

Arnfried Edler

Neoplatonismus und musikalische Erzählung  
Bemerkungen zum ästhetischen Hintergrund der  
niederländischen Fantasie für Tasteninstrumente um 1600

*Zum Gedenken an Renate Groth (1940 – 2014)*

Sweelincks Fantasien für Tasteninstrumente – darüber sind sich heute die Musikhistoriker weitgehend einig – stellen in ihrer Verbindung von rhetorischer Form und neuartiger klavieridiomatischer Polyphonie den Höhepunkt der Entwicklung dieser Gattung dar, deren Ausgangspunkte im zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts im südwestdeutsch-schweizerischen Raum bei Hans Kotter und Leonhard Kleber, mithin rund hundert Jahre vor Sweelinck liegen. Es liegt auf der Hand, dass die vielfältigen Erscheinungen, die während dieser Zeit als Fantasie bezeichnet worden sind, äußerst verschiedenartige Profile aufweisen, so dass sich schwerlich auch nur annähernd von einer homogenen Gattung sprechen lässt. Dennoch gibt es einige wichtige Kriterien, die diese Musikstücke gemeinsam haben und die es nahelegen, sie als eine für den Geist des Humanismus repräsentative Gattung anzusprechen.<sup>1</sup> Entscheidend für den innovatorischen Charakter war, dass es sich um Instrumentalmusik handelte, deren Inhalt wesentlich auf der Bearbeitung (*elaboratio*) von Themen – oder wie es damals hieß: *Soggetti* – beruhte, die der Autor frei gewählt und häufig auch selbst erfunden hatte; vor allem wiesen sie keine Bezüge zu einem verbalen Text auf. In diesem Sinn war die *Fantasia* insbesondere bei den englischen *Virginalisten* zu einer zentralen Kategorie aufgestiegen, was der vielzitierte *Passus* bei Thomas Morley bezeugt:

The most and chieftest kind of music which is made without a ditty is the Fantasy, that is when a musician taketh a point at his pleasure and wresteth and turneth it as he list, making either much or little, of it according as shall seem best in his own council. In this may more art be shown than in any other music because the

1 Pieter Dirksen, »Zum Fantasiebegriff bei Samuel Scheidt«, in: *Samuel Scheidt (1584–1657) – Werk und Wirkung, Konferenzbericht Halle 2004*, hrsg. von Konstanze Musketa u.a., Halle an der Saale 2006, S. 233f.

composer is tied to nothing, but that he may add, diminish, and alter to his pleasure.<sup>2</sup>

Die grundlegende Bedeutung dieser Aussage liegt darin, dass in ihr wohl zum ersten Mal in der abendländischen Musik eine Gattung als hohe Kunst beschrieben wird, die explizit nicht mit Sprache verknüpft ist. Morleys Diktum bietet die Grundlage dafür, dass der textlosen, also der rein instrumental darstellbaren Musik ein ästhetisches Prestige zuerkannt wird, das bis dahin nur die textgebundene beanspruchen konnte: die Art und Weise, in der ihr eigenes musikalisches Material als formbar erscheint, erhebt sie zum Gegenstand künstlerischer Aktivität und damit prinzipiell auf das Niveau von Poesie und Bildender Kunst. Unter dieser Voraussetzung ästhetischer Ebenbürtigkeit wird sie zugleich theoretischer Betrachtung würdig und bedürftig anerkannt. Der Vergleich der Künste untereinander tritt im 15. Jahrhundert mehr und mehr in den Focus der Kunstbetrachtung. So beginnt etwa Leonardo da Vinci seinen kurz vor der Wende zum 16. Jahrhundert entstandenen Traktat *Della Pittura* mit einer Abhandlung über das Verhältnis, das Malerei, Poesie, Musik und Skulptur zueinander einnehmen: Der Musik wies er dabei die Rolle der »Schwester der Malerei, und zwar der kleineren« zu: so wie jene dem Auge, sei sie dem Ohr unterworfen und füge wie jene die Harmonie aus ihren proportionierten Teilen zusammen.<sup>3</sup>

### I. Der Ursprung des Fantasiebegriffs in der Florentiner Accademia Platonica

Auch der Terminus *fantasia* entstammt einem Diskurs, in dem es ursprünglich nicht um die Musik, sondern um ein philosophisches Problem geht, nämlich um das Verhältnis des Menschen zur Welt; genauer gesagt um die Fähigkeit des Menschen, die Welt wahrzunehmen und sich durch diese Wahrnehmung dazu anregen zu lassen, selbst Werke zu schaffen, die eine eigene Welt konstituieren.<sup>4</sup> Zum ersten Mal tritt der Begriff als Gattungsbezeichnung in den 1480er-Jahren in Josquins *Ile fantazies* auf.<sup>5</sup> Offenbar im

2 Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), hrsg. von Alec Harman, London 1952, Bd. 3, S. 296.

3 Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, hrsg. von Heinrich Ludwig, Wien 1882 (Nachdruck Osnaabrück 1970), Bd. I, S. 58.

4 Arnfried Edler, »Fantasie and Choralfantasie. On the Problematic Nature of a Genre of Seventeenth Century Organ Music«, in: *The Organ Yearbook* 17 (1988), S. 53–66.

5 *Ile fantazies de Josquin*, I–Rcas Ms. C 2856, in: *Josquin des Prés: Werken*, hrsg. von Albert Smijers, Afl. 53: Wereldlike Werke bundel IV, Amsterdam 1965, S. 16f. – Dazu: Rob C. Wegmann, »And Josquin Laughed ... Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century«, in:

direkten Zusammenhang damit erfolgt seine theoretische Reflexion, so etwa bei den spanischen Vihuelisten der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, die an aragonesischen Höfen tätig waren: Luis Milan in Valencia und Diego Ortiz in Neapel. Beider Explikationen des Begriffs stimmen überein in der Betonung der Rolle des Autors und des individuellen Charakters der Fantasie: Milan erklärt 1536 in *El Maestro* geradezu, die Fantasie werde deshalb so genannt, weil sie allein aus der Fantasie und dem Fleiß des Autors hervorgehe;<sup>6</sup> Ortiz wiederum bezeugt, dass jeder die Fantasien auf seine Art spiele und in ihnen mehr Geheimnisse als in den übrigen kompositorischen Gattungen verborgen seien.<sup>7</sup> Fragt man sich, was gerade spanische Instrumentalvirtuosen so früh dazu veranlasst hat, die individuelle kompositorische Kreativität als »Fantasie« zu benennen, so stößt man auf einen Diskurs, der bisher kaum in das Blickfeld musikwissenschaftlicher Betrachtung getreten ist, der aber die eigentliche Grundlage des Kunstverständnisses der Renaissance bildet. In der Debatte über die menschliche Seele und ihre kreativen Kapazitäten, die im Kontext des Neoplatonismus der von Cosimo I. de' Medici in Florenz gegründeten Academia Platonica mit ihrem prägenden Leiter Marsilio Ficino (1433–1499)<sup>8</sup> geführt wurde, stellt die Fantasia eine zentrale Kategorie dar. Obwohl von Lorenzo de' Medici noch vor dem Ende des 15. Jahrhunderts geschlossen, war diese Florentiner Institution der eigentliche Ausgangspunkt des Renaissance-Humanismus und das von ihr geprägte kulturelle Klima des mediceischen Florenz – zumindest bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts – dessen geistiges Zentrum. Auch an der in Neapel, der Residenz des von dem humanistisch geprägten Alfons V. von Aragon 1443 errichteten »Königreich beider Sizilien« bestehenden Accademia Pontiana zirkulierten die Schriften Ficanos und wurden von den dortigen Akademikern – an ihrer Spitze Giovanni Pontano – kritisch diskutiert;<sup>9</sup> die

*Journal of Musicology* 17 (1999), S. 347–349. Der Verfasser dankt Klaus Pietschmann für den Hinweis auf diesen Aufsatz.

- 6 »Se intitula fantasia: a respecto que solo procede del fantasia y industria del auctor que la hizo«. Luis Milan, *Libro de Musica di vibuela intitulada El Maestro* (1536), hrsg. von Charles Jacobs, University Park / PA 1971, S. 206.
- 7 »Cadaune la tañe de su manera ... con el exerçio descubriran secretos my ecelentes que hay en esta manera de tañer de las obras«. Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica en la musica de violones Bd. I* (1553), hrsg. von Max Schneider, Berlin 1913, fol. 26.
- 8 Marsilio Ficino, »In Plotini Epitome Seu Argumenta, Commentaria, & Annotationes«, in: *Marsilii Ficini Florentini ... omnium ... operum*, Tomus II, Basel 1561, S. 1547; James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden u.a. 1994, S. 267ff. und 436 ff.
- 9 Matteo Soranzo, »Reading Marsilio Ficino in Quattrocento Italy. The Case of Aragonese Naples«, in: *Quaderni d'Italianistica* 32/2 (2011), S. 1–20.

Ausbreitung der humanistischen Bewegung in Spanien erklärt sich aus dieser Verbindung.

Im Zentrum dieser Diskurse, an denen – wie alle geistig und künstlerisch Tätigen – auch die Musiker beteiligt waren, standen die Lehren und Schriften Marsilio Ficinos, die noch lange nach seinem Tod in Neuauflagen gedruckt wurden. Ficino trug entscheidend dazu bei, dass die Musik, die bis dahin im Rahmen der mittelalterlichen *artes liberales* neben Geometrie, Arithmetik und Astronomie angesiedelt war, mehr und mehr in die Nachbarschaft von Poesie und Bildenden Künsten rückte. Für die künstlerische Entwicklung der nachfolgenden Jahrzehnte und Jahrhunderte war es von großer Tragweite, dass Ficino persönlich die Musik sehr hoch schätzte; man kann ihn durchaus – neben seiner philosophischen Bedeutung – auch als Musiker bezeichnen. Einige seiner Briefe thematisieren sie ausschließlich oder schwerpunktmäßig, und die von ihm übersetzten orphischen Hymnen rezitierte er selbst zur Lira da braccio, in der er den direkten Nachfahren der Lyra des mythischen Sängers Orpheus erblickte.<sup>10</sup> Aus Ficinos Werken und aus denen seiner Florentiner Akademiekollegen lassen sich in zahlreichen musiktheoretischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts deutliche Einflüsse, mitunter wörtliche Zitate, nachweisen;<sup>11</sup> sie sind weitgehend auf dem Boden des neoplatonischen Denkens erwachsen, das damit für das musikalische Schaffen der Epoche die Bedeutung einer universalen ideellen Basis gewann. Das Ausmaß, in dem europaweit auch führende zeitgenössische Organisten mit dem humanistischen Gedankengut der Florentiner Akademiker vertraut waren, wird schlaglichtartig deutlich an einer Passage aus der Vorrede des Heidelberger Hoforganisten Arnolt Schlick zu seinen *Tabulaturen etlicher lobgesang* (1512), in der er seinen Entschluss, die Prinzipien seiner Orgelkunst in einem gedruckten Buch bekannt zu machen, mit dem zentralen Gedanken aus der berühmten *Oratio de hominis dignitate* des gleichfalls zum Florentiner Akademikerkreis gehörenden Giovanni Pico della Mirandola begründet, dass sein Leben nicht so »stillschweigend hingehe wie das der unvernünftigen Tiere, die ... mit ihrem Abscheiden in Schweigen und Verges-

10 Daniel P. Walker, »Le chant orphique de Marsile Ficino«, in: *Musique et Poésie au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1954, S. 17–28; Paul Oskar Kristeller, »Musik und Gelehrsamkeit in der frühen italienischen Renaissance«, in: *Humanismus und Renaissance*, Bd. 2, München 1976, S. 158f.; Sabine Ehrmann, »Marsilio Ficino und sein Einfluss auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600«, in: *AfMw* 48 (1991), S. 234–249: S. 238–240.

11 Sabine Ehrmann, Marsilio Ficino und sein Einfluss auf die Musiktheorie (wie Anm. 10), S. 235.

senheit geraten: Was ist deine Kunst, wenn niemand weiß, was du kannst, und dies niemandem mitgeteilt und nutzbringend werde? Teil mit und lehre und laß hinter dir, was du gelernt hast, so wirst du hier und dort ewiglich im Gedächtnis bleiben.«<sup>12</sup>

Es zeigt sich, dass die Auffassung vom künstlerischen Tun als einer zweiten Schöpfung, als »menschliche Analogie zum göttlichen Schaffen«,<sup>13</sup> wie sie im Florentiner Humanismus des 15. Jahrhunderts entstand, von den Musikern voll und ganz übernommen wurde.

So liegt es nahe, in diesem humanistischen Diskurs das Motiv für das Auftauchen des Fantasie-Begriffs als Gattungsbezeichnung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu suchen.

In seinem chef d'œuvre, der *Theologia Platonica*, behandelte Ficino die Fantasie im Rahmen der Lehre von der Erkenntnis. Zu der Fähigkeit, mit der Welt außerhalb seiner selbst in Kontakt zu treten, gelangt der Mensch auf vier Ebenen, denen jeweils ein bestimmtes Vermögen entspricht: In hierarchischer Anordnung sind dies die Sinne, die Imagination, die Fantasie und der Intellekt.<sup>14</sup> Auf der untersten Ebene nehmen die Sinne (1) die von außen gegebene Materie (z. B. den Klang) in ihrer unmittelbaren Präsenz wahr. Auf der nächsthöheren formt daraus die Imagination (2) ein inneres Bild, das sich von der von den Sinnen übermittelten äußeren körperlichen Präsenz des Gegenstandes löst und jederzeit vom Gedächtnis abrufbar ist; sie bezeichnet den »inneren Sinn« in seiner Gesamtheit.<sup>15</sup> Gegenüber den diffusen Wahrnehmungen der Sinne weist die innere Vorstellung Einheit und Ganzheit auf.<sup>16</sup> Aus ihr wiederum formt auf der dritten Ebene die Phan-

12 Arnolt Schlick, *Tabulaturen etlicher lobgesang und liddlein uff die orgeln vnd lauten (1512)*, Ndr. Leipzig 1979 (unpaginiert). Dazu Arnfried Edler, »Arnolt Schlick – Musicus consumatissimus ac organista probatissimus (1991)«, in: ders., *Musik zwischen Mythologie und Sozialgeschichte*, hrsg. von Wolfgang Horn und Günter Katzenberger, Augsburg 2003, S. 23–36.

13 Paul Oskar Kristeller, *Die Philosophie des Marsilio Ficino*, Frankfurt am Main 1972, S. 290.

14 »per quatuor gradus cognoscendo a corpore ascendit ad spiritum; quorum est postremus intelligentia. Ascendit enim per sensum, imaginationem, phantasiam.« Marsilius Ficinus, *Theologia Platonica de immortalitate animorum XVIII libris comprehensis* (Florenz 1482; Paris 1559), Repr. Hildesheim und New York 1975, S. 106.

15 Robert Klein, »L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficino et Giordano Bruno«, in: *La forme et l'intelligible*, Paris 1970, S. 65.

16 »Surgit hujusmodi imaginatio supra materia magis quam sensus: tum quia ut cogitet corpora, praesentia illorum non indiget: tum quia una facit quicquid quinque sensus omnes efficiunt.« Ficino, *Theologia platonica* (wie Anm. 14), S. 106. – Nach Kristeller, *Musik und Gelehrsamkeit* (wie Anm. 10), S. 217f., entspricht Ficanos Begriff »imaginatio« dem »sensus communis« bei Aristoteles, nach Robert Klein (wie Anm. 15), S. 71, derjenige der »phantasia« dem »sensus communis« bei dem Kirchenvater Synesius, den Ficino aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzt hat.

tasie (3) ein Bild, indem sie das Imaginierte beurteilt und Attribute darauf anwendet, die als Gedächtnisinhalte aus dem subjektiven Bewusstsein entstammen. Während sich die von der Imagination hervorgebrachte Vorstellung nur auf die Oberfläche bezieht, ist die Fantasie diejenige Instanz, die das Innere, Substantielle zu deuten vermag und die die Loslösung der Bewusstseinsinhalte von ihrer körperlichen Existenz bewirkt.<sup>17</sup> Auf der Ebene der Phantasie wird also die Subjektivität schöpferisch aktiv; sie schafft jene neue und eigenständige Form, die (4) am Ende des Prozesses vom Intellectus aus der Subjektivität herausgeholt wird, um eine Welt des Intelligiblen zu erschaffen: die Welt des »spiritus«, die den Menschen über die Begrenzung in der physischen Notwendigkeit hinaushebt. Indem er diese innere Form mit den allen Menschen gemeinsamen Vernunftprinzipien in Übereinstimmung bringt, ermöglicht der Intellectus zum einen die Realisierung und Vollendung von Werken im Sinn der Darstellung von platonischen Ideen; zum anderen setzt er an die Stelle der in sich selbst eingeschlossenen Einzelsubjekte ein übergeordnetes, das physische Sein der Einzelnen transzendierendes Prinzip: Indem sich die Einzelsubjekte gegenseitig als Menschen erkennen, entsteht die Idee der »humanitas«.<sup>18</sup> Dem spiritus wesensverwandt aber ist der cantus, der sich über Bewegungen der Luft mitteilt, des dem Geist nächstverwandten Elements; darin liegt der eigentliche Grund für den hohen Stellenwert, den Ficino der Musik zuweist.<sup>19</sup>

17 »... per phantasiam ..., quod per quinque sensus imaginatio ipsa collegerat, sic incipit iudicare: ... Imaginatio ipsa ... quem designaret & qualem effigies illa, non ouit; phantasia iam discernit. Imaginatio neque substantiam rei suspicatur quidem, sed rei superficiem, exterioremque picturam phantasia substantiam saltem auguratur.« Ficinus, *Theologia Platonica* (wie Anm. 14), S. 106.

18 »At enim dum phantasia circa singulares homines huius condiciones vagatur, intellectus communes concipit rationes: & uterque simul suum opus exequitur ... Humanitas ipsa qui his communis est, innumerabilibus quoque aliis qui sunt, fuerunt, eruntve, quocunque in tempore & quocunque in loco nascantur, communis existit: similiter pulchritudo, & reliqua. ... Si ergo humanitas singulis personis, locis, temporibus se aequae communicat, nulli est adstricta persona: nulli loco, nulli etiam tempori. Natura huiusmodi singulas condiciones corporum videtur transcendere. Est ergo secundum seipsam quodammodo incorporea: & quia corporibus singulis se infundit: ex quo et in alio est, & in multis: & super id quod in alio est, esse oportet vnum ipsum quod in seipso consistat; idcirco super corpora omnia extat ratio quaedam ideaque humanitatis ipsius, eiusque participatione quadam vel similitudine homines fiunt quicunque sunt homines.« Ficinus, *Theologia Platonica* (wie Anm. 14), S. 106f.

19 »Cantus autem hac uirtute, opportunitate, intentione conceptus ferme nihil aliud est quam spiritus alter«. Marsilio Ficino, *De vita libri tres*, Ndr. hrsg. von Martin Plessner und Felix Klein-Franke, Hildesheim und New York 1978, S. 162; »Cantus rursus, & sonus agit aerem.« Ebd., S. 173; Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven und London 1985, S. 169f.

Die Fantasie ist also die Kraft, die die Seele befähigt, Vorstellungen aus sich selbst heraus zu produzieren und sie über die Materialität der realen Präsenz hinauszuhoben: Sie schafft selbst eine innere Welt der Affekte, die – wie die Pflanzen und Mineralien in der Natur – mit den himmlischen Seelen in Korrespondenz steht.<sup>20</sup> Durch sie wird der Intellekt zu begrifflicher Reflexion und zu kreativer Aktivität angeregt. Auf der anderen Seite kann die Fantasie eines feindlich Gesinnten in einem Menschen negative Wirkungen ausüben, beispielsweise Krankheiten auslösen. Solche negativen Wirkungen werden jedoch durch den göttlich gelenkten Intellekt geheilt.<sup>21</sup>

## II. Die Ausbreitung des humanistischen Fantasiebegriffs in Italien und den Niederlanden

Ficinos Fantasiebegriff entfachte bereits zu seinen Lebzeiten heftige Auseinandersetzungen. Sein Schüler Pico della Mirandola bewertete den Gedanken von der Fantasie als Quelle von Irrtümern und als verführerische Macht negativ,<sup>22</sup> und auch in der Musiktheorie wird gelegentlich betont, dass nur klare und unverrückbare Regeln den kompositorischen Anfänger davor bewahren, von seiner Fantasie zum Zweifeln verleitet zu werden.<sup>23</sup> Dagegen rückte bei den meisten Humanisten die Fantasie als kreative Fähigkeit, die aus dem Inneren des Menschen eigenständige Formen hervorgehen lässt, zur zentralen Kategorie der Kunstreflexion auf. In der Ästhetik sowohl der Literatur als auch der Malerei wird die Fantasie als eine Fähigkeit angesehen, die

20 »Ergo phantasia instar virtutis viuificae format & ipsa proprium corpus, vt diximus, quotiens ac[u]tioribus affectibus agitur. Format etiam fascinationibus & maleficiis alienum. Neque mirum est animam facere talia affectibus suis, si herbae quaedam faciunt aut lapides suis vaporibus, caelestibus tamen animis aspirantibus.« Ficinus, *Theologia Platonica* (wie Anm. 14), S. 224. Die These von der Macht der Phantasia übernahm Ficino wahrscheinlich aus Avicennas *De anima* (entstanden zwischen 1016 und 1027), wo der aus Aristoteles' *De anima* stammende Begriff der Phantasia in die mittelalterliche Philosophie Eingang fand. Maria Rita Pagnoni-Sturlese, »Phantasia / Hoch- und Spätmittelalter / Renaissance«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, hrsg. von Joachim Ritter und Karl-Friedrich Gründer, Basel 1989, S. 529 und 532. In der Formulierung von Robert Klein (wie Anm. 15, S. 66 und 73) begründete Ficino mit dieser Rollenzuweisung an die Phantasia die ganze Psychologie des Mittelalters und der Renaissance und beeinflusste insbesondere Giordano Bruno stark.

21 »... quia ratio superat phantasiam, & bonitas malum«. Ficinus, *Theologia Platonica* (wie Anm. 14), S. 225.

22 Giovanni Pico della Mirandola, *De Imaginatione*, in: *Opera omnia*, T. 2, Basel 1557 (Ndr. Hildesheim 1969): Cap. VII: De Malis plurimis, quae de imaginatione prodeunt, S. 138–140.

23 Brief Giovanni Spataros an Pietro Aron, in: Bonnie J. Blackburn / Edward E. Lowinsky / Clement A. Miller (Hrsg.), *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford 1992, S. 297.

den bedeutenden Künstler als einen Menschen mit besonderen Fähigkeiten und häufig ungewöhnlichen Verhaltensweisen auszeichne. So ging 1442 Michele Savonarola, Hofmedicus der Este in Ferrara und Großvater von Girolamo Savonarola, in seinem Traktat *Speculum physionomie* so weit, bei allen künstlerisch Herausragenden (»in arte excellentes«) eine gewisse Neigung zur Melancholie und zur Bizarrie als unvermeidliches Charaktermerkmal zu konstatieren; sie äußere sich zumal bei Sängern und Saitenspielern darin, dass diese ihre Leistungen nur dann zuwege bringen, wenn sie ungemildert allein durch ihre eigene Fantasie zu ihnen angeregt werden (»... neque precibus ad exercendum artis operationes molliuntur neque eas operationes non nisi propria a fantasia motas perfectas conficiunt«).<sup>24</sup> Und der in den Hofkapellen von Ferrara und Wien tätige Kornettist Luigi Zenobi bezeichnete um 1600 in einem Brief an einen nicht namentlich genannten Fürsten gute Musiker häufig als »bizzarri«, »fantastici« und »lunatici«.<sup>25</sup> In Giordano Brunos unter dem Titel *De umbris idearum* veröffentlichter Studie stellt sich die »fantastica facultas« vornehmlich als diejenige Fähigkeit des Menschen dar, durch die er in der Lage ist, auf die in Form von Gedächtnisinhalten in seinem »inneren Sinn« vorhandene Welt aktiv verändernd einzuwirken, während er sie sich mit dem Verstand lediglich passiv aneigne oder einverleibe.<sup>26</sup> Die äußeren Gegenstände prägen sich dem Gedächtnis in Form von zwölf verschiedenen »Gewändern« ein, in denen sie dem »inneren Sinn« mitgeteilt, dort nach Maß, Dauer und Anzahl vergrößert, erweitert und vermehrt werden und sich so der zusammenfassenden fantastischen Ausgestaltung darbieten.<sup>27</sup> Insofern ist die *fantasia* die »realste und wahrste Medizin für ein erregtes Herz«, wie Bruno sie in seinen berühmten *Gl'eroici furori* (1585) nannte.<sup>28</sup> Die *Phantasia* »bilde alles in allem«, die Einbildungskraft dagegen

24 Ebd.

25 Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science IV*, <sup>3</sup>New York 1960, S. 196, Anm. 56; Bonnie J. Blackburn / Edward E. Lowinsky, »Luigi Zenobi and His Letter on the Perfect Musician«, in: *Studi musicali* 22 (1993), S. 89 und 106f. Zit. nach Rob C. Wegmann, And Josquin Laughed ... (wie Anm. 5), S. 339–343.

26 »De potentibus omnia suo modo convertere, unum est hominis phantasia; de potentibus omnia suo modo vorare, et degustare unum est hominis cogitativa.« Giordano Bruno, *De umbris idearum* (Paris 1582), hrsg. von R. Sturlese, Firenze 1991, S. 108. – Zum »inneren Sinn«: R. C. Wegmann, And Josquin Laughed ... (wie Anm. 5), S. 343, Anm. 60 und 61.

27 »Habet ... duodecim indumentorum subjecta ... Quaedam ad internum sensum referuntur, in quo magnificentur, protelantur, et multiplicantur in mensura, duratione, et numero, ut sunt quae contrectanda phantasticae se offerunt facultati.« Ebd., S. 71f.

28 Giordano Bruno, *Degli eroici furori* (Paris 1585), T. 1, 5. Dialog, hrsg. von Giovanni Aquilecchia u.a., Paris 2008, S. 215.

»entwerfe alles in allem«. <sup>29</sup> Und Leonardo da Vinci sah in ihrem Reichtum an Schönheit und Fantasie den Grund für die Überlegenheit der Malerei über andere Künste. <sup>30</sup>

Die Ideen der Humanisten sahen sich seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmenden Anfeindungen ausgesetzt. Die Gegenreformation und die durch sie ausgelösten konfessionellen Konflikte schufen in ganz Europa ein Klima religiöser Intoleranz, das den Ideen des Florentiner Humanismus entgegenstand. Während in Spanien, Frankreich, Italien und im Habsburgischen Bereich Ostmitteleuropas die Anhänger der Reformation von der Inquisition verfolgt und vertrieben wurden – auch Giordano Bruno gehörte zu ihren Opfern auf dem Scheiterhaufen –, bot die 1581 aus der Utrechter Union entstandene Republik der Vereinigten Niederlande Zuflucht für geistige Freiheit, die sich vor allem aus dem jahrzehntelangen Kampf gegen die Herrschaft Spaniens herleitete. Das »Goldene Zeitalter«, das maßgeblich auf dem wirtschaftlichen Erfolg Amsterdams und der technischen Überlegenheit seiner Handelsflotte beruhte und bis in die 70er Jahre des 17. Jahrhunderts währte, bedeutete einen enormen Aufschwung der städtischen Kultur, an deren Spitze Amsterdam stand. <sup>31</sup> Infolge der starken Zuwanderung leistungsstarker und bildungsintensiver Führungskräfte war diese Kultur ebenso entschieden urban wie international ausgerichtet, und der italienische Humanismus fand hier besonders günstige Bedingungen. Seine Mäzene waren weniger – wie in Italien und anderenorts – die Aristokraten als die Patrizier unter den Kaufleuten in Amsterdam und zahlreichen weiteren Städten, die in ihrem Bildungsstreben kaum zu überbieten waren.

Die enge Beziehung zwischen Wirtschaft, Politik und Musik manifestiert sich schlagend in dem Gemälde auf dem Deckel des Ruckers-Cembalos, das Sweelinck 1604 im Auftrag der Stadt Amsterdam in Antwerpen erwarb. <sup>32</sup> Hierin wie auch in den von Sweelinck geleiteten musikalischen Zusammen-

29 »Phantasia omnia in omnibus fingere et imaginatio omnia ex omnibus concipere valebit.« Giordano Bruno, *Explicatio triginta sigillorum ad omnium scientiarum et artium inventionem* (1583), in: *Le opere di Giordano Bruno*, Bd. II/2, Göttingen 1888, S. 136f., zit. nach: M. Rita Pagnoni-Sturlese, Phantasia (wie Anm. 20), S. 534.

30 Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei (wie Anm. 3), Bd. I, S. 100.

31 Johan Huizinga, *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert* (1961), Frankfurt am Main 1977, S. 21f.; Michael North, *Das goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, <sup>2</sup>Köln 2001, S. 20ff.

32 Hessel Midema, »The City Harpsichord of Amsterdam«, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. von Peter Dirksen, Utrecht 2002, S. 225–241.

künften im Haus des Bankiers Jean Calandrini manifestierte sich das von dem humanistischen Rhetoriker und Professor am Athenäum Illustre Caspar Barlaeus auf die Formel von der »familiaritas« zwischen Musen und Merkur gebrachte spezifische merkantil-kulturelle Klima Amsterdams.<sup>33</sup> Auch die Restriktionen gegen die Remonstranten, die auf der Synode von Dordrecht 1619 beschlossen worden waren und die den orthodoxen Flügel des Calvinismus innerhalb von Kultur und Politik massiv verstärkten, wurden größtenteils nach wenigen Jahren gelockert, teilweise ganz zurückgenommen. Gleichwohl dürften sie Sweelincks drei letzte Lebensjahre stark überschattet haben. Nach dem Tod des Statthalters Prinz Maurits 1626 herrschte wieder ein Klima prinzipieller religiöser Toleranz, in dem zwar die humanistischen Ideen – neben den stark in den Vordergrund tretenden naturwissenschaftlich-technologischen Bestrebungen – heftig diskutiert wurden, jedoch die freie Meinungsäußerung – zumindest im Vergleich mit der konfessionalistischen Polarisierung im übrigen Europa – wenig Behinderung erfuhr; dies ging einher mit einer De-facto-Toleranz der Kirchenorgeln. Besondere Förderung erfuhren die freiheitlichen Gedanken in der Dichtergilde der *Rederijkers* (Rhetoriker), eine ursprünglich auf volkstümliche Dichtung im Meistersingerstil gerichtete literarische Strömung, in die aber seit den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts namentlich durch das Wirken von Dichtern wie Pieter Corneliszoon Hooft, Constantin Huygens, Jacob Cats und Joost van den Vondel Ideen und Formen der italienischen und französischen Renaissance-dichtung auf breiter Front eindrangen.

Sweelinck stand diesen Literaten nahe; mit den Bestrebungen der *Pléiade* war er offensichtlich vertraut, wie sich etwa an seinen in einer »besonderen« und leichten Kompositionsart geschriebenen *Rimes françaises et italiennes* von 1612 zeigt. Man kann davon ausgehen, dass Sweelinck mit den Amsterdamer literarischen Koryphäen, obgleich sie teilweise zwei bis drei Jahrzehnte jünger waren als er selbst, in engem persönlichem Gedankenaustausch gestanden hat. Nicht nur über seinen Freund, den Patrizier und Juristen Cornelis Plemp, pflegten er und seine Familie Verbindungen zu diesen Kreisen; die erste Gattin von Hooft war seine Klavierschülerin.<sup>34</sup> Constantin Huy-

33 William S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaes Tulp. An Iconological Study*, New York 1958, S. 28; Simon Schama, *Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, München 1988, S. 326ff. Zu Barlaeus: Dierk van Miert, *Humanism in an Age of Science. The Amsterdam Athenaeum in the Golden Age 1632–1704*, Leiden und Boston 2009, S. 49–55.

34 Frits Noske, *Sweelinck*, Oxford 1988, S. 8 und 16.

gens, der selbst Laute, Orgel, Cembalo und Viola da gamba spielte und die niederländische Kultur dieser Zeit »sehr rein ... und auf hohem Niveau« verkörperte,<sup>35</sup> fuhr eigens von Den Haag nach Amsterdam, um an Aufführungen »sub Joanne Sweelingio, viro incomparabili« teilzunehmen.<sup>36</sup> Die Epitaphe, die Hooft und Vondel auf seinen Tod schrieben, bezeugen die hohe Wertschätzung, die der Oude Kerk-Organist bei den Amsterdamer humanistischen Literaten genoss; sie sahen ihn offenbar als einen der Ihren an. Auch auf Sweelincks Sohn Dirk erstreckte sich diese Hochschätzung: Er war Mitglied des »Mujderkring«, eines Literaten- und Künstlerkreises, der sich mit seinen patrizischen Mäzenen in Hoofts Sommerhaus Mujden versammelte, und Vondel nannte ihn in einem Nachruf »den Sohn des Orpheus«; man habe das Spiel des Vater aus dem des Sohnes herausgehört – wobei daran zu erinnern wäre, dass der Topos des wiedererstandenen Orpheus auf Ficino zurückgeht (siehe oben).<sup>37</sup> Naheliegender ist auch, dass das Motiv des Echos, das in den Werken dieser Dichter immer wieder begegnet, in ideeller Verbindung mit Sweelincks Echo-Fantasien steht.<sup>38</sup> Die Gründung des Athenäum Illustre – der Vorgängerin der Amsterdamer Universität – im Jahr 1629, an dem so bedeutende Geister wie der Staatsrechtler Hugo Grotius und der Theologe und Rhetoriker Isaac Vossius lehrten,<sup>39</sup> hat Sweelinck zwar ebenso wenig erlebt wie die 1634 einsetzenden Versuche einer Einführung der Oper in Amsterdam, doch gehörte er höchstwahrscheinlich zu den führenden Persönlichkeiten des »Goldenen Zeitalters«, die diesen Unternehmungen den geistigen und künstlerischen Boden bereiteten. Es ist folglich legitim, Sweelincks Kompositionen für Tasteninstrumente – und unter ihnen vorrangig die Fantasien – als Musik aus dem Geist eines spezifisch niederländischen Renaissance-Humanismus und vor dem Hintergrund der Nähe ihres Autors zur literarischen Szene zu betrachten.

Zu den typischen kulturellen Erscheinungen im Amsterdam dieser Epoche gehörten Sweelincks Konzerte an der Orgel der Oude Kerk, die offensichtlich das Forum für die öffentliche Darbietung von seinen großen Or-

35 Johan Huizinga, *Holländische Kultur* (wie Anm. 31), S. 85.

36 A. G. H. Bachrach, *Sir Constantijn Huygens and Britain*, Bd. I, Leiden und London 1962, S. 58, Anm. 1.

37 Bernard van den Sigtenhorst Meyer, *Jan Pieterszoon Sweelinck en zijn Instrumentale Musik*, Den Haag <sup>2</sup>1946, S. 49–53.

38 Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997, S. 455.

39 Dierk van Miert, *Humanism* (wie Anm. 33), S. 45–47 und passim.

gelwerken waren. Man kann sie vielleicht sogar als eine Art musikalisches Analogon zu den literarischen Rederijkerskammern ansehen: das würde etwa die vehemente Kritik erklären, die Constantin Huygens in seiner Schrift *Gebruyck of Ongebruyck vant Orgel in de Kercken der Vereenighde Nederlanden* von 1641 gegen den Beschluss der Synode von Dordrecht 1574 übte, die Benutzung und Instandhaltung von Orgeln zu unterbinden. Die Orgel sei in jeder Hinsicht das mächtigste aller Instrumente, die der Mensch zum Ausdruck von Tönen zuwege gebracht habe. Es sei hinreichend bewiesen, dass sie mehr als alles andere die Zuhörer motivierten, in die Kirchen zu gehen, weswegen man sie erhalten und neue bauen sollte, statt sie zum Schweigen zu bringen.<sup>40</sup> Huygens argumentierte ganz als Humanist, indem er die Jahrtausende alte, weit hinter die Entstehung des Christentums zurückreichende geschichtliche Bedeutung der Orgel für die europäische Kultur anführte, womit er auf die ideelle Verankerung des Instrumentes jenseits seiner liturgischen Verwendbarkeit oder Nichtverwendbarkeit in der aktuellen kirchlichen Situation der Niederlande verwies. Wesentlicher Anlass für Huygens' Schrift dürfte nicht zuletzt (auch wenn er sie nicht explizit nannte) seine Erinnerung an Sweelincks inzwischen Jahrzehnte zurückliegendes Wirken als Organist und an seine Konzerte in der Oude Kerk gewesen sein, in denen dieser seine Kompositionen, darunter wohl als krönende Programmpunkte die großen Fantasien, einem gebildeten Patrizierpublikum dargeboten hatte, das sich nach seinen Geschäften dem Genuss großer und neuartiger musikalischer Kunst hinzugeben wünschte. Umso mehr beklagte Huygens den Missbrauch, der – offenbar von Angehörigen bildungsferner Gesellschaftsschichten – mit solchen Darbietungen als amouröser und kommerzieller Treffpunkt getrieben werde. William Heckscher und Simon Schama haben darauf hingewiesen, dass diese Orgelkonzerte als repräsentative kulturelle Attraktion und im Rahmen jener höchst verschiedenartigen, ebenso spektakulären und für Amsterdam spezifischen Kulturangebote wahrgenommen wurden wie etwa die von auswärtigen Besuchern und Diplomaten stark fre-

40 »Het orgel is in allen deelen het volmaeckste maecsel, van all het ghene by menschen in'tuyt spreken van Toenen twege is gebracht ... genoeghsam bevijsen, dat vry dien voor allen anderen behoeren te kies en in te gaen; dat is, de Orgelen niet allaen behouden, maer oock nieuwe te maken, tot het dagelicksche gebruyck onser Kercken.« Constantin Huygens, *Gebruyck of Ongebruyck vant Orgel in de Kercken der Vereenighde Nederlanden*, Leiden 1641, S. 41 und 47. Dazu Frits Noske, *Rondom het Orgeltractaat van Constantin Huygens*, in: *TVNM* 17 (1955), S. 278–309; Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel u.a. 1978, S. 41 und 47f.; Simon Schama, *Überfluß und schöner Schein* (wie Anm. 33), S. 78.

quentierten Aufführungen der humanistisch geprägten Dramen Vondels, der öffentlichen Anatomien, den Vorführungen lebender Elefanten in der Halle der Schützengilde und vielem anderem mehr. Nicht zuletzt bezeugen dies die für die niederländische Malerei dieser Epoche charakteristischen Kircheninterieurs von Emanuel de Witte, Pieter de Neefs, Hendrick van Steenwick d. J., Hendrik van Streeck, Jan Goeree u.a., die die gesellschaftliche Bedeutung der Gotteshäuser als allgemeine Versammlungsräume verdeutlichen und auf denen häufig die Orgel eine bildnisprägende Funktion hat.<sup>41</sup>

### III. Fantasie als musikalische Erzählung

Unter den italienischen Musiktheoretikern des 16. Jahrhunderts, bei denen sich Ficinos Denken nicht nur nachweisen lässt, sondern nachhaltige Spuren hinterlassen hat, ist Gioseffo Zarlino derjenige, der die unmittelbarste Verbindung zur Orgelmusik hatte. Den intensiven Gedankenaustausch, den er mit seinen Organistenkollegen am Venezianer Markusdom pflegte, belegt das in seine *Dimostrazioni harmoniche* (1571) einleitende Gespräch, das er selbst angeblich im Jahr 1562 mit dem Kapellmeister des Herzogs Alfons II. d'Este von Ferrara – selbst einem bedeutenden Renaissance-Musiker und Musikförderer –, Francesco della Viola, dem Markusorganisten Claudio Merulo sowie mit Adrian Willaert führte, seinem Vorgänger und Lehrer an S. Marco, der damals in seinem letzten Lebensjahr stand. Merulo legte in diesem Gespräch seine Auffassung von der Wahrnehmung des Sonanzgrades und damit den Affekt nachhaltig bestimmenden hohen, mittleren oder tiefen Lage des Orgelklangs dar: Spiele man etwa die große Terz in tiefer Lage, so habe sie eine sehr traurige Wirkung. Spiele man aber in gleicher Lage statt der großen die kleine Terz, so bewirke diese eine solche klangliche »Ruine«, dass man sie kaum anhören könne; dagegen klingen beide Intervalle in der Mittellage angenehm und mild, und in hoher Lage machen sie noch bessere Wirkung.<sup>42</sup> Dass hier die Dimension des Orgelklangs und seiner unmittelbar sinnlichen Wirkung in das Blickfeld der Ästhetik tritt, stellt eine richtungsweisende Innovation dar, die bisher bei der musikwissen-

41 Ilse Manke, *Emanuel de Witte (1617–1692)*, Amsterdam 1963, S. 43.

42 »Quando si uien à toccare nella lor [scl. gli Organi] parte grave il Ditono [scl. die große Terz] si ode un tristissimo effetto; se per caso si tocca il Semiditono [scl. kleine Terz], fa una ruina tanto grande, che à pena si può udire. Ma quando questi intervalli sono toccati nel mezo di cotali istromenti, ne il loro gradi, fanno udire suono grato & soave. Et si toccano ancora più verso Pacuto, fanno migliori effetti.« Gioseffo Zarlino, *Dimostrazioni Harmoniche*, Venedig 1571, S. 4.

schaftlichen Analyse der Orgelmusik des 16. und 17. Jahrhunderts zu wenig berücksichtigt worden ist; sie sollte auch bei der Betrachtung von Sweelincks Fantasien stärker beachtet werden.

Umgekehrt war Zarlino derjenige Theoretiker, der von zeitgenössischen und nachfolgenden Musikern, auch von Organisten, am meisten gelesen wurde, so auch von Sweelinck. Sweelinck war – entgegen der bis weit in das 20. Jahrhundert hinein bestimmenden, auf Johann Mattheson zurückgehenden Auffassung<sup>43</sup> – nicht persönlicher Schüler Zarlinos. Doch zeigt sich der starke Einfluss des Markuskapellmeisters gerade daran, dass seine theoretischen Lehren nicht mehr – wie vorher und gleichzeitig weitgehend üblich – ausschließlich mündlich und persönlich, sondern in Form umfangreicher Drucke verbreitet wurden, die teilweise in mehreren Auflagen erschienen. So hat beispielsweise Sweelinck mit einiger Sicherheit die zweite Auflage der *Istitutioni* (1589) für seinen Unterricht benutzt; in ihm gab er seinen eigenen Schülern Zarlinos kompositorische Grundprinzipien (neben einigen weiteren, aus Giovanni Maria Artusis 1598 erschienener Schrift *L'Arte del contrapunto* stammenden Aussagen) in Form von Regeln weiter, die nach seinem Tod von seinen Schülern aufgezeichnet wurden – und dies in ganz Mittel- und Nordeuropa.<sup>44</sup> Besonders Amsterdam und Venedig wiesen in dieser Zeit zahlreiche kulturelle Merkmale auf, die auf ein generelles gegenseitiges Interesse und regen Ideenaustausch schließen lassen.<sup>45</sup> Auch wenn explizite Überlieferungen fehlen, muss man davon ausgehen, dass Sweelinck wie auch andere niederländische Organisten seiner Zeit präzise Kenntnisse nicht nur der Werke Zarlinos, sondern darüber hinaus der venezianischen Orgelmusik – vornehmlich Andrea Gabriellis und Claudio Merulos – und deren prominenter theoretischer Grundlegung, des Traktats *Il Transilvano* von Girolamo Diruta (I/1593), besaßen.<sup>46</sup> Das bedeutet, dass sie über die

43 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740), Ndr. hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 331–333.

44 Die Quellen, die nach dem Brand Hamburgs im 2. Weltkrieg verschollen waren, befinden sich nach ihrer Rückführung aus St. Petersburg bzw. Tiflis seit 1995 wieder in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Vgl. Ulf Grapenthin, »Sweelincks Kompositionsregeln« aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens«, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18 (2001), S. 73. Die Herkunft einiger von Sweelincks Regeln aus Artusis Kontrapunktlehrbuch wies Werner Braun nach: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, T. 2 (Geschichte der Musiktheorie, hrsg. von Thomas Ertelt u. Frieder Zaminer, 8/II), Darmstadt 1994, S. 29f.

45 Repräsentative sozialgeschichtliche Vergleiche zwischen beiden Städten stellte Peter Burke an: *Venedig und Amsterdam im 17. Jahrhundert*, Göttingen 1993.

46 Pieter Dirksen, *The Keyboard Music* (wie Anm. 38), S. 37–40.

kontrapunktischen Verfahren und die Modelle bestimmter Gattungen wie der Toccata hinaus mit der Ästhetik dieser Musik vertraut waren.

Ausdrücklich wies Zarlino den Leser auf dem Titelblatt der *Istitutioni harmoniche* darauf hin, dass er in diesem Werk über die rein musikalischen Gegenstände hinaus auf solche der Philosophie, der Historie und der Poesie stoßen werde.<sup>47</sup> Als Mitglied der Venezianischen Accademia della Fama wurde Zarlino mit Ficino, dessen Werke an allen italienischen Akademien im Zentrum des philosophischen Diskurses standen, vertraut. Ganz deutlich zeigt sich dieser Einfluss in seiner Auffassung vom »spirito«, zu dem der Mensch aus der Fixierung auf das Physische aufsteige, um in eine Welt des Intelligiblen zu gelangen (siehe oben).<sup>48</sup> Darin begründet sich die Analogie, die Zarlino zwischen der Tätigkeit des Komponisten und des Dichters herstellte. Beide zielen auf das von Horaz formulierte »prodesse et delectare« ab: In der Kunst sollte sich das Angenehme mit dem Nützlich-Lebenspraktischen verbinden. Im Dienst dieser Aufgabe stand die Phantasie, in beiden Künsten entfaltete sie sich im Rahmen von Regelsystemen: in der Poesie im Rahmen der rhetorischen Poetik, in der Musik in dem des modalen Tonsystems und der kontrapunktischen Regulierung von Fortschreitung und Zusammenklang der Stimmen. Das Entdecken von Neuem im Sinn von »noue inuentioni & belle fantasie« erfolgte dabei »imitando gli Antichi«, also mit dem Ziel einer Nachahmung antiker Verfahren.<sup>49</sup> Analog zur poetischen bildete sich im späten 16. und 17. Jahrhundert eine musikalische Figurenlehre als Teilgebiet der Kontrapunktlehre heraus. In beiden Künsten ging es darum, innerhalb solcher Regulierung ein »Thema«, einen »Gegenstand« (soggetto) zu bearbeiten: Die Poesie habe als Soggetto eine »Geschichte« oder »Fabel« (»ha nel suo Poema per soggetto la Historia, overo la Favola«), die Musik dagegen eine melodische Bewegung und Zusammenklänge (»modulationi«, »accenti harmonici«). Der Komponist hat die Wahl, ob er ein Soggetto eigener Erfindung (»inventione propria«) oder ein aus einer anderen Komposition entnommenes zugrunde legt (»pigliato dalle altrui compositioni«). Die Bearbeitung erfolge in beiden Künsten als »Ausschmücken mit unterschiedlichen Gewändern«, worunter in der Poesie die Anwendung der rhetorischen Figuren, in der Musik die regulierte

47 »Nelle quali, oltre le materie appartenenti alla Musica, so trouano dichiarati molti luoghi di Poeti, Historici, & Filosofi / Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere.« Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558 (Faks. New York 1971), Titelblatt.

48 Sabine Ehrmann, Ficino (wie Anm. 11), S. 247.

49 Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (wie Anm. 47), Terza Parte, Cap. 56, S. 267.

Variierung der melodischen Bewegung und der Zusammenklänge zu verstehen ist («l'adorna & polisse ... con varij costumi ... con varie modulationi & varie harmonie»). Das Soggetto ist nicht mehr eine präexistente melodische Gestalt, sondern derjenige Teil der Komposition, den der Komponist als ersten vor den übrigen herausstellt und aus dem er anschließend die übrigen Teile seiner Komposition zusammensetzt («quella particella, che lui cauerà a fuori delle altre, sopra laquale dipoi componderà le parti della sua compositione»). In Kapitel 59 der *Istitutioni harmoniche* beschreibt Zarlino, wie das Thema – hier als »Inventione« bezeichnet – in »Kompositionen von exzellenten Musikern« im dreistimmigen Satz in fantasievoller Variierung von einer Stimme in die anderen wandert.<sup>50</sup> Entscheidend für das Verständnis und den Genuss der Komposition ist, dass sich das Thema wie das Brunosche »indumentorum subiectum«<sup>51</sup> dem inneren Sinn einprägt und in den unterschiedlichsten und vielfältigsten Gewändern wiedererkannt wird. Die Komposition erhält also ihre Einheit und Geschlossenheit dadurch, dass der Komponist das Soggetto in stets wechselnden »costumi« von einer Stimme auf die anderen überträgt; durch solche Art thematischer Ableitung fügt er die Komposition insgesamt zusammen.<sup>52</sup> Dabei liefert die Textanalogie zu Bruno eine plausible Information darüber, in welcher Tradition Zarlino mit seiner Soggetto-Theorie

50 »... le dotte compositioni de molti eccellenti Musici, che sono piene di queste cose, dalle quali si potrà comprendere il modo, che si hauerà da tenere nella compositione dell'altre cantilene; Dipoi, per non accrescere il volume de tanti essempli; essendo che da questa sola parte si potrà comprendere quello, ch'io hò voluto dire, & in qual maniera si potrà procedere cauando l'Inuentione d'una parte dal proceder dell'altra, per potere impire il Contrapunto di belle fantasia & leggiadre inuentioni.« Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (wie Anm. 47), Cap. 59, S. 243.

51 Giordano Bruno, *De umbris idearum* (wie Anm. 26), S. 71f.; Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (wie Anm. 47), Cap. 26, S. 171f.: »Il Poeta ... l'[il soggetto] adorna, & polisse in tal maniera con varij costumi, come più gli aggrada ... cosi il Musico ... laquale adorna con varie modulationi, & varie harmonie ...«

52 »Li Musici si sogliono obligar di fare il Contrapunto, usando sempre un passaggio uariando però il concerto, il qual modo è detto Far contrapunto con obligo; & tali repliche, o passagie, si chiamano Pertinaccie; però quando alcuno si uorrà obligare ad una cosa simile, piglierà un Thema, o passaggio, & incomincerà a fare il Contrapunto sopra il proposto Soggetto. Ma perche questa maniera di far contrapunto è molto difficile; però il Contrapuntista potrà prendere alcune licenze; come sarebbe di usare alle uolte alcune modulationi, che non fussero cosi ageuoli al cantare; si come vorebbe il douere, che fussero, quando il contrapunto si ponesse in iscritto, & fusse senza obligo alcuno.« Ebda., Cap. 55, S. 228. – »Il Compositore andrà cauando il Soggetto dalle parti della Cantilena, cioè quando cauerà vna parte dall'altra.« Ebda., Cap. 26, S. 172.

steht und welche konkrete Bedeutung dem »costume«-Begriff in deren Kontext zukommt: Das Soggetto »erlebt« durch die Maßnahmen des Komponisten eine »Geschichte«, die der »favola« der Poesie analog ist. Sie besteht in der Aufstellung des Themas, der Entfernung von ihm durch Wechsel der »Gewänder«, seiner Konfrontation und zeitweiligen Suspension durch Gegenthemen und schließlich der Rückkehr zu seiner Ausgangsgestalt. Mit dieser Theorie einer »thematischen Erzählung« wurde Zarlino zum Vorreiter einer Konzeption des »Narrativen« in der Musik, die seit den 1980er-Jahren in der Musikwissenschaft intensiv diskutiert wird – allerdings bislang ausschließlich mit Blick auf das 18. und 19. Jahrhundert.<sup>53</sup> Zugleich weist das von Zarlino beschriebene Verfahren wesentliche Kriterien dessen auf, was die Musikhistorie als »thematische Arbeit« bezeichnet, deren Beginn aber mithin wesentlich früher anzusetzen wäre als im 18. Jahrhundert.<sup>54</sup>

Über eben dieses narrativ-thematische Verfahren schreibt nun Zarlino, dass es von den musikalischen Praktikern als »Komponieren aus der Fantasia« bezeichnet werde; man könne es aber ebensogut als »Kontrapunktieren« oder als »Kontrapunkt machen« bezeichnen (»Et tal modo di comporre li Pratici dimandano Comporre di fantasia: ancoranche si possa etianio nominare Contrapuntizare, o Far contraponto, come si vuole«).<sup>55</sup> Während das kontrapunktische Improvisieren – in der deutschen *Musica poetica* der Zeit als »sortisatio« bezeichnet<sup>56</sup> – eine in der Organistik der Zeit geläufige Praxis darstellt, akzentuiert die Zusammenfügung der Termini »comporre« und »fantasia« gerade das Neuartige: die individuelle geistige Leistung, die ori-

53 Anthony Newcomb, »Schumann and Late Eighteenth Century Narrative Strategies«, in: *Nineteenth Century Music* 11 (1987), S. 233–250; Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Berkeley 1989, S. 49 (zu Schumanns op. 41,3); Carolyn Abbate, »What the Sorcerer Said«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 115 (1990); Jean-Jacques Nattiez, »Can one speak of Narrativity in Music?«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 115 (1990), S. 240–257; William Kinderman, »Integration and Narrative design in Beethoven's Piano Sonata in A<sup>b</sup>Major op. 110«, in: *Beethoven Forum* 1 (1992), S. 111–145; Richard Kramer, »Between Cavatina and Ouverture: Opus 130 and the Voices of Narrative«, in: *Beethoven Forum* 1 (1992), S. 165–189.

54 Christoph von Blumröder, »Thematische Arbeit, motivische Arbeit«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 1991, S. 1.

55 Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Bd. I (Handbuch der musikalischen Gattungen, 7-1), Laaber 1997, S. 314.

56 So bei Heinrich Faber (1548) und Adrian Petit Coclico (1551). Wilibald Gurlitt, »Der Begriff der sortisatio in der Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts«, in: *TVer* 16 (1942), S. 194–211; ders., »Die deutsche Kompositionslehre des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: *Musikgeschichte und Gegenwart*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, T. I, Wiesbaden 1966, S. 89ff.

ginäre, in der schriftlichen Tätigkeit des Autors sich vollziehende Entfaltung eines musikalischen Gedankens und dessen Ausarbeitung analog zur »historia« bzw. der »fauola«. In diesem Sinn verwendet ihn auch Girolamo Diruta in seinem *Transilvano*, als er das »Duello« der beiden Markusorganisten Andrea Gabrieli und Claudio Merulo beschreibt, das den »Transilvano« Sigismondo Battori dazu veranlasste, vor Enthusiasmus »gleichsam aus sich selbst heraus« zu treten (»quasi uscii fuor mi stesso«): Er nahm bei Merulo Unterricht und lernte bei ihm die Methode (»regola«), wie er seine Hände so gut unter Kontrolle bringen konnte, dass er seine kompositorischen Gedanken (»eine gute Fantasia«) nicht wegen manuellen Ungeschicks »verliere«, sondern sie durch zweckmäßige Ordnung der manuellen Abläufe »gut auszuführen imstande sei«. <sup>57</sup> Narrativität und thematisches Denken sind nicht nur aufs Engste miteinander verflochten, sie stellen als Produkte der kompositorischen (und auch der improvisatorischen) Fantasia entscheidende Kriterien der »Moderne« in der Instrumental-, vor allem der Tastenmusik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts dar, die deren Profil bis ins 20. Jahrhundert hinein bestimmt haben.

#### IV. Paradigmatische Betrachtung: Sweelincks *Fantasia a 4* in a

Es zeigt sich, dass die Entstehung der Fantasia für Tasteninstrumente aufs engste mit der Entdeckung des narrativen Moments in der Musik durch Zarlino verknüpft ist; sein Einfluss, auch auf den Nordwesten Europas ist schwerlich zu überschätzen. Auch für Thomas Morley gehörte er zu den wichtigsten Gewährsleuten, auf die er in seiner eingangs zitierten *Plaine and Easy Introduction* häufig verwies. <sup>58</sup> In seiner Beschreibung der Fantasia findet sich der zentrale Gedanke aus Zarlinos 26. Kapitel der *Istitutioni* wieder, nämlich die auktoriale Verfügung über das musikalische Material. Eben dies ist auch der Kern von Athanasius Kirchers berühmter Explikation des *stylus phantasticus*; er nannte es den »ingeniösen Zusammenhang kontrapunktischer Gestalten und Imitationszüge« (»ingeniosum harmonicarum clausula-

57 »Un valent uomo, che sappi, bonissima fantasia, & che pata difficultà di Sonarla per il mal'uso della mano, potrà con questa Regola facilmente ordinar le mani, & non perdere quella fantasia.« Girolamo Diruta, *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi e Istromenti a penna*, Forni 1593 (Faks. hrsg. von E. J. Soehnlein und M. C. Bradshaw, Buren 1983, S. 36.

58 Martina Rebmann, *Zur Modusbehandlung in Thomas Morleys Vokalwerk*, Frankfurt am Main 1994, S. 20 u. ö.

rum, fugarumque contextum«).<sup>59</sup> Hinter Zarlinos ebenso wie hinter Morleys und Kirchers Formulierungen steht die humanistische Überzeugung von der die Künste miteinander verbindenden Bedeutung der Phantasie, die nach Bruno vom »inneren Sinn« (»internum sensum«) mit jenen »Gewändern« (»indumenta«) als Gedächtnisinhalten versorgt wird, aus denen sie künstlerische Gestaltungen hervorbringt.<sup>60</sup> Die Themen sind im Sinn Brunos »subiecta indumentorum«; den »indumentis« aber – Zarlinos »costumi« –, unter denen sie »nach Maß, Dauer und Anzahl vergrößert, erweitert und vermehrt sowie der zusammenfassenden fantastischen Ausgestaltung dargeboten werden«,<sup>61</sup> entsprechen in der Musik die Frühformen der thematisch-motivischen Arbeit wie Augmentation, Diminution, Inversion, Spiegelung, Variation, Fugierung, wie sie Kircher als konstitutiv für den »stylus phantasticus« bezeichnete.

In Sweelincks Fantasien nun drückt sich eben dieser »Contextus« in jener singulären Konsequenz und Rigorosität aus, die aus jener »phantastica facultas« hervorgeht; sie erfüllen insofern auf perfekte Weise den Kunstwerkcharakter, der sich in der Ästhetik der Renaissance herausgebildet hat. Allerdings war Sweelinck insofern kein bedingungsloser Anhänger Zarlinos, als er zwar dessen kontrapunktisch-kompositorische Grundhaltung, nicht aber seinen tonalen bzw. modalen Traditionalismus übernahm; doch immerhin mutete Sweelincks Musik mitteleuropäische Musiker des 17. Jahrhunderts so italienisch an, dass sie in ihm geradezu einen gebürtigen Südländer zu erkennen glaubten.<sup>62</sup>

Nun waren die *Istitutioni harmoniche* eigentlich eine Streitschrift, die Zarlino gegen die Modernisten unter seinen Zeitgenossen, insbesondere gegen seinen Mitschüler bei Willaert, Nicola Vicentino, gerichtet hatte. Vicentino hatte in seinem Traktat *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) ein 31- bzw. 36stufiges Tonsystem vorgeschlagen und damit das Ziel einer Wiederbelebung der antiken Musik sowie ihrer mythisch überlieferten Wirkungen verfolgt, wogegen Zarlino in den Kapiteln 73–80 seiner *Istitutioni harmoniche* polemisierte.<sup>63</sup> In dieser Auseinandersetzung, die

59 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive Ars Magna Consoni et Disoni*, Rom 1650, S. 585; dazu: Arnfried Edler, *Gattungen der Musik* (wie Anm. 55), Bd. I, S. 305, 314f. und 354.

60 Giordano Bruno, *De umbris idearum* (wie Anm. 26), S. 72.

61 Ebda.

62 Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie* (wie Anm. 44), S. 31.

63 Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (wie Anm. 19), S. 299; Michael Fend, Nachwort zu: *Giuseffo Zarlino: Theorie des Tonsystems. Das erste und zweite Buch der Istitutioni harmoniche (1573)*, Frankfurt am Main 1989, S. 397 und 453.

die ganze 2. Hälfte des 16. und die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts – also die gesamte Lebenszeit Sweelincks – beherrschte, positionierte sich der Amsterdamer Orgelmeister in seinen Fantasien eindeutig gegen Zarlino auf der Seite der »chromatisti«. Für Amsterdam, das in dieser Zeit durch die religiösen Auseinandersetzungen zwischen den liberalen Arminianern und den orthodox-calvinistischen Gomerianern geprägt war, bedeutete dies in letzter Konsequenz eine bemerkenswerte Stellungnahme, bezog Sweelinck damit doch Stellung für die besonders radikale musikalische Variante der besonders vom orthodoxen Calvinismus abgelehnten neoplatonischen Tradition des Florentiner Humanismus, die in der Revitalisierung der antiken Tongeschlechter eine wesentliche Errungenschaft der zeitgenössischen kompositorischen und musiktheoretischen Entwicklung erblickte.<sup>64</sup>

Die narrativen Phasen, die ein solches chromatisches Soggetto durchläuft, lassen sich in der *Fantasia 4 in a* mit ihrem berühmten *b-a-c-b*-Motiv<sup>65</sup> leicht mitvollziehen; sie entsprechen allerdings nur bedingt der »dispositio«, wie sie aus der Theorie der musikalischen Rhetorik des 16. und 17. Jahrhunderts entgegentritt. Wie Pieter Dirksen gezeigt hat, besteht das Werk aus drei großen Formteilen;<sup>66</sup> sie entsprechen der Gliederung in »exordium« (= *captatio benevolentiae*), »medium« bzw. »corpus cantilenarum« (= *velut confirmatio*) und »finis« (= *velut epilogus*) in der *Musica poetica* der zweiten Hälfte des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts, etwa bei Gallus Dressler (1563) oder Joachim Burmeister (1606),<sup>67</sup> begegnen aber bereits – zwar ohne rhetorische Terminologie, jedoch mit philosophisch-autoritativer Absicherung – in der italienischen Musiktheorie bei Nicola Vicentino.<sup>68</sup> Allerdings könnte man auch die von Dirksen dem Mittel- und dem Schlussteil zugeordneten »Introductions« als selbständige Vermittlungsabschnitte betrachten und gelangte damit zu einer fünfteiligen Form. Bereits das Exor-

64 Zur konfessionellen Position Sweelincks vgl. neuerdings Jurjen Vis, »Sweelinck and the Reformation«, in: *Sweelinck Studies*, hrsg. v. P. Dirksen (wie Anm. 32), insbes. S. 48–52.

65 Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia*, Vol. I, fasc. 1: The Instrumental Works, hrsg. von Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn und Fritz Noske, Amsterdam 1974, S. 26–34.

66 Pieter Dirksen, *Keyboard Music* (wie Anm. 38), S. 380; Hartmut Krones, »Musik und Rhetorik«, in: *MGG*, Sachteil, Bd. 6, Kassel u.a. 1997, Sp. 824.

67 Ebda.; Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel u.a. 1955, S. 163.

68 »Il filosofo dice, che fra due estremi, si dà il mezzo, & così nelle compositioni si danno i debiti termini del principio, del mezzo et del Fine.« Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna*, Rom 1555, fol. 79<sup>r</sup>. Zit. nach Wolfgang Horn, *Est modus in rebus. Gioseffo Zarlinos Musiktheorie und Kompositionslehre und das »Tonarten«-Problem in der Musikwissenschaft*, Hab.-Schr. mschr. Hannover 1995, Bd. I, S. 94.

dium präsentiert das Soggetto in seiner originalen Fassung (T. 24–34; siehe Notenbeispiel 1) in drei nacheinander ablaufenden Phasen: Der Beginn ist als *insinuat*o im Sinn der ciceronianischen Rhetorik angelegt,<sup>69</sup> indem das Soggetto einstimmig beginnt, in Quint-Imitationen weitergeführt und zur vollen Vierstimmigkeit entfaltet wird. Das Soggetto steht im transponierten 3. Modus, seine individuelle Färbung erhält es durch das hinzugefügte chromatische *b*, durch welches in den Tönen 5–8 die Sequenz *b-a-c-b* zustandekommt, die aber keine individuelle Erfindung Sweelincks ist.<sup>70</sup>

Notenbeispiel 1: Sweelinck: *Fantasia a 4* in a, T. 24–35

Nach dieser fugierenden Eröffnung folgt zunächst die Auseinandersetzung mit einem ersten, sequenzierend bewegten Gegenthema (T. 35–67). An dritter Stelle steht ein Engführungsabschnitt, in dem bereits Fragmente der diminuierten Soggettoversion auf den dritten Abschnitt voraus verweisen. Das anfangs statisch wirkende Soggetto hat in diesen drei Phasen stetig an Dynamik gewonnen; demgegenüber übernimmt der Abschnitt des ersten Teils (T. 125–158), der zum zweiten (Augmentations-)Teil überleitet (T. 174–184, siehe Notenbeispiel 2), eine eher entspannende Funktion, indem er das Soggetto noch einmal in Normalfunktion präsentiert und es mit einer gleichmäßigen Achtelbewegung kontrapunktisiert, die in der Mitte zwischen den Vierteln und Achteln des ersten und den Sechzehnteln des zweiten Teils stehen, in dem das Soggetto augmentiert wird.

69 Warren Kirkendale, »Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium from Bembo to Bach«, in: *JAMS* 32 (1979), S. 1–44: S. 25–27.

70 Pieter Dirksen, *Keyboard Music* (wie Anm. 38), S. 378f.

Notenbeispiel 2: T. 174–184 mit einer augmentierten Version des Soggetto im Tenor

Die Sechzehntelfiguration liegt hier in der Ober-, über der in Vierteln und Achteln schreitenden Unterstimme; vorausgegangen ist die umgekehrte Konstellation. Das in der Mitte liegende Soggetto durchläuft hier eine Phase der Leichtigkeit und Beweglichkeit im Sinn des *Allegro* bzw. Serenitasaffektes (siehe Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3: T. 243–250 mit einer diminuierten Version des Soggetto im Tenor

Nachdem bereits im zweiten Teil des Augmentationsabschnitts eine thematische Verdichtung im Sinn einer »confutatio« eingetreten ist, die im vermittelnden Abschnitt zu einer Triolenbewegung gesteigert wird, erfährt das diminuierte Soggetto durch die pausenlose Abwärtssequenzierung und die Figuration in den verdoppelten Gegenstimmen eine »dramatische« Zuspitzung (siehe Notenbeispiel 4).

Das diminuierte Soggetto erfährt im Schlusstadium eine letzte Überhöhung durch die Suspendierung der chromatischen Note und einer Wendung in den 6., nach Dur klingenden Modus, bevor seine abschließende Rückkehr in die Originalfassung eine geradezu apothetische Wirkung erzielt.

Am Ende der musikalischen Erzählung hat der Hörer das Gefühl, dem »zurückgekehrten« Thema auf einer höheren Ebene zu begegnen, nachdem er seine »evolutio« in vielfältigen Abwandlungen und Konfrontationen mitvollzogen hat. Er erlebt diese »evolutio« als Produkt der »phantastica facultas« im Sinn Giordano Brunos (siehe oben): als eine Umwandlung des Subjectum vom Naturgegenstand zum gestalteten Opus.

Diese Demonstration legt die Annahme nahe, dass Sweelinck das Ziel verfolgte, die thematisch orientierte Kompositionshaltung Zarlinos mit dem »modernen« chromatischen Tonsystem in eine Synthese von großer Expressivität und Eigenständigkeit zu bringen. Seine Fantasien weisen aufgrund

ihrer »narrativen« Grundhaltung weit voraus auf das thematisch-motivische Komponieren der nachfolgenden Jahrhunderte, dessen Ursprung seinerseits im Geist des Humanismus liegt.

The image displays a musical score for piano, spanning measures 280 to 305. The score is written in a single system with two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is characterized by intricate chromatic patterns and figural variations of the Soggetto. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final measure (305).

Notenbeispiel 4: T. 280–305 mit entchromatisierten und figurativ aufgelösten (»Alberti-Bässe«) Versionen des Soggetto