

1. Einleitung

Die konzeptuelle Idee zu der vorliegenden Studie¹ wurzelt wesentlich in der thematischen Ausrichtung des DFG-Forschungsprojekts,² das die Rezeption italienischer Musik an ausgewählten Hofhaltungen der beiden Hauptlinien des wettinischen Geschlechts, der Ernestiner und der Albertiner, im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert ins Zentrum stellte. Ausgangspunkt war die Frage, inwieweit sich in der wettinischen Musikpflege im Spannungsfeld zwischen Gattungs- und Genrespezifik (die unter anderem die Repertoirebildung sowie Stil- und Kompositionsgeschichte mitprägte) und musikalischer Sozialgeschichte (miteinschließend Aufführungspraxis und Musikermigration) ein italienischer Akzent – subsumiert unter dem kulturwissenschaftlichen Paradigma der *Italianità*³ – ausbilden konnte. Der dynastiegeschichtlichen Rahmung stellten sich indessen zwei Grundproblematiken entgegen: Zum einen der hochdifferente, teilweise auch marginale Quellenbestand zu den einzelnen wettinischen Hofhaltungen, der bei den kurfürstlichen Höfen naturgemäß besser situiert ist als etwa bei den Weimarer Herzögen. Zum anderen aber die Unmöglichkeit, übergreifende Kriterien für die Rechtfertigung eines musikalischen *Italianità*-Begriffes für einen vermehrt die höfische Netzwerkbildung und ihre Berührungspunkte im Außerhöfischen berücksichtigenden Raum und die dadurch bedingte Bandbreite an Amalgamierungen und Brüchen abzuleiten. Das Interesse verschob sich im Projektverlauf somit immer weiter weg von den Wettinern zugunsten der Fundierung einer in ihrer Intensität und Dynamik überprüften und facettenreich dokumentierten Präsenz und Rezeption italienischer Musikkultur in der Musikpflege Mitteldeutschlands im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert.

- 1 Ursprünglicher Titel der Habilitationsschrift: „*In Harmoniam Cantionum Italogermanicarum*“. *Italienische Musik als Modell im mitteldeutschen Raum des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts*.
- 2 Zur Projektbeschreibung vgl. das Informationssystem der Deutschen Forschungsgemeinschaft GEPRIS, <<http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/255039864>>, 12.12.2021.
- 3 Zur Problematisierung des musikalischen *Italianità*-Begriffes vgl. Silke Leopold, „Vom Mythos der *Italianità*: Vor-, Früh- und Problemgeschichte einer musikalischen Kategorie“, in: Sabine Ehrmann-Herfort / Markus Engelhardt (Hg.), „*Vanitatis fuga, aeternitatis amor*“. Wolfgang Witzemann zum 65. Geburtstag (= *Analecta musicologica* 36), Laaber 2005, S. 1–22.

„Mitteldeutsch“ bezieht sich auf die ehemals wettinischen, insbesondere die heutigen Bundesländer Sachsen und Thüringen umfassenden Regionen sowie die ab dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in Erscheinung tretende Kulturachse von Prag über Dresden bis hin nach Kassel und Wolfenbüttel. Im Hinblick auf die Untersuchung des musikalischen Transfers aus Italien ist dieser geographische Raum aus mehrerlei Gründen spannend. Erstens sind die musikgeschichtlichen Entwicklungen in Mitteldeutschland zu der Zeit zwar einerseits von ausgesprochenem Traditionsbewusstsein (gerade in Bezug auf die frankoflämische Vokalpolyphonie) gerahmt, andererseits bestand aber auch stets und ganz besonders das Bedürfnis nach Importen von außen.⁴ Zweitens fand durch die Reformation eine Repertoiredifferenzierung statt, bei der sich die Frage stellt, inwieweit sie sich auf musikalische Importe auswirkte. Während beispielsweise Motettensammlungen mit internationalem Repertoire überwiegend ihren transkonfessionellen Charakter beibehielten,⁵ so scheint etwa das Kontrafizieren populärer weltlicher Genres (Chanson, Napolitana, Madrigal) zunächst vor allem in protestantischen Umfeldern beliebt gewesen zu sein.⁶ Und drittens etablierten sich – begünstigt durch Messestandorte wie Frankfurt, Leipzig oder Naumburg, aber auch durch die Nähe zu der eng mit Italien verflochtenen Handelsstadt Nürnberg – ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht nur Wirkungskreise einer Reihe von im Hinblick auf die Italien-Rezeption herausragenden Höfen, sondern es lassen sich auch in der städtischen und dörflichen Musikpflege Beispiele für eine partiell lebhaftere Anteilnahme an aus Italien kommendem Repertoire feststellen. Die Rechtfertigung, das Ende des zeitlichen Untersuchungsrahmens auf die Jahre um 1615 zu veranschlagen, erklärt sich indes weniger durch den Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges, der zwar einen konstitutiven soziopolitischen und kulturellen Einschnitt im mitteldeutschen Raum bedeutete, die Mechanismen der internationalen Distribution von (auch aus dem Süden kommender) Mu-

4 Vgl. hierzu Jürgen Heidrich, „Bausteine zu einer mitteldeutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts“, in: ders. / Ulrich Konrad (Hg.), *Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts*, Göttingen 1999, S. 1–18 sowie Arno Forchert, „Überlegungen zum Einfluss Italiens auf die deutsche Musik um 1600: Voraussetzungen und Bedingungen“, in: Wolfram Steude (Hg.) *Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts* (= *Dresdner Studien zur Musikwissenschaft* 1), Laaber 1998, S. 135–147.

5 Forchert, „Überlegungen“, S. 136.

6 Neben der umfangreichen mitteldeutschen Produktion an Kontrafakturdrucken zwischen 1575 und 1650 sei beispielsweise auf die hugenottischen Kontrafaktursammlungen von Lasso-Chansons von Thomas Vautrollier (*Recueil du mellange*, London 1570, RISM A/I L 835), Jean Pasquier (*Mellange d'Orlande*, 2. Bde., La Rochelle 1575 und 1576, RISM A/IL 882 und 892) und Simon Goulart (*Thésor de musique d'Orlande*, Genf 1576, erweiterte Nachdrucke: 1582 und 1594, RISM A/IL 893, 942 und 1008) verwiesen. Zu den Lasso-Sammlungen vgl. zusammenfassend Ignace Bossuyt, Art. „Lassus, Orlande de, Würdigung, Gattungen, Chansons“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/39231>>, 10.02.2021.

sik aber grundsätzlich nicht behinderte.⁷ Vielmehr spielte eine Rolle, dass prominente mitteldeutsche Mäzene der Musik in dieser Phase verstarben (Kaiser Rudolf II. 1612, Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel 1613) und Michael Praetorius mit dem dritten Band des *Syntagma musicum* (1619)⁸ ein Dokument vorlegte, das den Transfer aus Italien nun erstmals systematisch bündelte und somit eine erste Zäsur im Hinblick auf die diesbezüglichen Entwicklungen in den Jahrzehnten zuvor formulierte. Die Wettiner, speziell deren kurfürstlichen Höfe, spielten in der Untersuchung zwar weiterhin eine Schlüsselrolle, jedoch avancierten in der Folge auch die Musikpraxis und ihre Protagonisten an anderen Höfen, an Universitäten, in Städten und Dörfern sowie darüber hinaus auch Reflexionen im mitteldeutschen Musikschritftum zu wichtigen differenziellen Vergleichsfeldern. Ausgehend einerseits von dem quellentekhnisch ab der zweiten Jahrhunderthälfte greifbaren Sachverhalt, dass eine bestimmte Musik als ‚italienisch‘ wahrgenommen wurde, und andererseits auf der Basis der anthropologisch fundierten Überlegung, dass diese Musik auf den Menschen in seiner damaligen Rolle als aktiver Musiker, Lehrer, Komponist, Arrangeur, Theoretiker, Sammler oder einfach nur Genießer einwirken konnte, kristallisierten sich im Verlauf des Forschungstätigkeiten fünf teilweise nur lose aufeinander rekurrierende Arbeitsfelder heraus, welche den materialen und diskursiven Rahmen der vorliegenden Studie bilden. Hierzu zählen erstens musikhistorisch relevante Güter- und Personentransfers aus Italien, zweitens adaptierende Verfahrensweisen (z. B. Arrangement, Kontrafaktur) im Zusammenhang mit italienischem Repertoire, drittens die Neukomposition von italienischem Repertoire bzw. von unter dem Eindruck italienischen Repertoires stehender Musik im mitteldeutschen Raum, viertens die Auseinandersetzung mit italienischer Musiktheorie im mitteldeutschen Musikschritftum sowie fünftens die Relevanz Italiens als Studienort für Musiker mitteldeutscher Höfe.⁹ Besonderes Augenmerk wurde hierbei auf kaum bzw. schlecht untersuchte Rezeptionsphänomene und ihre Protagonisten gelegt. Aus

7 So ist, um ein Beispiel zu nennen, zwar an der Frankfurter Messe in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein starker Rückgang des italienischen Buchangebots festzustellen, dies ist aber zum einen auf die Kriegswirren, zum anderen auf den Niedergang Venedigs als Handelszentrum zurückzuführen. Verwiesen sei außerdem auf Buchhändler wie Caspar Flurschütz, Georg Willer d.J. oder Johannes Beyer, die trotz des nachlassenden internationalen Handels der interessierten Kundschaft eine Auswahl an italienischen Notendruckern bereitstellten. Vgl. hierzu sowie zur diesbezüglichen Forschungsliteratur Dagmar Schnell, *In lucem edidit. Der deutsche Notendruck der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Kommunikationsmedium. Dargestellt an den Vorreden*, Osnabrück 2003, S. 77–80.

8 Michael Praetorius, *Syntagmatis Musici* [...] Tomus Tertius. Darinnen 1. Die Bedeutung/wie auch Abtheil= vnd Beschreibung fast aller Nahmen/der Italianischen/Frantzösischen/Englischen vnd jetziger zeit in Teutschland gebräuchlichen Gesänge [...]. 3. Wie die Italianische vnd andere Termini Musici [...] zu verstehen vnd zu gebrauchen [...]: Vnd junge Knaben in Schulen an die jetzige Italianische Art vnd Manier im singen zu gewehnen seyn, Wolfenbüttel 1619.

9 Zu letztgenanntem Forschungsfeld gingen wesentliche Impulse von dem von der Thyssen Stiftung geförderten Projekt *Deutsche Musiker an oberitalienischen Höfen um 1600* aus. Informationen zum Projekt: <<https://www.fritz-thyssen-stiftung.de/fundings/deutsche-musiker-an-oberitalienischen-hoefen-um-1600/>>, 12.12.2021.

diesem Grund, aber auch deswegen, weil ihr Schaffen und ihre Rezeption im 17. Jahrhundert verankert sind, blieb – wiewohl für die Thematik von außerordentlicher Wichtigkeit – die mitteldeutsche Komponistengeneration um Michael Praetorius, Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein und Samuel Scheidt weitgehend unberücksichtigt. Ebenso ließ es die wirkungsgeschichtliche Verortung der Monodie gerechtfertigt erscheinen, auf ihren Einbezug zu verzichten. Inwieweit sich nun anhand der genannten Arbeitsfelder die Anverwandlung italienischer Musik im mitteldeutschen Raum vertiefen lässt, welche geschichtswissenschaftlichen Probleme und Perspektiven sich ergeben und inwiefern schlussendlich der auch in der Renaissancemusik-Forschung präsenste Begriff der *Italianità* zu akzentuieren oder zu relativieren ist, wird zu zeigen sein.

Es versteht sich von selbst, dass bei einem derart ehrgeizigen Forschungsvorhaben die Frage nach seiner Darstellbarkeit an Brisanz gewinnt. Zum einen werden zwei Kulturräume in Beziehung gesetzt, die beide infolge der zeitgenössischen politischen, sozial-gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, kulturellen und – im Falle Mitteldeutschlands – konfessionellen Rahmenbedingungen ein heterogenes, akzentuiert regionalisiertes Profil besitzen, was dementsprechende Folgen für organisatorische, usuelle und ästhetische Aspekte des musikalischen Transfers erwarten lässt. Und zum anderen ist ‚Italien‘ in der Zeit, die kultur-, geistes- und epochengeschichtlich mit ‚Renaissance‘ und ‚Humanismus‘ umschrieben wird,¹⁰ durch die Geschichtsschreibung – beginnend mit Jacob Burckhardt für die Kulturgeschichte¹¹ und August Wilhelm Ambros speziell für die Musikgeschichte¹² – stigmatisiert. Hierbei geht es nun weniger um den einseitigen Blick auf die geistige und kulturelle Ausstrahlungskraft der italienischen Halbinsel (dessen historiographische Schwäche trotz bemühter Versuche ihrer Relativierung, wie es z. B. Peter Burke mit seinem dezentralisierenden Renaissance-Konzept unternahm,¹³ weiterhin hartnäckig fortgeschrieben wird), sondern eher um die gehäufte Verwendung ‚großen Vokabulars‘ definitorischer, aber auch metonymisch-metaphorischer Natur mit einer akzentuierten kohärenzstiftenden Konnotation, die diskursiv und konzeptuell auf die Transfergeschichtsschreibung eingewirkt haben bzw. immer noch einwirken: Hierzu zählen nicht nur die *Italianità* oder das insbesondere von Fernand Braudel geprägte „Modell Italien“,¹⁴ sondern auch Begriffe wie ‚Kultur‘, ‚Nation‘,

10 Zur Problematisierung von Burckhardts Renaissance-Begriff und seiner Potenziale für die Musikgeschichtsschreibung vgl. Laurenz Lütteken, Art. „Renaissance“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *MGG*², Sachteil, Bd. 8, Kassel/Stuttgart 1998, Sp. 143–156.

11 Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860.

12 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, 5 Bde., Bd. 1–3: Breslau, 1862, 1864, 1868, Bd. 4–5: Leipzig 1878, 1882. Vgl. insbesondere den dritten Band *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, Breslau 1868.

13 Peter Burke, *Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien*, München 1998.

14 Fernand Braudel, *Le modèle italien*, Paris 1989, erste Veröffentlichung: ders., „Due secoli e tre Italie“, in: Ruggiero Romano / Corrado Vivanti (Hg.), *Storia d'Italia. Bd. 2: Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Turin 1974, S. 2089–2248.

‚Stil‘ oder ‚Vorbild‘ sowie letztendlich ‚italienisch‘ und ‚deutsch‘. Auf die fallweise fatalen geschichtswissenschaftlichen Folgen dieser Begrifflichkeiten (vor allem in gerafften bzw. verkürzten Darstellungsformen) hinzuweisen, hieße Eulen nach Athen tragen. Umso mehr scheinen im Hinblick auf das Panorama des Forschungsgegenstandes diesbezügliche Stellungnahmen unabdingbar, was nun nachfolgend versucht werden soll.

1.1 Geschichtswissenschaftliche Problemfelder des ‚Italienischen‘ in der mitteldeutschen Musik des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts

1.1.1 Der Begriff der *Italianità*

Bei einer musiktransferegeschichtlichen Darstellung, wie es die vorliegende Untersuchung sein soll, kommt der Hinterfragung italienzentrierter Kulturbegrifflichkeiten, d. h. in diesem Zusammenhang, was als ‚von Italien herkommend‘ bzw. – imagologisch zugespitzter – ‚italienisch‘ für die Außenwahrnehmung des Menschen im 16. Jahrhundert und beginnenden 17. Jahrhundert vorausgesetzt werden kann bzw. darf, eine wesentliche Rolle zu. Dies ist auch ein Grund, warum in der Anfangsphase des DFG-Projekts zu den Wettinern das (an sich anachronistische) Konzept der *Italianità*, also die Idee einer immanenten italienischen Wesenheit,¹⁵ als Sammelbegriff für eventuelle Italophilien Interesse weckte. Nimmt man nun als Vergleichsbasis Autorinnen und Autoren – und nur die –, die *Italianità* im Zusammenhang mit Musik und dem für die Studie relevanten Zeitraum über den kursorischen Einsatz des Begriffes hinaus thematisierten, so fällt Folgendes auf: Der Terminus *Italianità* wird fast ausschließlich auf elitär-höfische Kontexte proziiert, er verharrt weiterhin in dem – wie es von Silke Leopold konstatiert wurde – Verständnis des „Diffuse[n]“ und „Vage[n]“¹⁶ und auch er transportiert letztendlich das auf Hegemonialität und Unidirektionalität ausgerichtete Narrativ des Burckhardt’schen Verständnisses von ‚Renaissance‘. *Italianità* ist freilich mehr als nur ein qualitatives, interdisziplinär auf transalpine Höfe wirkendes Spannungsfeld zwischen italienischer Art, italienischer Herkunft und italienischer Prägung, wie es Barbara Marx oder Elżbieta Zwolińska dargestellt haben.¹⁷ *Italianità* impliziert

15 In den Identitätsdiskursen des Risorgimento wurzelnd, wurde *Italianità* als Begriff durch die Literatur- und Sprachwissenschaft eingeführt und fand in der Folge auch in der Kultur-, Kunst- und Musikwissenschaft vermehrte Verwendung. Vgl. hierzu Leopold, „Mythos *Italianità*“, S. 4. Im Deutschen wird *Italianità* mit „Italienität“ übersetzt, im Englischen – präziser – mit „Italian character“ oder „Italian feeling“.

16 Vgl. ebd., S. 1.

17 Vgl. Barbara Marx, „*Italianità* und frühneuzeitliche Hofkultur: Dresden im Kontext“, in: dies. (Hg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Dresden 2000, S. 7–36 sowie Elżbieta Zwolińska, „*Italianità* und Sarmatismus. Einige Bemerkungen zum Problem der Determi-

auch – auf einer emotional-psychologischen Ebene – die Anerkennung des „zivilisatorische[n] Vorsprung[s] der italienischen Lebenskultur“ (Klaus Hortschansky)¹⁸ und die dementsprechende, die Grenzen der Konfessionen überschreitende „Lust an der italienischen Hofkultur“ (Moritz Kelber),¹⁹ ja sogar die sehnsuchtsvolle „Essentialisierung italienischen Denkens und Fühlens“ (Reinhard Strohm),²⁰ wie sie dann die europäische Italien-Faszination der folgenden Jahrhunderte noch wesentlich rahmen wird. Innerhalb der universalen und international wirksamen, aber nicht normativen bzw. selektierten²¹ Wirkmacht der *Italianità* stellte die Musik – ob als Konsum- oder Bildungsgut – lediglich einen Teilbereich dar.²²

Mag *Italianità* nun als kontextuell gerahmtes und bedingtes Diskursvehikel für das mitteldeutsche Höfenetzwerk vor allem ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch verwendbar sein (so bietet etwa der Dresdner Hof zahlreiche Belege für den ganzheitlichen Impetus der *Italianità*, die auch musikgeschichtlich relevant sind²³), so scheidet sein Einsatz mit Rekurs auf den Bestand an mitteldeutschen Musikdrucken und -handschriften, der reich hinsichtlich seiner Überlieferung ist, aber vergleichsweise arm an überprüfbar Kontexten, die eine *Italianità*-Debatte rechtfertigen würden. Können Quellen wie die Handschrift *D–Dl Mus. Gri 52* (kompiliert zwischen 1565 und 1610), die in hohem Maße italienisches Repertoire tradiert, oder der von Melchior Backhaus 1587 herausgegebene, ausschließlich auf italienische Kanzonetten, Kanzonen und Madrigale rekurrierende Kontrafakturedruck *Primus liber suavissimas praestantissimorum nostrae aetatis artificum Italianorum cantilenas 4. 5. 6. & 8. vocum con-*

nanten der polnischen Musikkultur am Ende des 16. Jahrhunderts“, in: *Revista de Musicologia* 16/1 (1993), S. 574–580.

18 Klaus Hortschansky, „Der Umgang mit der italienischen Kultur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Überlegungen zu Tradition und Innovation an den Höfen in Prag und Dresden“, in: *Revista de Musicologia* 16/1 (1993), S. 535–551, hier S. 550.

19 Moritz Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert* (= *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 79), München 2018, S. 364.

20 Reinhard Strohm, „Musikalische Migration in Renaissance und Barock. ‚Oltremontani‘ und ‚Italianità‘: Wie zwei Wanderbewegungen die abendländische Musikgeschichte prägten“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 72/2 (2017), S. 6–10, hier S. 7.

21 Vgl. Hortschansky, „Umgang“, S. 550 und Kelber, *Augsburger Reichstage*, S. 377.

22 Vgl. neben Marx und Zwolińska auch Joachim Kremer, „Madrigal und Kulturtransfer zur Zeit Friedrichs I. von Württemberg. Zu einem Konzert mit Werken von Schütz, Monteverdi, Grabbe, Lechner und Zeitgenossen“, in: ders. / Sönke Lorenz / Peter Rückert (Hg.), *Hofkultur um 1600. Die Hofmusik Herzog Friedrichs I. von Württemberg und ihr kulturelles Umfeld* (= *Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte* 15), Ostfildern 2010, S. 315–340, hier S. 325f. Heinrich Wilhelm Schwab bezieht *Italianità* ausschließlich auf die Musik (und zwar im Zusammenhang mit dem Madrigal), ohne ihn freilich – wie Kremer – näher zu vertiefen. Vgl. Heinrich Wilhelm Schwab, „Italianità in Danimarca. Zur Rezeption des Madrigals am Hofe Christians IV.“, in: Robert Bohn (Hg.), *Europa in Scandinavia. Kulturelle und soziale Dialoge in der frühen Neuzeit* (= *studia septemtrionalia* 2), Frankfurt a. M. 1994, S. 127–153.

23 Vgl. Kapitel 4.1.1, 4.2.1 und 5.

*tinens*²⁴ im Sinne einer musikalischen *Italianità* gedeutet werden? Abgesehen von der offenkundigen Wertschätzung für italienische Musik über die Repertoireauswahl liefern beide Quellen keine weitere Indizien für eine eventuelle, wie auch immer geartete Italien-Sehnsucht. Der Austausch der originalen Texte – beim Grimmaer Manuskript durch Übersetzungen, bei Backhaus durch Erbauungsliryk – zeigt indessen an, dass das fremde, musikalisch, literarisch und sprachlich vorgefertigte Repertoire erst durch seine (korrumpierende) Transformation adäquat auf die lokalen Bedürfnisse zugeschnitten war. Die neue Textunterlegung wurde sogar als signifikante qualitative Aufwertung gesehen, wie unter anderem Christoph Winers Einleitungsepigramm mit dem sprechenden Titel „In Harmoniam Cantionum Italogermanicarum“ im Bass-Stimmbuch der *Cantilena*, auf das noch zu sprechen ist, nachdrücklich demonstriert.²⁵ Bereits der kompakte Verweis auf diese beiden Beispiele zeigt die ständiger konzeptueller Relativierungen bedürftige Unzulänglichkeit des *Italianità*-Begriffs auf, möchte man ihn über die oberflächliche Subsumierung von Italien-Phänomenen hinaus verwenden. Umso problematischer wird dies dann mit Blick auf einen geographischen Raum, für den im Laufe des 16. Jahrhunderts wie kaum anderswo eine zunehmende Residenzverdichtung symptomatisch ist. Diese beförderte nicht nur kulturelle Konkurrenzverhältnisse, sondern legt auch – der Kunsthistoriker Helmut-Eberhard Paulus hat dies im Zusammenhang mit Thüringen betont – eine „unmittelbare Nähe zwischen Herrschaft und Bürgern“ nahe, die „eine spürbar höhere gesellschaftliche Durchlässigkeit ermöglichte und der Kreativität über die Standesgrenzen hinweg gute Entfaltungsmöglichkeiten bot.“²⁶ Allein schon im Hinblick auf das geradezu beängstigende sozial-anthropologische Spektrum der Rezeption italienischer Musik erweist sich der *Italianità*-Begriff als hilflos. Seine Gültigkeit hängt wesentlich von klar konturierbaren gesellschafts-, kultur- und bildungsgeschichtlichen Rahmenbedingungen ab und trägt lediglich ausschnitthaft dem ‚offenen‘ Charakter des kulturellen Transfers Rechnung.

1.1.2 Kulturtransfer und Interkulturalität

In Bezug auf die Untersuchung von Auswahl- und Aneignungsprozessen sowie ihrer Akteure und Medien hat sich in der Forschung ein Ansatz- und Methodenapparat entwickelt, der in seiner Vielfalt kaum zu überblicken und dessen Praktikabilität weniger durch deduktive Stringenz als vielmehr durch die am Forschungsgegenstand ange-

24 RISM B/I 1587¹⁴.

25 Vgl. Kapitel 4.2.2.

26 Helmut-Eberhard Paulus, „Italienischer Barock in der Raumausstattungskunst der Thüringer Residenzen. Europäischer Kulturtransfer als Wegbereiter des Gesamtkunstwerks im Dienste fürstlicher Repräsentation“, in: Helen Geyer / Michael Chizzali (Hg.), *Die Adjuvanten als Brennspeigel des italienisch-deutschen Musiktransfers* (= *Schriften der Academia Musicalis Thuringiae* 5), Würzburg 2022, S. 13–44, hier S. 24 f.

wandte Empirie geprägt ist. Das Für und Wider der verschiedenen Ansatzstränge im Hinblick auf die vorliegende Thematik im Detail abzuhandeln, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und ist an dieser Stelle auch müßig, da davon ausgegangen werden darf, dass man sich der Wirkmächtigkeit einer jeden dieser Herangehensweisen – ob es sich nun um klassische, philologisch akzentuierte Rezeptionsgeschichte, komparatistische Ansätze, Jaub'sche Rezeptionsästhetik oder die Gabentheorie nach Marcel Mauss handelt – ohnehin kaum entziehen kann. Für die Diskussion von Kommunikationskonstellationen von Kulturen (wie er in dieser Studie vorliegt) bieten sich zwei aktuelle, lebhaft diskutierte Ansätze an: Zum einen der Kulturtransfer und zum anderen die Interkulturalität. Das von den Germanisten und Kulturhistorikern Michel Espagne und Michael Werner seit Mitte der 1980er Jahre anhand der deutsch-französischen Kulturbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert skizzierte Konzept ‚Kulturtransfer‘²⁷ meint nicht – wie noch immer betont werden muss – die inflationär und häufig unreflektiert verwendete Umschreibung für kulturelle Diffusion. Als Gegenpol und Erweiterung zur Komparatistik bzw. diffusionistischer Ansätze, welche die Bildung von „Kulturgefälle[n]“ zwischen scheinbar besonders fruchtbaren Ursprungskulturen einerseits und den Zielkulturen eines solchen Einflusses andererseits [konstruieren]“,²⁸ forderten Espagne und Werner eine verstärkte Berücksichtigung von „semantische[n] und zeitliche[n] Berührungspunkte[n], wobei besonders die Gruppe der Vermittler interessiert, die die Interferenzen deutlich zeigen.“²⁹ Von Espagne selbst,³⁰ vor allem aber von dem Historiker Wolfgang Schmale wurde das Konzept Kulturtransfer auf das 16. Jahrhundert übertragen und theoretisch vertieft.³¹ Nicht zuletzt der Fokus auf die soziale Interaktion brachte es mit sich, dass sich der Kulturtransfer-Ansatz von soziopolitisch grundierten, dementsprechend mit unterschiedlichen Intensitäten des Nationalen beschriebenen

27 Vgl. hierzu programmatisch Michel Espagne / Michael Werner, „Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand“, in: dies. (Hg.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris 1988, S. 11–34. Einen kompakten Überblick über die diesbezügliche Literatur bietet Jörg Steigerwald, Art. „Kulturtransfer“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2013, 426–427, hier S. 427.

28 Matthias Middell, „Kulturtransfer, Transferts culturels, Version 1.0“, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, <http://docupedia.de/zg/middell_kulturtransfer_v1_de_2016>, 08.01.2020.

29 Steigerwald, „Kulturtransfer“, S. 426. Was die kulturellen Mittler betrifft, so unterscheidet Werner drei Gruppen: Wanderer und Reisende (*Emigrés, immigrés et voyageurs*), Professionalisten (*Professionnels de la méditation culturelle*) und Transporteure (*Transporteurs des références culturelles*). Vgl. hierzu Michael Werner, „Les usages de l'échelle dans la recherche sur les transferts culturels“, in: *Cahiers d'études germaniques* 28 (1995), S. 39–53, hier S. 44 f.

30 Vgl. Michel Espagne, „Der theoretische Stand der Kulturtransferforschung“, in: Wolfgang Schmale (Hg.), *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert (= Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit 2)*, Innsbruck 2003, S. 63–75, hier S. 72 ff.

31 Vgl. Wolfgang Schmale, „Einleitung. Das Konzept ‚Kulturtransfer‘ und das 16. Jahrhundert. Einige theoretische Grundlagen“, in: ders. (Hg.), *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert (= Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit 2)*, Innsbruck 2003, S. 41–61.

Kulturräumen nie ganz entfernen konnte, was gerade im 16. Jahrhundert, in dem die Idee einer ‚Nationalkultur‘ zwar präsent, aber im Rahmen der damaligen, grundsätzlich eher regionalisierten Weltsicht noch kaum zum Diskursivum avanciert, problematisch ist. Wie differenziert sich die Kulturtransfer-Forschung im Hinblick auf national konnotierte Deutungsmuster positioniert, machen Espagne und Schmale gleichermaßen offenkundig: Schmale sieht in Sozialkohärenzen wie der Nation, auf das 16. Jahrhundert bezogen, eine konstitutive Kategorie, deren Bedeutung bei kulturellen Selektions- und Aneignungsprozessen nicht zuletzt durch den Befund, dass „im 16. Jahrhundert der Weg in die nationalen Kulturen führte“,³² gestärkt wird. Espagne fasst indes das national fundierte Kulturtransfer-Konzept – auf das 16. Jahrhundert angewendet – eher als Möglichkeit auf, „die Vorstellung nationaler Gegensätze überhaupt zu relativieren und sie als historische Gegensätze zu entlarven“, zumal „die Transferforschung ja zeigt, über welche Umwege sich die Kluft zwischen einzelnen Nationen durch gegenseitige Beeinflussungsversuche konstituiert.“³³ Die Transposition des Kulturtransfers auf die Gelehrten- und Hofkulturen des 16. Jahrhunderts, wie sie unter anderem von Schmale als Alternative zur „Verbindung von Kultur und Territorium“³⁴ formuliert wurde, klammert zwar die nationale Grundierung aus. Sie ändert aber am Festhalten an Sozialkohärenzen und, damit einhergehend, an der kulturellen Kohärenzstiftung, der in der modernen Kulturwissenschaft vermehrt Skepsis entgegengebracht wird (im Zusammenhang etwa mit Begriffen wie ‚Referenzkultur‘, ‚Leitkultur‘ oder ‚Kulturmodell‘), kaum etwas. Eine alternative Deutung im Hinblick auf die soziale Verortung von ‚Kultur‘ liefern insbesondere in der Kommunikationswissenschaft diskutierte Auffassungen, die kohärente soziale und kulturelle Dispositionen im Rahmen der interkulturellen Kommunikation in Frage stellen. Hiermit gehen auch grundlegend neue Perspektivierungen des Kulturbegriffs einher. So stellt etwa Stefanie Rathje dem „Kohärenz-Paradigma des traditionellen Kulturbegriffs“,³⁵ welches das Kulturtransfer-Konzept zwar praktikabel bedienbar macht, aber – gerade in geschichtswissenschaftlicher Hinsicht – problembehaftet bleibt, eine „Vier-Felder-Matrix“³⁶ entgegen, die sich aus einem reduktionistisch-witt-

32 Vgl. Wolfgang Schmale, „Vorbemerkung des Herausgebers“, in: ders. (Hg.), *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert* (= *Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit* 2), Innsbruck 2003, S. 9–12, hier S. 9.

33 Vgl. Espagne, „Der theoretische Stand“, S. 73.

34 Middell, „Kulturtransfer“. Dass „die Transferforschung [...] den Nationalstaat voraus[setzt], sie [...] aber nicht an den Nationalstaat gebunden [ist]“, konstatiert auch Espagne, in: Michel Espagne u. a., „Kulturtransfer – Europäische Geschichte gegen den Strich nationaler Mythen“, in: Wolfgang Schmale (Hg.), *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert* (= *Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit* 2), Innsbruck 2003, S. 13–38, hier S. 17.

35 Stefanie Rathje, „Der Kulturbegriff – ein anwendungsorientierter Vorschlag zur Generalüberholung“, in: Alois Moosmüller (Hg.), *Konzepte kultureller Differenz* (= *Münchener Beiträge zur interkulturellen Kommunikation* 22), Münster 2009, S. 83–106, hier S. 83.

36 Ebd., S. 90.

genstein'schen Kulturverständnis der kulturellen Gewohnheiten der Menschen³⁷ sowie der kollektiven, Fragen der Gruppenzugehörigkeit verhandelnden Perspektive speist. Hierbei ist zunächst die Feststellung bedeutsam, dass die kulturelle wie kollektive Ebene zueinander „nicht notwendigerweise kongruent verlaufen“,³⁸ weshalb deren Vermischung – Rathje macht dies anhand der aktuellen Kopftuchproblematik deutlich – fatale Folgen haben kann. Auf der Basis ihrer Analyse-Matrix arbeitet Rathje vier kritikwürdige Befunde des kohärenten Kulturbegriffs heraus,³⁹ und zwar *Inhaltskohärenz* (Deckungsgleichheit von Kultur und Kollektiv), *Grenzkohärenz* (profilierter Grenzen sowie marginale Permeabilitäten zwischen Kollektiven und Kulturen), *Primärkollektivität* (Zuordnung eines Individuums primär zu *einem* Kollektiv) sowie *Merkmalskongruenz* (zwingende Übereinstimmung der kulturellen Gewohnheiten eines Kollektivs mit den Wesensmerkmalen des Individuums). Darüber hinaus wird bei dem kohärenten Kulturbegriff eine Vernachlässigung des Individuums konstatiert, wodurch dessen Vernetzungs- und Konsolidierungsmöglichkeiten in einer vielmehr durch kulturelle Differenz als Inhaltskohärenz geprägten Welt aus dem Blickfeld rücken. Durch die Möglichkeit der Teilhabe des Individuums an mehreren Kollektiven (Multikollektivität) und entsprechend unterschiedlichen kulturellen Gewohnheiten sowie der hierdurch resultierenden Vertrautheit mit kulturellen Differenzen muss es schlussendlich bei „Individuen im Wechselspiel mit ihren wiederum individuellen biologischen und biographischen Voraussetzungen zu einer individuellen, ja einer radikal individuellen Verarbeitung des kulturellen Angebots kommen.“⁴⁰ Die Überlegungen Rathjes zu einem – wie sie selbst sagt – „anwendungsorientierten“,⁴¹ auf die post-post-moderne Zeit projizierten Kulturbegriff scheinen, möchte man sie mit dem Kulturtransfer-Konzept Espagnes bzw. Schmales in Beziehung setzen, vor allem eines aufzuzeigen: erhebliche Defizite im Hinblick auf die pragmatische Semantik und Differenzierung des Kulturbegriffs. Vor diesem Hintergrund ist es überaus bezeichnend, dass der Kulturtransfer-Ansatz nach Schmale den Charakter des Kulturexports aus Italien im 16. und 17. Jahrhunderts, die Braudel zu jener elegant abgehandelten, obgleich nicht-wissenschaftlichen Modell-Auffassung Italiens zwischen 1450 und 1650 inspirierte,⁴² nicht so recht zu fassen weiß:

Die Diffusion italienischer Kulturgüter erfolgte anders als im französischen Fall nach selbstorganisatorischen Prinzipien. Es gab nicht das *eine* Zentrum, sondern viele, es gab nicht *das* Italien, sondern Venedig, Florenz, Genua, Rom etc. Es gab kein zentralisiertes Team von Modellbauern, keine zentral gewollte systemische Kohärenz.⁴³

37 Vgl. ebd., S. 88.

38 Ebd., S. 89.

39 Vgl. ebd., S. 90–94.

40 Ebd., S. 97.

41 Vgl. hierzu ebd., S. 99–103.

42 Vgl. Anm. 13.

43 Schmale, „Konzept ‚Kulturtransfer‘“, S. 51 f.