

## »Auf Madrigal Manier«

### Thomas Selles Monteverdi-Rezeption

Juliane Pöche

Schon bevor Thomas Selle 1641 das bedeutende Amt des Johanneumskantors in Hamburg antrat, hatte er sich als Norddeutschlands Neuerer einen Namen gemacht. In seinen frühen Drucken, die er während seiner Amtszeit in Schleswig-Holstein publizierte, präsentierte er sich als ein auf der Höhe der Zeit stehender Komponist.<sup>1</sup> Dies bedeutete vor allem eine Anlehnung an die aktuellen kompositorischen Strömungen aus Italien: Zu einem zentralen Vorbild wurden für ihn dabei die Madrigale Claudio Monteverdis. Ziel der folgenden Ausführungen ist es daher, Selles Monteverdi-Rezeption zu skizzieren. Nach einer Einführung in die italienaffine Haltung der Hamburger Kultur und Selles Interesse an der »Newen Manier« stehen verschiedene Aspekte dieser Rezeption im Zentrum der Betrachtung.

### »Italienische Invention«

Gleich mit seinem ersten größeren Druck präsentierte sich Selle als ein Komponist, der mit den aktuellen Strömungen vertraut war. In der Vorrede der 1624 erschienenen Sammlung *Concertatio castalidum* schrieb Selle, die enthaltenen Werke seien »Nach jetziger Newen Manier Componiret«,<sup>2</sup> was in diesem Fall die Gestaltung nach Art italienischer Villanellen meinte. Als neue Manier galt letztlich aber vor allem der aus Italien kommende konzertierende Stil mitsamt Sologesang, Generalbass und Instrumentalbeteiligung. Eine solche Ausrichtung seiner Kompositionen benannte Selle ebenfalls konkret: Im Vorwort des Drucks *Hagiodecamelydrion* (1627), in dem bei Selle erstmals explizit ein Generalbass gesetzt ist, schreibt er, die Stimmen der Konzerte seien »zusamt dem Basso Continuo Auff ietzo hin und wieder gebräuchliche Italienische Invention in ein Corpus, als / Orgel / Regahl / Clavicymbel / Lauten / Theorben / etc. So wol mit Lebendiger Stim artig zusingen / als auff allerhandt Musicalischen besaiteten und blasenden Instrumenten in Kirchen und sonsten lieblich zuspieren.«<sup>3</sup>

Die arkadischen Inhalte der weltlichen Drucke Selles erinnern an jene italienischer Madrigale.<sup>4</sup> Die auch in Hamburg verbreitete Pastoral-Mode greift Selle in seinen vertonten Texten, die möglicherweise aus eigener Feder stammen, auf. In *Concertatio castalidum* häufen sich Themen der Liebesjagd samt Nennung von Amors Pfeilen; und in *Deliciae pastorum Arcadiae* (1624; Abbildung 1) steht die pastorale Idylle im Mittelpunkt.<sup>5</sup> Selle nennt diesen populären Themenkreis im Vorwort direkt beim Namen. Er habe »die

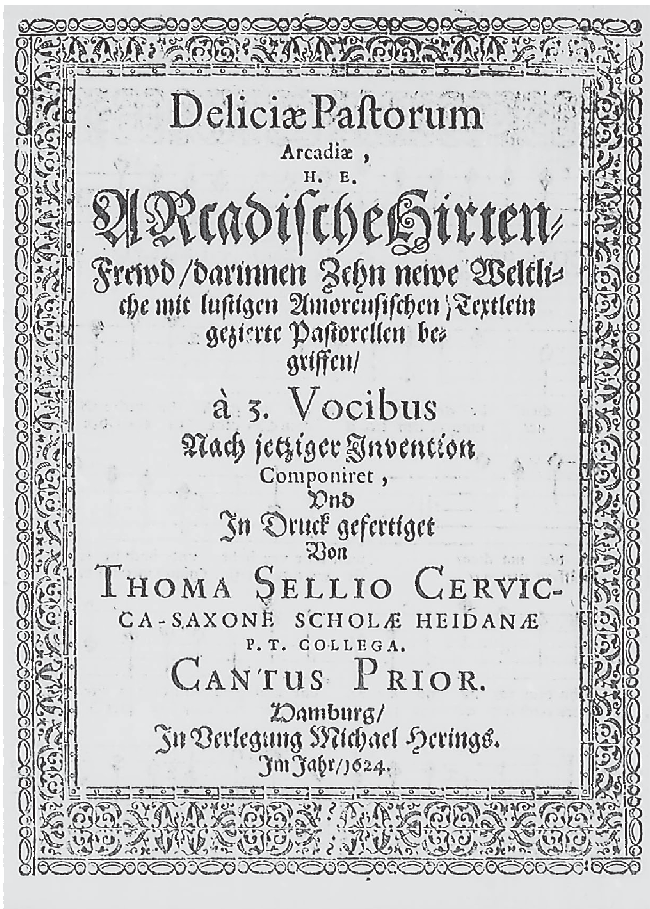


Abb. 1: Thomas Selle, *Deliciae pastorum Arcadiae* (1624), Cantus Prior, Titelblatt<sup>6</sup>

Textlein gleichsam als eine imitation auß den Schäfereyen / welche die Schäffer / so in den Wildtnüssen Arcadiae (wie die Poeten dichten) gewohnt und Ihre Schaffe gehütet / gehalten haben sollen / nach ihren Nahmen Arcadische HirtenFreud zu intituliren publici juris werden zulassen keine schew getragen.<sup>7</sup>

Alle Drucke Selles sowie ein Großteil der Gelegenheitswerke aus seiner vorhambur- gischen Zeit wurden in Hamburg verlegt, was ihm und seinen zeitgemäßen Kompositio- nen vor Ort direkt zu Bekanntheit verhalf. Geradezu planvoll wirkt die Widmung einiger dieser geringstimmigen Werksammlungen an Hamburger Handelsleute. Der Druck *De- liciae pastorum Arcadiae* beispielsweise ist dem Hamburger Kaufmann Gregorio Schwir- sen dediziert,<sup>8</sup> *Amorum musicalium* hat Selle den Hamburger »Kauff-Gesellen« Thomas Jungen und Christiano Carstens zugeeignet.<sup>9</sup> Die Annahme einer gezielten Vermarktung in Hamburg erscheint vor allem dann plausibel, wenn man sich die Tatsache vor Augen führt, dass weite Kreise der Hamburger Bevölkerung großes Interesse an aktueller Musik



Abb. 2: Johann Rist, *Neuer teutscher Parnass*, Titelkupfer<sup>10</sup>

hatten. So wird in zahlreichen Äußerungen der in dieser Zeit aktiven Dichter und Theologen Hamburgs, wie etwa durch Johann Rist die »sonderbahre und hertzbewegliche Art / derer sich die heutigen Musici auf unterschiedlichen ihren Instrumenten gebrauchen«, gelobt und vielfach in die theologische Musikvorstellung eingebunden.<sup>11</sup> Der hochgelobten italienischen Musik wollte man in Hamburg entsprechend nacheifern.<sup>12</sup> Rist stellte zum Beispiel im *Neuen teutschen Parnass* eine kleine Gruppe von Musizierenden auf einem Hügel an der Elbe – den mythologischen Musensitz Parnass nachbildend – in pastoraler Szene dar (Abbildung 2).<sup>13</sup> Die Schäferthematik war demzufolge in Hamburg seit den 1640er-Jahren äußerst beliebt und gehörte zu den favorisierten poetologischen Bereichen.<sup>14</sup> Abgebildet sind in dem hanseatisch-bukolischen Kupferstich, ganz in italienischer Manier, Ausführende einstimmigen Gesangs mit Instrumentalbegleitung.

Das Bestreben der begüterten Hamburger Schicht, sich musikalisch an den Italienern zu orientieren,<sup>15</sup> kommt schließlich – kurz nach Selles Tod – in Rists Worten explizit zum Ausdruck: »Die Italiäner zwar halten sich dieser Zeit für die allerfürtrefflichste Meister in der Musick / da wir doch auch in Teutschland / solche herrliche und begabte Männer haben / daß sie den Welschen im geringsten nicht dörffen weichen.«<sup>16</sup> Aus dieser Perspektive dürfte sich Selle durch seine frühen Drucke für eine Position im weltoffenen Hamburg optimal qualifiziert haben. Und tatsächlich wurde er nach eigener Angabe 1641 einstimmig und ohne vorangegangene Bewerbung als Kantor an das Johanneum berufen.

Auch für die dortige Figuralmusik fühlte er sich folglich einer aktuellen Kompositionsweise verpflichtet. Selle selbst sah sich als Komponist des modernen Stils. Über seine Werke, die er in den *Opera omnia* zusammengetragen hat, schrieb er entsprechend im Vorwort: »Nicht vor Capellen besondern vor Stad-Kirchen, da man die Concertat-Music neben den Moteten varietatis & delectationis gratia vor allen hier in Hamburg auch gerne hören mag, hat der Autor diese Sachen componieret u. zwar auf die art, als man sie treffen u. zuwege bringen kann.«<sup>17</sup>

Die Hamburger Kirchengemeinden waren offensichtlich sehr daran interessiert, die neue »Concertat-Music« zu hören.<sup>18</sup> Deshalb mache diese den Großteil von Selles Werken aus. »Klassische« Motetten hingegen seien in der Minderheit: »weil doch von andern Vortrefflichen Meistern derer gedrückt gnug vorhanden sein.«<sup>19</sup> Und in der *Nachricht von den Singestunden* bekundet Selle sein Interesse am »modernum Styllum«: »Weil aber heutiges Tages der Styl[us] modulandi varius ist, also wird er [der Kantor] auch verursacht den modernum Styllum modulandi zu adhibiren, daran dann die Meisten ein gefallen haben, darum daz alte so wol als das Neue gehöret wird, denn eine zu diesem der ander zu Jenem Stylo möchte geneigt sein. Zu dem wird der Text als anima Harmoniae von männlichen zur erbawung in Concerten beßer vernommen als in Moteten.«<sup>20</sup>

Die Tatsache, dass Selle den »kleinen Concerten mit wenig stimmen, die in etlicher Ohren in grossen Kirchen allzu bloß klingen wollen«,<sup>21</sup> verstärkende Capellae hinzufügte, fußt weniger auf einer Ablehnung geringstimmiger Kompositionen als vielmehr auf einer Affinität zu üppigem Klang bei weiten Kreisen der Hamburger Bevölkerung. Gleichwohl bereitete ihm 1648 Sorge, dass die Einstudierung moderner Musik oftmals schwierig vonstattenging:

Und hat daz mit dem Moderno Stylo große Mühe, nicht allein wegen Comparirung solcher Stücke umb nit ein geringes Geld, besondern auch daz sie müssen zu unserm Choro aptiret sein, allein durch tägliche Mühe und arbeit vom Cantore durch absetzen, abschreiben &c: welches unsern Musicanten sampt und sonders, wenn sie ohne affecten urtheilen wollen, mehr als zu viel bekannt ist. Solte aber dieser Method[us] (welches er gleichwol nit hoffen will) nicht wol erwogen, approbiret und vom Cantore getroffen sein, besondern ein ander Ihm aufgedrungen werden, so muß Er als ein diener sich darein schicken, geredt es wol ist es Ihm desto lieber, geredt es aber übel, so lest ers die Jenigen verantwortten, die es anbefohlen haben.<sup>22</sup>

Selle lag offensichtlich viel daran, zu vermeiden, dass der »Moderno Stylo« aufgrund äußerer Bedingungen in ein schlechtes Licht geriet. Da er um das Interesse der Hamburger Kirchgänger an dieser neuartigen Musik wusste, nutzte er die Sorge um ihr Gelingen für seine Argumentation zugunsten besserer Musizierbedingungen.

Die Auseinandersetzung mit Werken italienischer Komponisten hatte Selle schon sehr früh begonnen. Weit vor seiner Hamburger Zeit legte er den Grundstock für eine umfangreiche private Bibliothek,<sup>23</sup> unter der sich auch mehrere aktuelle italienische Drucke befinden. Selle selbst fasste die entsprechenden Bände im Zuge der Ordnung seines Nach-

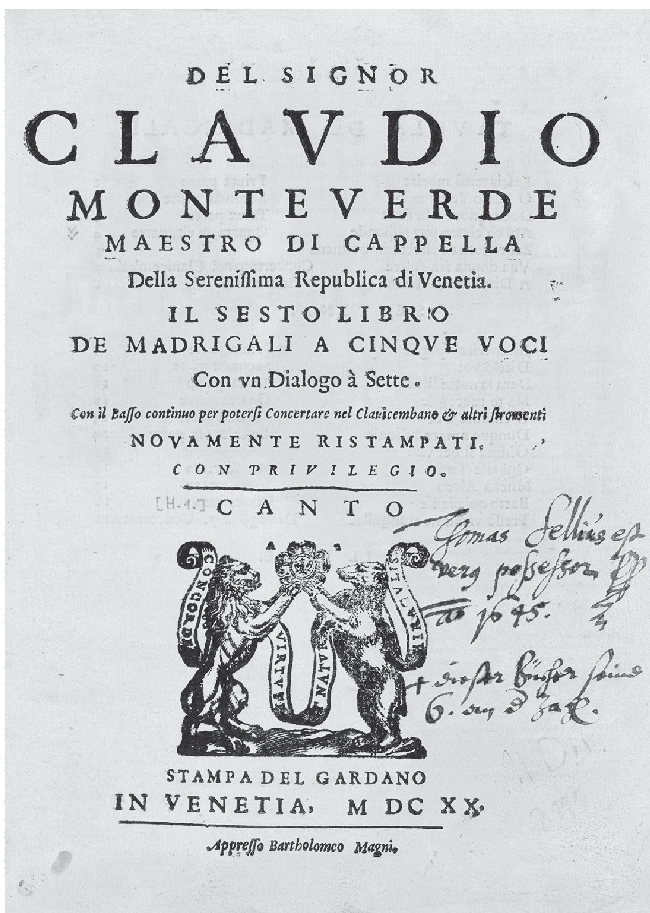


Abb. 3: Claudio Monteverdi, *Il sesto libro de madrigali a cinque voci*, Canto, Titelblatt mit Besitzvermerk von Selles Hand<sup>24</sup>

lasses unter der Aufschrift »Madrigalia etc. Itolorum« zusammen.<sup>25</sup> Bei diesen italienischen Beständen handelt es sich um Drucke mit neuartiger italienischer einstimmiger Kammermusik von Carlo Milanuzzi, Giovanni Stefani und Giovanni Pietro Berti aus den 1620er-Jahren. Hinzu kommt eine Reihe von Madrigaldrucken mit Werken von Giacomo Arrigoni (1635), Horatio Tarditi (1633), Innocentio Vivarino (1624), Bizzarro Accademico Capriccioso (1621), Alessandro Grandi (1622/23), Bernardo Colombo (1621) und Gabriel Usper (1623). Am prominentesten vertreten ist aber Claudio Monteverdi mit gleich fünf seiner Madrigalbücher. Das dritte und fünfte Madrigalbuch besaß Selle in Nachdrucken aus den Jahren 1620 (fünftes Buch) und 1621 (drittes Buch) – beide ohne die berühmten Vorworte. Mit dem 1638 erschienenen achten Madrigalbuch von Monteverdi besaß Selle zudem eines der avanciertesten kompositorischen Erzeugnisse seiner Zeit. Das sechste und siebte Madrigalbuch erhielt Selle schließlich noch 1645 dazu, was ein Besitzvermerk von Selles Hand beweist (Abbildung 3).<sup>26</sup> Dass diese italienischen Bestände nicht nur einer

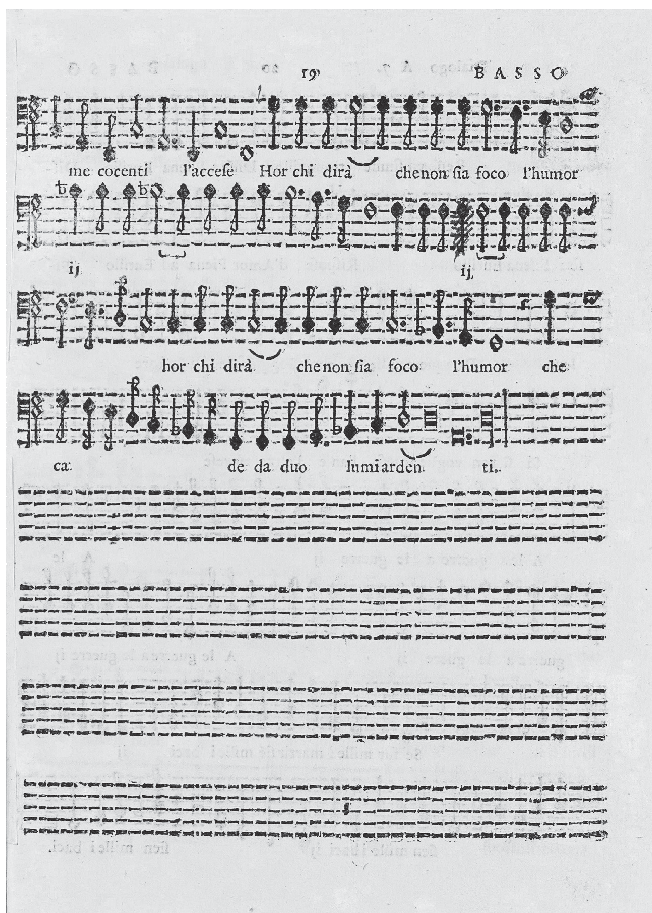


Abb. 4: Claudio Monteverdi, *Il sesto libro de madrigali a cinque voci*, Basso, Korrektur von Selles Hand<sup>27</sup>

Sammelfreude geschuldet sind, sondern dass sich Selle durchaus auch mit dem Notentext beschäftigte, beweist eine Korrektur im Basso-Stimmbuch des sechsten Madrigalbuches. Im zweiten System auf Seite 19 findet sich die Durchstreichung einer überzähligen Note (Abbildung 4).

Dafür, dass ihn Monteverdis Kompositionen tief beeindruckten, lassen sich in Selles Werk gleich mehrere Belege finden, die von der Gestalt polyphoner Madrigale und dem Aufgreifen neuer harmonischer Konzepte bis hin zum »Genere guerriero« und zur Gestaltung seiner Dialoge nach dem Vorbild von Monteverdis szenischen Madrigalen reichen.

## Das polyphone Madrigal

In der autographen Zusammenstellung seines geistlichen Gesamtwerks, den *Opera omnia*, reiht Selle die von ihm selbst als Madrigale bezeichneten Werke – vermutlich allesamt frühe Hamburger Schöpfungen – direkt nacheinander an (Tabulaturen D1.12–16). Diese fünf Kompositionen sind ganz am frühen (mehr oder weniger) polyphonen Madrigal ohne Generalbass orientiert – ein Typus, der zum Beispiel noch in Monteverdis drittem und auch zum Großteil noch im fünften Madrigalbuch vorherrscht – und ähneln in ihrer Machart auch den Madrigalen von Selles Lehrer Johann Hermann Schein im *Israelisbrunnlein*.<sup>28</sup> Das dort vorherrschende traditionelle Madrigal ist üblicherweise in durchkomponierter Reihungsform konzipiert.<sup>29</sup> Typisch ist die Besetzung mit fünf Vokalstimmen und Generalbass, wobei dieser sich auf eine seguernte-Begleitung in enger Anlehnung an die jeweils tiefste Gesangsstimme beschränkt. Dass Selle gerade diese repräsentative Madrigalkonzeption mit ihrer Standardbesetzung durchaus bekannt war, beweist ein Besetzungsvermerk von Selles Hand auf dem Titelblatt des Basso continuo des fünften Madrigalbuchs Monteverdis (Abbildung 5). Da dieser am unteren Rand abgeschnitten ist und daher nur noch schwer zu lesen, dient als Vergleich die Titelseite des Madrigaldrucks von Alessandro Grandi aus dem Jahr 1622 (Abbildung 6). Hier notiert Selle »NB. seind 5. Parteyen mit dem BCont:« Dank dieser Parallele kann der Vermerk auf dem Titelblatt des Monteverdi-Drucks als »seind 5. Parteyen mit dem BCont« entziffert werden.

Es liegt nahe, dass sich Selle bei seiner eigenen Konzeption von explizit so bezeichneten Madrigalen an diesem Typus orientierte. Die fünf Madrigale Selles sind analog dazu ebenfalls fünfstimmig und weisen eben jene typische durchkomponierte Reihungsform auf. Auch sie sind über einem Generalbass gesetzt, der als seguernte-Begleitung gestaltet ist. Darauf, dass Selle mit seinen Madrigalen an diejenigen seines Lehrers Johann Hermann Schein im *Israelisbrunnlein* bis hin zu zitathaften Bezügen anknüpft, hat etwa bereits Werner Braun hingewiesen.<sup>30</sup> Sowohl bei Monteverdi (etwa in *Troppa ben può* im fünften Madrigalbuch), sodann bei Schein, der sich ebenfalls an Monteverdi orientiert, als auch bei Selle sind eine Auflockerung des Satzes, die sich in kleineren rhythmischen Werten zeigt,<sup>31</sup> zu erkennen. Auch ein zunehmend homophoner Zugschnitt,<sup>32</sup> die Verbindung von Poly- und Homophonie und Chorteilungen lassen sich in den Madrigalen aller drei Komponisten finden. Selles *Aus der Tiefe* (D1.14), das 1649 als Begräbnismusik separat gedruckt wurde,<sup>33</sup> weist von Anfang an eine Teilung des Chors auf und beginnt, wie vom Text vorgegeben, in der Tiefe – mit den tieferen Vokalstimmen. Auch hier ist die Tendenz zur Homophonie ausgeprägt: Die Wiederholung des Soggettos in den beiden Oberstimmen stellt eine konzertierende, angedeutet doppelchörige Anlage dar. Die typisch madrigalische Textausdeutung findet sich an der Stelle »meines Flehens« (Notenbeispiel 1), die durch synkopische Vorhaltsbildungen einen ähnlich schmerzvollen Charakter ausbildet, wie er für viele Madrigale Monteverdis charakteristisch ist. Beachtenswert ist bei Selle an dieser Stelle der Wechsel in größere Notenwerte (Grundwert Halbe), die absteigende Linie in der Oberstimme und der Quartvorhalt in einer Mittelstimme.



Abb. 5: Claudio Monteverdi, *Quinto libro de madrigali a cinque voci*, Basso continuo, Titelblatt mit Besetzungsvermerk von Selles Hand<sup>34</sup>



Abb. 6: Alessandro Grandi, *Madrigali concertati*, Basso principale, Titelblatt mit Besetzungsvermerk von Selles Hand<sup>35</sup>

Auffällig ähnlich ist die Klage über das unglückliche Liebesschicksal und die empfundene Grausamkeit in *O Mirtillo* aus dem fünften Madrigalbuch Monteverdis gestaltet (Notenbeispiel 2): Auch hier finden sich Halbe als Grundwert, nicht nur die Oberstimme weist absteigende Linien auf, und auch die affektiv einsetzbaren Quartvorhalte sind vorhanden (T. 15–29).

Während diese Anlehnungen an das polyphone Madrigal eher allgemeinerer Natur sind und zum Teil wohl auch über den Lehrer Schein vermittelt wurden, lassen sich konkretere Bezüge im Falle eines anderen Madrigals aus der Feder Selles finden. In der spätestens 1639 entstandenen Komposition *Was betrübst du dich* (D2.12) zeigt sich die mit dem Generalbass zusammenhängende, immer stärkere akkordische Ausrichtung des Satzes, womit zwangsläufig eine nachhaltigere Berücksichtigung des Akkordklangs einhergehen musste. Bei der Komposition handelt sich um ein Trostlied für den verbannten Pastor Johann Jacob Crusius, das separat gedruckt wurde und das Selle später in seine *Opera omnia* aufnahm. Schon der Titel des Drucks verrät, es sei »[a]uf Madrigal Manier«<sup>36</sup> komponiert. Das Madrigal ist mit zwei Tenören und einem Bass dreistimmig gesetzt. Homophonie herrscht, bis auf eine konzertierend aufgelockerte Stelle, vor. Schon diese generelle Faktur lenkt die Aufmerksamkeit vermehrt auf den vertikalen Zusammenklang und dessen Fortschreitung. Dabei wird die anfängliche Frage »Was betrübst du dich, meine Seele?« nicht nur durch reguläre Synkopen- und Dissonanzen affektiv aufgeladen (Notenbeispiel 3).



15

que - sta che chia - mi cru - de - lis - si -  
 que - sta che  
 que - sta che chia - mi cru - de - lis - si - maA -  
 che chia - mi cru - de - lis - si -

20

- maA - ma - ril - li, che chia -  
 chia - mi cru - de - lis - si - maA - ma -  
 - ma - ril - li, che chia - mi cru - de -  
 che chia - mi cru - de -  
 - maA - ma - ril - li, che chia -

25 (h)

- mi cru - de - lis - si - maA - ma - ril -  
 - ril - li, A - ma - ril -  
 - lis - si - maA - ma - ril -  
 - lis - si - maA - ma - ril -  
 - mi cru - de - lis - si - maA - ma - ril

Notenbeispiel 2: Claudio Monteverdi, *O Mirtillo*, T. 14–28<sup>38</sup>

**Lento**

Tenor 1  
Was be - trübst du dich, mei - ne See - le? Was be - trübst du

Tenor 2  
Was be - trübst du dich, mei - ne See - le? Was be - trübst du

Bassus  
Was be - trübst du dich, mei - ne See - le? Was be - trübst du

BC  
# # # 6 # 6 7 6  $\frac{5}{4}$  # # # # 6

9  
dich, mei - ne See - le? Was be - trübst du dich, mei - ne

9  
dich, mei - ne See - le? Was be - trübst du dich, mei - ne

9  
dich, mei - ne See - le? Was be - trübst du dich, mei - ne

9  
# 6 7 6  $\frac{5}{4}$  # 5# 5# 5# 6 5# 6

**Presto**

17  
See - le und bist so un - ru - hig, und bist so un - ru - hig in mir, *tr*

17  
See - le und bist so un - ru - hig, und bist so un - ru - hig, und bist so un - ru - hig in mir, *trem.*

17  
See - le und bist so un - ru - hig in mir, *trem.*

17 7 6  $\frac{5}{4}$  # # # # # *tre*

Notenbeispiel 3: Thomas Selle, *Was betrübst du dich* (D2.12), T. 1–22

Monteverdis und auch in Scheins *Israelisbrunnlein* die mi-Kadenz bevorzugt eingesetzt, um eine affektive Aufladung zu erzeugen. In Monteverdis *Cor mio mentre vi miro* aus dem vierten Madrigalbuch beispielsweise wird der Liebesschmerz eindrucksvoll mit einer solchen mi-Kadenz versehen, die ihre Spannung aus der in der Kadenz enthaltenen übermäßigen Sekunde *b-cis* gewinnt (Notenbeispiel 4).

Irmgard Hammerstein, die auf den besonderen affektiven Wert dieser Stelle bereits hingewiesen hat, zeigt überdies ein ähnliches Beispiel aus der Nummer sechs des *Israelisbrunnleins*.<sup>39</sup> Während eine solche mi-Kadenz und auch die Verwendung des B im Bass ganz im Rahmen der kontrapunktischen Regeln bleiben, ist der weitere Umgang mit der harmonischen Konstellation in Selles Madrigal ungewöhnlich und hebt sich

## II. Cor mio, mentre vi miro

Notenbeispiel 4: Claudio Monteverdi, *Cor mio mentre vi miro*, T. 1–5<sup>40</sup>

The score shows six parts: CANTO, ALTO, QUINTO, TENORE, BASSO, and B. C. (Basso Continuo). The lyrics are: "Cor mio, men - tre vi mi - ro, Vi - si - bil -". The B. C. part includes figured bass notation: ♯, ♭, ♯.

Notenbeispiel 4: Claudio Monteverdi, *Cor mio mentre vi miro*, T. 1–5<sup>40</sup>

damit gegenüber den Vertonungen desselben Textes von Johann Hermann Schein und Heinrich Schütz ab. Selles Komposition lehnt sich anscheinend an die Nummer 21 aus Scheins *Israelisbrunnlein* an (Notenbeispiel 5). Auch dort ist bereits der Sekundschritt von A zu B im Bass angelegt, wenn auch nicht als mi-Kadenz. Diese findet sich stattdessen in Schützens Vertonung aus den *Kleinen geistlichen Konzerten* II von 1639. Das erste Erklingen der Frage kleidet Schütz in eine mi-Kadenz zwischen dem solistisch einsetzenden ersten Sopran und dem Generalbass (Notenbeispiel 6). Im Gegensatz zu Schützens Konzert, in dem ebendies nicht geschieht, wird die als mi-Kadenz gestaltete Frage bei Selle zweimal auf andere Tonstufen versetzt – in identischer Klangfolge, die nur durch Stimmtausch variiert wird. Eine solche Wiederholung bei der Versetzung auf die Tonstufen *e* und *H* re

Notenbeispiel 5: Johann Hermann Schein, *Was betrübst du dich*, T. 1–3<sup>41</sup>

The score shows six vocal parts (Cantus 1, Cantus 2, Altus, Tenor, Bassus) and Bassus continuus (Orgel od. Cembalo). The lyrics are: "Was be-trübst du dich, mei-ne See - le, was be-trübst du dich, mei-ne See - le". The figured bass notation at the bottom is: ♯, 6, 6, 4, 5, 3, ♯, ♯, 6, 6, 4, 5, 3, ♯.

Notenbeispiel 5: Johann Hermann Schein, *Was betrübst du dich*, T. 1–3<sup>41</sup>

5

Soprano I  
Was be-trübst du dich, mei-ne See = le, was be-

Soprano II  
Was be-

Alto

Tenore

Basso  
Was be-trübst du dich, mei-ne See =

Basso continuo

10 15

trübst du dich, was be-trübst du dich, mei-ne See = le,

trübst du dich, was be-trübst du dich, mei-ne See = le,

Was be-trübst du dich, mei-ne

le, was be-trübst du dich, mei-ne See = le,

10 15

# (#)6 b # b # (#)6

Notenbeispiel 6: Heinrich Schütz, *Was betrübst du dich*, T. 1-15<sup>42</sup>

produziert die affektiv aufgeladene mi-Kadenz und hebt damit die spezifische Folge von Klängen hervor, die sich als geeignet für die Vertonung des Textes erwies – ein ähnliches Verfahren wie die akkordische Transposition zu Beginn von Monteverdis Madrigal *O Mirtillo*, auf die Carl Dahlhaus explizit als nicht modal hinweist:<sup>43</sup>

CANTO  
O Mir - til - lo, Mir - til - l'a - ni - ma mi -

QUINTO  
O Mir - til - lo, Mir - til - l'a - ni - ma mi -

ALTO  
O Mir - til - lo, Mir - til - l'a - ni - ma mi -

TENORE  
O Mir - til - lo, Mir - til - l'a - ni - ma mi -

BASSO  
O Mir - til - lo, Mir - til - l'a - ni - ma mi -

B.S.  
O Mir - til - lo, Mir - til - l'a - ni - ma mi -

5  
- a, se ve - des - si qui den - tro co - me sta il cor

- a, se ve - des - si qui den - tro co - me sta il cor

- a,

- a, se ve - des - si qui den - tro co - me sta il cor

- a, se ve - des - si qui den - tro co - me sta il cor

- a, se ve - des - si qui den - tro co - me sta il cor

Notenbeispiel 7: Claudio Monteverdi, *O Mirtillo*, T. 1–8<sup>44</sup>

## Genere guerriero

Neben den Verfahren und Neuerungen des Madrigals, die Selle in seinen Werken aufgreift und zu denen auch der Sologesang und konzertierende Instrumentalstimmen gehören, ist für ihn ein weiteres gestalterisches Mittel von großem Interesse: Monteverdis »Genere guerriero« aus dem achten Madrigalbuch. Dieser »kriegerische« Stil, auf den Monteverdi in seinem Vorwort ausdrücklich hinweist,<sup>45</sup> ist eines der zentralen Elemente des Buchs und zeichnet sich durch die Stilmittel der Battaglia aus, zu denen Borduntechniken, Trommelrhythmen und Trompetenfanfaren oder deren Nachahmung sowie Kriegslärm

mit Geschrei und Waffengeräuschen gehören. Die Battaglia-Stilmittel sollen dabei Vitalität ausstrahlen und vielfach auch der Repräsentation dienen.<sup>46</sup> Auch Selle macht sich diese in dieser Zeit allgemein verbreiteten Stilmittel zu eigen. Konkrete Bezüge zeigen, wie entscheidend dabei für ihn das Vorbild Monteverdi wurde.

In Selles Konzert *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* (D3.14; Notenbeispiel 8) wird der Schutz vor kriegerischen Angriffen bei Gott gesucht. Hier findet der textliche Vorwurf, der Papst wolle Jesus Christus »stürzen«, seine musikalische Entsprechung in fallenden Skalenläufen in allen Stimmen und über mehrere Takte hinweg. Die Analogie dieser Stelle zu Monteverdis Madrigal *Altri canti d'Amor*, das die kriegerische Tapferkeit lobt, ist deutlich zu erkennen. Hier wird das Niederstürzen der Feuerschosse (»bombeggiar le spade«) ebenfalls durch auf- und abwärts verlaufende Sechzehntelketten vertont (Notenbeispiel 9).

In Selles *Herr, wer ist dir gleich* (D1.22) ist die Orientierung an Monteverdi noch deutlicher zu erkennen. Die Textgrundlage für diese Komposition bildet das zweite Buch Mose mit den Versen 11, 13, 3 und 2 aus dem 15. Kapitel. Selle hat offensichtlich bewusst die Reihenfolge der Verse umgestellt und eine eigenständige Auswahl getroffen. Dies ermöglichte ihm die Nennung Gottes als »Kriegesmann« (Vers 3). Die Repräsentation und Verherrlichung der Macht dient dem Lob Gottes, der in den verwendeten Versen als unvergleichlich mächtig charakterisiert wird. Die musikalische Umsetzung dieser Machtdemonstration erfolgt bei Selle zunächst durch ein instrumentales Zwischenspiel, das als »Trombeter Sonada« mit repräsentativen Blechbläsern ausgeführt wird und in der Oberstimme nicht nur eine aufsteigende Dreiklangsbrechung fordert, sondern auch insgesamt ein feierlich-bewegtes Dreiermetrum. Entsprechend der im höfischen und militärischen Zeremoniell üblichen »Sonada« findet sich eine klare Taktordnung mit wiederholten Kurzmotiven.<sup>47</sup> Die Stelle, an der dann explizit Gott als »Kriegesmann« bezeichnet wird, bildet den »Genere guerriero« offenkundig aus: In der Verwendung der »Tromba allerm«,<sup>48</sup> in den beiden Oberstimmen und eines Trombone erklingt über acht Takte eine »stehende Harmonie« – in diesem Fall C-Dur. Die »stehende Harmonie« stellt ein typisches Stilmittel der Battaglia dar – ein über einen längeren Zeitraum gleichbleibender Akkord, der gewissermaßen einen permanenten Klangteppich erzeugt. Der so gestaltete Akkord in Selles Komposition erhält seine innere Bewegung durch einen Wechsel der Akkordtöne zwischen den Stimmen und durch die bordunartige Wiederholung des Grundtons im Bass. Die für Trompetengruppen typischen Töne *c* und *g* sind prominent vertreten. Zusätzlich wird der Text auf einer Tonwiederholung im Dreiermetrum über sechs Minuten rezitiert (in der Tabulatur zu diesem Werk sind die Grundwerte des Dreiermetrums halbiert, die Tonwiederholung erfolgt so über Semiminimen [Viertel]), die ebenfalls zwischen den Stimmen wechselt. Durch diese Mittel kommt ein durchgehender, gleichmäßig repetierender Klangteppich zustande (Notenbeispiel 10). In der Bearbeitung der Komposition für eine noch größere Besetzung (D2.58) wird dieser Effekt zusätzlich verstärkt, indem an dieser Stelle eine höhere Anzahl an Blechbläsern eingesetzt wird: Zwei Cornette, zwei Trombetti, ein Trombone und zwei zusätzliche Trombetti oder Cornette sind beteiligt. In der Tabulatur heißt es an dieser Stelle sogar »Trombetti et Musquetti«.<sup>49</sup> Es sollten wohl auch Schüsse zu Gehör gebracht werden.



C. e bom - beg -

Q. e bom - beg -

A. e bom - beg - giar

T. I. stri - der le spa - de e bom - beg - giar

T. II. stri - der le spa - - - de e bom - beg -

B. can - to

VL. I

VL. II

VLA. C.TO

I VLA. TEN.

II VLA. TEN.

VLA. CB.

B. C. Con un dito solo con armonia

Notenbeispiel 9: Claudio Monteverdi, *Altri canti d'Amor*, T. 136–141<sup>50</sup>

C. *giar e bom - beg - giar*

Q. *giar e bom - beg - giar*

A. *e bom - beg - giar e bom - beg - giar*

T. I *e bom - beg - giar e bom - beg - giar*

T. II *giar e bom - beg - giar*

B. *e bom - beg - giar e bom - beg - giar*

VL. I

VL. II

VLA  
C.TO

I VLA  
TEN.

II VLA  
TEN.

VLA  
CB.

B. C.

134 *Tromba altern*

C1  
CI

134 *Altern. Tromba*

C2  
CI

134 *Trombone solo*

B  
CI

*f*

134

C1  
CV

Krie - ges-mann, *f* ist der rech - te Krie - ges - mann, ist der rech - te Krie - ges - mann,

134

C2  
CV

Krie - ges-mann, ist der rech - te Krie - ges - mann, ist der rech - te Krie - ges -

134

B  
CV

Krie - ges-mann, *f* ist der rech - te Krie - ges - ist der rech - te Krie - ges - ist der rech - te Krie - ges - ist der rech - te Krie - ges -

134

BC

Notenbeispiel 10: Thomas Selle, *Herr, wer ist dir gleich* (D1.22), T. 134–138

Selles Vertonung weist eine unmittelbare Analogie zu *Ardo avvampo* aus Monteverdis achtem Madrigalbuch auf, wo das brennende Liebesfeuer im Zentrum seiner Betrachtung steht. Die Komposition beginnt mit einer schier endlosen Passage in G-Dur mit Dreiklangsbrechungen und Stimmtausch, während die Anzahl der beteiligten Stimmen allmählich ansteigt. Die von Selle offenkundig rezipierte Stelle zeigt sich bei der mehrfachen Wiederholung des Wortes »aqua«: Auch dieses wird in Sechsergruppierung über Minimen (in der abgebildeten Edition als Achtel übertragen) tonrepetierend gesungen, die ebenfalls zwischen den einzelnen Stimmen abwechseln (Notenbeispiel 11). Die musikalischen Mittel zur Darstellung von durchaus weltlichen, irdisch-kriegerischen Handlungen zur Eindämmung des Liebesfeuers überführt Selle in ein geistliches Werk zur heroischen Darstellung göttlicher Macht.

25

C.  
tel - li mar - tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua

Q.  
tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua

A. I.  
tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua

A. II.  
tel - li mar - tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua

T. I.  
tel - li mar - tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua

T. II.  
tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua

B. I.  
tel - li mar - tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua

B. II.  
tel - li, ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua ac - qua

VL. I.

VL. II.

B. C.

Notenbeispiel 11: Claudio Monteverdi, *Ardo avvampo*, T. 24 f. 51

## Dialoge

»Die Evangelia sind meistentheils in Dialogo [...] gesetzt«<sup>52</sup> – so konkretisiert Selle im Vorwort seiner *Opera omnia* seine kompositorische Herangehensweise. Bei den in dieser Art vertonten Texten handelt es sich um Evangelienberichte, die dialogische Strukturen enthalten. Bei der Vertonung dieser Texte nimmt Selle eine Rollenverteilung vor, in der die verschiedenen Personen ihren jeweiligen Part im rezitativischen Stil vortragen. Immer beteiligt ist dabei der Evangelist als biblischer Erzähler. In den Dialogkompositionen folgen die Gesprächsanteile der einzelnen Rollen, gemäß einer realistischen Gesprächssituation, unmittelbar aufeinander.

Zwar kannte Selle aus seiner Bibliothek auch das Werk, das gemeinhin als erster geistlicher Dialog gilt, nämlich *Fili quid fecisti* in Ludovico Viadanas epochemachender Konzert-Sammlung aus dem Jahr 1602, doch lagen ihm dialogische Kompositionen augenscheinlich vor allem in italienischen Madrigaldrucken vor. Bereits in Grandis Madrigaldrucken sind etwa drei zweistimmige Dialoge enthalten. In Form von größeren Szenen ist diese Art der Gestaltung schließlich in Monteverdis achtem Madrigalbuch ausgeprägt. Darin finden sich gleich mehrere dialogische Werke. Das wohl wichtigste ist das berühmte *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*. Die Handlung wird in diesem Fall mit einem Erzähler und verschiedenen Personenrollen präsentiert. Der Erzähler, hier »Testo«, stellt die Situation berichtend dar und kündigt die Gesprächsanteile der beteiligten Personen an, die dann abwechselnd aufeinanderfolgen:

40

CLOR. por - te, cor-ren - do si?"

TANCR. "E guer-ra e mor - te."

TESTO Ri - spo - se:

B. C.

Notenbeispiel 12: Claudio Monteverdi, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, T. 39–42<sup>53</sup>

Genau diese Anlage nutzt Selle für seine Vertonung der Evangelienberichte, denn trotz der inhaltlich geradezu diametral entgegengesetzten Textvorlagen müssen für ihn die Ähnlichkeiten auf der Hand gelegen haben. Nicht nur das Epos *La Gerusalemme liberata* von Torquato Tasso, aus dem Monteverdi seine Szene wählte, sondern auch die Evangelien bieten einen großen narrativen Anteil sowie einzelne Passagen wörtlicher Rede. Für Selles Vorhaben, diese dramatisch zu vertonen, dürfte die Kenntnis von Monteverdis Werk eine entscheidende Rolle gespielt haben. Denn auch bei Selle finden sich die spezi-



Motive zugeordnet, die in doppelchörigem Wechsel eine Echowirkung ausbilden. Auf diese Weise schafft Selle nicht nur eine eindrucksvolle Textvertonung, sondern bereits so etwas wie eine Schauplatzgestaltung mit musikalischen Mitteln.

Im Gegensatz zu Selles Dialogen wurde Monteverdis *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* für eine tatsächliche szenische Umsetzung konzipiert. Die elaborierte Instrumentalbegleitung ist eng mit den Gebärden, Schritten und Gesten der Darsteller verbunden, wie Monteverdi dies im zugehörigen Vorwort fordert. Er beschreibt, Regieanweisungen gleich, die genauen szenischen Vorgaben des Stücks samt Kostümierung und Auftrittswegen. Noch deutlicher kommt das Szenische jedoch in einem anderen Werk aus dem achten Madrigalbuch zum Tragen: dem *Ballo delle ingrate*. Für die Bühnengestaltung ist dort die Darstellung eines Höllenschlunds samt Feuereffekten gefordert. Das Vorwort beschreibt nicht nur Szenenanweisungen, sondern es verlangt für die Umsetzung zugleich eine reiche Ausstattung, Kostümierung und ein besonders spektakuläres Bühnenbild. Solange Selle jedoch nur die Noten und das Vorwort von Monteverdis Werk vorliegen hatte, war dies seiner Imagination überlassen. Zweifellos aber konnte er sich all dies lebhaft vorstellen, schließlich war ihm ein richtiges Schauspiel keineswegs fremd. In Hamburg waren in den 1640er-Jahren durchaus Theateraufführungen – etwa mit Schauspielen von Johann Rist – zu erleben.<sup>55</sup> In Rists Theaterstücken ist vielfach eine drastische Kostümierung und Ausstattung vorgeschrieben, die oftmals – wie zum Beispiel im Falle des »Gerüchtes« – eine illusorische Darstellung verfolgt:

HANS kompt auffgetreten mit einer Trummel am Halse / gar Närrisch bekleidet / dazu 5. oder 6. Degen behenget / schlegt frisch auff der Trummel vnd schreiet alßdann sehr laut.<sup>56</sup>

Perseus, Lurco der Auffschneider / mit einem grewlichen grossen Messer.<sup>57</sup>

Mars gehet gantz prächtig auff / Ihme folgen seine beide Schwestern Hunger und Pest / der Hunger ist mit einem langen schwartzen / die Pest aber mit einem biß auff die Füße hängendem weissen Tuche bedekket / hinter diesen dreien gehet der Tod mit seiner Sensen.<sup>58</sup>

DAS GERÜCHTE hat ein Frauen-kleid an / welches voller Zungen gemahlet / es ist auch beflügelt / hält in der einen Hand eine Trompete / kompt gar schnell und gleichsam fliegend auff den Schauplatz / stosset etliche / und zwar zum wenigsten dreymal in die Trompete / so oft es nun geblasen / ruffet es folgende Reimen mit lauter Stimme auß.<sup>59</sup>

Eine besonders wichtige Rolle aber spielten die im 17. Jahrhundert über die Maßen beliebten Bühneneffekte.<sup>60</sup> Rist forderte für seine Schauspiele oftmals nicht nur Geräusche, sondern auch das plötzliche Erscheinen von Gespenstern. Eine besondere Herausforderung für das Bühnenbild stellte die Darstellung von Himmelsszenen dar, bei der häufig eine spezielle Beleuchtung vonnöten war.<sup>61</sup> Und auch Wolken sollten auf der Bühne realisiert werden:

Der Himmel öffnet sich / in demselben sitzt GOtt in seiner Herrlichkeit und klarem Lichte / so schön und prächtig man solches mit Faklen und Feurspiegeln zwischen denen Wolken immer kan abbilden / die heilige Engel stehen üm Jhn her / mancherlei Musikalische Instrumenten und Bücher in den Händen haltende.<sup>62</sup>

Nun konnte Selle weder mit solchen Bühneneffekten, noch mit Kostümierung oder mit szenischer Aktion aufwarten – seine Kompositionen standen schließlich allesamt im liturgischen Rahmen des Gottesdienstes, in dem eine szenische Präsentation nicht vorgesehen war, diese aber immerhin durch die Beteiligung verschiedener Sänger angedeutet werden konnte. Jede szenische Bildlichkeit, jegliche Dramatik konnte einzig musikalisch umgesetzt werden. In Selles Kompositionen wird dies an einzelnen Stellen auf außergewöhnliche Art bewerkstelligt, die geradezu als genuin musikalische Inszenierung bezeichnet werden könnte. Während Rist in seinen Schauspielen zum Beispiel das Zittern als szenische Anweisung vorschreibt, findet Selle für diese schauspielerische Gebärde der Angst in der kleinen Weihnachtshistorie *Es begab sich aber zu der Zeit* ein besonderes Äquivalent. Die Sänger berichten dort mit den Worten »und sie fürchteten sich sehr« von der Angst der Hirten beim Erscheinen der Engel. Ihnen wird an dieser Stelle nicht nur ein Wort durch eine Pause unterbrochen, die ein Stocken des Atems impliziert, sondern auf der gehaltenen Endnote der Phrase außerdem ein Triller vorgeschrieben, der die körperliche Reaktion des Zitterns unmittelbar zur Schau stellt:

Ch V 1  
leuch-tet um sie und sie fürch-ten sich sehr, und sie fürch-ten sich sehr,

Ch V V 4  
leuch-tet um sie und sie fürch-ten sich sehr, und sie fürch-ten sich sehr,

BC I  
5# 6 4 5# 6 9 8

BC d  
5# 6 4 5# 6 9 8

Notenbeispiel 14: Thomas Selle, *Es begab sich aber zu der Zeit* (D1.43), T. 173–179

Während Selle also szenische Gebärden mithilfe von Mitteln affekthafter Vertonung ersetzen konnte, trugen bereits die Sinfonien zur Schauplatzgestaltung bei, und die instrumentale Begleitung bot Möglichkeiten zur Personencharakterisierung. Bühnenbildliche Ausstattung im Sinne von Beleuchtung, Kulisse oder Maschinerie aber hatte er selbstverständlich nicht zur Verfügung. So konnte Selle die Darstellung höllischer Qualen weder durch ein packendes Bühnenbild mit Höllenschlund wie bei Monteverdi noch mit Peitschenhieben, wie Rist sie in seinen Schauspielen fordert, verstärken. Er musste in *Es war aber ein reicher Mann* (D1.06), der dialogischen Vertonung des Gleichnisses vom reichen Mann und Lazarus, ein rein musikalisches Pendant finden. Nach seinem Tod er-

wartet den reichen Mann die Hölle, während Lazarus in den freudenreichen Himmel eingehen darf. Die Hölle wird als Ort der Qual, der Pein, der Flammen und des Leidens beschrieben. Mit den Worten Abrahams »und du wirst gepeinigt« führt Selle die Stimme in die Tiefe. Zu dem ausgehaltenen *e* des Sängers erklingt im Generalbass ein chromatischer Abstieg. Und dieser ist nicht etwa in langen Notenwerten Teil eines polyphonen Satzes – wie es aus Motetten- oder Madrigalsätzen bekannt war.<sup>63</sup> In Achteln eilt der Generalbass solistisch abwärts, keine abweichenden Instrumentalstimmen sind an dieser Stelle beteiligt. Auch eine Bezifferung ist nicht vorgesehen. Erst das abschließende, ausgehaltene *E* erhält ein Kreuz zur Erhöhung der Terz. Der tonale Rahmen ist an dieser außergewöhnlichen Stelle gesprengt – nur die Tatsache, dass sich die avancierte Passage auf der fünften Stufe (E-Dur) positioniert, lässt den Hörer nicht komplett orientierungslos:

The image shows a musical score for voice and bass. The voice part (T) is in treble clef with a common time signature. The lyrics are: "und du wirst ge - pei - ni - get. Und ü - ber das". The bass part (BC) is in bass clef with a common time signature. It features a chromatic descent in eighth notes, starting from a G4 and ending on an E4 with a sharp sign (E#) above it. The score is numbered 153-158.

Notenbeispiel 15: Thomas Selle, *Es war aber ein reicher Mann* (D1.06), T. 153–158

Der Teufel und seine höllische Lebenswelt werden auch in den Schauspielen musikalisch durch eine Pervertierung des Schönen dargestellt. Dies zeigte sich zum Beispiel in Form von Missklang, Geräusch, Gepolter und ungehemmtem Toben – oft auch verbunden mit Geräusche erzeugenden Gegenständen wie zum Beispiel Ketten.<sup>64</sup> Es ist wahrscheinlich, dass sich die besonders progressive musikalische Stelle aus der Feder Selles bei der Nennung der höllischen Qualen – die ebenfalls disharmonisch polternd und beinahe grotesk daherkommt – der Anregung durch das Theater verdankt, das an gleichsam überspitzter und spektakulärer Darstellung interessiert war. Indem Selle dies mithilfe einer Sprengung des bekannten Tonraums in die Musik – vor allem in deren instrumentalen Anteil – überführt, geht er über das hinaus, was er von Monteverdi kannte, aber auch über seinen Zeitgenossen Schütz, der bei der Vertonung desselben Textes (*Vater Abraham* SWV 477) eine andere Vorgehensweise wählte. So verzichtet Schütz auf die Evangelistenpartie, um nur das Zwiegespräch zwischen dem reichen Mann und Abraham zu vertonen. Indem sich sein Vorgehen mehr auf affektive Einzelsätze der Personen konzentriert, die eher in Richtung Oper deuten, liegt sein Augenmerk gerade nicht auf der direkten Vertonung der Peinigung mithilfe von »höllischen« Klängen. So beschränkt sich der Verweis auf die Qualen Abrahams auf eine kurz anklingende verminderte Quarte. Die instrumentale Umsetzung des Geschehens bei Selle entspricht wiederum Monteverdis Idee der Darstellung von Handlungsmomenten durch Instrumente. Selles Werk muss entsprechend Aufsehen erregt haben, wurde es doch in Joseph Pippings stark musikbezogener Predigt explizit gelobt:

Wenn ich bedencke / wie beweglich der kunstreiche Sellius das Evangelium von dem reichen Manne gesetzt habe / so dünckt mich / es klingt nicht anders / als wenn einer den reichen Mann gegen dem Vater Abraham hörete jammern / winseln und weheklagen.<sup>65</sup>

Selle ging schließlich so weit, dass er sogar die Abendmahleinsetzungsworte in dialogischer Form gestaltete (*Unser Herr Jesus Christus* [D2.02]) – eine theologisch besonders sensible Textvorlage, bei der es etwa Schütz vorzog, die traditionelle motettische Form zu verwenden (SWV 423 und 495). Und auch Selles Passionen basieren dezidiert auf dieser dialogischen Konzeption, während Schütz noch in den 1650er- und 1660er-Jahren seine Passionen responsorial gestaltete. Die Neuerungen, die Schütz in seiner Auferstehungshistorie von 1623 erkennen lässt, werden in Selles Auferstehungshistorie (ca. 1645) auf diese Weise ebenfalls insofern weiterentwickelt, als eine vollständige Lösung vom Lektionston stattfindet. Es ist bezeichnend, dass gerade das Innovative der Passionen Selles eng mit dem dialogischen Ansatz zusammenhängt: der Einbezug des Generalbasses mit den daraus resultierenden Rezitativen und der Gebrauch gezielt komponierter instrumentaler Begleitung, die eine Personencharakterisierung ermöglicht. Auf diese Weise ergibt sich innerhalb von Selles *Opera omnia* eine dialogische Vertonung weiter Teile des Evangeliums von der Geburt Christi über Stationen in seinem Leben – Gleichnisse und Wundertaten –, den Einzug in Jerusalem, das letzte Abendmahl bis hin zur Passion und Auferstehung. Die Idee einer theatralen Evangelienerzählung spielte für Selle offenkundig eine zentrale Rolle, womit er sowohl an Monteverdis szenische Madrigale als auch an die Theaterpraxis anknüpfte.

Während sich die Kenntnis von Monteverdis Madrigalen anhand von Selles Bibliothek und der autographen Eintragungen eindeutig belegen lässt, ist ein Bezug zu den Werken von Heinrich Schütz schwerer zu begründen. In Selles Bibliothek findet sich nicht ein einziger Druck mit Werken des sächsischen Hofkapellmeisters. Möglich ist eine Kenntnis seiner Kompositionen dennoch, schließlich befand sich Selle bis 1624 in Leipzig, wo man sicherlich etwas vom Dresdener Musikleben mitbekam. Allerdings veröffentlichte Schütz seine erste Sammlung geistlicher Madrigale erst 1625, als Selle bereits nach Norddeutschland gegangen war. Dass ihm Schütz in der Tat nicht unbekannt war, belegt etwa das oben genannte Beispiel sowie eine von Jürgen Neubacher aufgedeckte Anlehnung im Falle der Komposition *Ach Herr, straf mich nicht*.<sup>66</sup> Vielleicht besaß Selle durchaus Schütz-Drucke und entfernte sie lediglich vor der Übergabe seiner Bibliothek an die Öffentlichkeit aus seinen Beständen, um sich bewusst von ihm abzugrenzen? Es liegt im Bereich des Möglichen, dass Selle eine Rezeption des Konkurrenten verschleiern wollte, zumal diese auch in umgekehrter Richtung stattfand. Beim Vergleich von Selles einstimmigem Konzert *Ich schlafe* von 1632 und Schützens *Ich liege und schlafe* aus dem zweiten Band der *Kleinen Geistlichen Konzerte* von 1639, liegt aufgrund der offenkundigen Parallelen die Vermutung nahe, Schütz habe auf Selles Komposition Bezug genommen.<sup>67</sup> Angesichts dieser Anlehnung ist es nicht unwahrscheinlich, dass sich Selle und Schütz in Norddeutschland während Schützens Dänemarkreise 1633/34 begegnet sind.<sup>68</sup> Es wäre

ein Beispiel dafür, dass die Italienorientierung den Austausch zwischen den ansässigen Komponisten keinesfalls obsolet machte.

Im Gegensatz dazu ermöglichte jedoch der bekundete Bezug zu einer »italienischen Manier« und zu Monteverdi als Galionsfigur modernen Komponierens in dieser Zeit die nachdrückliche Etablierung der eigenen Modernität. Indem Selle dezidiert Aspekte der neusten italienischen Strömungen aufgriff, präsentierte er sich als Norddeutschlands »Neuerer«, was ihm vermutlich auch in das Amt des Johanneumskantors bei den italien-affinen Hamburgern verhalf.