

madrigalische Teil ("Sit nomen domini") mit bewegten Melismen und wirkungsvollem Simultankontrast zu den orgelpunktartigen Tonrepetitionen im Quintus (etc.).

Als letztes Beispiel sei das sechsstimmige, im Wechsel chorisch und solistisch besetzte "Laetatus sum" genannt¹⁶. Der obligate Generalbaß des Stückes besteht aus drei verschiedenen Strophenbaß-Typen, die den formalen Ablauf des ganzen bestimmen: a) gehender Baß (die ersten 9 Takte), b) motettisch-vokaler Baß ("stantes erant" bis "tuis Jerusalem"), überwiegend als basso seguente, und c) eine Kombination aus liegendem Baß mit virtuosen Koloraturen in den Vokalstimmen (ab "Illuc enim"), basso seguente zu vollstimmigem Satz (ab "enim ascenderunt") und schließlich akkordischem Stützbaß (Quart-Pendel) und zwei auffälligen chromatischen Durchgängen (ab "ad confitendum" bis "nomini domini"). Die Anordnung dieser drei Baßmodelle, über denen die Vokalstimmen jeweils neu eingerichtet sind, geben dem Stück wiederum eine musikalisch sinnfällig gegliederte Form:

a b a c a b a c' a b' c-Schluß.

Während die Italiener, insbesondere aber Monteverdi, zunehmend den madrigalischen Satztyp bevorzugen, so haben die Deutschen umgekehrt vornehmlich am motettischen Prinzip festgehalten. Die italienische 'Erfindung' des monodischen Satzes war ihnen zutiefst fremd.

Daß Schütz von Anbeginn ein Komponist des motettischen Prinzips ist, zeigen paradoxerweise gerade seine "Italienischen Madrigale", die er 1611 als Schüler Giovanni Gabriellis in Venedig komponiert hat. Sie knüpfen nicht an Monteverdis bahnbrechenden Neuerungen an, sondern greifen auf die alten Prinzipien des fünfstimmigen A-cappella-Madrigals zurück, eben jene, die beim Innovationsprozeß des Madrigals durch Monteverdi gleichsam übrigblieben. Daß dies 1611 noch möglich war und keineswegs primär als reine Übung in kontrapunktischem Lehrstoff zu verstehen ist, beweist ihre Veröffentlichung. Reine Gesellenstücke läßt man nicht teuer drucken, es sei denn, sie gäben etwas von dem wieder, was dem jungen Komponisten (und in diesem Fall wohl auch seinem Lehrer) wesentlich ist. Und dies ist, so lehrt ein Blick in Schütz' Erstlingswerk, tatsächlich der gediegene, kontrapunktische Satz, der selbst die auffälligsten Dissonanzbildungen allein aus der Anlage der Stimmführung heraus begründet¹⁷. Fast 40 Jahre später bestätigt Schütz diesen Befund selbst. Im Vorwort zur "Geistlichen Chormusik" wird "das rechte Fundament eines guten Contrapuncts", wie er im vorliegenden Werk praktiziert sei, in direkten Zusammenhang mit seiner Lehre in Italien und zu den "Italienischen Madrigalen" gestellt. Denn in Italien, wo er in seiner Jugend erstmals seine "Fundamenta<...> zu legen angefangen", sei es "der Gebrauch gewesen / das die Anfahenden iedesmahl derogleichen Geist- oder Weltlich Wercklein / ohne den Bassum Continuum, zu erst recht ausgearbeitet <...> haben". Damit rücken diese entstehungsgeschichtlich ebenso wie gattungsspezifisch scheinbar so gegensätzlichen Werke in eine bemerkenswerte Nähe zueinander: beide bedeuten die "harte Nuß", von der Schütz spricht, indem sie rein und ohne Zutat den "rechten Kern" zeigen, das frühe Werk in weltlichem Habitus, das späte gleichsam in geistlichem Gewand. Die Madrigale sind Schütz' "weltliche" Chormusik.

Die kompositorische Nähe beider Sammlungen wird ohne weiteres plausibel. Man vergleiche nur die Madrigale "O dolcezza amarissime d'amore" oder "Così morir debb' io" mit der Motette "Die mit Tränen säen" aus der "Geistlichen Chormusik". Nicht nur der gleichermaßen motettische Fluß, der graduelle, nicht aber grundsätzliche Divergenzen erkennen läßt, sondern auch die Gestaltung sowohl simultaner als auch sukzessiver Kontraste vor allem im Rhythmischen sowie die Art der Dissonanzbildung zeigen ein und dieselbe Grundhaltung. Die Werke stimmen im Blick auf ihr kontrapunktisches Satzprinzip überein, das allein die kompositorisch plausible Basis der textbezogenen Lizenzen bietet. Daß die Intensitätsgrade andere sind, muß nicht eigens betont werden. Bezeichnend ist übrigens, daß Werner Braun,