

Title: Das Madrigal als literarische Gattung : Der Beitrag der Romanistik nach Einstein

Author(s): Florian Mehlretter

Source: *Das italienische Madrigal : Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert« und die Folgen*, ed. by Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Katelijne Schiltz; Dresden, musiconn.publish 2025, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 20), p. 323–341.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20223947>

Creative Commons license: CC BY-SA



Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Das italienische Madrigal.
Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte
der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert«
und die Folgen

Herausgegeben von
Sebastian Bolz, Moritz Kelber und Katelijne Schiltz

Die Tagung im Jahr 2022, auf die dieser Band zurückgeht, und diese Publikation erfuhren großzügige Unterstützung. Wir danken herzlich unseren Förderern:



Eine Veröffentlichung von musiconn.publish –
dem Open-Access-Repository für Musikwissenschaft

Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Zellescher Weg 18
01069 Dresden



© 2025 Autor*innen

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-SA 4.0 DE zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bild-
material, das ggf. abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmun-
gen unterliegt.



Layout: Sebastian Bolz und Moritz Kelber
Cover: Moritz Kelber

ISSN: 2513-1028

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v2022>

Inhalt

Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Katelijne Schiltz	
Vorwort	9
Abkürzungen	18
Sebastian Bolz	
Alfred Einsteins <i>Das italienische Madrigal</i> .	
Zur Entstehung eines musikwissenschaftlichen Buchs	19
Anna Magdalena Bredenbach	
Das Madrigal erzählen.	
Alfred Einsteins Gattungsgeschichte in narratologischer Perspektive	73
Katelijne Schiltz	
Alfred Einstein, <i>The Italian Madrigal</i> and Analogies of the Ages	101
Benjamin Ory	
Alfred Einstein's Scholarship, the Italian Madrigal, and <i>The Italian Madrigal</i>	123
Moritz Kelber	
Concepts of Nationality and Migration	
in Alfred Einstein's <i>The Italian Madrigal</i>	139
Laurie Stras	
Singing Madrigals:	
On the Aesthetics of Singing in Einstein's <i>The Italian Madrigal</i>	159
Christian Thomas Leitmeir	
Ein Riese auf Schultern von Zwergen?	
Einstein im Rekurs auf Forschungstradition	181
Iain Fenlon	
Alfred Einstein: The Early Italian Madrigal Revisited	211

Philippe Canguilhem Einstein's Musical Sources: Building a History of the Italian Madrigal from the Prints	255
Giovanni Zanovello Einsteins Frottola und ihr Erbe	267
Kate van Orden Verdelot and Arcadelt: Chanson, Madrigal, and National Style	279
Bernhold Schmid »Eine[r] der grössten Meister aller Zeiten«. Orlando di Lassos Madrigale in Einsteins Sicht	293
Paul Schleuse »Dolcemente facendola finire«: Orazio Vecchi and Einstein's Endings	311
Florian Mehlretter Das Madrigal als literarische Gattung. Der Beitrag der Romanistik nach Einstein	323
Cristina Urchueguía Trotzige Noblesse: Einstein und seine Musikverleger. Ein Melodram	343
Cristina Urchueguía Alfred Einstein als Herausgeber: Eine Bibliographie	383
Henrike C. Lange Berkeley als geistige Lebensform: Alfred Einstein's Arrival in the Bay Area	393

Der vorliegende Band ergänzt und kommentiert
die deutschsprachige Erstausgabe des titelgebenden Werks:

Alfred Einstein, *Das italienische Madrigal.*
Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik
im 16. Jahrhundert, hrsg. von Sebastian Bolz, München 2025
(Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 83)

Die Edition von Einsteins Text ist digital verfügbar:

DOI: 10.5282/ubm/epub.128701 (PDF)

DOI: 10.5282/ubm/data.691 (TEI, MEI)

Das Madrigal als literarische Gattung. Der Beitrag der Romanistik nach Einstein

Das Madrigal ist nicht nur eine musikalische, sondern auch eine literarische, genauer gesagt: eine metrische Gattung und als solche auch Gegenstand der Literaturwissenschaft. Auf den folgenden Seiten wird beleuchtet, was die romanistische Literaturwissenschaft seit Alfred Einsteins musikwissenschaftlichem Meilenstein zur Madrigalforschung beigetragen hat. Dabei soll die Fülle von vorliegenden Studien zu einzelnen Gedichten und Zyklen beiseite bleiben¹ und stattdessen der Ertrag der Erforschung der metrischen Gattung des Madrigals als solcher umrissen werden. Zum einen (und hauptsächlich) soll auf den folgenden Seiten Ulrich Schulz-Buschhaus' grundlegende und klassische Arbeit zur Stilgeschichte des Madrigals als lyrischer Gattung von den Anfängen bis ins frühe 17. Jahrhundert gewürdigt werden, quasi als paralleler Klassiker zu Einsteins Buch;² zum anderen

- 1 Vgl. Mariano Damian, »Sul madrigale con schema ABC ABC DD«, in: *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, hrsg. von Tina Matarrese, Marco Praloran und Paolo Trovato, Padua 1997, S. 135–151; Vincenzo Dolla, »I madrigali del ›Canzoniere‹ (un'ipotesi di lettura petrarchesca)«, in: *Esperienze letterarie* 3,3 (1976), S. 74–88; Andreas Kablitz, »Petrarkismus. Einige Anmerkungen zu einer Debatte über seinen Status (diskutiert an einem Beispiel aus Tassos Lyrik)«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 55 (2004), S. 104–120; Maria Sofia Lannutti, »Laureta Novata. L'alieniloquium nei madrigali dei Rerum Vulgarium Fragmenta«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 192 (2015), S. 172–208 und S. 321–360; Florian Mehlretter, »Maske und Performanz. Zum intermedialen Charakter der italienischen Madrigaldichtung zwischen Trecento und Cinquecento«, in: *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, hrsg. von Jörg Robert, Berlin 2017, S. 79–94; Paolo Paolini, »Su alcuni madrigali del Tasso (e due del Marino)«, in: *Esperienze letterarie. Rivista trimestrale di critica e di cultura* 23,1 (1998), S. 53–76; Laura Paolino, »Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca (›RVF‹ 52, 54, 106, 121)«, in: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 30, 2 (2001), S. 307–323; Ciro Perna, »Un madrigalista inedito del secondo Cinquecento«, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 188 (2011), S. 224–248; Brian Richardson, »Gli intermedi del Machiavelli e i madrigali asolani«, in: *Quaderni Veneti. Nuova Serie Digitale* 2, 1–2 (2013), S. 251–258.
- 2 Ulrich Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg vor der Höhe 1969.

wird aus der Perspektive neuerer Erträge zur Theoriegeschichte des (literarischen) Madrigals auch kritisch darüber hinaus zu denken sein.

Da es insofern nicht um das Madrigal als musikalische Gattung geht, soll nur am Rande auf den ohnehin bekannten Umstand verwiesen werden, dass unter dem Begriff des musikalischen Madrigals im 16. Jahrhundert auch Textgattungen zu Madrigalen »gemacht« worden sind, die dies dichterisch nicht waren. Gemeint sind die zahlreichen Sonette, Kanzonenstrophen und Oktaven, welche die Madrigalisten *als* »Madrigale« vertonten, indem sie für die Binnengliederungen dieser Strophenformen kein musikalisches Äquivalent, etwa durch Wiederholungsstrukturen, bereitstellten, sondern die Strophen als nicht-stollige, asymmetrische Verläufe behandelten, wie es der Metrik des dichterischen Cinquecento-Madrigals entsprechen würde. Diese Anverwandlungen nicht-madrigalischer metrischer Gattungen an die für das musikalische Madrigal (und die Motette oder den Messesatz) typische Ästhetik des »Durchkomponierens«, die etwa Don Harrán in seine Textanthologie zum Madrigal einbezieht, bleiben hier also außer Betracht.³

Das literarische Madrigal existiert in zwei Varianten, deren genaue Beziehung zueinander unklar und sogar umstritten ist: Auf der einen Seite existiert seit dem 14. Jahrhundert das sogenannte Trecento-Madrigal, eine auf Stollensymmetrie zwischen metrisch gleichen Versgruppen basierende, oft isometrische Gattung; auf der anderen Seite blüht im 16. und 17. Jahrhundert das Cinquecento-Madrigal, eine nicht-strophische, meist nicht-stollige und heterometrische Gattung, die im Allgemeinen ohne metrische Binnensymmetrien auftritt. Auch wenn man sich schwertun mag, zwischen den beiden Formen eine historische Kontinuität aufzuweisen, muss man festhalten, dass die meisten Theoretiker des 16. Jahrhunderts beide kannten und beide als Madrigale bezeichneten.

Wenn wir hier insofern dem Begriffsgebrauch mancher Poetiken des 16. Jahrhunderts folgen, so soll damit aber nicht einer bloßen Reproduktion quellen-sprachlicher Begrifflichkeit das Wort geredet werden, die auf eigene Terminologie und die damit verbundenen Unterscheidungen verzichten würde. Die Frage etwa, ob die beiden von den meisten historischen Akteuren als »madrigale« bezeichneten Typen etwas miteinander zu tun haben, bleibt bestehen, und eine Theorie und Geschichte des Madrigals muss sich zu ihr verhalten. Eine wissenschaftliche Erfassung und Modellierung des Phänomenfelds sollte die Theoriebildung und Begrifflichkeit der historischen Objektebene nicht lediglich wiederholen oder paraphrasieren, sondern sie (auch) in Bezug auf den theoretischen Horizont und die Konzepte der heutigen Beschreibungsebene diskutieren und würdigen. Nicht

3 Vgl. Don Harrán, »*Maniera*« e il madrigale. *Una raccolta di poesie musicali del cinquecento*, Florenz 1980.

zuletzt die Klärung der Frage, *von was* wir eigentlich eine Geschichte schreiben wollen, profitiert davon – wie man auch an der Ambivalenz von Einsteins eigener Unternehmung zwischen einer »Geschichte der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert« und einer solchen »des italienischen Madrigals« erkennen kann.

Ein Klassiker der Literaturgeschichte: Ulrich Schulz-Buschhaus' Monographie zum Madrigal

Die gewichtigste literaturwissenschaftliche Publikation der letzten Jahrzehnte zum literarischen Madrigal als Gattung ist die Studie von Ulrich Schulz-Buschhaus *Das Madrigal* von 1969. Sie behandelt beide Formen des Madrigals mit einem deutlichen Schwerpunkt auf dem Cinquecento-Madrigal.

Die darin unternommene Stilgeschichte ist zugleich eine Stiltypologie, sie vereint also synchrone und diachrone Betrachtungsweise; musikwissenschaftliche Forschungen (wie etwa Einsteins Buch) werden einbezogen, bleiben aber am Rande. Schulz-Buschhaus erarbeitet nach einer Darlegung der Geschichte des Trecento-Madrigals drei Grundtypen des Cinquecento-Madrigals, nämlich das diskursive, das melische und das epigrammatische Madrigal. Diese Unterscheidung der drei Grundtypen liegt nur auf der Beschreibungsebene, sie wird nicht von den Akteuren auf der Objektebene getroffen. Es handelt sich also um eine Beobachtung zweiten Grades, die nicht direkt auf quellsprachlichen Begriffen der Beobachter ersten Grades basiert, jedoch versucht, Elemente der Beobachtung ersten Grades zu systematisieren. Die dabei verwendeten Begriffe ›diskursiv‹, ›melisch‹ und ›epigrammatisch‹ sind in unterschiedlichem Maße vereinbar mit Konzepten der Zeit.

Die größte Nähe existiert beim Konzept des Epigrammatischen, denn die Annäherung des Madrigals an das Epigramm ist auch Gegenstand der theoretischen Reflexion im italienischen 16. Jahrhundert. Der Ausdruck ›melisch‹ existiert ebenfalls auf Lyrik bezogen, aber nicht als Charakterisierung eines Stiltyps speziell des Madrigals. Melische Dichtung oder Melik nennt Antonio Sebastiano Minturno in seiner Poetik von 1564 die Lyrik insgesamt als gesungene oder ehemals gesungene Dichtung.⁴ Am weitesten entfernt vom zeitgenössischen Sprachgebrauch ist der Begriff des diskursiven Madrigaltyps, der ein reiner Beobachtungsbegriff ist, aber, wie sich zeigen wird, auf präzisen Strukturhypothesen fußt,

4 Antonio Sebastiano Minturno, *Dell'arte poetica*, Venedig 1564, Neuausgabe in: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, hrsg. von Bernard Weinberg, Rom 1970, Bd. 2, S. 163–209. Vgl. auch Bernhard Huss, Florian Mehlretter und Gerhard Regn, *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*, Berlin 2012, S. 66 f.

welche das bemerkenswert große Textkorpus der Arbeit von Schulz-Buschhaus gut zu beschreiben vermögen.

Die drei Stiltypen, diskursiv, melisch und epigrammatisch, werden aber nicht einfach als synchron gleichgeordnete Paradigmen eingeführt, sondern zugleich als Bestandteile einer historischen Entwicklung vom Diskursiven zum Epigrammatischen. Diese Entwicklung ist nicht gänzlich linear, sondern teils von Gleichzeitigkeit und sogar Konkurrenzsituationen zwischen meist zwei dieser Varianten gekennzeichnet. Zwar dominiert am Ende das epigrammatische Madrigal, doch steht es, wie Schulz-Buschhaus zeigt, kurz vor 1600 in einer Konkurrenz zum melischen, und verschiedene Teilaspekte des einen oder des anderen Typus können auch in den anderen Typus wandern. Dies wird auf den folgenden Seiten am historischen Material nachzuvollziehen sein.

Wichtig ist vorerst nur, dass Schulz-Buschhaus mit dieser Herangehensweise einige mögliche Nachteile einer reinen Geschichtserzählung ebenso wie einer reinen Korpusanalyse vermeidet. Zudem sichert ein Blick auf die reiche literaturtheoretische Diskussion namentlich des 16. und frühen 17. Jahrhunderts seine Ergebnisse immer im Hinblick auf das zeitgenössisch Denk- und Verstehbare ab.

Zum Trecento-Madrigal

Schulz-Buschhaus widmet einen ersten Abschnitt dem Trecento-Madrigal, bevor er zum Cinquecento-Madrigal übergeht. Er gehört zu denjenigen, die eine kontinuierliche Entwicklung von jenem zu diesem für unwahrscheinlich halten, aber er gehört auch zu den wenigen, die deutlich erkennen, dass die beiden Formen im 16. und frühen 17. Jahrhundert sowohl in der lyrischen Praxis als auch in der Theorie koexistierten und bei aller Unterscheidung oft mit dem gleichen Terminus ›madrigale‹ belegt wurden.

Das Trecento-Madrigal ist bei Autoren wie Petrarca oder Franco Sacchetti, aber auch vielen weniger bekannten Autoren und Anonymi, isometrisch elfsilbig und besteht meist aus Terzetten und einem abschließenden Element, oft einem Distichon; bei anderen Autoren treten gewisse Variationen zu diesem Schema auf, selten auch mit siebensilbigen Versen. Das überlieferte literarische Repertoire ist nach heutigem Stand der Erkenntnis im Gegensatz zu anderen Gattungen nicht zum improvisierten einstimmigen Vortrag, sondern für mehrstimmige Komposition gedacht, wenngleich die Gattung wahrscheinlich eine Vergangenheit als Grundlage improvisierter (möglicherweise bereits mehrstimmiger) Mu-

sik hat.⁵ Hier ein Beispiel von Sacchetti zur Veranschaulichung einer typischen metrischen Ausformung:

Perduto avea ogni arbuscel la fronda,
quando tra' verdi lauri, Amor, guardando
risplender vidi una testa bionda.

Tra l'un cespuglio e l'altro penetrando,
scorsi la donna alquanto fuor d'un ramo,
per cui morì sempre mia vita amando.

Dolce fu il giorno e vago fu il verde,
ma più il viso, che stagion non perde.⁶

[Schon hatte jedes Bäumchen sein Laub verloren, als ich zwischen grünem Lorbeer blickend, o Amor, ein blondes Haupt erglänzen sah. Zwischen zwei Büschen hindurchschauend erblickte ich neben einem Ast die Herrin, für die stets mein Leben liebend gestorben ist. Süß war der Tag und anmutig war das Grün, aber noch mehr das Antlitz, das den Jahreszeiten nicht unterworfen ist.]

Im Allgemeinen werden bei der polyphonen Vertonung eines solchen Texts die beiden dreiversigen Stollen auf die gleiche Musik gelegt (hier ist also eine musikalische Wiederholung vorgesehen), während das abschließende Distichon neue Musik erhält. Aber für Schulz-Buschhaus ist das Trecento-Madrigal – mehr als durch diese metrische Struktur – durch eine bestimmte inhaltliche Konstellation bestimmt: Es ist geprägt von einer Spannung zwischen narrativer Anlage mit oft ausführlicher idyllischer Situierung einerseits und »dem Stilcharakter der Brevitas«⁷ andererseits und endet oft mit einer Pointe oder Conclusio, welche »Lösung, Deutung und lyrische Verdichtung der »Erzählung« bringe.⁸ Dabei wird der idyllische Raum des Madrigals meist semantisch überformt – wie überhaupt das Trecento-Madrigal zu einer übertragenen Semantisierung und zur Allegorie neigt, in die auch das pastorale Dekor eingeht und die auch die Identität der Dame allegorisch verschlüsseln kann. Letzteres lässt sich als interessanter Störfaktor in den Petrarca-Kommentaren von der Frühen Neuzeit bis heute verfolgen.⁹

5 Vgl. u. a. Mehlretter, »Maske und Performanz«, S. 79–94.

6 Zit. nach: Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, hrsg. von Alberto Chiari, Bari 1936, S. 85. Alle Übersetzungen vom Autor dieses Kapitels.

7 Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 17.

8 Ebd., S. 21.

9 Vgl. Mehlretter, »Maske und Performanz«.

Aus heutiger Sicht könnte man diese Beobachtungen von Schulz-Buschhaus noch verfeinern, indem man die ihnen zugrunde liegende Korpusbildung überdenkt: Er stützt sich überwiegend auf literarische Quellen, wobei er die Beispiele in der Verslehre von Antonio da Tempo zu Recht mit Vorsicht behandelt, da sie ein Spektrum metrischer Möglichkeiten exemplifizieren und nichts darüber aussagen, wie oft welche Möglichkeit ergriffen wurde.¹⁰ Sinnvoll wäre jedoch eine Überprüfung an musikalischen Quellen wie etwa dem Codex Rossi oder dem Squarcialupi-Codex, wenngleich auch diese aufgrund der gewissen Zufälligkeit des Überlebens von Manuskripten ein schiefes Bild abgeben könnten.

Wenn man die in Kompositionen erhaltene Musik hinzuzöge, müsste man jedenfalls Schulz-Buschhaus' Beobachtung der Brevitas und der insofern schnell erreichten Pointe oder Lösung nochmals überdenken: Viele vertonte Trecento-Madrigale tragen nämlich den Text sehr gedehnt, insbesondere durch lange Melismen verlangsamt, vor. Die Kürze und Gedrängtheit des Textes könnte insofern mehr dazu dienen, in einem komplexen melismatischen Gewebe die Verständlichkeit und Überschaubarkeit im Sinne einer Kontrolle syntaktischer Dehnung zu gewährleisten. Der Effekt wäre dann paradoxerweise gerade nicht derjenige der Brevitas, obwohl eine solche auf der Ebene des Textes zu konstatieren ist.

Diese Einschränkung ist allerdings selbst wieder dahingehend auszubalancieren, dass ja gleichwohl viele Madrigale und insbesondere die vier berühmten Madrigale in Petrarcas *Canzoniere* in einer rein textlichen (Zyklus-)Umgebung überliefert sind und dass sogar (entgegen früher verbreiteten Ansichten), wie nicht zuletzt Lauren McGuire Jennings gezeigt hat, auch tatsächlich vertonte Madrigaltexte unabhängig von ihrer musikalischen Tradition oft auch in rein literarischen Handschriften überliefert wurden.¹¹ Schon auf der Ebene der zeitgenössischen Rezeption steht also die Möglichkeit, Brevitas bei musikloser Lektüre zu erfahren, neben der Unwahrscheinlichkeit einer solchen Wirkung beim Anhören vertonter Versionen.

Schulz-Buschhaus zeigt, dass diese Trecento-Madrigalform im Petrarkismus des 16. Jahrhunderts als antiquarische und deshalb prestigereiche Form wieder aufgenommen und – wenngleich in Maßen – gepflegt wird, obwohl gleichzeitig das neue, heterometrische und asymmetrische Cinquecento-Madrigal große Popularität erlangt. Antonio Sebastiano Minturno versteht freilich in seiner *Arte Poetica* unter dem ›madrigale‹ generell noch das Trecento-Madrigal, während er die neuen Madrigalformen, die bei Pietro Bembo oder Jacopo Sannazaro auftreten,

10 Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, hrsg. von Richard Andrews, Bologna 1977.

11 Vgl. Lauren McGuire Jennings, *Senza Vestimenta: The Literary Tradition of Trecento Song*, London 2014.

als »canzoni [...] scritte alla libera« bezeichnet. Andere Theoretiker, etwa Bembo und Torquato Tasso, verwenden für beide Varianten den Terminus »madrigale«.¹²

Schulz-Buschhaus arbeitet an den im 16. Jahrhundert entstandenen Trecento-Madrigalen von Giovan Battista Strozzi heraus, wie die Aneignung der älteren Form im Cinquecento diese in ihrer Eigenart von Narratio, idyllischem Raum und Allegorie reflektiert und zugleich steigert.¹³ Im Laufe des 16. Jahrhunderts unterliegt diese Form jedoch der gleichen Tendenz zur konzeptistischen Straffung, die auch das Cinquecento-Madrigal auszeichnet (hierzu unten).¹⁴ So verschwindet bei Tasso der narrative Charakter, und das Trecento-Madrigal ähnelt in seinem inneren Verlauf immer mehr der Oktavstanze, ohne freilich deren epischen Charakter zu übernehmen. Was Tasso aber tendenziell beibehält, ist die idyllisch-allegorische Tendenz des Trecento-Madrigals. Nach Tassos eigenen theoretischen Äußerungen liegt im Übrigen die Stilhöhe des Trecento-Madrigals etwas über der des Cinquecento-Madrigals.¹⁵

Typologie der literarischen Cinquecento-Madrigals

Das Cinquecento-Madrigal, das nach Schulz-Buschhaus metrisch nicht aus dem Trecento-Madrigal hervorgegangen sein kann, sondern mit den zeitgenössischen Theoretikern Minturno und Massini¹⁶ auf eine vereinzelte nicht-stollige Kanzonentrophe (unter Einfluss der diffus werdenden Ballata-Tradition) zurückzuführen ist, unterliegt der erwähnten Tendenz zur konzeptistischen Finalbildung, also zur (oft metaphorisch erzeugten) Pointe, in noch stärkerem Maße.

Dies liegt daran, dass der meist vorhandene konkludierende Schluss-Paarreim am Ende einer Reihe frei geordneter und frei gereimter Elf- und Siebensilbler steht, die dezidiert und ohne retardierende Binnenstrukturierungen auf dieses Schlusdistichon und seine Pointe zuläuft. Man sieht abermals an dieser für die Texte zweifellos zutreffenden Beschreibung, dass die musikalische Gestalt von Madrigalen im 16. Jahrhundert bei Schulz-Buschhaus nicht mitberücksichtigt ist, denn beispielsweise eine kontrapunktische Durchführung einzelner Soggetti zu den semantischen Nuklei solcher Verse würde die Wahrnehmbarkeit eines solchen beschleunigten Zulaufens auf den Pointen-Schluss sicherlich mehr als erschweren.

12 Minturno, *Dell'arte poetica*, S. 261 und 268; vgl. Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 30 und 36. Außerdem Huss, Mehlretter und Regn, *Lyriktheorie(n)*, S. 207–223.

13 Vgl. Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 33.

14 Vgl. ebd., S. 11.

15 Vgl. Torquato Tasso, *Dialoghi*, hrsg. von Ezio Raimondi, Florenz 1958, Bd. 2.2, S. 635, und Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 36 f.

16 Gemeint sind Minturno, *Dell'arte poetica* und Filippo Massini, *Lettoni dell'Estatico Insensato, Recitate da lui pubblicamente in diversi tempi nell'Accademia de gli Insensati di Perugia*, Perugia 1588.

Andererseits werden wir weiter unten noch sehen, dass dem Madrigal vor allem ab 1600 auch in der zeitgenössischen Theorie eine dezidiert epigrammatische Struktur zugeschrieben wird. Hier ergibt sich also ein analoger Unterschied der Wahrnehmung zwischen vertonter und nicht vertonter Form wie beim Trecento-Madrigal, und dies ebenfalls bereits in der zeitgenössischen Rezeption.

Aus dieser Ausgangsbeobachtung der Entwicklung zum Epigrammatischen entwickelt Schulz-Buschhaus nun seine dreigliedrige Stil-Typologie, die er an drei madrigalischen volkssprachlichen Nachdichtungen eines neulateinischen Epigramms von Pontano exemplifiziert und dann in ihrer historischen Entwicklung verfolgt: das diskursive Madrigal, das ausführlich und deutlich seine Gedanken darlegt; das melische Madrigal, »das sowohl Raisonnement als auch Pointierung« in klanglicher und kompositorischer Schönheit verschleiert;¹⁷ und das epigrammatische Madrigal, das ganz auf die *Argutia*, den witzigen Scharfsinn der Schlusspointe hin zugeschnitten ist und das zunehmend die Oberhand gewinnt. Diese Typologie ist also zugleich eine Entwicklungsgeschichte, wenngleich (wie schon angedeutet) keine lineare, sondern teils von Gleichzeitigkeit und sogar Konkurrenzsituationen zwischen meist zwei dieser Varianten gekennzeichnete.

Zeitlich am frühesten blüht der diskursive Typ, der ab 1500 bei Bembo, Sanzaro und Ariost auftritt. Hier ein Beispiel von Bembo:

Come si converria, de' vostri onori
 S'io non canto, Madonna, e non ragiono,
 Ben me ne dee venir da voi perdono:
 Che da la chiara e gran virtute vostra,
 Ch'è quasi un sol, ch'ogni altro lume adombra,
 E da quella celeste alma beltade,
 Cui par non vide o questa od altra etade,
 Quand'io vo per ritrarle,
 Tal diletto, e sì novo a me si mostra,
 Che l'alma in tanto resta vinta e sgombra
 Di saper, e lo stil non può formarle,
 Ch'al ver non sian pur come sogno et ombra;
 Se non in quanto a voi fan puro dono
 De la mia fede e testimon ne sono.¹⁸

¹⁷ Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 65.

¹⁸ Zit. nach: Pietro Bembo, *Prose e rime*, hrsg. von Carlo Dionisotti, Turin 1960, S. 521. Die Argumentation erschließt sich eventuell nicht sofort: Da Versuche, eure Tugend mit Worten zu beschreiben und zu erfassen, aufgrund eurer überwältigenden Wirkung nicht gelingen können, solltet ihr mich nicht dafür tadeln, dass ich es nicht versuche. Dies gilt für die Darstellungsfunktion solcher Worte. Aber abgesehen von der Möglichkeit des Gelingens oder Misslingens solcher

[Wie es sich gebührt, Herrin, muss mir, wenn ich von eurer Ehre nicht singe oder rede, von euch Vergebung zukommen: denn von eurer leuchten- den und großen Tugend, die wie eine Sonne ist, welche jedes andere Licht in den Schatten stellt, und von jener himmlischen hohen Schönheit zeigt sich mir, wenn ich mich anschicke, sie darzustellen, so große und so neue Freude, dass die Seele dabei überwältigt und ihres Vermögens beraubt zu- rückbleibt, und der Stil kann sie nicht so bilden, dass sie nicht im Vergleich zur Wahrheit wie Traum und Schatten sind; außer in der Hinsicht, dass [solche Darstellungsversuche] euch ein reines Geschenk meiner Treue dar- bringen und diese bezeugen.]

Ein solches Madrigal entfaltet seinen Gedankengang ausführlich. Er bleibt meist situationsabstrakt und verwendet wenig idyllische oder gar pastorale Semantik. Das narrative Moment des Trecento-Madrigals ist weitgehend verschwunden. Es dominieren Sprechakte wie »Rühmen, Klagen oder Rechten«;¹⁹ die Texte re- flektieren oder argumentieren, ohne zu überraschen oder zu verblüffen. Sie sind innerhalb des typischen Spektrums des Madrigals eher lang und bevorzugen Elfsilbler. Dabei neigen sie zu einer klaren syntaktischen und gedanklichen Bin- nengliederung, gelegentlich sogar zu einer metrischen, wodurch sie – etwa bei Ariost – der Ballata nahestehen können.

Bei Gaspara Stampa glättet und verkürzt sich die Form, ohne dass die Mad- rigale aber auf eine Schlusspointe hin geschrieben wären. In der Mitte des Cin- quecento versuchen Dichter wie Bernardo Cappello oder Girolamo Parabosco die ausgewogene Präsentation der Gedankenfolge, die dieser Variante des Madrigals eignet, durch »bewußte Ungleichmäßigkeiten und Extravaganzen« inhaltlicher Art zu durchbrechen.²⁰ In diesen Ausführungen experimentiert Schulz-Buschhaus mit dem in der Literaturwissenschaft äußerst umstrittenen Manierismusbegriff, und zwar in der vor allem von Ernst Robert Curtius vertretenen typologisch- transhistorischen Variante.²¹

Das Madrigal gewinnt, wie Schulz-Buschhaus zeigt, in der Mitte des 16. Jahr- hunderts innerhalb des lyrischen Gattungsspektrums an Boden, wenngleich nicht

Darstellung könnte ein Gedicht euch zu Ehren auch einfach nur meine Liebe bezeugen, selbst im Scheitern: Lediglich in dieser Hinsicht könntet ihr mich tadeln, wenn ich schweige.

19 Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 70.

20 Ebd., S. 80.

21 Vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen ¹¹1993, S. 277–305. Vgl. zu dieser Debatte Gerhard Regn, »Barock und Manierismus. Italianistische An- merkungen zur Unvermeidbarkeit einer problematischen Begriffsdifferenzierung«, in: *Europäische Barockrezeption*, hrsg. von Klaus Garber in Verbindung mit Ferdinand van Ingen, Wilhelm Kühl- mann und Wolfgang Weiß, Wiesbaden 1991, S. 879–897 und den Sammelband *Manierismus*,

bei Dichtern besonders gesteigerten Anspruchs wie Della Casa, Varchi oder Molza. Luigi Cassola legt 1544 sogar einen durchgehenden Madrigalcanzoniere vor. Den Madrigalen Girolamo Paraboscus, der immerhin auch Komponist war, bescheinigt Schulz-Buschhaus überraschende Klangferne und »hyperdiskursive« Stilistik.²² Innerhalb dieser Dominanz des Gedanklichen lässt sich jedoch bei Parabosco bereits ein Zug ins Epigrammatische feststellen, zum witzigen Motto und zur scharfsinnigen Behauptung. Ähnlich ist die Tendenz von Michelangelos Madrigalen, jedoch mit einem Hang zur Introvertiertheit und Abstraktion und zu religiösen Themen. Michelangelo vermeidet dabei (wie auch sonst in seiner Lyrik) jede Glätte, nicht zuletzt in syntaktischer Hinsicht.²³

Die Geschichte des melischen Madrigals, also des zweiten Typus, lässt Schulz-Buschhaus in den 1540er Jahren mit Giovan Battista Strozzi dem Älteren beginnen, dessen zahlreiche Madrigale erst posthum als Buchsammlung gedruckt wurden. Erst hier tritt nun das idyllische und pastorale Element, welches das Trecento-Madrigal auszeichnete, in das Cinquecento-Madrigal ein und bringt eine reiche Bild- und Metaphernwelt mit sich.

Hinzugefügt sei an dieser Stelle, dass die idyllisch-pastorale Färbung zusammen mit anakreontischen Elementen und einer dezidierten Süße und Anmut des Stils bei den Theoretikern des Madrigals von großer Wichtigkeit ist und dass etwa Filippo Massini in seiner auf einem Akademievortrag basierenden Schrift *Il Madrigale* von 1588 sich zwischen einer Festlegung des Madrigals auf dieses Themen- und Stilspektrum und der Anerkennung seiner thematischen und stilistischen Variabilität auch hin zum Hohen und Gravitätischen in komplexe Widersprüche verstrickt. Diese Verwerfungen sind auch dem Versuch Massinis geschuldet, seine auf sein eigenes Jahrhundert ausgerichtete Poetik grundsätzlich als Ausfaltung des bei Petrarca zwei Jahrhunderte zuvor bereits Angelegten zu erklären.²⁴

Die pastorale Themenvorgabe von Theoretikern wie Massini wird jedenfalls in Strozzi's Cinquecento-Madrigalen dichtungspraktisch sehr deutlich umgesetzt.

Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz, hrsg. von Bernhard Huss und Christian Wehr, Heidelberg 2014. Zur Diskussion über den Manierismus-Begriff in der Musikwissenschaft vgl. etwa Maria Rika Maniates, *Manierism in Italian Music and Culture, 1530–1630*, Manchester 1979.

22 Vgl. Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 86.

23 Zu Michelangelos besonderem Stil vgl. Enrico Fenzi, »Le Rime di Michelangelo: un percorso di lettura«, in: *SigMa* 4 (2020), S. 377–432; Susanne Friede, »Die »andere Renaissance«. Michelangelos *Rime* und der Antiklassizismus«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 67 (2016), S. 105–127; Claudio Marazzini, »La lingua di Michelangelo«, in: *Annali Aretini* 23 (2015), S. 125–132; Giovanni Nencioni, »La lingua di Michelangelo«, in: *Michelangelo artista, pensatore, scrittore*, Novara 1965, S. 569–576.

24 Vgl. Huss, Mehlretter und Regn, *Lyriktheorie(n)*, S. 224–226.

Dies mag auch damit zusammenhängen, so Schulz-Buschhaus, dass Strozzi sowohl Trecento-Madrigale als auch Cinquecento-Madrigale verfasste und daher Elemente wie die pastorale Semantik von dem einen in das andere übertragen haben wird. Lediglich das narrative Moment der alten Form bleibt im Cinquecento-Madrigal am Rande.²⁵

Dies alles kleidet Strozzi in eine besonders klangbewusste Sprache, bei der Vokale und Vokalreihen, etwa von dunklen zu hellen Klängen, mit hoher Reimdichte und Binnenreimen, effektiv eingesetzt werden. Um diese Klanglichkeit voll ausspielen zu können, verzichtet Strozzi auf die rasonierende Gedankenführung des diskursiven Madrigaltypus und schreibt auch insgesamt kürzere Texte. Die darin vorkommenden Sprechakte sind nicht mehr diskutierend, sondern huldigend oder klagend, der Satzbau ist glatt und parataktisch.

Dieser von Schulz-Buschhaus so benannte melische Madrigaltypus ist vor allem in der Toskana zuhause und zieht sich bis zur Jahrhundertwende (bei Ottavio Rinuccini). Strozzi's gleichnamiger Neffe Giovan Battista Strozzi der Jüngere verfasst ähnliche Madrigale wie sein Onkel und liest 1574 vor der Florentiner Akademie eine erst 1635 gedruckte *Lezione sopra i Madrigali*, die den klangvollen und graziösen Madrigalstil zur Norm des Madrigals schlechthin erhebt.²⁶

Alles, was Anmut verspricht, ist nach dieser Poetik im Madrigal zu bevorzugen, auch die als leichtgewichtig geltenden siebensilbigen Verse. Dabei wird das Madrigal thematisch auf mittlere und kleine Gegenstände festgelegt; im Gegensatz zum späteren Gebrauch der Barockdichter kann es beispielsweise keine hohe Enkomiasitik aufnehmen. Leichte Pointen werden zwar durchaus gefordert, aber sie dürfen die anderen, insbesondere klanglichen Elemente des Gedichts nicht übertönen oder stören. Alles hat in dieser Poetik, so Schulz-Buschhaus, den Ausdruck »liedhaft tändelnder Grazie und Harmonie«.²⁷ Das Gegenteil hiervon fordert später für das Madrigal der (anfänglich von Giambattista Marino beeinflusste, aber später mit diesem verfeindete) Barockdichter Tommaso Stigliani in seiner *Arte del verso italiano* (1683). Hier ist alles auf epigrammatische Brevitas, Argutia, überraschende Konzeptistik abgestellt.

Bevor Schulz-Buschhaus jedoch die sich hierin artikulierende dritte Stilrichtung, das epigrammatische Madrigal, behandelt, geht er auf die Sonderstellung Torquato Tassos am Ende des 16. Jahrhunderts ein. Tassos Madrigalschaffen bewegt sich vom diskursiven Typus mit den Jahren zur höchsten Ausprägung des melischen Typus hin, wie er beispielsweise in den 36 Madrigalen zutage tritt,

25 Vgl. Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 105.

26 Vgl. ebd., S. 115.

27 Vgl. ebd., S. 119.

die Tasso um 1592 für Carlo Gesualdo di Venosa schrieb. Aus Petrarcas Laura-Paronomasie entwickelt Tasso eine gleichsam klanggesteuerte idyllische Aura-Semantik, die nicht mehr, wie bei Petrarca, allegorisch ist – man denke etwa an das berühmte »Ecco mormorar l'onde«²⁸ oder das Madrigal »Felice primavera«:

Di bel pensier fiorisce nel mio core
 novo lauro d'amore
 a cui ride la terra e il ciel d'intorno,
 e di bel manto adorno
 di giacinti e viole il Po si veste:
 danzan le ninfe oneste e i pastorelli
 e i sussurranti augelli in fra le fronde
 al mormorar de l'onde: e vaghi fiori
 donan le grazie a i pargoletti Amori.²⁹

[Glücklicher Frühling. Von schönem Gedanken erblüht in meinem Herzen ein neuer Liebes-Lorbeer, dem die Erde und der Himmel ringsum zulächeln, und der Po kleidet sich in einen schönen schmucken Mantel von Hyazinthen und Veilchen: Es tanzen die ehrbaren Nymphen und Hirten, und die säuselnden Vögel im Laub zum Murmeln der Wogen: und anmutige Blumen schenken die Grazien den kindlichen Amoretten.]

Nach Schulz-Buschhaus' Interpretation versucht Tasso dabei, »das freie Schweben des Gesangs vor der Fesselung durch Pointe und Witz, das Lied vor dem Epigramm zu retten«.³⁰

Um dies zu erreichen, vermeidet Tasso allzu parallele, »konzinne« syntaktische Strukturen, obwohl Stellungsfiguren wie Parallelismen zum bevorzugten Instrumentarium des lyriktypischen mittleren Stils gehören. Anaphorische Wiederholungen werden daher möglichst variierend ausgestaltet. In den späten Madrigalen für Gesualdo führt dies sogar zu einer Verschleierung der syntaktisch-logischen

28 Zu diesem Madrigal vgl. Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1964, S. 507–509; Gerhard Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur Parte prima der Rime (1591/1592)*, Tübingen 1987, S. 241; Lorenz Welker, »Monteverdi, Tasso und der Hof von Mantua: Ecco mormorar l'onde (1590)«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 53 (1996), S. 194–206; Kablitz, »Petrarkismus«; Mehlretter, *Maske und Performanz*, S. 89–91; im Zusammenhang mit allgemeinen Fragen des Sprach- und Musikklangs: Hartmut Schick, »Melische Dichtung und Vokalfarbenmusik im Madrigal. Giaches de Wert vertont Tasso«, in: *Die Musikforschung* 64 (2011), S. 219–244: S. 238.

29 Torquato Tasso, *Aminta e Rime*, hrsg. von Francesco Flora, Turin 1976, Bd. 1, S. 149 f.

30 Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 127. Zum Verhältnis zwischen Tassos Madrigalen und Petrarcas Dichtung vgl. auch Kablitz, »Petrarkismus«.

Beziehungen.³¹ Tassos darin liegende Strategie der Vermeidung vorhersehbar gleicher Anordnungen betrifft auch die Positionierung von scharfsinnig-witzigen Zuspitzungen. In seinem poetologischen Dialog »La Cavaletta« wendet sich Tasso auch theoretisch gegen die Eintönigkeit solcher bei anderen Autoren stets im letzten Vers platzierter Pointen.³² Schulz-Buschhaus ist mit dieser Analyse von Tassos Madrigalen einer der ersten, der gegen den Mainstream der damaligen italienischen Tassokritik den klassizistischen, nicht dominant konzeptistischen Charakter von Tassos Dichtung erkennt.³³

Der dritte von Schulz-Buschhaus angesetzte Stiltypus ist dann das epigrammatische, auf eine Pointe zulaufende Madrigal. Er beobachtet: »Bei der Mehrzahl später Cinquecento-Madrigale löst sich die diskursive Gedichtstruktur, welche uns aus der ersten Jahrhunderthälfte vertraut ist, nicht ins Musikalische auf, sondern strafft sich zur glatten Schärfe des Epigramms.«³⁴ Schulz-Buschhaus bringt diese Entwicklung in Zusammenhang mit einem Wandel in der neulateinischen Epigrammatik im Cinquecento, vom Modell Catull hin zum Modell Martial. Erst mit der Martial-Imitatio wird das Epigramm sozusagen richtig epigrammatisch, witzig, scharfsinnig; Brevitas und Argutia werden zu neuen Idealen.

Schon früh ergeben sich nun aber bei diesen Cinquecento-Autoren die scharfsinnigen und überraschenden Argumentationen nicht mehr aus der Sache selbst und ihrer gedanklichen Durchdringung, sondern »aus einem geistreichen Arrangement von Metaphern«.³⁵ Typisch für diese Vorgehensweise ist etwa ein Madrigal von Luigi Groto, in dem das Ich der Dame rät, die mit der Sonne verglichenen Augen nicht mit den schneeweißen Händen zu verbergen, da sonst die Strahlen der Augen den Schnee der Hände zum Schmelzen bringen würden:

Sono i begli occhi tuoi
di duo soli lucenti sfere calde,
son le tue man dapoi
d'una neve bianchissima due falde,
e però ti consiglio,
per far muro a' tuoi occhi,

31 Vgl. Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 130.

32 »Colui ch'è sempre ferito da sezzo, suol preveder il tempo nel quale è percosso: e prevedendolo, può guardarsene [...] Oltre di ciò le percosse improvide portano seco maggior maraviglia e maggior diletto [...] Dunque non sempre l'acutezza dee usarsi nel medesimo luogo e tempo, ma in diversi.« (Torquato Tasso, »La Cavaletta«, in: *Dialoghi*, Bd. II, 2, S. 623; vgl. Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 138).

33 Vgl. hierzu auch Gerhard Regn, »Tasso und der Manierismus. Anmerkungen zu einem Forschungsproblem«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 38 (1987), S. 99–129.

34 Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 149.

35 Ebd., S. 155.

accìò che io non t'adocchi,
 non oppor più le man dinanzi al ciglio.
 Levale, e credi a me, se non le levi,
 quei soli struggeran coteste nevi.³⁶

[Deine schönen Augen sind heiße Sphären zweier leuchtender Sonnen, deine Hände sind zwei Lagen weißesten Schnees, und daher rate ich dir, halte nicht mehr, um eine Mauer vor deine Augen zu stellen, damit ich dich nicht anschauen kann, die Hände vor deine Wimpern. Nimm sie fort, und glaube mir, wenn du sie nicht fortnimmst, werden jene Sonnen diesen Schnee schmelzen.]

Dieses Argument funktioniert nur durch eine Interferenz von metaphorischer und wörtlicher Ebene. Schulz-Buschhaus spricht hier von einer »Naturalisierung« der Metapher.³⁷ Neben Groto werden bei ihm Bernardino Rota und Luigi Tansillo als Vertreter dieser Richtung im Cinquecento genannt, die dann ab 1600 das Madrigal dominieren wird. Anhand der wesentlich späteren barocken Poetik von Emanuele Tesauros *Cannocchiale Aristotelico* wird sodann die Wichtigkeit der syntaktischen Konzinnität und Parallelität für solche argute, also scharfsinnige, Pointenwirkung herausgearbeitet.³⁸ Syntaktische Symmetrien und Antithesen führen bei dieser Schreibweise zwingend auf den metaphorischen Schluss des Gedichtendes hin.

Eine eingehende Untersuchung wird den Madrigalen von Battista Guarini zuteil, der bei Schulz-Buschhaus ähnlich wie Tasso differenzierter betrachtet wird als damals üblich und daher auch aus einer allzu linearen Erzählung der Entwicklung zum Barock hin ein Stück weit herausgehalten wird. Zwar geht es Guarini durchaus um epigrammatische Formung und auch um Pointen, aber diese werden nicht wie bei Groto oder später bei Marino hauptsächlich durch aufwendige Metaphern erzeugt. Im Gegensatz zu Groto gelingt Guarini außerdem eine wesentliche Voraussetzung epigrammatischer Wirkung: die elegante Brevitas und Konzinnität, also syntaktische Klarheit, des Gedichtbaus.

Guarini liebt das Dilemma als argute Dubitatio, so in dem Madrigal »Parlo, misero, o taccio?« – eine Gestaltung, die sich ohne Metaphorik realisieren lässt:

Parlo, misero, o taccio?
 S'io taccio, che soccorso avrà il morire?

36 Luigi Groto, *Rime*, Venedig 1610, Bd. 1, Bl. 35v.

37 Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 159.

38 Vgl. ebd., S. 165.

S'io parlo, che perdono havrà l'ardire?
 Taci, che ben s'intende
 chiusa fiamma talor da chi l'accende.
 Parla in me la pietate,
 parla in lei la beltate.
 E dice quel bel volto al crudo core:
 Chi può mirarmi e non languir d'amore?³⁹

[Spreche ich, ich Armer, oder schweige ich? Wenn ich schweige, welchen Beistand wird das Sterben erhalten? Wenn ich spreche, welche Vergebung wird die Kühnheit erhalten? Schweig, denn leicht wird verstanden eine verborgene Flamme von dem, der sie entzündet. In mir spricht das Mitleid, in ihr spricht die Schönheit. Und jenes schöne Antlitz sagt zum grausamen Herz: Wer kann mich anschauen und nicht vor Liebe schmachten?]

Aber nicht nur Metaphern bleiben bei dieser Epigrammatik am Rande, auch erlebte oder gar abwegige Themen und Motive müssen, im Gegensatz zur späteren Barockdichtung, für diese Wirkungen nicht bemüht werden. Dennoch steht die Pointe durchaus im Vordergrund: Im Vergleich zu Tasso interessiert Guarini weniger das Spezifische des jeweiligen Gegenstandes, sondern, wie Schulz-Buschhaus formuliert: »Durch das Prinzip epigrammatischer Pointierung wird jeder Gegenstand [...] seiner eigentümlichen Substanz beraubt und erhält den Anschein des Unernstes, so daß die Realität sich schließlich fast auflöst vor der Selbstgenügsamkeit des poetisch-konzeptistischen Ingeniums.«⁴⁰ Letzteres ist ganz besonders bei Giambattista Marino und den Marinisten des 17. Jahrhunderts der Fall, in deren Schaffen der epigrammatische Typus des Madrigals besonders gesteigert begegnet. Marino intensiviert die Technik der metaphorisch erzeugten Pointe, die er bei Groto findet, und verknüpft sie mit der eleganten Brevitas Guarinis. Das überraschend Witzige wird dabei gezielt und doch unmerklich konstruiert und gewinnt, so Schulz-Buschhaus, eine unsinnliche Abstraktion, einen selbstbezüglichen spielerischen Uernst, eine themenunabhängige kristalline Heiterkeit, die nach Schulz-Buschhaus die Eigenheit Marinos ausmacht.⁴¹ Man sieht an diesen Charakterisierungen, dass Schulz-Buschhaus bei aller Beeinflussung durch die Ende der 1960er Jahre erstarkenden strukturalistischen Herangehensweisen auch noch Elemente der älteren Stilkritik bzw. ästhetischen Kritik mitführt.

39 Battista Guarini, *Rime*, Venedig 1598, Bl. 84v.

40 Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 206.

41 Vgl. ebd., S. 218 f.

Eine ausführliche Analyse widmet Schulz-Buschhaus der *Galeria*, einem Zyklus ekphrastischer und pseudo-ekphrastischer Gedichte Marinos, darunter viele Madrigale. Hier wird das Madrigal nicht mehr nur in seiner Struktur, sondern auch in seiner medialen Bestimmung zum Epigramm, nämlich zur Inschrift, wenngleich auf großenteils fiktiven Bildwerken nur fiktiv angebracht. Schulz-Buschhaus zeigt, dass Marino in diesem Werk stark auf die »Appendix Planudea« der *Anthologia Graeca* rekurriert, also eben eine Sammlung von Epigrammen auf Bilder. Marino interessiert sich dabei nicht im Geringsten für die Malweise der erwähnten Maler, sondern nur für das argute Hin- und Herspielen über die Grenze von Kunst und Wirklichkeit.⁴² Mediengeschichtlich betrachtet ist das Madrigal hier, gegen Ende von Schulz-Buschhaus' wegweisendem Buch, also von der Musik in die Bildkunst gewandert.

Musik und Text: Für eine intermediale Madrigalfoschung

Natürlich sind die drei Ausprägungen von Schulz-Buschhaus' triadischer Typologie als solche reduktiv, und es wäre mit etwas Mühe möglich, Madrigale zu benennen, die nicht so recht hineinpassen – etwa, weil sie stark narrative oder dramatische Elemente einführen.⁴³ Aber diese Gegenbeispiele sind gering an der Zahl, und die Orientierungsleistung der Dreiteilung innerhalb des großen Korpus ist beträchtlich, ebenso wie diejenige der Geschichtsfiliation, die zwischen ihnen und zwischen einzelnen Elementen davon aufgemacht wird.

Generell zeigt sich an Schulz-Buschhaus' genauen Analysen, wie sich das Genus des Madrigals, obwohl es zumindest bis zum 16. Jahrhundert immer musiknah gedacht wurde, nach eigenen formalen und ästhetischen Kriterien entwickelte, die nicht von dieser Musiknähe gesteuert wurden. Angesichts dieser sehr von inneren Gegebenheiten und Dynamiken des Literarischen angetriebenen Entwicklung könnte man sogar argwöhnen, das literarische Madrigal sei vielleicht ein dem musikalischen Madrigal lediglich homonymer Begriff, die Sache habe sozusagen mit dem musikalischen Madrigal nichts zu tun.

42 Vgl. ebd., S. 336.

43 Beispielsweise folgendes Madrigal von Luigi Groto: »La donna mia sopra una verde riva / quetamente dormiva, / quando una pecchia intenta al suo lavoro, / fallita dal vermiglio / de' labri ardenti, senza altro consiglio / in mezzo a quei si pose, / credendo essersi posta in mezzo a rose. / Desta madonna alor le dita mise, / e premendole, l'ape incauta uccise. / La qual morendo fu sentita dire: / >oh che dolce morire! / Non so se la dolcezza saporita / di queste labra, o il torchio de le dita / m'abbia tolto la vita, / so ben che tal morir m'apporta gioia, / ch'io vissuta nel mel, nel mele muoia« (*Antologia della poesia italiana: Cinquecento*, hrsg. von Cesare Segre und Carlo Ossola, Turin 2001, S. 229 f.).

Dagegen wären jedoch aus heutiger Sicht zwei Argumente vorzubringen, ein historisches und ein typologisches: Historisch gesehen wird die neue Form des Cinquecento-Madrigals mit seiner dezidiert asymmetrischen, nicht binnengegliederten, freien Form in einer Epoche lanciert, in der die höchsten Stilformen der Vokalmusik, etwa die Motette oder der Messesatz, ebenfalls wörtliche Wiederholungen meiden und insofern im Grunde jeden Text beinahe wie Prosa behandeln. Man kann also sagen, das neue Madrigal vollziehe diese Entwicklung in Absetzung vom strophischen Trecento-Madrigal oder der Ballata literarisch mit. Nicht zufällig wird denn auch das erste madrigalartige Gebilde in Pietro Bembo's *Asolani*, »Amor, la tua vertute«, beim Bankett der Königin als Gegenveranstaltung zu zwei strophischen odenartigen Gebilden vorgetragen, und zwar von der (gegenüber den anderen beiden Sängerinnen höher gestellten) Hofdame der Königin – und mit so großem Erfolg, dass die vorangegangenen Liedchen den Zuhörern wie »verglühte und erloschene Kohlen« erscheinen:

[...] cantò con tanta piacevolezza e con maniere così nuove di melodia, che alla dolce fiamma, che le sue note ne' cuori degli ascoltanti lasciarono, quelle delle due fanciulle furono spenti e freddi carboni:

Amor, la tua virtute
 Non è dal mondo e da la gente intesa,
 Che, da viltate offesa,
 Segue suo danno e fugge sua salute.
 Ma se fosser tra noi ben conosciute
 L'opre tue, come là dove risplende
 Più del tuo raggio puro,
 Camin dritto e sicuro
 Prenderia nostra vita, che no 'l prende,
 E tornerian con la prima beltade
 Gli anni de l'oro e la felice etade.⁴⁴

[Sie sang mit so viel Anmut und mit so neuen Manieren der Melodie, dass im Vergleich zu der süßen Flamme, die ihre Töne in den Herzen der Zuhörer zurückließen, jene [Gesänge] der beiden Mädchen wie erloschene und kalte Kohlen waren:

Amor, deine Kraft wird von der Welt und den Menschen nicht verstanden, die, von Niedrigkeit geschlagen, ihrem Schaden folgen und vor ihrem Heil fliehen. Aber wenn unter uns deine Werke wohlbekannt wären,

44 Pietro Bembo, *Gli Asolani*, hrsg. von Giorgio Dilemmi, Florenz 1991, S. 217.

so wie dort, wo am meisten von deinem reinen Strahl erglänzt, so würde unser Leben einen geraden und sicheren Lauf nehmen, den es jetzt nicht nimmt, und es würden mit der ersten Schönheit die goldenen Jahre und das glückliche Zeitalter wiederkehren.]

Dieses Gebilde, das zunächst aussieht wie eine isolierte Canzonestrophe, weist keine deutliche Unterteilung des Aufgesangs in Stollen auf: Man könnte zwar metrisch betrachtet die ersten beiden Verse als einen Stollen lesen und die dann folgenden zwei als den zweiten, aber daraus ergäbe sich ein so extrem verkürzter Aufgesang, dass man ihn kaum wahrnähme. Die zweiteilige Form der *fronte* ist, wenn überhaupt, nur verblasst realisiert, und dies hat zur Folge, dass man letztlich den Aufgesang nicht mehr vom Abgesang scheiden kann; die Canzonenform verflüchtigt sich. Damit ist das Cinquecento-Madrigal auf der Landkarte. Diese asymmetrische Form gefällt den Bankettgästen als die modernere, wohl weil sie kompatibler mit anspruchsvoller ›durchkomponierter‹ Musik ist, und dies suggeriert Bembo auch durch sein narratives Arrangement der drei Vokalstücke als Steigerung. Die Entwicklung der literarischen Form steht mithin in historischer Nähe zu musikalischen Entwicklungen.⁴⁵

Das zweite, typologisch-vergleichende Argument ist etwas spekulativ: An Schulz-Buschhaus⁷ oder auch der bei Huss, Mehlretter und Regn⁴⁶ vorgelegten Rekonstruktion der zeitgenössischen theoretischen Diskussionen, aber auch an der Praxis des Madrigale-Schreibens im Cinquecento sieht man, dass diese Entwicklung große Ähnlichkeit mit musikalischen Formentwicklungen aufweist. Dies gilt nicht nur für die Diskussionen über den Klangwert von Vokalen, die ohnehin im poetologischen Schrifttum des 16. Jahrhunderts in Italien im Gefolge Bembos für alle Gattungen eine wichtige Rolle spielen, sondern auch für die Fragen der Komposition, der Länge oder Kürze der Gebilde, der Bauformen, der Verlaufsformen, die, im Gegensatz zu den stärker an Handlungszusammenhängen orientierten Großgattungen Drama und Epos, in der Lyrik und gerade im Madrigal zentrale ästhetische Bedeutung eigenen Rechts erlangen. Es sind musikähnliche Formentscheidungen, die nicht immer von Inhalten gesteuert sind und die das literarische Madrigal dem musikalischen ein Stück weit analog machen.

Man könnte also sagen: die beiden Madrigalbegriffe, der musikalische und der literarische, stehen in einer metonymisch-historischen und in einer metaphorisch-typologischen Beziehung, die es ratsam erscheinen lässt, sie bei allen Unterschie-

45 Vgl. Huss, Mehlretter und Regn, *Lyriktheorie(n)*, S. 218 und Florian Mehlretter, »Gattungs-Politik. Ode und Kanzone zwischen Bembo und Ronsard«, in: *Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos*, hrsg. von Michael Bernsen und Bernhard Huss, Göttingen 2011, S. 165–185.

46 Huss, Mehlretter und Regn, *Lyriktheorie(n)*, S. 207–228.

den auch immer wieder gemeinsam zu betrachten. In dieser Hinsicht wäre über das von Schulz-Buschhaus Erreichte unbedingt hinauszugehen.

Für die heutige Leserschaft gewöhnungsbedürftig, aber nicht abwegig, ist Schulz-Buschhaus' (bislang von niemandem wiederholter) Versuch, so etwas wie eine Makrogeschichte der Entwicklung des Madrigals vorzulegen. Solche Vorhaben sind heute selten, aber dennoch nicht gänzlich verzichtbar. Wir können zwar nicht in das Zeitalter der Großen Erzählungen zurück, aber wir benötigen bei aller Skepsis doch hypothesenhafte Orientierungserzählungen, und sei es nur, um uns davon abzusetzen. Auch Alfred Einsteins Versuch, auf der beträchtlichen, aber gleichwohl selektiven Basis seiner zahlreichen eigenhändigen Spartierungen ein riesiges bis dahin vergleichsweise dunkles Gelände zu beleuchten, kann uns in diesem Sinne dienen, auch wenn heutige Forschende vielleicht sogar in jeder einzelnen Hinsicht davon auf Distanz gehen mögen. Seine Erzählung gewinnt sozusagen die Qualität eines Mythos, an den man nicht mehr glaubt, der aber dabei hilft, die eigene Position zu bestimmen.

Beide Geschichten, diejenige Einsteins des musikalischen und diejenige Schulz-Buschhaus' des literarischen Madrigals, sind *als* Erzählungen notwendig reduktives ›Erklären in der Zeit‹, das sich im Wesentlichen an seiner Plausibilität und seiner Erklärungsleistung messen lassen muss. Problematisch wird solches Erzählen insbesondere dann, wenn entweder die Zufälle der Erstellung des Phänomenkorpus oder die Implikate des narrativen Modells zu einer *unangemessenen* Reduktion führen. Dies müssen nachfolgende Generationen immer wieder prüfen – aber sie wären gut beraten, die *Möglichkeit* einer Geschichte des Madrigals nicht in molekulare Detailbeobachtungen zerstieben zu lassen.

Abkürzungen

<i>DIM</i>	Alfred Einstein, <i>Das italienische Madrigal. Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik des 16. Jahrhunderts</i> , hrsg. von Sebastian Bolz, München 2025 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 83), DOI: 10.5282/ubm/epub.128701
<i>DDT</i>	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i> , hrsg. von Rochus von Liliencron u. a., Leipzig 1892–1931
<i>DTB</i>	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i> , hrsg. von Adolf Sandberger, Leipzig 1900–1920, Augsburg 1924–1938 (Denkmäler deutscher Tonkunst, Zweite Folge); Neue Folge (N. F.), Wiesbaden 1962 ff.
<i>DTÖ</i>	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i> , hrsg. von Guido Adler u. a., Wien 1894 ff.
<i>Grove Music Online</i>	<i>Grove Music Online</i> , hrsg. von Laura Macy, fortgesetzt von Deane L. Root, Oxford 2001 ff.
<i>LexM</i>	<i>Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit</i> , hrsg. von Claudia Maurer Zenck u. a., Hamburg 2005 ff., https://www.lexm.uni-hamburg.de/
<i>MGG Online</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online</i> , hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff.
<i>PäM</i>	<i>Publikationen älterer Musik</i> , hrsg. von Theodor Kroyer, Leipzig 1926–1940
<i>TIM</i>	Alfred Einstein, <i>The Italian Madrigal</i> , übers. von Alexander H. Krappe, Roger Sessions und Oliver Strunk, Princeton 1949

Zitate aus *Das italienische Madrigal* / *The Italian Madrigal* erfolgen in der Regel in der Sprache und Ausgabe des jeweiligen Aufsatzes. Im Sinne dieses Bandes, dem es um eine Re-Lektüre unter den Bedingungen von Original und Übersetzung geht, werden entsprechende Stellen bei Bedarf in den Fußnoten in der jeweils anderen Sprache wiedergegeben.

Sämtliche im Band enthaltenen Links wurden zuletzt überprüft am 14.03.2025.