

„Venetia Vergine – Mantova Virile“*

Eine musikalische Geographie Italiens um 1600

SILKE LEOPOLD

Michel de Montaigne schrieb über seine ausgedehnte Bäderreise, die ihn in den Jahren 1580 und 1581 durch Europa führte:

„Ich gab, wenn die Frage auf den Vorteil, den Rom bietet, kam, offen zu, daß es die bequemste Stadt der Welt sei, in welcher der Unterschied der Nationalität, und gehöre man der fremdländischsten Völkerschaft an, am wenigsten ins Gewicht falle. Es ist ja auch von Natur aus der Sammelplatz aller Völker, und jeder ist hier wie zu Hause. Sein Fürst umspannt die ganze Christenheit als oberste Autorität; sein Machtanspruch, der höchste, den es gibt, erreicht die Fremden zu Hause so gut wie hier; bei seiner eigenen Wahl und bei der Wahl der Fürsten und Großen seines Hofes spielt die Frage der Abstammung keine Rolle. In Venedig lockt die milde Handhabung der Polizei und die Einträglichkeit des Handels die Fremden in Massen an: Aber sie sind doch nur zu Besuch in dieser Stadt. Hier in Rom besitzen sie ihre eigenen Ämter, Güter und Berufe; ist es doch der Sitz der Kirchendiener. In Venedig sieht man ebenso viel oder mehr Fremde (der Zufluß von Fremden nach Frankreich oder Deutschland oder einem anderen Land steht in keinem Vergleich dazu), aber angessenen und wohnhaft sind dort viel weniger Ausländer.“

Montaignes Reise führte ihn auch nach Italien; allerdings verband er dort seine Kuren gegen den Nierenstein mit touristischen Unternehmungen; Venedig und Rom, die großen Konkurrenten gehörten dazu. Montaignes Reisetagebuch, das erst im späteren 18. Jahrhundert veröffentlicht und 1908 von Otto Flake ins Deutsche übersetzt wurde, ist eine der ersten Beschreibungen Italiens aus dem Blickwinkel nicht eines Pilgers, sondern eines Touristen. Von welchem Italien aber sprach er? Montaigne war ein genauer Beobachter der Landessitten, und er beschrieb die Besonderheiten eines jeden Ortes, an dem er sich aufhielt, sehr genau – sei es Rovigo, Ferrara, Florenz oder Lucca. Von „Italien“ aber sprach er nur, wenn er etwas Abschätziges zu vermelden hatte, etwa: „Ich habe in ganz Italien keinen Barbier gefunden, der mir Haar und Bart gut geschnitten hätte“, oder, in der Niederschrift seines Sekretärs: „Der Herr von Montaigne sagte, er habe bislang keine andere Nation getroffen, die so wenig schöne Frauen wie Italien aufzuweisen hätte.“ Italien – das war für Montaigne bestenfalls ein geographischer Begriff, aber weder eine politische noch gar eine kulturelle Zuordnung.

Schütz und Italien – das ist ein beliebter Topos der Musikgeschichtsschreibung, eher unbedacht verwendet, um zu zeigen, wie Schütz unter dem Einfluss von Italienern wie Gabrieli und Monteverdi, aber auch Grandi und Gagliano die deutsche Musik das Singen und den Affektausdruck gelehrt habe. Unstrittig ist die Nähe seiner frühen Werke zu italienischen Vorbildern, unstrittig auch die Auseinandersetzung mit italienischer Musik im Sinne von Annäherung oder, häufiger, Abgrenzung in seinen späteren Werken. Schütz wurde auch deshalb zum „Vater der deutschen Musik“ ausgerufen, um der von Hugo Riemann so genannten „Weltherrschaft der Italiener“ etwas eigenes, nationales entgegenzusetzen. Von welchem Italien aber ist in dieser Diskussion die Rede? Denn ebenso wenig wie es zu Zeiten Schütz' ein Deutschland gab, existierte zur selben Zeit ein Italien, und es lohnt sich, den Blick einmal nicht auf ein vermeintlich homogenes italienisches Musikleben zu werfen, sondern die Unterschiede zu

* Der Text wurde ohne Beigabe von Fußnoten in seiner Vortragsfassung belassen.

benennen und dabei auch die Frage zu erörtern, warum es gerade Venedig war, das Komponisten aus deutschen Landen als Ort des musikalischen Studiums so anzog.

*

Mit dem italienischen Wesen hat es, wie mit dem deutschen Wesen, seine besondere Bewandnis. Anders als etwa in Spanien, England oder Frankreich gewannen nationalstaatliche Bestrebungen erst relativ spät an Boden, und die Suche nach Gemeinsamkeiten zwischen Friesen und Bayern oder zwischen Lombarden und Sizilianern, die so entscheidend waren, dass es sich lohnte, dafür das Blut der Söhne zu vergießen, gestaltete sich zunächst eher schwierig. „Italienisch sein“ – das bedeutete Jahrhunderte lang nicht mehr als eine vage geographische Herkunft, hierin dem „deutsch sein“ nicht unähnlich. Doch während sich in Deutschland eine wachsende Zahl größerer und kleinerer Fürstentümer unter der Krone des Reiches versammelten und ihre lokalen Identitäten ebenso wie ihre idiosynkratischen Alteritäten untereinander pflegten, bestimmten in Italien auch fremde Mächte über die Geschehnisse der Menschen. „Italienisch sein“ – das war deshalb zunächst vor allem eine Fremd- und nicht etwa eine Selbstwahrnehmung. „Italienisch“ waren alle, die nicht spanisch, französisch oder deutsch waren. Italienisch waren aber auch die jeweils „anderen“ Nachbarn eines auf dem Stiefel gelegenen Herrschaftsgebiet, etwa aus der Sicht der Florentiner, alle, die nicht in Florenz lebten. Belege hierfür finden sich so zahlreich, dass es sich eigentlich erübrigt, sie zu zitieren; dennoch sei mir erlaubt, anhand einer besonders peripheren Quelle auf eben diese Fremdwahrnehmung hinzuweisen, weil sie später für die Musikgeschichte zentrale Bedeutung erlangen sollte.

In seinem nach 1431 verfassten *Registrum coquine*, dem Kochbuch für die Tafel Papst Martins V., notierte Johannes Bockenheym, der deutsche Kleriker und Leibkoch des Papstes, nicht nur die Ingredienzien seiner Rezepte, sondern auch die Völkerschaften, für die diese Gerichte besonders geeignet waren: Stockfisch für die Schwaben, Lachs für die Rheinländer, Fleischpastete für die Engländer, Ente für die Böhmen, Käsetorte für die Friesen. Mit großer Akkuratess unterschied Bockenheym zwischen den Thüringern und den Hessen, den Alemannen und den Sachsen, den Ungarn und den Slaven, Was aber die Bewohner Italiens anging, kannte Bockenheym nur den Unterschied zwischen den „Romani“ und den „Italici“: Schweineinnereien, coratella di maiale für die Römer, Saumagen, jawohl: Stomaco di maiale, für die Italiener, Tauben für die Italiener, Pfauen für die Römer. „Italici“ – das waren die anderen, die Lombarden, Apulier oder Neapolitaner, gleichsam die Nicht-Einheimischen.

Diese Fremdwahrnehmung sollte auch das Musikleben des 17. Jahrhunderts bestimmen, als sich die italienischen Musiker über ganz Europa auszubreiten begannen. Dabei bedeutete die Bezeichnung „Italiäner“ nichts anderes als eine vage geographische Herkunft, also so etwas wie „aus Italien“. Darunter fielen Musiker aus Rom, aus Venedig, aus Bologna, aus Mailand, aus Städten mithin, die jeweils eine grundsätzliche andere politische und kulturelle Ausrichtung hatten. Rom etwa war die Stadt der Kirchenmusik, der Oratorien, später aber auch, vor allem durch Corelli, die Stadt der Instrumentalmusik; Venedig war die Stadt der Oper, Bologna die Stadt der Violinvirtuosen, Neapel die Stadt der Kastraten. Diese Besonderheiten

verwischten sich, wenn diese Musiker ins Ausland gingen und nur noch als „aus Italien“, was nicht mehr hieß als „vom Stiefel“, wahrgenommen wurden.

Die Wahrnehmung nationaler Unterschiede in der Musik aber reicht bis ins Mittelalter zurück. Ludwig Finscher hat in einem Aufsatz darauf hingewiesen, dass sich die Unterschiede vor allem in der Aufführung von Musik, weniger in der Komposition manifestierten, und dass sie primär aus der Sprache resultierten, in der gesungen wurde, beziehungsweise aus der jeweils anderen Aussprache des Lateinischen. Denn am ehesten konnte man Vergleiche dort anstellen, wo Musiker unterschiedlichster Herkunft aufeinander trafen – in den Hofkapellen der Fürsten, in Kirchenkapellen bedeutender Kathedralen. Aus diesen Unterschieden der Artikulation entwickelten sich gleichsam sprichwörtliche Stereotypen der Gesangsart, die Vincenzo Giustiniani in seinem *Discorso sopra la musica* im Jahre 1628 so zitierte: „Galli cantant, Hispani ululant, Germani boant, Itali plorant.“ Allerdings, so fügte Giustiniani gleich hinzu, unterscheide sich die aria, die Art zu singen, in Italien von Ort zu Ort, so dass die Musik nicht nur nationale, sondern speziell in Italien auch vor allem regionale Unterschiede aufweise. Unmerklich wechselte Giustiniani dabei von der Art zu singen zu der Art der Gesänge, von der Interpretation zu der Musik:

„In Sicilia sono arie particolari e diverse secondo i diversi luoghi, perchè in Palermo sarà un aria, in Messina un'altra, un'altra in Catania et un'altra in Siracusa. Il simile nelle altre città e luoghi di quel regno; e così negli altri luoghi d'Italia, come Genova, Milano, Firenze, Bergamo, Urbino, Ancona, Foligno e Norcia; et ho voluto specificare questi luoghi come per esempio, tralasciatone molti altri per andar restringendo il discorso.“

Giustinianis *Discorso* ist eine der ersten theoretischen Schriften zur Musik, in denen das Konzept „Italien“ von einem Italiener thematisiert und sogleich entkräftet oder doch zumindest aufgeweicht wird. Denn der Autor war eher daran interessiert, das musikalische Italien als ein Konglomerat unterschiedlicher regionaler Identitäten zu beschreiben, als dass er eine Formel für das „italienisch sein“ fand. Und auch Pietro Della Valle, dem viel an einer Integration unterschiedlicher regionaler oder nationaler Töne gelegen war, wäre nicht auf die Idee gekommen, dies zum Ruhme einer gesamtitalienischen musikalischen Identität zu beschreiben; die melancholischen Weisen aus Sizilien, die neapolitanischen Villanellen reicherten, wie er in seinem *Discorso Della musica dell'età nostra* von 1640 betonte, das Musikleben Roms ebenso an wie die spanischen Ciaccone, die portugiesischen, persischen, türkischen, arabischen und indischen Weisen, ohne dass sich der Gedanke an einen aus dieser Mischung entstehenden italienischen Stil auch nur entfernt abzeichnete.

Gleichwohl geschah es um diese Zeit, dass der Gedanke, Italien als eine kulturelle oder zumindest musikalische Einheit zu betrachten, hier und da zu sprießen begann – als eine Einheit freilich, die die Summe unterschiedlicher Teile, nicht etwa ein Amalgam darstellte. 1610 veröffentlichte Lodovico Grossi da Viadana eine Sammlung Instrumentalkompositionen mit dem Titel *Sinfonie musicali*: Sie stellen die erste Instrumentalmusiksammlung mit gleichsam geographischen Titeln dar. Achtzehn italienische Städte reihen sich, nach Größe und politischer Bedeutung fast hierarchisch gruppiert, aneinander – von La Romana, La Napolitana, La Veneziana und La Milanese über La Genovese, La Fiorentina und La Bolognese bis hin zu kleineren, ausnahmslos nördlich des Appenin gelegenen Zentren wie La Cremonese, La Bresciana oder La Piacentina.

Was mag Viadana bewogen haben, seine Kompositionen geographisch zu benennen? Auf diese Frage gibt der Widmungsträger eine mögliche Antwort. Die Sammlung ist Ferdinand

von Innerösterreich gewidmet, dem zukünftigen Kaiser Ferdinand II., einem Musikliebhaber von Rang, an dessen Hof in Graz sich die besten italienischen Musiker sammelten. Dennoch ist diese Widmung außergewöhnlich, denn Ferdinand förderte, wie alle Fürsten seiner Zeit, vornehmlich die Musik seines eigenen Hofstaates, zu dem Viadana nicht gehörte. Es scheint, als habe Viadana mit seinen *Sinfonie* gleichsam einen Huldigungszug italienischer Städte organisieren wollen – die bedeutenden voran, die weniger bedeutenden hinterdrein. Ein bemerkenswerter Zug: Was da nämlich musikalisch defilierte, war gleichsam so etwas wie eine italienische Nation jenseits der realen politischen Verhältnisse. Hinter Rom, dem Zentrum nicht nur des Kirchenstaates, sondern der gesamten katholischen Welt, dem Zentrum jener Gegenreformation, der sich Ferdinand von Innerösterreich mit ganzer Kraft widmete, versammelten sich mit Ferrara und Bologna zwei weitere Städte des Kirchenstaates, mit Neapel die Hauptstadt des spanischen Vizekönigreiches, mit Mantua, Modena oder Parma herzogliche Residenzstädte, mit Mailand oder Cremona Städte aus der spanischen Lombardei, mit Genua und Venedig die beiden Seerepubliken. In seinen *Sinfonie musicali* entwarf Viadana ein musikalisches Panorama, das die politischen und gesellschaftlichen Gegensätze in Italien nachdrücklich ignorierte – oben und unten, adlig und bürgerlich, Norden und Süden, fremdbeherrscht und autonom. Und so groß die Unterschiede in den politischen Verhältnissen wie auch in der Herkunft des musikalischen Materials waren, es einte sie doch eines: Sei es die aus einem höfischen Kontext heraus entstandene *Aria di Fiorenza* als musikalisches Emblem von Florenz, sei es die volkstümliche *Bergamasca* als musikalisches Emblem Bergamos, sei es die *Canzone a Ballo A lieta vita* von Giovanni Gastoldi als musikalisches Emblem Mantuas – sie alle erfuhren durch die Vertonung als achttimmige Ensemblestücke die gleiche kompositorische Behandlung.

Viadanas Idee, Italien zumindest musikalisch zu einer Einheit zu addieren, fand bald ihre Nachahmer. Gabriello Puliti ging in seinem 1615 veröffentlichten *Lunario Armonico Perpetuo* sogar noch einen Schritt weiter, indem er die Städte Italiens nach Längengrad und Klima einteilte – „*calcolato a meridiano e clima delle principali città d'Italia*“ heißt es im Titel – und die vorgestellten Städte jeweils noch mit einem aussagekräftigen Adjektiv charakterisierte: Roma Santa etwa, oder Venetia Vergine, Genova Ricca, Padova Dotta, Mantova Virile. In beiden Fällen zeichnete sich freilich schon ab, was auch später die Wahrnehmung des „italienisch sein“ charakterisieren sollte: der Blick gleichsam von außen auf dieses Italien als geographischen Ort; im Falle Viadanas aus der Perspektive des Widmungsträgers, im Falle Pulitis aus der Perspektive des Komponisten, der in Istrien und Dalmatien wirkte.

Im Titel von Pulitis „Immerwährendem Musikalischem Kalender“ klang ein aus der Antike überkommenes Deutungsmuster an, das später im 18. Jahrhundert für die Herausbildung der Idee unterschiedlicher Nationalcharaktere eine entscheidende Rolle spielen sollte – die aristotelische Klimatheorie, nach der der Charakter eines Menschen von der geographischen Herkunft beeinflusst wird. Diese Klimatheorie sollte im 17. Jahrhundert bald einen entscheidenden Einfluss auf die Wahrnehmung von Musik nehmen. Denn wenn es zuvor keinen Unterschied machte, ob ein Komponist aus München, Paris, London oder Venedig ein italienisches Madrigal oder eine französische Chanson komponierte, weil die Schreibart zuallererst von der Gattung und nicht von der Person der Komponisten abhing, so wurde nun zunehmen der Komponist, oder genauer: seine Herkunft als ausschlaggebend für sein künstlerisches Tun angesehen.

Der erste, der dies thematisierte, war Athanasius Kircher, bezeichnenderweise wiederum ein Ausländer in Italien, oder genauer: ein deutscher Jesuit in Rom, in seiner 1650 in lateinischer Sprache gedruckten Titel *Musurgia universalis*. Im VII. Buch drehte Kircher Platons in der *Politeia* geäußerte Forderung, man solle bestimmte regionale Weisen wie das Dorische, das Phrygische oder das Lydische zur Charakterbildung junger Menschen einsetzen, um und schrieb den genannten Stämmen und ihrer Musik nun selbst diese Eigenschaften zu. Daraus leitete er gleichsam einen Gründungsmythos des musikalischen Nationalstils ab, bei dem das Klima zum charakterbildenden Element wurde.

„Ich füge also hinzu,“ – so Kircher – „dass der musikalische Stil, der an einem bestimmten Ort gebräuchlich ist, von der natürlichen Komplexion der Menschen und der Beschaffenheit der jeweiligen Region abhängig ist“. Und später heißt es: „Die Deutschen, die unter einem meistens frostigen Himmel geboren sind, haben eine schwere, feste beständige, gediegene, arbeitsame Komplexion (*gravem firmam, constantem, solidam, laboriosam*) und diesen Qualitäten entspricht ihre Musik. Die Franzosen haben dagegen mehr Beweglichkeit, wegen einer heiteren und lebhaften Komplexion und lieben deshalb diesen Stil, d. h. einen, der für Reigen, Sprünge und Waffentänze geeignet ist und geben sich deshalb gern Weisen wie Gagliarde, Passamezzo und Courante hin. Die Italiener schließlich, die in einem außerordentlich milden, ausgeglichenen Klima geboren sind, sind für alle Stile geeignet und sind wirklich zur Musik geboren.“

In diesen theoretischen Überlegungen hob Kircher die bis dato selbstverständliche Trennung zwischen der Herkunft eines Musikstückes und der Herkunft ihres Schöpfers auf – ein folgenreicher gedanklicher Schritt. Denn nun bestand eine unauflösliche Beziehung zwischen dem Charakter der Musik und dem Charakter ihres Schöpfers – einem Charakter, der sich seinerseits aus seiner nationalen Identität speiste. Bei der praktischen Umsetzung seiner Theorie erlebte Kircher allerdings eine herbe Enttäuschung. Seine Idee, Komponisten aus unterschiedlichen Ländern zu bitten, ein für ihre jeweilige Nation charakteristisches Werk zu liefern und die Unterschiede dann zu untersuchen und womöglich zu klassifizieren, schlug wegen mangelnden Rücklaufs fehl. Ich zitiere in der Übertragung von Andreas Hirsch aus dem Jahre 1662:

„Unterschiedliche Affecten finden sich bei den Menschen, und einerlei objecta können nicht einerlei subjecta zu gleichen affecten bewegen; die Ursach dieser Diskrepanz zu ergründen hat der author etwas sonderbares unterstanden, hat 8 vornehmste affectus erwehlet als Lieb, Leid, Freud, Zorn, Klagen, Traurigkeit, Stolz, Verzweiflung, hats 8 der allervortrefflichsten Componisten in gantz Europa überschickt und gebeten, jeder sollte diese 8 themata setzen. Dadurch hat er erfahren wollen, zu welchen Affecten eines ieden Geist, erstlich die Componisten selbsten, darnach ihre Zuhörer inclinieren würden, ob alle Nationes Italia, Germania, Anglia, Gallia, in dergleichen übereinstimmen oder wider einander seyn würden, und worinnen solche Diskrepanz bestehe. Aber weil die Componisten gar lang verzogen, ist sein Musikwerk ohn ihre Composition heraus gangen.“

Wenn es aber dieses Italien nur in den Köpfen der Ausländer gab, wie sah dann die musikalische Geographie dieses Landes um 1600 aus? Sie war, dies Ergebnis sei gleich vorweggenommen, im selben Maße zersplittert wie die politische Geographie. Und das hing nicht nur mit der notorischen Kleinstaaterei zusammen, sondern auch mit der Frage, in welchem Maße die Erwartungen und Forderungen des Tridentiner Konzils jeweils umgesetzt wurden. Lediglich eine Tendenz lässt sich überall beobachten: Nachdem zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Frankoflamen das Musikleben in Italien dominiert hatten, besetzten im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte die italienischen Musiker die wichtigsten Positionen. Adrian Willaert, sein Schüler Cipriano de Rore, Jacques de Wert oder Tomas Luis de Victoria waren die letzten Musiker aus dem Ausland, die in Italien einflussreiche Posten bekleideten. Mit der Über-

nahme des Musiklebens durch italienische Musiker aber regionalisierte sich das Musikleben zunehmend – oder umgekehrt: die Regionalisierung des Musiklebens gab den Musikern aus der Region größere Chancen im Kampf um die Arbeitsplätze; um 1600 jedenfalls unterschied sich die Musik aus Florenz signifikant von der aus Venedig oder der aus Rom. Wir gehen allzu leichtfertig mit dem Begriff „italienische“ Musik um und neigen dazu, Dinge in einen Topf zu werfen, die von den Zeitgenossen selbst als disparat empfunden wurden. Worin aber lagen diese Unterschiede?

Unter den Orten, an denen die Musikpflege eine wichtige Rolle spielte, war Venedig, die Stadtrepublik, sicherlich der offenste, „öffentlichste“ und finanzstärkste, aber auch, zumindest was die Zeit um 1600 anging, weit weniger innovativ und zukunftsorientiert als die meisten anderen musikalischen Zentren. Bevor Monteverdi ab 1613, kurz nach Schütz' Rückkehr nach Kassel, die venezianische Musik aufmischte und ihr neue Impulse gab, hatte sich Venedig, mit der saturierten Behäbigkeit dessen, der es nicht mehr nötig hat, eingerichtet in einer opulenten Musikpflege zum Ruhme des Staates und der Kirche. Venedig entfaltete eine ungeheure musikalische Pracht, aber keine Aufbruchsstimmung wie überall sonst in den musikalischen Zentren Italiens. Giovanni Gabrieli war ein ebenso phantasievoller wie kunstreicher Komponist, gleichzeitig aber auch beschränkt in der Auswahl der Gattungen und konservativ. Die musikalischen Gattungen, in denen er seine Kunst entfaltete, waren wenige, und sie bewahrten die Erinnerung an die große Zeit Adrian Willaerts und Andrea Gabrielis. Um die neueren Entwicklungen in seinem Umfeld scheint er sich wenig gekümmert zu haben. Alles, was mit musikalischem Theater zusammenhing, blieb ihm fremd; sein eigener Onkel Andrea war da offener und risikobereiter, als er sich 1585 auf die musikalische Ausgestaltung der Sophokleischen Oedipus-Tragödie einließ. Die wenigen Madrigale, die Gabrieli hinterließ, verweigern fast mit Nachdruck all jene emotionalen, erotischen, chromatischen, textausdeutenden Eigenschaften, die seine Zeitgenossen lustvoll ausbreiteten. Die modischen Gattungen im Volkston, etwa Villanella, Canzonetta oder Canzon villanesca, ignorierte er vollständig. Neu-Gier, erlauben Sie mir dieses mit Absicht ein wenig überprononciert dargestellte Bild, war Gabrielis Sache nicht, und er wusste sich eins mit den Oberschichten der Stadt, die mit der musikalischen Pracht der mehrhörigen Kirchenmusik, auch der instrumentalen Ensemblemusik durchaus zufrieden waren. Gabrielis Aufgabe war die musikalische Repräsentation, die strahlende, positive Seite des Lebens gebührend auszustatten, nicht aber, die Tiefen oder besser Untiefen der menschlichen Seele mit den Mitteln der Musik auszuloten. Und Moritz von Hessen hatte sicher recht, wenn er Schütz Giovanni Gabrieli als einen hochberühmten, aber doch ziemlich alten Musicus und Komponisten beschrieb. Um Gabrieli herum ging die musikalische Entwicklung bereits ziemlich andere Wege.

Was Schütz bei ihm lernen konnte, war das kompositorische Handwerk auf allerhöchstem Niveau. Und wenn Gabrieli seine Schüler Madrigale und nicht jene Motetten oder gar liturgische Musik komponieren ließ, die seine eigene Reputation ausmachten, so steckt dahinter womöglich nicht einmal eine künstlerische Entscheidung, sondern schlichtweg eine konfessionelle Notwendigkeit: Die protestantischen jungen Musiker aus dem Norden hätten sich wohl kaum auf das Komponieren religiöser Musik in einem katholischen Umfeld einlassen dürfen. Weltliche Madrigale waren da unverfänglicher als lateinische Motetten. Unter diesem Aspekt erscheint mir auch die Vermutung Georg Weißes in seinem Nachrufgedicht auf Schütz aus dem Jahre 1672, Schütz sei wegen seines kunstfertigen Orgelspiels als Nachfolger

Gabrielis ausersehen gewesen, eher abenteuerlich; denn dies hätte bedeutet, dass Schütz, wie hundertfünfzig Jahre später Johann Christian Bach, zum Katholizismus hätte konvertieren müssen – und die Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts hätte wohl ein wenig anders ausgesehen.

Für das Komponieren von Madrigalen aber gab es in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts weit bessere Lehrer als Gabrieli. Die Zentren der Madrigalkunst waren die kleinen, hochkultivierten Höfe in Ferrara oder Mantua, wo die repräsentative, öffentliche Musik, die Musik für die Feste und Gesellschaften eher eine kompositorische Pflichtübung darstellte, zeitraubend zwar, aber nicht der Rede oder gar der Bewahrung für die Nachwelt durch Publikation wert. Die Madrigalkunst, der musikalische Umgang mit dem Textausdruck, mit seiner Illustration ebenso wie mit dem, was zwischen den Zeilen stand, was der Text verbarg, gehörte in den Bereich der privaten Musik, die, anders als die Werke Gabrielis in Venedig, Öffentlichkeit nicht durch die Aufführung, sondern durch die Publikation erlangten. Luzzasco Luzzaschi in Ferrara und Claudio Monteverdi in Mantua sind berechte Beispiele dafür.

Luzzaschi, einer der zwei Kapellmeister Herzog Alfonsos II. d'Este am Hof von Ferrara, war vor allem als Cembalist und Organist berühmt und hatte zahlreiche Schüler, unter ihnen Girolamo Frescobaldi. Was er der Nachwelt übergab, waren aber nicht seine Instrumentalkompositionen – kaum welche davon sind überliefert –, sondern Madrigale, in denen er die Qualen der Seele mit teilweise extrem chromatischer Musik darstellte und dabei seinem Lehrer Cipriano de Rore Tribut zollte. Diese Madrigale waren das künstlerische Ergebnis der privaten Hofmusik des Herzogs, aufgeführt vor geladenen Gästen derselben Herkunft, Adligen also, zu denen sich oft genug Carlo Gesualdo aus dem Süden gesellte. Am berühmtesten aber wurde Luzzaschi durch das, was in seiner Exklusivität das größte Geheimnis bleiben sollte – durch das „Concerto delle Dame“, der drei Sängerinnen der privaten Musik des Herzogs, deren Repertoire eifersüchtig bewacht wurde; nur wer das Privileg einer persönlichen Einladung des Fürsten hatte, konnte jemals an einer der legendären Abendunterhaltungen teilnehmen, bei denen die drei Sängerinnen auftraten. Erst Jahre nach dem Tod des Herzogs und dem Ende der Hofmusik gab Luzzaschi Kompositionen heraus, die für das Concerto delle Dame entstanden waren.

In Mantua, einem vergleichbar kleinen und kunstsinnigen Hof, bot sich ein ähnliches Bild. Von den musikalischen Festaufzügen, den Balletten und Turnierspielen, die Monteverdi dort zu komponieren hatte, kennen wir nichts. Die Madrigale aber, entstanden für die musikalische Ausgestaltung der privaten Zusammenkünfte des lebenslustigen Herzogs Vincenzo Gonzaga jenseits der fürstlichen Repräsentation, wurden als Kunstwerke ohne Verbindung zu den Aufführungsanlässen veröffentlicht, wobei sie dem Eingeweihten ihren Bezug zu bestimmten Anlässen nicht verbargen; gerade das vierte, den Mitgliedern einer Akademie in Ferrara gewidmete Madrigalbuch Monteverdis enthält mit virtuosen Stücken wie *Io mi son giovinetta* und *Quell'angelin che canta* Verweise auf das Concerto delle Dame und mit eher schlüpfrigen Texten in noch schlüpfrigeren Vertonungen wie *Ohimè se tanto amate* oder *Si ch'io vorrei morire* Anspielungen auf ein eher libertinäres Konzept höfischer Unterhaltung. Der Anspielungsreichtum, die mehr oder weniger deutlichen kompositorischen Bezugnahmen auf die Werke der Kollegen setzen darüber hinaus einen musikalischen Bildungskanon voraus, einen Konsens darüber, welche Werke man kennen musste. Als Markuskapellmeister in Venedig kann sich Monteverdi dann derartige Madrigale nicht mehr leisten; kein einziges der seit 1614

veröffentlichten Madrigale ergeht sich noch in vergleichbaren Anzüglichkeiten. Monteverdis Kunst drängte auch immer deutlicher zu musikdramatischer Darstellung hin; dies gipfelte zum einen in jenem fünften Madrigalbuch, in dem er um der Darstellung des Seelenzustandes willen die kompositorischen Regeln außer Kraft setzte, zum anderen in der Konzeption seiner ersten Oper *Orfeo*, in der diese neue Idee der dramatischen Darstellung unter Missachtung der Kontrapunktregeln zum Prinzip erhoben wurde.

Was aber die dramatische Musik anging, so hätte vor allem Florenz noch ein Wort mitzureden gehabt. Die Diskussionen um den musikalischen Affektausdruck, um den Sologesang der alten Griechen und der modernen Schauspieler, um die Textverständlichkeit in Polyphonie und Monodie – all dies hatte in Florenz seinen Anfang genommen, in Kreisen gebildeter Amateure. Die Versuche, diese theoretischen Diskussionen in die Praxis umzusetzen, hatten zu höchst unterschiedlichen Ergebnissen geführt – zu den europaweit beachteten Florentiner Intermedien von 1589 und zu den eher privaten Aufführungen der ersten Opern um 1600. Florenz war der Ort des virtuosen Sologesangs; wenn auch die meisten der dort tätigen Sänger und Sängerinnen aus Rom kamen, so konnten sie doch in Florenz ihre Kunst besser entfalten als in der Papststadt – allen voran Vittoria Archilei, eine der ersten Berufssängerinnen, die nicht gleichzeitig, wie die Ferrareser Sirenen, Hofdame war. Florenz war neben Mantua der Ort, an dem das musikalische Drama hoch im Kurs stand, mit den Kompositionen von Jacopo Peri, Giulio Caccini und Marco da Gagliano, dessen Opernkunst Schütz bei seiner zweiten Italienreise kennenlernte

Die Krone Italiens, auch was die Musik anging, war aber Rom. Keine andere Stadt bot Musikern so viele und so vielfältige Arbeitsmöglichkeiten, keine so viele Ausbildungsmöglichkeiten wie die Stadt der Päpste, der Kardinäle und Prälaten, der Pilgerkirchen und der Titelnkirchen, der Collegien und Seminare, der Bruderschaften und der Oratorien. In Rom gab es konservative und progressive Musik. Rom war das Zentrum der liturgischen Musik; die päpstliche Kapelle wachte über die reine Lehre, während die anderen großen Kirchenensembles, etwa die Cappella Giulia im Petersdom, die Cappella Pia in der Lateransbasilika oder die Cappella Liberiana in S. Maria Maggiore, sich gegenseitig in vokal-instrumentaler Pracht überboten. In den Hofhaltungen der Kardinäle fanden zahlreiche Musiker Arbeitsmöglichkeiten; Luca Marenzio etwa wurde mit seinen Veröffentlichungen jener Madrigale europaweit berühmt, die er als Musiker im Hause Kardinal Luigi d'Estes komponierte. Marenzios Madrigale galten schon zu seinen Lebzeiten, um so mehr aber nach seinem Tod im Jahre 1599 als Klassiker der Gattung, an denen niemand, der etwa denselben Text vertonte, vorbeikam. Monteverdis berühmt-berüchtigtes *Cruda Amarilli* mit seiner frei eintretenden Dissonanz ist zum Beispiel eine Auseinandersetzung mit dem Vorbild Marenzios. In den Jesuitenseminaren und Collegien wurden Musiker im Geiste der Gegenreformation auf höchstem musikalischem Niveau ausgebildet, und die Bruderschaften im Umkreis Filippo Neris sammelten mit ihren schlichten musikalischen Andachten die Gläubigen aus dem Volk ein. Musikalisches Theater etablierte sich in Rom gleichzeitig mit Florenz. Emilio de' Cavalieri, der Schöpfer der 1600 im Oratorio della Vallicella aufgeführten *Rappresentazione di anima et di corpo*, hatte als Generalintendant der Hofmusik in Florenz an der Entwicklung des musikalischen Dramas direkt teilgenommen.

*

Warum aber gingen Hans Leo Hassler, Heinrich Schütz, Johann Grabbe und wie sie alle hießen, nicht nach Ferrara, Mantua, Florenz oder Rom, sondern nach Venedig? Lag es an Andrea oder Giovanni Gabrieli, an der besonderen Qualität der venezianischen Musik? Oder spielten vielleicht auch andere Gründe eine Rolle? Auffällig ist nämlich, dass es die protestantischen Musiker waren, die nach Venedig kamen. Protestanten aber hatten ein durchaus ambivalentes Verhältnis zu Italien, seit Martin Luther seinem Zorn auf Rom mit ethnozentrischen – um das Wort rassistisch zu vermeiden – Ausfällen Luft gemacht hatte:

„Italianer sind die aller listigsten und tückischten Leute/ die mus man fürnemlich beschemen/ beteuben und jnen jre Schande auffdecken/ das sie schamrot werden/ und andere leute nicht so verachten/ als weren sie allein klug. [...] Darümb ist allzeit mein Rat gewesen/ das junge Gesellen/ wenn sie jren Catechismum zuvor wol gelernt haben/ und in Gottes wort recht unterrichtet sind/ Italien besehen/ jhre Tücke und Büberey erfahren/ damit sie sich wissen dafür zu hüten.“

„Italianer“ – so Luther weiter – „verachten und verdamen andere Nationen/ da sie doch für Gott ein gewel sind/ Gottlos und hoffertig/ jr fasten ist scheinbarlicher und besser/ denn unsere herrlichsten Malzeiten/ jre kleidung ist köstlich/ halten sich reinlich/ Tragen wir ein Elen Sammet für ein Gülden/ so tragen sie ein Elen für sechs Gülden/ Jre Keuschheit ist wie zu Sodom [...] Italianer halten nicht über Menschlicher Gesellschaft und Gemeinshaft/ keiner trawet dem andern/ komen nicht frey zusammen/ wie wir Deutschen.“

Wenn Venedig also das Mekka für junge Musiker aus dem Norden war, so hatte dies weniger künstlerische als vielmehr konfessionelle und organisatorische Gründe. Nach Rom hätte kein protestantischer Musiker zum Studium gehen können, ohne seine Seele gleichsam dem Teufel zu überantworten. Das römische Musikleben wurde dominiert von den Musikern der päpstlichen Kapelle, den gegenreformatorischen Bruderschaften, den privaten Musikern der Kardinäle und streng kontrolliert durch eine gewerkschaftsähnliche Organisation, die über die Vergabe von Aufträgen wachte. Die Höfe in Florenz oder Mantua waren zu sehr von dem Willen des Fürsten abhängig, als dass ein Hofmusiker frei über die Aufnahme von Schülern hätte entscheiden können. Monteverdi war in Mantua zwar für die Ausbildung von jungen Musikern zuständig, doch diese wurden ausschließlich zur weiteren Verwendung als mantuanische Hofmusiker erzogen. An Studierenden aus einem fernen Deutschland, deren Kunst der eigenen fürstlichen Repräsentation nicht zugute kam, hatte kein Fürst Interesse. Venedig aber, als erklärter Gegenpol zu Rom, als liberale Heimstätte für die Verfolgten der Gegenreformation, war sozusagen der einzige Ort, an dem ein Protestant sich länger als eine Karnevalszeit zum Studium aufhalten konnte, ohne an seiner Seele Schaden zu nehmen. Venedig war gewohnt, Andersgläubige, Andersdenkende, Andersfarbige zu beherbergen – warum also nicht auch protestantische Musiker aus dem Norden? Dem konservativen musikalischen Geschmack Schütz' kam Gabrieli's gleichermaßen konservative Haltung dabei sehr entgegen. Oder war es vielleicht umgekehrt – hat sich Schütz erst durch Gabrieli auf diesen Weg bringen lassen, hat Gabrieli's Lehre Schütz' künstlerischen Weg determiniert? Nicht auszudenken, wie die Geschichte der deutschen Musik verlaufen wäre, hätte Schütz bei Monteverdi oder bei Agazzari studiert.