

DAS VERFAHREN DER IMITATIO & AEMULATIO

Versuch einer Ästhetik italienischer Musik um 1600

Das Verfahren der *imitatio* und *aemulatio*¹, also die intersubjektive Nachahmung und Weiterentwicklung musikalischer und literarischer Konzepte, ist in der italienischen Madrigalkunst um 1600 auf textlicher und musikalischer Ebene allgegenwärtig². Nicht nur in der madrigalistischen Dichtung und ihrer Vertonung ist es gang und gäbe, vorhandenes Material in Wort und Ton aufzunehmen, umzuformulieren und für den entsprechenden Zweck anzupassen; Das Verfahren findet seinen Ursprung in der Rhetorik, Literatur und Dichtung³. Die Nachahmung (lat. *imitatio*) und das Bestreben um ein wetteiferndes Übertreffen bzw. Weiterentwickeln (lat. *aemulatio*), geht auf die rhetorische Lehrschule der römisch-lateinischen Spätantike zurück⁴. Seit G. VALLAS 1498 in Venedig die Übersetzung der *Poetik* von ARISTOTELES ins Lateinische veröffentlicht hatte⁵, kurierten zahlreiche Nachahmungstheorien, die das Verfahren nicht nur legitimierten, sondern zur Selbstverständlichkeit werden ließen. So galt es in Unterrichtungen der Rhetorik und Grammatik, die lateinischen Texte antiker Vorbilder auswendig zu lernen, sie formal und inhaltlich nachzubilden und nach Möglichkeit irgendwann zu übertreffen.

Das Verfahren zeigt sich aber auch sehr anschaulich in der verschriftlichten Tradierung antiker Mythen und deren Umarbeitungen zu Libretti. Die verschiedenen Varianten werden, wie einst in der mündlichen Nacherzählung, immer wieder neu aufgenommen, verarbeitet und angepasst bzw. variiert. Als Beispiel hierfür ließen sich die zahlreichen Bearbeitungen des Mythos um Orpheus und Eurydice nennen. Der Stoff wird den antiken Vorlagen von VERGIL (*Georgica*) und OVID (*Metamorphosen*) entlehnt und neben Anderen, von ALESSANDRO STRIGGIO und OTTAVIO RINUCCINI zu Opernlibretti verarbeitet. Die inhaltlichen Abweichungen gegenüber den antiken Vorbildern wird durch den Anlass gerechtfertigt, in diesem Falle ist es die Hochzeit der MARIA DE' MEDICI⁶:

¹ Siehe hierzu: PIGMAN, GEORGE W.: *The Metaphorics of Imitatio and Aemulatio*, Californien 1979:

"Imitation appears in so many different contexts: as a means of enriching a vulgar language (du Bellay), as a path to the sublime ("Longius"), as the surest or only way to learn Latin (Deminio), as the way to become *vis bonus dicendi peritus*, with an emphasis on character-formation (Ramus), as a method for enriching one's writing with stylistic gems (Vida), as a reinforcement of one's natural inclinations (Poliziano) or a substitute for undesirable inclinations (Cortesi) and as providing the competitive stimulus necessary for achievement (Calcagnini). By no means does this list intend do pin an author to only one position, nor does it exhaust all the positions taken during antiquity and the Renaissance."

² Vom selben Autor: *Versions of Imitation in the Renaissance*, in: *Renaissance Quarterly*, vol. 33 No. 1, 1980, S.1:

"From Petrarch's sonnets to Milton's epics a major characteristic of Renaissance literature is the imitation of earlier texts, and the Renaissance contains a vast and perplexing array of writings on the theory and practice of imitation."

³ "For Macrobius, however, imitation does not imply avoiding verbal repetition, a cardinal position in Petrarch and other later authors, but rearranging of previous material."

Zitiert nach: PIGMAN 1979, S.3.

⁴ Vgl. KLAUS-JÜRGEN SACHS in MGG, Atrikel: Imitation.

⁵ "In der Renaissance nehmen im Zuge der gesteigerten, geradezu systematisierten Rezeption antiker Quellen und Denkweisen - auch Studium, Kommentierung und Diskussion der antiken Texte zur Mimesis- (Imitatio-) bzw. Nachahmungstheorie ungeheuer zu, vor allem seit G. Vallas lateinischer Übersetzung von Aristoteles' *Poetik* (Vdg. 1498)." Zitiert nach ebda. Sp. 514.

⁶ Es handelt sich um die OTTAVIO RINUCCINIS *L'Euridice*, welches 1600 bei der Hochzeit Heinrich des IV. von Frankreich mit Maria de' Medici in Florenz mit der Musik von JACOPO PERI aufgeführt wurde.

"Die Katastrophe wird umgebogen in ein *lieto fine*, ein glückliches Ende, und dies selbst auf die Gefahr hin, den Mythos abändern zu müssen. Das Schicksal der Protagonisten mündet zum Schluß wieder ein in die pastorale Heiterkeit des geträumten Arkadien, wo allen Fährnissen zum Trotz die ewige Sonne des Friedens strahlt. Rinuccini ließ deshalb seinen Pluto Euridice ohne Bedingungen herausgeben und verschenkte damit eine der dramatischsten Situationen der Orpheus-Geschichte - die letzte Szene zeigt Euridice und Orfeo im Kreise der Hirten und Nymphen, von ihren Unterwelt-Abenteuern erzählend - ein wahres Happy end statt des Verlustes für alle Zeit, das Rinuccini indes mit dem Anlaß der Aufführung, der Hochzeit Maria de' Medicis, rechtfertigt:

*"Es könnte manchem scheinen, daß es zu kühn gewesen sei, den Schluß der Orpheus-Geschichte abzuändern, aber so schien es mir passend zu sein in einer Zeit solcher Fröhlichkeit.""*⁷

Hier wird deutlich, mit welchem Selbstverständnis der freie Umgang mit Inhalt und Form gehandhabt wird. Eine ausführliche Darstellung der poetisch-musikalischen Emulation leistet GARY TOMLINSON⁸. Anschaulich stellt er nicht nur dar, wie der von OVID und VERGIL allgemein bekannte Stoff aus STRIGGIOS Libretto von RINUCCINI neu arrangiert wird, sondern hebt auch den musikalischen Vorbildcharakter JACOPO PERIS für die Vertonung CLAUDIO MONTEVERDIS hervor. Es werden in dieser Verfahrensweise bei gleichem oder ähnlichem Inhalt unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt, Texte und Formen adaptiert und variiert. Ähnlich verhält es sich mit der madrigalistischen Dichtung um 1600. Es finden sich zahlreiche Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten auf verschiedenen Ebenen. Der Umfang des entlehnten Materials ist dabei unterschiedlich: Von der Paraphrase des Inhalts, über die Entlehnung von Reimwörtern bis hin zu einer Adaption, bei der lediglich einzelne Worte geändert sind, ist alles vertreten. GLENN WATKINS zeigt in seinen Schriften⁹ etliche Emulationsbeispiele auf. Eines davon soll hier im Textvergleich aufgenommen werden, da eben diese beiden Stücke von LUZZASCO LUZZASCHI (IX₁₀) und DON CARLO GESUALDO, dem Fürsten von Venosa (V₃), im Folgenden auch bezüglich der Emulation in der Musik interessant sind:

LUZZASCHI:

Itene mie querele
Precipitose a volo
A lei che m'è cagion d'eterno duolo.
Ditele per pietà ch'ella mi sia
Dolcemente crudele,
Non crudelmente ria
Ch'i dolorosi stridi
Cangerò lieto in amorosi stridi.

GESUALDO:

Itene, o miei sospiri
Precipiate 'l volo
A lei che m'è caigon d'aspri martiri.
Ditele, per pietà, del mio gran duolo ;
C'ormai ella mi sia
Come bella ancor pia,
Che l'amaro mio pianto
Cangerò, lieto, in amoroso canto.¹⁰

Siehe Leopold 1982, S.15.

⁷ Siehe Leopold 1982, S.111. Das Zitat im Zitat: OTTAVIO RINUCCINI, Vorwort zu *L'Euridice*, Soleri, Origini S.41. Es folgt ein Vergleich der Libretti von RINUCCINI und STRIGGIO, der die Ähnlichkeiten und Unterschiede der beiden Versionen aufzeigt.

⁸ GARY TOMLINSON: *Monteverdi and the end of the renaissance*, Oxford 1987, S.131.

⁹ Hier sind zu nennen: GLENN WATKINS: *Carlo Gesualdo. The Man and His Music*, London 1973. Außerdem zusammen mit THOMASIN LA MAY: *"Imitatio" and "Emulatio": Changing Concepts of Originality in the Madrigals of Gesualdo and Monteverdi in the 1590's*, in: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber 1986.

¹⁰ GLENN WATKINS: *Carlo Gesualdo. The Man and His Music*, London 1973, S.123.

Ähnlich verhält es sich mit der Komposition. Die stilistische Nähe ist schon alleine durch die Musikanschauung der Zeit geprägt: Ein Originalitätsgedanke, wie er uns heute geläufig ist, existiert in der Form noch nicht. Auch wenn es gewiss schon zu dieser Zeit rühmlich ist, diese oder jene Errungenschaft als Erster praktiziert und berühmt gemacht zu haben oder eine wissenschaftliche Erkenntnis herausgefunden zu haben –es gab auf das entstandene Material keinen Besitzanspruch, der sich gar juristisch durchsetzen ließe. Die Musik, welche als Teil der Wissenschaften verstanden wird, hatte außerdem nicht nur den Anspruch, das Gemüt zu erfreuen: Es geht im öffentlichen Diskurs auch darum, Wahrheiten der Kompositionswissenschaft in Analogie zu - oder gar in Gleichsetzung mit - den Gesetzen der Natur (z.B. Gravität) zu finden. Neben der Aufgabe, dem Geschmack des Adels gemäß zu komponieren, in dessen Diensten man steht¹¹, musste sich der Komponist auch vor den Theoretikern und ihren Forderungen vor dem Dictum einer als *wahrhaftig* verstandenen Musik rechtfertigen¹².

Die Musikanschauung dieser Zeit ist also vielmehr mit dem heutigen Verständnis von Wissenschaft erklärbar, als mit dem heutigen Verständnis von Komposition oder Kunst. Ohne jemals den großartigen Werken dieser Zeit die Originalität absprechen zu wollen, mag es für deren Verständnis dennoch hilfreich sein, die Gegenposition zu überzeichnen, indem man von einer nicht-originiären Musik, im Sinne einer Kompositionswissenschaft, spricht. Es geht viel weniger darum, eine Musik zu schreiben, welche die persönlich-individualistische Handschrift des Erfinders trägt, als vielmehr darum, derjenige zu sein, der die *wahre* Art und Weise *herausgefunden* hat, einen bestimmten Text in Töne zu setzen¹³. Bei einem solchen Verfahren wird man selbstverständlich diejenigen Sachverhalte zitieren, von denen man annehmen muss, sie seien bereits adäquat. Jedoch wird man an der einen oder anderen Stelle Korrekturen anbringen. Außerdem wird man die Stellen ändern, von denen man überzeugt ist, dass sie anders gestaltet sein müssten. Ein solches gemeinschaftlich kompetitives Verhalten¹⁴ gegenseitiger Einflussnahme und gemeinsamer Entwicklung musikalischer Gedanken ist heutzutage –mit juristischem Nachdruck– undenkbar, da es meines Wissens immer noch kein anerkanntes, legitimierendes Zitationsverfahren gibt. Das *musi-*

¹¹ Ein Beispiel hierfür, aus einem Brief von CLAUDIO MONTEVERDI an ANNIBALE IBERTI, 28. Juli 1607: "Ich mühte mich beim Komponieren mit derselben Bereitschaft des Herzens, die ich bei jeder Komposition an den Tag legte, um dem höchst erlesenen musikalischen Geschmack Seiner Hoheit auf treffliche Weise zu dienen."

DENIS STEVENS (Hrg.): *Claudio Monteverdi, Briefe 1601-1643*, München 1980, S.61.

¹² Als Beispiel für die Existenz solcher Forderungen der Theorie zu genügen, dient exemplarisch die öffentliche Auseinandersetzung zwischen dem Theoretiker GIOVANNI BATTISTA ARTUSI und CLAUDIO MONTEVERDI. Anschaulich dargestellt bei Silke Leopold: *Kontrapunkt und Textausdruck*; in: Europäische Musikgeschichte, Bd. 1, Kassel 2002.

¹³ Vgl. hierzu beispielsweise aus dem Vorwort MONTEVERDIS fünften Madrigalbuches, der Verteidigung seines Stils gegenüber seinem Kritiker ARTUSI. ARTUSI meinte in seinen Anschuldigungen, "es gehe ihm nicht um bestimmte Personen, sondern um den Dienst an der Kunst und an der Wahrheit" (LEOPOLD 1982, S.18). Darauf aus MONTEVERDIS Vorrede: "[...], daß der moderne Komponist durchaus auf dem Boden der Wahrheit arbeitet." (Ebda).

¹⁴ Die These, dass es bei den Madrigalkompositionen ein gewisses Wetteifern und Konkurrieren gegeben hat, vertritt WATKINS und LA MAY in der Festschrift Hammerstein, 1986.

kalische Zitat ist also stets im historischen Kontext und keineswegs postmodern zu verstehen, da es heute sofort in die Paradigmen unserer Zeit hinein assoziiert würde: Postmodern gesprochen ist das musikalische Zitat immer in das Spannungsfeld *Original - Zitat - Plagiat* gebettet. Was sich in der Wissenschaft durch ein strenges Reglement der Zitationspraxis mehr oder weniger auseinanderhalten und damit legitimieren lässt, bleibt bis heute für die Musik ein ungelöstes Problem. Musikalisches Zitieren heißt heute fast automatisch *stehlen*, weil es kein musikalisches Äquivalent zur wissenschaftlichen Praxis gibt, also kein anerkanntes System, die Urheberschaft hervorzuheben und den Schöpfer entsprechend zu würdigen.

Doch schon MONTEVERDI macht im Vorwort seines achten Madrigalbuches darauf aufmerksam, dass es ihn ja ehre, wenn Komponisten seinen Stil kopierten, wünsche jedoch auch, dass sie wenigstens erwähnen sollten, dass er der Urheber dieser Neuerungen sei¹⁵. Aus dem Statement wird meines Erachtens das Grundbedürfnis einer Zitationskultur ersichtlich: In der Regel ehrt ein Zitat den Zitierten, solange man es als solches kenntlich macht. Zum Plagiat wird es erst dann, wenn der Kopist die Quellen verschweigt, damit ihm der Ruhm des Erfinders bzw. Entdeckers zukommt. Einen Hinweis darauf, dass es in diese Richtung Versuche gegeben haben mag, die musikalischen Quellen durch Verweise aufzuzeigen, lässt sich eventuell in POMPONIO NENNAS VII. Madrigalbuch¹⁶ finden: Der Komponist arbeitet mit Musikzitat, und es sind seinen Madrigalen, wie es nicht unüblich war, einige Werke anderer Komponisten beigelegt worden. Darunter findet sich unter Anderen *All ombra de gl'allori* von CARLO GESUALDO, eben genau das Werk, welches in einem der Madrigale (VIII₂) musikalisch zitiert worden ist. Ein Plagiatsversuch, bei dem man mit Kauf des Madrigalbuches das plagierte Original dazu erhält, wäre absurd. Es lässt sich also darüber spekulieren, ob dies eine Angabe der Quellen gewesen sein mag. Verweise und Hinweise, wie z.B. die Nennung des Lehrers im Vorwort¹⁷, die auf den Vorgänger der emulierten Version hinweisen, sind jedenfalls vorhanden.

Abgesehen davon, muss auch es Zitate gegeben haben, die aus dem Selbstverständnis der Zeit heraus niemals hätten angegeben werden müssen, da man sich auf dieses oder jenes berühmte Stück bezog, welches als bekannt vorausgesetzt werden konnte. In manchen Fällen würde ein Verweis sogar die Pointe nehmen und damit dem erklärten Witz gleich kommen, der bekanntlich durch die Erklärung an Reiz verliert. Hierfür sei als Beispiel das Zitat in LUZZSCHIS *Dalle odorate*

¹⁵ „Einige Komponisten haben so großen Gefallen an diesem Stil gefunden, daß sie ihn nicht nur mit Worten preisen, sondern auch Imitationen schreiben, was mich freut und ehrt. Doch es scheint angebracht, zur Kenntnis zu bringen, daß ich der Urheber der ersten Forschungen bin, ohne welchen die Musik mit gutem Grund als unvollkommen bezeichnet werden kann.“ Vorwort Monteverdis 8. Madrigalbuch, zitiert nach Watkins (dt.) 2000, S. 285.

¹⁶ Pomponio Nenna: *VIII. Madrigalbuch*, Rom 1618, kritische Ausgabe und Kommentar, ediert von Mirco Oswald 2011.

¹⁷ Siehe hierzu das Titelblatt von Monteverdis erstem Madrigalbuch: "Madrigali [...] di Claudio Monteverde Cremonese discepolo del sig. Marc' Antonio Ingeneri" zitiert nach: TOMLINSON 1987, S.36.

spoglie genannt, auf das PETER NIEDERMÜLLER¹⁸ aufmerksam gemacht hat. Die Bedeutung der Worte *la cara mia vita* identifiziert er als unmissverständliches Zitat, welches dazu bestimmt war, vom geschulten Hörer erkannt zu werden: Es geht in dem Madrigal um die Bitte *la cara mia vita* zu singen, wobei LUZZASCHI durch das Zitat gerade auf die berühmte Version von GIACHES DE WERT verweist, die er musikalisch zitiert.

Von einer postmodernen Originalitäts-Anschauung, im Sinne einer individualistischen Genie-Ästhetik und etwaigen einhergehenden Plagiatsvorwürfen, sollte man sich also in Betrachtung der Musik um 1600 distanzieren, da es bei der *imitatio* um ein natürliches Phänomen der Tradierung geht. Der heutige Drang der Forschung, denjenigen finden zu wollen, der eine musikalische Neuerung als Erster gemacht hat, erscheint mir in diesem Zusammenhang absurd, da es seinerzeit vielmehr darum gegangen sein muss, es *am besten* zu machen, und viel weniger darum, *der Erste* gewesen zu sein. Die neue Kontextualisierung und das geschickte Zusammenfügen vorhandener musikalischer Mittel scheint für einen vorkantischen Kompositions-Begriff von elementarer Bedeutung¹⁹. Die lateinische Wurzel *com-ponere* bezeichnet noch vielmehr das handwerkliche Zusammensetzen, -stellen, -legen von bereits Vorhandenem zu etwas Neuem, als die Neuschöpfung aus dem Genie (*lat. ingenium*: Geist, Talent, Gabe), wie die Kunst, spätestens seit IMMANUEL KANT²⁰ und seinem Erbe²¹, bis heute weitgehend verstanden wird. Das Erlernen des kompositorischen Handwerks um 1600 bestand neben der praktischen Unterweisung des Schülers von seinem Meister auch darin, Werke von Vorbildern zu studieren und diese zu imitieren und zu emulieren. Dies ist besonders in einer Zeit wichtig, in der die Orientierung an den zeitgenössischen Regelwerken wenig ertragreich ist: Der sinkende Einfluss der traditionellen Theorie auf die Praxis, ist in der Umbruchzeit um 1600 bezeichnend, da sich die Strenge des kontrapunktisch-reglementierten Satzes etwa durch die Entwicklung der Monodie und des Generalbasses aufzulösen beginnt. In der Praxis beginnt man, harmonische Bässe zu beziffern; Das ist eine horizontale Denkweise, bei der die Theorie der Polyphonie noch vielschichtig melodios, also überwiegend vertikal gedacht war. Die Theorie versteht die Musik als vom Text losgelöstes Abstraktum, während das Hauptinteresse der praktischen Strömungen, die MONTEVERDI mit *seconda pratica* bezeichnet, die Ausdeutung des Textes und des Affektgehalts ist. Neben dessen Äußerungen kann man dies auch z.B. aus der Widmungsrede von LUZZASCHIS sechstem Madrigalbuch (1596) an-

¹⁸ Niedermüller, Peter: 'Contrapunto' und 'effetto'. *Studien zu den Madrigalen Carlo Gesualdos*; in: Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 9, hrsg. Martin Staehlin, Göttingen 2001, S.188.

¹⁹ Vgl. hierzu SILKE LEOPOLD: *Monteverdi und seine Zeit*, 1982 S.168:

"Gerade dies aber macht eins der Geheimnisse monteverdischer Musik aus: nicht die "Erfindung" neuer musikalischer Elemente, sondern der Einsatz vorhandener Möglichkeiten an der für die Textinterpretation idealen Stelle."

²⁰ Vgl. hierzu: IMMANUEL KANT: *Kritik der Urteilskraft*, Königsberg 1790.

²¹ Vgl. FRIEDRICH SCHILLER, GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL u.a.

schaulich entnehmen, in der er die Poesie und die Musik allegorisch als Zwillingsschwestern bezeichnet. Deutlich wird auch das Primat des Textes und die Darstellung des emotionalen Gehalts:

"Music and Poetry are, (Most Serene Madame) so similar and so conjoined by nature that one can well say (speaking of them with some mystery) that they were born twins in Parnassus. [...] If the one changes manner or style, so too does the other. [...] in such manner that very often the Musician seems us the Poet and the Poet the Musician. But since Poetry was the first born, so Music reserves and honors it (as one would one's lady). Thus [music], become virtually a shadow of [poetry], dares to make a move where the older sibling does not lead in a way. From which it follows that, if the Poet elevates his style, the Musician also raises his tone. He weeps if the poetry weeps, laughs if it laughs. [...] - all these emotions and effects are so vividly expressed by him that what one should properly call similarity almost appears to be emulation. [...] Therefore we see that the Music of our times is somewhat different to that of the past, since the modern Poetry is itself also different from that to the past. [...] In imitation of which praiseworthy style, our Musicians have striven to find new techniques and new inventions more than normally sweet and graceful. Using these, they have formed a new style, which is able to please and to earn the applause of the world not only for its novelty, but also for its exquisite artifice. [...] The world might know, that music can indeed change its style [...]"²²

Die Orientierungslosigkeit, sich nicht mehr allein auf die Autorität der vom Textinhalt gelösten Kompositionstechnik berufen zu können, sofern die Musik noch zeitgemäß sein soll, begünstigt natürlich das imitatorische Entwicklungsverfahren zusätzlich. Und in gewisser Weise ist doch das Erlernen von Verhaltensmustern durch Nachahmung und die anschließende Adaption und Aufnahme in den eigenen Personalstil gewissermaßen als natürliches menschliches Lernverhalten zu deuten. Ohne einen größeren Exkurs in die Psychologie oder (Instrumental-) Pädagogik machen zu wollen, sei hier nur am Rande PHILIPP ZIMBARDO zitiert, der im Bezug auf die Psychologie menschlichen Lernens exakt das gleiche beschreibt, was in der Verschriftlichung von Musik und Literatur um 1600 so charakteristisch ist:

"Beobachtungslernen liegt vor, wenn eine Person Beobachtungen des Verhaltens und der Verhaltenskonsequenzen bei einer anderen Person nutzt, um später ihr eigenes Verhalten zu gestalten. Statt von Beobachtungslernen spricht man auch von Lernen durch Nachahmung oder Imitationslernen. Es geht um das Erlernen von Neuem durch die Beobachtung bestimmter Modelle, deren Verhalten nachgeahmt wird."²³

²² Zitiert nach LUZZASCHI: *Complete Unaccompanied Madrigals, Part 1*, edited by Anthony Newcomb, Middleton u.a. 2003, S.75-76.

²³ Zitiert nach: NICOLAI PETRAT: *Psychologie des Instrumentalunterrichts*, Kassel 2000, S. 157.