen musikalischen Studien die Rede. Das Fehlen jeglicher Quelle, die über Schütz' Aufenthalt in Venedig Auskunft geben könnte, darf nicht heißen, dass Schütz all das, was das Leben in der Fremde aufregend und fruchtbar machte, vermieden hat. Wir finden allerdings in den zahlreichen Schriften aus Schütz' eigener Feder auch keinen Hinweis darauf, dass die venezianischen Jahre andere als satztechnische Spuren in seiner Persönlichkeit hinterlassen hätten.

Was also bleibt, ist ein Blick auf das, was wir haben: die Madrigale des opus 1. Vergleicht man sie mit dem, was in Venedig in den Schaufenstern lag, erweisen sie sich tatsächlich kaum als innovativ. Dass sie von der exzessiven Chromatik eines Gesualdo nichts wissen, hat damit nicht einmal etwas zu tun, denn Gesualdo war nicht nur musikalisch, sondern auch gesellschaftlich ein Sonderfall; seine Madrigale waren höfische Kunst. Blickt man stattdessen aber auf Monteverdis IV. (1603) und V. (1605) Madrigalbuch, so findet man dort jene verbotenen Dissonanzen, über die sich Artusi im Zusammenhang mit Monteverdis »Cruda Amarilli« so ereifert hatte: im IV. Buch sehr prominent zu Beginn der überaus frechen, frivolen und witzigen Guarini-Vertonung »Ohimè se tanto amate«, im V. Buch nicht minder prominent in dem tragischen Eröffnungsmadrigal »Cruda Amarilli«, das Monteverdi auf diese Weise zum Wahrzeichen der im Vorwort zum Terminus erhobenen *Seconda pratica* erklärte. *Seconda Pratica*, so Monteverdi, hieße, um des dramatischen Ausdrucks willen die Tonsatzregeln bisweilen gezielt außer Kraft zu setzen. In »Cruda Amarilli« verschmelzen die fünf Stimmen des polyphonen Satzes zu einer einzigen Person, deren Schmerz durch erlaubte wie unerlaubte Dissonanzen hörbar gemacht wird. Derartige Dissonanzbildungen ließ Gabrieli offenbar nicht zu – verständlich, wenn man Schülern erst einmal die Regeln selbst und nicht ihre gezielte Durchbrechung vermitteln möchte. Aber gerade das IV. Madrigalbuch enthält noch andere kompositorische Angebote, die im Rahmen der geltenden Regeln durchaus diskutabel gewesen wären. Hier probiert Monteverdi nämlich aus, wie man einen Text, statt ihn verbal im Sinne des Madrigalismus auszudrücken, auch verkörpern, individualisieren, dialogisieren kann. Das

19 Martin Geier, *Kurtze Beschreibung Des Herrn Heinrich Schützens / Chur = Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters / geführten mühseligen Lebens = Lauff* (1672), Nachdruck Kassel 1935; jetzt auch in: Schütz Quellen, S. 269–274.

20 Schütz Dok, S. 321.

Eröffnungsmadrigal, Mirtillos tieftrauriger Abschied von Amarilli aus Guarinis Hirtendrama *Il pastor fido*, beginnt mit den Versen:

Ah dolente partita	Ach schmerzliches Scheiden!
ah fin della mia vita	Ach Ende meines Lebens!
da te parto e non moro?	Von dir scheide ich und sterbe nicht?

Wenn Monteverdi nun die beiden ersten Zeilen auf die zwei Sopranstimmen und den dritten Vers auf Bass und Tenor des fünfstimmig polyphonen Satzes verteilt, so formt er den Monolog des Textes mit den Mitteln der Musik zu einem Dialog zwischen einer Frau und einem Mann um. Es ist nur ein Beispiel von vielen, wie Monteverdi im IV. Madrigalbuch neue Strategien der Textbehandlung im Sinne einer Dramatisierung und Personalisierung durch die Musik entwickelt. All das hätte Schütz zur Kenntnis nehmen und vielleicht selbst ausprobieren können. Denn ein erklecklicher Teil seiner Textvorlagen entstammt demselben Pastoral drama Guarinis, dem sowohl »Ah dolente partita« als auch »Cruda Amarilli« entnommen ist. Schütz' musikalischer Zugriff auf den Text aber bleibt ein wortgezeugter nach altem Muster, nicht ein situationsgezeugter wie bei Monteverdi.

Für seine Textwahl ist Schütz immer wieder als jemand gelobt worden, der sich ganz auf der Höhe der Zeit befunden habe²¹. Tatsächlich stammt ein Großteil seiner Madrigaltexte von Giambattista Marino, dessen Gedichtband mit dem schlichten Titel *Rime* erst 1602 erschienen war und sogleich einen Siegeszug in das musikalische Madrigal angetreten hatte. Bekannt ist auch, dass Schütz ausschließlich Madrigaltexte, keine Sonette oder andere Strophenformen der hohen italienischen Literatur vertont hat. Und auch die Monologausschnitte aus Guarinis *Il pastor fido* wie etwa das Eröffnungsmadrigal »O primavera gioventù dell'anno« oder »Selve beate« übersteigen die übliche Länge eines literarischen Madrigals nicht. Vielleicht aber hat noch eine andere Qualität der Texte als das Moderne, Fashionable Schütz' – oder Gabrieli's – Wahl beeinflusst. Marinos Madrigale sind nicht nur kurz und in der Wortwahl so prägnant, dass es keine Schwierigkeit macht, einen zentralen für madrigalische Wortausdeutung geeigneten Begriff für jeden musikalischen Soggetto auszumachen; sie sind außerdem auch grammatisch überaus einfach und parataktisch zu Versen angeordnet. Das unterscheidet sie diametral von den Sonetten Petrarca's oder seiner Nachahmer im 16. Jahrhundert. Sonette haben elfsilbige Verse; Madrigale setzen sich aus elf- und siebensilbigen Versen zusammen; Marinos Madrigale bestehen zu einem überwiegenden Teil aus siebensilbigen Versen. Petrarca's Sonette sind außerdem voller Enjambements, die dem Komponisten die Aufgabe auferlegen, die Verse in Sinneinheiten zu unterteilen und neue grammatische anstelle von metrischen Zäsuren zu schaffen: eine Aufgabe, die ein hohes Maß an Sprachbeherrschung voraussetzt. Enjambements fehlen in Marinos Dichtung nicht gänzlich, aber doch weitgehend. Marino mit seiner kunstvoll einfachen Sprache ist leichter zu vertonen als die meisten Dichter, denen die Madrigalkomponisten Aufmerksamkeit schenkten. Eher als die Modernität dürfte dies der entscheidende – didaktische – Grund sein, warum Gabrieli seine ausländischen Schüler ermutigt hat, Marino zu vertonen.

Bei Schütz freilich hat sich dabei in dem Madrigal »Ride la primavera« ein kleiner und signifikanter Fehler eingeschlichen, der darauf hinweisen mag, dass er vielleicht die Sprache ausreichend verstand, nicht aber die Tradition, in der auch Marinos Texte standen.

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

Ride la primavera,
 torna la bella Clori,
 odi la rondinella,
 mira l'herbette e i fiori.
 Ma tu Clori più bella,
 nella stagion novella.
 Serbi l'antico verno,
 deh, s'hai cinto il cor di ghiaccio eterno.
 Perchè, ninfa crudel, quanto gentile,
 porti negl' occhi il sol, nel volt' aprile?

Es lacht der Frühling,
 die schöne Clori kehrt zurück.
 hör die Schwalbe,
 sieh das Grün und die Blumen.
 Doch Du, Clori, schöner noch
 In dieser jungen Jahreszeit,
 bewahrst dir den alten Winter.
 Ach, wenn Du Dein Herz mit ewigem Eis umgürtet hast,
 warum, grausame und liebliche Nymphe,
 trägst Du in den Augen die Sonne und im Antlitz April?

Schütz vertont das Anfangswort »Ride« mit einem Achtelmotiv und schafft mit dieser gleichsam vor Lachen sich schüttelnden melismatischen Figur einen echten Madrigalismus, der sich einprägsam durch alle Stimmen zieht. Es handelt sich dabei freilich um ein kleines sprachliches Missverständnis mit großen musikalischen Folgen. Denn Marinos Madrigaltext beginnt nicht mit »Ride la primavera«, sondern mit »Riede la primavera«, nur ein Buchstabe mehr, der allerdings den Sinn verändert. »Riede«, von »redire« abgeleitet, ist ein ungewöhnliches, in der Alltagssprache nicht gebräuchliches Wort, das »zurückkehren« heißt. Der Frühling »lacht« nicht, er »kehrt zurück«.

Eine genauere Kenntnis der literarischen Tradition, in die Marino sich mit »Riede la primavera stellte«, hätte Schütz vor diesem Fehler bewahren können. Denn das Bild des wiederkehrenden Frühlings gehört seit dem 14. Jahrhundert, seit Francesco Petrarca's Sonett »Zefiro torna e' l bel tempo rimena« (Zephyr kehrt zurück und bringt die schöne Zeit wieder) zu den Topoi der italienischen Naturlyrik. Die Natur, der wiederkehrende Frühling, wird bei Petrarca nicht nur als Hintergrund, also gleichsam als Bühne für das lyrische Subjekt verstanden, sondern als Gleichnis oder Gegenpol zu seiner Seelenverfassung. Genau dies hat Marino aufgegriffen: Der Frühling kehrt zurück, mit ihm die Nymphe Clori, die Schwalbe, das Gras und die Blumen. Aber Cloris Herzenskälte bewahrt den Winter, so frühlinghaft ihr Aussehen auch ist. Das ist Petrarkismus in seiner konzeptistisch zugespitzten Form. Es ist Schütz sicherlich nicht vorzuwerfen, dass er sich verlesen hat oder gar die literarische Tradition nicht kannte. Aber seltsam ist es doch, dass niemand ihn offenbar auf diesen Lesefehler hingewiesen hat – umso mehr, als dieser Text schon mehrfach vor ihm vertont worden war, unter anderem im III. Madrigalbuch von Salamone Rossi (1603), veröffentlicht in Venedig. Oder fand Gabrieli dieses Missverständnis vielleicht sogar charmant, weil Schütz einen besonderen madrigalischen Zugriff auf das falsche Wort gefunden hatte?

Nach diesen Mutmaßungen darüber, was Schütz alles hätte lernen können, wenn er sich nicht in sein madrigalisches Schneckenhaus verkrochen hätte, sei dennoch eine positive Bilanz gezogen. Zwar kommt sein opus 1 als ein untadeliges, wenn auch ein wenig aus der Zeit gefallenes Werk daher; zwar war das Madrigal im Jahre 1611 noch keineswegs obsolet geworden, aber die Art des musikalischen Zugriffs auf den Text, diese lineare Kompositionsweise, die jedem Textabschnitt einen eigenen, aus einem wichtigen Wort gezeugten Soggetto zuordnete, ohne sich um eine übergreifende Atmosphäre zu kümmern, gehörte der Vergangenheit an.

Offenbar aber sind die Zumutungen der musikalischen Moderne, von denen Schütz in seinen venezianischen Jahren umgeben war, doch nicht gänzlich an ihm vorbeigegangen. Auffällig ist nämlich, dass manches von dem, was in Venedig auf ihn einwirkte, später dann doch in seinen eigenen Werken zum Zuge kam. Damit sind nicht nur die *Psalmen Davids* (1619) gemeint, die er ganz im Geiste seines Lehrers

Gabrieli schrieb und dies auch im Vorwort vermerkte. Auch im Titel der *Auferstehungshistorie* (1623) schlägt Schütz just jene »Fürstliche Capellen oder Zimmer«²² als Aufführungsort vor, von dem in Monteverdis *Marienvesper*-Publikation als »sacella atque principum cubicula« zum ersten Mal zu lesen ist. Und die Anweisungen für den Evangelisten lesen sich wie eine Übersetzung aus dem Italienischen und aus der Feder Monteverdis:

Der Evangelist nimpt seine *partey* für sich / vnd *recitiret* dieselbe ohne einigen *tact*, wie es jhm bequem deuchtet / hinweg / helt auch nicht lenger auff einer Sylben / als man sonst in der gemeinen langsamen vnd verstendlichen Reden zu thun pflaget.²³

Diese Formulierung könnte als eine direkte Übersetzung der Aufführungsanweisung »e si canta senza battuta« verstanden werden, die Monteverdi in seinem VII. Madrigalbuch (1619) der »Lettera amorosa« und der »Partenza amorosa« beigab; der Verweis auf die Rede war auch schon das zentrale Argument in der Vorrede zu den *Scherzi musicali* 1607, und das freie Rezitieren das Hauptmerkmal nicht nur der frühen Oper allgemein, sondern insbesondere auch jenes Monteverdischen *Orfeo*, den Schütz in Venedig hätte studieren können. Und dass die *Cantiones sacrae* (1625), dem Konvertiten Ulrich von Eggenberg gewidmet, in lateinischer Sprache durch und durch italienisch sind, ist in der Forschung unbestritten. Mit einiger Verspätung wagte Schütz sich dann sogar an den akkordbegleiteten Sologesang, als er 1636 die *Kleinen geistlichen Konzerte* veröffentlichte, wenn auch mit dem Verweis auf kriegsbedingte Einsparungen im Musikbereich.

Allen diesen musikalischen Echos auf die venezianischen Erfahrungen ist eines gemeinsam. Sie kommen spät, sehr spät, und lassen einen besonderen künstlerischen Charakterzug Schützens deutlich hervortreten: seine Bedächtigkeit. Der Kopfsprung in neue Herausforderungen, in das künstlerisch Unbekannte war seine Sache nicht. Erst als sich das Neue, dessen Entwicklung er in Venedig hautnah miterlebt hatte, in der Zeit bewährt hatte, war er bereit, sich seinerseits darauf einzulassen. Da waren ihm andere, wie etwa seine Schüler Kaspar Kittel oder Johann Nauwach, zwar schon voraus gegangen. Aber unter den Händen Schützens entstand eine so eindrucksvolle Musik, dass sie ihrerseits zum Vorbild für künftige Generationen deutscher Musik werden konnte.

22 Schütz Dok, S. 90.

23 Ebd., S. 91.