

su. Mevill
gab es Chrifte



Heinrich Schütz

Michael Heinemann

rowohl
e-BOOK MONO
GRAPHIE



Michael Heinemann

Heinrich Schütz

Über dieses Buch

Heinrich Schütz (1585–1672), oft als «Vater der deutschen Musik» bezeichnet, gilt als genuin protestantischer Komponist und Inbegriff eines Kirchenmusikers. Doch war er Hofkapellmeister, nicht etwa Kantor; und auch wenn vorwiegend geistliche Werke von ihm gedruckt überliefert sind, so geben doch die Nachrichten von musikdramatischen Produktionen, an denen er mitwirkte, den Blick frei auf einen Künstler, dessen überragende Bedeutung als Mittler zweier musikalischer Kulturen, italienischer Neuerungen und deutscher Traditionen, erst in jüngster Zeit erkannt wurde.

Das Bildmaterial der Printausgabe ist in diesem E-Book nicht enthalten.

Vita

Michael Heinemann, geboren 1959 in Bergisch Gladbach.
Studium von Kirchenmusik, Musikpädagogik und Orgel in Köln,
von Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte in
Köln, Bonn und Berlin. Dr. phil. 1991, Habilitation 1997.
Seit 2000 Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule
für Musik Carl Maria von Weber Dresden.
Zahlreiche Bücher und Editionen zur Musikgeschichte des 16.
bis 20. Jahrhunderts, mehr als 100 Aufsätze in Sammelbänden
und Fachzeitschriften. Lebt in Radebeul.
Für die Reihe «rowohlts monographien» schrieb er 2004 auch
den Band «Georg Friedrich Händel» (rm 50648).

Impressum

rowohlts monographien

begründet von Kurt Kusenber

herausgegeben von Uwe Naumann

Veröffentlicht im Rowohlt Verlag, Hamburg, Januar 2023

Copyright © 1994 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,

Reinbek bei Hamburg

Für das E-Book wurde der gesamte Text überarbeitet und die

Bibliographie aktualisiert, Stand: Januar 2023

Das Bildmaterial der Printausgabe ist in diesem E-Book nicht
enthalten.

Redaktionsassistentz Katrin Finkemeier

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt, jede Verwertung
bedarf der Genehmigung des Verlages.

Covergestaltung any.way, Hamburg

Coverabbildung bpk (Heinrich Schütz. Gemälde von Christoph
Spetner, um 1650. Leipzig, Universitätsbibliothek)

Schrift Droid Serif Copyright © 2007 by Google Corporation

Schrift Open Sans Copyright © by Steve Matteson, Ascender
Corp

Abhängig vom eingesetzten Lesegerät kann es zu
unterschiedlichen Darstellungen des vom Verlag freigegebenen
Textes kommen.

ISBN 978-3-644-01634-7

www.rowohlt.de

Alle angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die
Printausgabe.

Ein Musiker werden

«**G**leich wie sich aber die Lust zu einem Dinge leichtlich nicht bergen lässet / also hat sich auch stracks in der Jugend eine sonderliche Inclination [Neigung] zu der edlen Music, bey dem Herrn Schützen gefunden / also daß Er in kurtzer Zeit gewiß und ziemblich wohl mit einer besondern Anmuth zu singen gelernet hat / welches denn nicht eine geringe Ursach seiner zeitlichen Beförderung gewesen / denn nach dem Anno 1598. Ihre Hoch-Fürstl. Gnaden Herr Landgraff Moritz von Hessen Cassel / einsmahls bey seinen Eltern pernoctiret [übernachtet] / und Ihn als damahls so einen kleinen Knaben / so lieblich singen gehöret hatte / seynd Ihre Fürstl. Gnaden bewogen worden / seine Eltern deßwegen anzureden / Ihn an seine Fürstl. Hofstadt mit ziehen zu lassen / mit Versprechen / daß Er zu allen guten Künsten und löbl. Tugenden solte auff erzogen werden.» [1]

Das Leben von Heinrich Schütz zu erzählen lässt sich an wie ein Roman. Wie der fürstliche Mäzen die außerordentliche musikalische Begabung des Jungen durch glücklichen Zufall entdeckt, wäre kaum besser zu erfinden. Doch ist es der Dresdner Oberhofprediger Martin Geier, ein langjähriger Freund und Vertrauter von Schütz, der diese Geschichte in

einer «Kurtzen Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens / Chur-Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters / geführten müheseeligen Lebens-Lauff» überliefert. Neben diesem zwölf Druckseiten füllenden Nekrolog ist ein *Memorial* [2], das Schütz 1651 an den sächsischen Kurfürsten Johann Georg I., seinen langjährigen Dienstherrn, richtete, eine ähnlich wertvolle Quelle. Seiner Bitte um die Entlassung aus kurfürstlichen Diensten setzte der fünfundsechzigjährige Kapellmeister eine Schilderung ihm wesentlich erscheinender Situationen seines Lebensweges voran. Daneben können mittels zahlreicher Briefe und Eingaben, zumeist organisatorische Fragen der Hofmusik oder eigene Reisen betreffend, weitere biographische Daten bestimmt werden. Etliche Schütz gewidmete Gedichte und Grußadressen seiner Zeitgenossen, häufig im Zusammenhang mit familiären Ereignissen, bieten darüber hinaus Anhaltspunkte, das Bild seiner Person vielfältig zu konturieren.

Dennoch sah man lange Zeit in Schütz weniger den weltoffenen und weitgereisten Hofkapellmeister als lediglich den Komponisten protestantischer Kirchenmusik: Streng, vergeistigt, mahnend, verbindlich, vielleicht auch bitter scheinen die ausgeprägtesten Züge des «alten» Schütz zu sein. So tritt er auch in Günter Grass' Roman «Das Treffen in Telgte» [3] in die Runde der zechenden Dichter, schattengleich beinahe; unnötig zu sagen, dass er an Gastmahl und nächtlichen Ausschweifungen nicht teilhat. Wo Schütz redet, ist es zur Sache. Es scheint, als hätte auch Grass jenes Portrait des fünfundachtzigjährigen Schütz zur Vorlage gedient, das just zur

Feier des 350. Geburtstages im Jahr 1935 in «altem Brandenburgischem Besitz» entdeckt wurde und, wie schon Hans Eppstein bemerkte, mit «etwas beunruhigender Genauigkeit» einer verbreiteten Vorstellung des Altmeisters entspricht: «Hier vereinigt sich Melancholie mit Weisheit, Müdigkeit mit der Haltung eines Aristokraten, Nach-innen-Gewandtheit mit einer beinahe magisch zu nennenden Ausstrahlung – ein Faust, der das ganze Erdenleben erfahren hat und den es nicht länger berührt.» [4] Gerade dieses Bild des «eisgrauen Senioris» [5] aber dürfte für eine – vor allem im 20. Jahrhundert – ausschnitthafte Rezeption von Leben und Werk Heinrich Schütz' bestimmend gewesen sein. Inzwischen stellte sich allerdings heraus, dass das Gemälde aus jüngerer Zeit stammt. Vermutlich ist es nur wenige Jahre vor dem Jubiläum, um 1930 etwa, entstanden. [6]

Betrachtet man einige weitere Dokumente aus den ersten Lebensjahrzehnten von Heinrich Schütz, so wirkt schon der Weg von der Ausbildung einer spezifischen Veranlagung bis hin zur Entscheidung, Musiker zu werden, weit weniger zielgerichtet, als ihn Martin Geier in seiner eingangs zitierten Passage suggerieren möchte. Christoph Schütz, der Vater des Komponisten, hatte, bevor er 1590 den Gasthof «Zum goldenen Ring» in Weißenfels als väterliches Erbe übernahm, in Köstritz die Erbschänke «Zum goldenen Kranich» bewirtschaftet, wo als ältester Sohn aus (dritter) Ehe mit Euphrosyne Bieger am 8. Oktober 1585 [7] Heinrich Schütz geboren wurde. Nach den Ermittlungen von Siegfried Thielietz [8] wird Christoph Schütz

kaum als Gastwirt im landläufigen Sinne anzusehen sein. Vielmehr bildeten Gasthof und sonstige Besitzungen lediglich die wirtschaftlichen Grundlagen, um das Leben eines einflussreichen und gebildeten Bürgers seiner Zeit zu führen. Berücksichtigt man zudem, dass ein Gasthaus eine zentrale Funktion im Alltagsleben jener Zeit einnahm, bot es doch Raum für Gemeindeversammlungen und wurde mitunter auch zur Gerichtsstube [9], so wird die außergewöhnliche Stellung, die ein Wirt im Gemeinwesen haben konnte, verständlich. Wie viele Mitglieder seiner Familie übernahm auch Christoph Schütz zahlreiche öffentliche Ämter: 1609, 1612 und 1616 war er Stadtrichter (Unterbürgermeister), 1619 und 1622 regierender Bürgermeister der Stadt Weißenfels. [10] Seine Herberge muss renommiert gewesen sein, da nicht nur der hessische Landgraf, sondern in späteren Jahren auch Albrecht von Wallenstein und der Schwedenkönig Gustav II. Adolf zu seinen Gästen zählten. [11] Der Name des Hauses «Zum Schützen» kündete unverkennbar vom Selbstbewusstsein seines Besitzers.

Dem entspricht, dass auch das Verhalten von Christoph Schütz gegenüber Landgraf Moritz nicht von jener Botmäßigkeit geprägt war, die dem Bürger gegenüber dem Adligen in jener Zeit angestanden hätte. Der Wunsch des Fürsten, Heinrich mit nach Kassel zu nehmen, um ihm im Collegium Mauritianum eine Ausbildung zukommen zu lassen, die auf eine Anstellung in einer Hofkapelle zielte, war ihm keineswegs ein unabweisbarer Befehl. Dem gesellschaftlich

arrivierten Vater konnte die Perspektive, dass sein Sohn Musiker oder gar ein Musikant werden sollte, kaum genehm sein, musste sie ihm doch zunächst als sozialer Abstieg erscheinen. Eine schnelle Karriere, die zu einem Amt höheren Ranges, etwa dem eines Kapellmeisters am fürstlichen Hof, führen würde, war kaum schon vorherzusehen oder gar zu planen. Zudem war Christoph Schütz auch in Weißenfels eine profunde Erziehung seiner Söhne ein großes Anliegen gewesen. So berichtet Martin Geier, dass der Vater Heinrich «nebenst andern seinen Geschwister daselbst nach den wohlgelegten Grund der Gottseeligkeit / stets zu einen tugendhafften Wandel / stillen Leben / erbaren Sitten / guten Wissenschaften und Sprachen / auch folgendes zu hohem Studiis nicht allein durch eigene privat Praeceptores [Lehrer] selbst gehalten und fleissig angewiesen / sondern Ihn auch anderer stattlich gelehrter Leuten Information hierzu untergeben.» [12]

Als Landgraf Moritz jedoch – ungewöhnlich genug – seine Offerte nach kurzer Zeit schriftlich wiederholte, besann man sich noch einmal, bedachte die vermutlich doch besseren Ausbildungsmöglichkeiten in der hessischen Residenzstadt, vielleicht aber auch etwaige Auswirkungen eines erneuten abschlägigen Bescheids. Dass der Wunsch des knapp Vierzehnjährigen gegenüber den elterlichen Sorgen letztlich ausschlaggebend gewesen sein soll, ist dagegen wenig wahrscheinlich: «Alß aber seine Eltern ihn in seiner schwachen Kindheit von sich wegziehen zu lassen Bedencken getragen / Ihre Hoch-Fürstl. Gnaden aber anderweit in Schrifften umb

seine Person angehalten / und seine Eltern vermercket / daß Er Lust und Behebung trüge / in die Welt zu ziehen / haben sie darin endlich consentiret [eingewilligt] / und Er ist Anno 1599. am 20. Augusti von seinen lieben Herrn Vater außgeführt / und Ihre HochFürstl. Gnaden dem Herrn Landgraffen übergeben worden.» [13]

Über das Leben am Kasseler Mauritianum geben Schulordnung und Stundenplan hinreichend Aufschlüsse: Minuziös war der Ablauf des Tages geregelt, den Gebetsstunden früh um fünf Uhr wie des Abends um acht umrahmten. Lateinischer und griechischer Sprachunterricht sowie die Lektüre klassischer Autoren standen zusammen mit Arithmetik und Katechese im Zentrum einer Ausbildung, die tägliche Leibesübungen und Musikstunden ergänzten. [14] Den Stellenwert der Musik aber, der im Stundenplan nur mittelbar ersichtlich wird, bekunden nicht nur zahlreiche Passagen der Schulordnung, sondern nachdrücklicher noch ein Zusatz, dass um ihretwillen vom Prinzip einer aristokratischen Herkunft der Schüler abgesehen werden konnte: «Weil aber Musik zum Ausschmücken der Gottesdienste wirklich nötig ist und an denen, die in dieser Kunst Hervorragendes leisten können, großer Mangel herrscht, scheint es nützlich zu sein, daß dazu nicht nur jene Hof-Kapellknaben, sondern auch andere, bürgerliche [...] zugelassen werden.» [15] Die Zahl dieser «in die Reihe der Kapellknaben aufzunehmenden Jungen», die «den Nachweis einer klaren und zarten Stimme zu erbringen» haben, aus «legaler Ehe und von ehrenhaften Eltern» stammen

und «hervorragende Beweise [ihrer] Begabung und Intelligenz, eine disponible Kenntnis der Grundlagen der lateinischen Sprache» vorgelegt haben mussten, war auf acht begrenzt gegenüber einem Dutzend «adliger Knaben [...] aus vornehmen Häusern in unseren Landen» [16] .

Freie Zeit und damit die Möglichkeit individueller Erfahrung und Handlung ließ der Stundenplan des Collegium Mauritianum kaum zu. So ist es wenig verwunderlich, dass fünf Dokumente, die sich aus Schütz' Kasseler Schulzeit erhalten haben, nur geringe Rückschlüsse auf seine Person zulassen. In einem lateinisch verfassten Aufsatz, einer *Kleinen Rede auf den hlg. Mauritius* [17] , repetiert Schütz wohleingeprägte, standardisierte Floskeln; und auch sein Beitrag zu einer 1602 gedruckten Sammlung von Trauergedichten, die Lehrer und Schüler des Gymnasiums ihrem verstorbenen Gefährten Bernard zur Lippe widmeten, zeigt ebenso wie Poeme, die er im folgenden Jahr anlässlich des Todes seines Onkels Johann Kolewaldt oder der Hochzeit von Freunden und Brüdern schrieb, keine Züge persönlicher Anteilnahme. [18] Ähnlich konstatiert Golo Mann eingangs seiner Biographie Wallensteins, der nur zwei Jahre älter war als Schütz: «Man legte wenig Gewicht auf das, was wir Gefühle nennen, um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert. Die, welche man gleichwohl erlebte und für welche es die uns geläufigen Namen nicht gab, verschloß man in sich, vertraute sie allenfalls dem Beichtvater, dem geistlichen Berater an, der seinerseits in Schweigsamkeit geübt sein mußte. Wurden Tagebücher

geführt, das kam vor, so hielten sie Begebenheiten und äußere Beobachtungen fest, nicht Reflexionen, viel weniger Selbstreflexionen.» [19]

Musikalische Werke von Schütz aus diesen frühen Kasseler Jahren sind nicht dokumentiert, was wenig überraschend ist. Selbst wenn der Musikunterricht eine individuelle Unterweisung im Tonsatz beinhaltete, hätte doch keine Veranlassung bestanden, Kompositionsversuche eines Schülers zu überliefern. Nichtsdestoweniger dürften die kulturellen Eindrücke, die Heinrich Schütz in Kassel sammeln konnte, äußerst vielfältig gewesen sein, da Landgraf Moritz sein Haus gern Künstlern öffnete und neben Musikern insbesondere Schauspieler protegierte. [20] Musikalisch ambitioniert und selbst kompositorisch tätig, unterhielt Moritz Kontakte zu Giovanni Gabrieli und Hans Leo Haßler, den er ebenso wie den englischen Lautenisten John Dowland an seinen Hof verpflichten wollte. Michael Praetorius, 1605 und 1609 zu Gast in Kassel, berichtet vom hohen Standard des gottesdienstlichen Gemeindegesangs. In der Schlosskapelle hatte er «etliche geistliche Psalmlieder per choro zugleich mit der Gemeinde in der Kirchen musizieren» [21] gehört. Aus besonderem Anlass – so bei der Taufe eines Prinzen im Jahre 1600 – soll die Stärke der Vokal- und Instrumentalchöre 80 bis 100 Musiker erreicht haben. [22]

Landgraf Moritz schuf günstige Bedingungen, Musik in der Vielfalt ihrer Zeit kennenzulernen. Zudem forcierte er Neukompositionen, gab seinem Hofkomponisten Georg Otto

eine Sammlung mit Evangelien-Motetten für alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs in Auftrag, [23] verfasste selbst Melodien und Sätze zu deutschen Psalmliedern und legte einen umfangreichen Notenbestand an, der schon zur Tradition gehörende Werke von Sixtus Dietrich, Johann Walter und Gallus Dressler ebenso umfasste wie die Musik seiner Zeitgenossen Orlando di Lasso, Palestrina, Haßler und Praetorius. Vielversprechenden jungen Musikern verschaffte er überdies gelegentlich Stipendien: So konnte nicht erst Heinrich Schütz, sondern schon der mit ihm freundschaftlich verbundene Christoph Cornet 1605 nach Venedig reisen, um vermutlich ebenfalls bei Giovanni Gabrieli intensiven Kompositionsunterricht zu nehmen. [24]

Unklar ist, wie lange Schütz in Kassel blieb. Er selbst berichtet lediglich, dass er *in Herrn Landgraff Moritzens Hoffcapell zu Cassel etliche Jahr für einen Capellknaben mit auffgewartet habe, nebenst der Music aber zur Schulen, und erlernung der Lateinischen undt anderer sprachen, zugleich gehalten und erzogen worden* [25] sei. Martin Geier seinerseits betont die Vielseitigkeit des jungen Schütz, der «zu allerley Sprachen / Künsten und exercitien angeführet worden [ist] / welcher sein darinen gethaner Fleiß und darzu anreizende Lust auch nicht vergebens gewesen ist / massen Er in kurtzer Zeit in der Lateinischen / Griechischen und Frantzö[s]ischen Sprachen mit Verwunderung zugenommen / und nebenst den andern bald gleiche profectus [Fortschritte] erwiesen / also gar / daß auch seine Herren Praeceptores und Professores, weil Ihm

alles wohl von statten gangen / sehr werth gehalten / und ieder gewünschet und Ihn angereizet / daß auff seine Profession Er sein Studium richten möchte» [26] .

Musiker zu werden stand dabei für Schütz zunächst nicht zur Disposition: *Vndt dieweil meiner Seeligen Eltern Wille niemahls war, das heute oder morgen, Ich gar Profession von der Music machen solte, habe auff dero gutachten (: in gesellschaft eines meines andern Bruders [...] :) Ich mich, nach dem ich meine Discantstimme verlohren, auff die Universitet Marburgk begeben, In willens meine, ausser der Music, anderweit ziemlicher massen angefangene Studia daselbst fortzustellen, Eine gewisse Profession mir zu erwehlen und dermahleins einen Ehrlichen Gradum darinnen zu erlangen.* [27] Rätselhaft in den Ausführungen des nunmehr dreiundzwanzigjährigen Schütz mutet der Zusammenhang an zwischen seiner Immatrikulation an der Universität Marburg, die sich auf den 27. September 1608 datieren lässt [28] , und der Mutation seiner Knabenstimme, die doch erheblich früher stattgefunden haben muss. Für ein Studium von Schütz vor diesem Datum in anderen Städten, etwa, wie Georg Weiße in seinem Nachruf «Der christliche Assaph» [29] andeutet, in Jena und Frankfurt/Oder, ließen sich bislang keine dokumentarischen Belege erbringen. Nach den Statuten des Collegium Mauritianum ist es jedoch denkbar – wenngleich nicht sehr wahrscheinlich –, dass Schütz auch als junger Mann noch mit der Hofkapelle musiziert haben könnte: «Wenn sie [= die Kapellknaben] jedoch in den Stimmwechsel gekommen sind

oder die Klassen durchlaufen haben, sollen die geeigneten durch eine Prüfung ausgelesen und auf die Ritterakademie mit einem Stipendium geschickt werden; wenn sie aber geeignet für die Chormusik sind, sollen sie noch eine Weile dagelassen werden.» [30]

Das Jura-Studium, das Schütz mit seinem Bruder Georg und seinem Vetter Heinrich in Marburg 1608 aufnahm, zeitigte raschen Erfolg. Binnen kurzem, so Geier, habe er «durch eine Disputation de legatis [in Verwaltungsfragen] rühmlich erwiesen / daß Er seine Zeit nicht übel angewendet habe» [31]. Inwieweit Schütz am studentischen Leben seiner Zeit Anteil genommen hat, sei dahingestellt. Beschreiben die Gesänge des «Studentengärtlein» von Johannes Jeep [32] eher harmlose Varianten der Geselligkeit, so herrschten andernorts offensichtlich rauere Sitten:

«Wer von Tübingen kommt ohne Weib,
Von Leipzig mit gesundem Leib,
von Helmstädt ohne Wunden,
Von Jena ohne Schrunden,
Von Marburg ungefallen,
Hat nicht studiert an Allen.»

Nach Golo Mann [33] waren diese Zustände nicht auf die genannten Universitätsstädte beschränkt. Dass es schon schwerfällt, sich einen fröhlichen, gar überschwenglichen Studenten Heinrich Schütz vorzustellen, bezeichnet allerdings

eine erstaunliche Wirkungsmächtigkeit eines doch erst von der Nachwelt gezeichneten Bildes seiner Person. Doch fehlen aus dieser Zeit Werke, die Schlüsse auf Schütz' Biographie oder gar seine persönliche Lebensführung zuließen. Weder finden sich Kompositionen auf geistliche Texte noch schon Lieder, Tänze oder Instrumentalmusik aus den Jahren vor dem Studium in Venedig. Lediglich ein Werk, das fünfchörige Konzert *Ach wie soll ich doch in Freuden leben* (SWV 474), galt lange als Dokument dieser Lebensphase. Denn zum einen war es aufgrund seines Textes nur schwer mit den Vorstellungen eines Komponisten zu vereinbaren, der sich ausschließlich oder doch zumindest vorwiegend der Kirchenmusik widmete. Zum anderen weist diese Komposition einige kaum übersehbare satztechnische Schwächen auf, die den Schütz-Biographen Hans Joachim Moser veranlassten, das Stück nicht «als schützisch voll zu nehmen» [34]. Philologische Untersuchungen führten jedoch inzwischen zu einer späteren Datierung des Werkes, mit der auch eine von Martin Gregor-Dellin vorgeschlagene, ohnehin problematische biographische Intention – das Konzert zeige, dass Schütz sich «als Alumnat zum erstenmal unsterblich verliebt habe» [35] – hinfällig wurde. Über Schütz' Frühwerk lässt sich ebenso wenig Verlässliches sagen wie über seine musikalischen Ambitionen in diesen Jahren.

Die Aufnahme des Jura-Studiums in Marburg entsprach dem Wunsch der Eltern und bedeutete zugleich eine Entscheidung gegen ein professionelles Musiker-Dasein, die jedoch noch nicht endgültig sein musste. «Bald darauff Anno 1609. ist geschehen,

daß höchstgedachte Ihre Hoch-Fürstl. Gnaden Herr Land-Graf Moritz nacher Marpurg kommen / da denn Demselben Er [= Schütz] seiner Schuldigkeit nach aufgewartet / bey welcher Gelegenheit / nicht wissende qvô fatô [was sein Geschick sei], Ihre Gnaden angefangen und gesaget hat / wie Er vernommen / daß Er sich gäntzlich und vornehmlich auf das Studium Juridicum wendete / und weil Er bey Ihm eine sonderbare Inclination zu der Profession der edlen Music vermercket / und der weltberühmte Musicus Herr Johann Gabriel zu Venedig annoch am Leben were / so were er nicht übel gesonnen / im fall Er Herr Schütze Lust hätte / Ihn den Verlag darzu zu schaffen [= die Kosten zu tragen] / und dahin zu senden / damit Er das Studium Musicum rechtschaffen fortstellen könnte.» [36] Moritz hatte ihm ein Stipendium von jährlich 200 Talern «anpraesentirt».

Als ein junger, und die Weld zu durchsehen auch begieriger Mensch [37] , wie sich Schütz vierzig Jahre später erinnert, konnte er ein derart vielversprechendes und gut dotiertes Angebot kaum ausschlagen, zumal er seine universitären Studien lediglich unterbrechen musste. Gegenüber den sicherlich nicht unkritischen Eltern ließ sich immerhin auf eine mögliche spätere Wiederaufnahme der akademischen Ausbildung verweisen: «Wie nun dergleichen Offerten junge Leuthe selten außzuschlagen pflegen / also hat Er sich auch damahls resolviret [entschieden] / und solche angetragene Gnade mit unterthänigsten Danck angenommen / in Meinung / daß Er nechst seiner Wiederkehre aus Italien / dennoch

fernerweit zu den Büchern greiffen / und seine Studia in mehrern continuiren könnte.» [38]

Noch standen zwei berufliche Wege offen, und es ist nicht zu erkennen, welchen von beiden Schütz bevorzugte. Er war sich, so scheint es, nicht gewiss, ob er einer aussichtsreichen Laufbahn des Juristen den Vorzug geben oder die unsichere Zukunft eines Musikerdaseins wählen sollte, ob man Familie und Herkunft Rechnung zu tragen hatte oder einer Neigung nachgeben durfte. Noch legte er sich nicht fest.

Ein Deutscher in Italien

Landgraf Moritz wünschte seine Musik nach dem aktuellen Geschmack einzurichten. So war es sicherlich eine Auszeichnung, doch auch nicht uneigennützig, wenn er einem jungen Mann anbot, nach Italien zu gehen, um dort die neue Musik zu erkunden. Nicht nur Unterricht in der modernen Art des Komponierens zu nehmen war damit gemeint; Schütz sollte auch neue Musikalien erstehen und möglichst die hierfür notwendigen Instrumente gleich dazu.

Als Ziel der Reise wählte man Venedig, wo *ein hochberühmter, aber doch ziemlich alter Musicus und Componist noch am leben were* [39]. Der Ruf des damals zweiundfünfzigjährigen Giovanni Gabrieli zog nicht nur Kasseler Musiker nach Venedig – wenige Jahre vor Schütz hatte sich Christoph Cornet als Stipendiat von Landgraf Moritz auf den Weg nach Italien begeben –, sondern auch aus dem nördlichen Mitteleuropa waren etliche Komponisten [40] in die Schule des italienischen Komponisten gekommen; und das, was sie alle hier zu erlernen hofften, belegt eines jeden Gesellenstück, ihr Opus 1: ein Madrigalbuch.

Dabei zählt Giovanni Gabrieli noch nicht einmal zu den Hauptvertretern der Madrigalkomposition. Als Nachfolger

Claudio Merulos und Organist des venezianischen Markusdomes schrieb er eher großbesetzte Kirchenmusik, «Sacrae Symphoniae» für 16, 19, ja 22 Stimmen, die, in mehrere Vokal- und Instrumentalchöre gegliedert und auf verschiedene Emporen im Raum verteilt, eine neue musikalische Konzeption aufweisen: Der Klang im Raum wird komponiert, um den Hörer zu überwältigen. Hierzu mögen die baulichen Verhältnisse der Markuskirche inspirierend gewesen sein, hatte doch eben für diese räumlichen Gegebenheiten Adrian Willaert 1550 seine «Salmi spezzati» geschrieben, Psalmkompositionen, bei denen er den Chor in zwei Gruppen «teilte» und diese getrennt voneinander postierte. Die traditionelle Weise alternierenden Singens, insbesondere der Psalmverse, fand hier ihren eindrucksvollen Höhepunkt. In Schütz' *Psalmen Davids* wird diese Kompositionsweise ihre Fortsetzung finden, und noch in den doppelchörigen Motetten von Johann Sebastian Bach und Johannes Brahms klingt etwas davon nach.

Ferner rechnet man Gabrieli das Verdienst zu, die Instrumente bewusst disponiert zu haben. Herrschte vordem eine gewisse Beliebigkeit, wie Vokal- und Instrumentalstimmen zu besetzen seien, so schreibt Gabrieli nun spezifisch für einzelne Instrumente, vor allem, um die Aussage eines Textes eindringlicher zu gestalten. Claudio Monteverdi, seinerseits besonders in der Opernkomposition um neue Ausdrucksmöglichkeiten bemüht, wird diese Tendenz durch eine Erweiterung der Spielarten der Instrumente, so der Stricharten der Violinen [41], fortführen, Schütz eher die

Gestaltung der Instrumentalstimmen der sprachnahen
Behandlung der Singstimmen angleichen. Instrumentale
Partien werden musikalische Klangrede.

Warum in dieser Situation, zudem in der Schule eines
Kirchenmusikers, als «Gesellenstück» ausgerechnet ein
Madrigalbuch vorgelegt wird, erscheint auf den ersten Blick
sonderbar. Hätte man nicht einige auf traditionelle Art und
Weise verfertigte Motetten als Nachweis erwartet, dass der
Kandidat die technischen Regeln des strengen Satzes
beherrscht? Wäre es für einen angehenden Hofkapellmeister
nicht sinnvoller gewesen, mit einer Komposition der «neuen»
Gattung, der Oper, mindestens aber mit einer Arbeit
«modernen» Stils Ehre einzulegen und vielleicht gar die
musikalische Welt aufhorchen zu lassen?

Ein Blick auf die Entwicklungsgeschichte des Madrigals aber
zeigt, warum diese Gattung als geradezu ideal für den
Unterricht erschien. Einerseits wurde ein strenger, nach
kontrapunktischen Regeln überprüfbarer Satz gelehrt;
andererseits forcierte die nun aktuelle Idee eines Vorrangs des
Textes über die Musik Ausnahmen vom
kompositionstechnischen Regelwerk. Dazu forderten die Texte
der Madrigale, gegen Ende des 14. Jahrhunderts vor allem von
Petrarca zur literarischen Gattung entwickelt, heraus. Häufig
an ein Naturbild anschließend, vor allem aber Freude und Leid
der Liebe schildernd, boten sich ausgedehnten tonmalerischen
Episoden sowie der Darstellung innerster Gefühlsregungen
reiche Entfaltungsmöglichkeiten. Hier konnten die Regeln der

kontrapunktischen Schreibweise nur eine geringe Bandbreite von Ausdrucksgesten bereitstellen, und quasi im Gegenzug wurde es fast zur Manier – der Stilbegriff des Manierismus entstand gerade in diesem Kontext –, neue und immer extremere Zusammensetzungen zu erfinden, die lediglich durch den Text, die Aufforderung, ihn möglichst intensiv zu illustrieren, legitimiert wurden. Die Madrigalkomposition wurde zu einem Experimentierfeld neuer kompositorischer Möglichkeiten; sie geriet zum Gegenstand der Auseinandersetzung mit der konventionellen Musiktheorie.

Claudio Monteverdi, mit Gesualdo da Venosa, Luca Marenzio und Luzzasco Luzzaschi der bedeutendste der späten Madrigalisten, beschreibt diesen Konflikt 1605 in der Vorrede zu seinem 5. *Madrigalbuch* und stellt der traditionellen Satztechnik, der «prima pratica», deren Gesetze Gioseffo Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, 1558) und Giovanni Maria Artusi (*L'Arte del contrapunto*, 1586–89) formuliert hatten, seine Denk- und Kompositionsweise gegenüber:

«Gelehrte Leser, wundert Euch nicht, daß ich diese Madrigale in Druck gebe, ohne vorher auf die Einwände zu antworten, die Artusi gegen einige winzige Passagen machte, denn im Dienst des Herzogs von Mantua bin ich nicht Herr über meine Zeit, wie ich sie bisweilen bräuchte. Nichtsdestoweniger habe ich diese Antwort geschrieben, um klarzustellen, daß ich meine Sachen nicht aufs Geratewohl mache, und sobald ich diese Antwort überarbeitet habe, wird sie mit dem Titel «Seconda Pratica overo Perfettione della

moderna musica› in Druck erscheinen, über den sich womöglich einige wundern werden, wenn sie glauben, daß es keine andere Kompositionsweise gibt als die von Zarlino gelehrt. Aber sie sollen versichert sein, daß es zu den Konsonanzen und Dissonanzen auch andere Überlegungen gibt als jene festgelegten, die, mit Ruhe betrachtet, die moderne Kompositionsweise verteidigen; und dieses habe ich Euch mitteilen wollen, zum einen, damit dieser Begriff ‹Seconda Pratica› nicht irgendwann von anderen benutzt wird, zum anderen, damit auch einfallsreiche Leute sich über andere ‹zweite Dinge›, den musikalischen Satz betreffend, Gedanken machen und glauben können, daß der moderne Komponist durchaus auf dem Boden der Wahrheit arbeitet.» [42]

Das hieraus resultierende Dilemma, nicht mehr letztlich transzendental legitimierte Regeln zur Grundlage der Komposition zu machen, sondern die Ausdrucksmöglichkeiten des Textes und damit schließlich die Subjektivität des Komponisten zur Bewertungsgrundlage eines Stückes zu machen, verwickelte vor allem die deutschen Musiktheoretiker in schwerwiegende Probleme. Es stellte sich die Frage, was noch durch Regeln überhaupt beschränkt werden konnte. Jede Wendung, so entlegen sie sein mochte, konnte – durch ihren Textbezug – musikalisch sinnvoll und zugleich der Kritik entzogen werden.

In solcher Spannung zwischen Regelpoetik und Subjektivität des Künstlers wurde das Madrigal zum hervorragend geeigneten Probestück, einerseits das kompositorische