

Das Buch ist in seiner Gründlichkeit eine willkommene Arbeit, aber sie zu lesen erfordert einige Begeisterung für den Gegenstand, denn der Stil ist eher ermüdend durch allzu viele trockene Passivkonstruktionen, die etwas Aufzählungsmäßiges haben. Dies ist schade, denn die Erschließung der Person des Philipp Hainhofer in seiner ganzen virulenten Epoche verdiente ein etwas farbigeres Bild.

(Mai 2003)

Annette Otterstedt

*DINKO FABRIS: Mecenati e musici. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585–1645). Lucca: Libreria Musicale Italiana 1999. VIII, 514 S., Abb. (Connotazioni 4.)*

Die vorliegende Studie reiht sich ein in die verdienstvollen Arbeiten, die in den letzten Jahrzehnten systematisch die Quellen zur Musikpatronage der bedeutenden italienischen Adelsfamilien des 15.–17. Jahrhunderts ausgewertet haben. Sie gilt der Ferrareser Linie jener Bentivoglio, die im 15. Jahrhundert Bologna regiert hatten, und hier vor allem Enzo Bentivoglio, Marchese di Gualtieri, und seinem Bruder Guido, dem bedeutenden Kardinal – beide musikalisch „vorbelastet“ durch ihre Mutter Isabella Bendidio, einstmals Sängerin in Alfonsos II. d'Este „Concerto delle Dame“ – sowie Enzos Sohn Cornelio. Mit dem Titel bezieht sich Fabris explizit auf die italienische Ausgabe *Mecenati e pittori* von Francis Haskells Studie *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy* (Florenz 1966), die dem Mäzenatentum von Enzo und Guido Bentivoglio im Bereich der bildenden Künste gewidmet ist. Grundlage der Arbeit sind die immensen Bestände des privaten Archivio Bentivoglio im Ferrareser Staatsarchiv, 60.000 Briefe allein aus dem Zeitraum 1585–1645. Auch wenn im Lauf der Jahrhunderte daraus schon die wertvollsten Stücke entwendet wurden – etwa die Briefe Claudio Monteverdis und Girolamo Frescobaldis –, enthält das Archiv immer noch über tausend Briefe aus jener Zeit, die in irgendeiner Weise auf Musik bezogen sind. Naturgemäß handelt es sich fast ausnahmslos um Briefe an die Mitglieder der Familie Bentivoglio, während die von ihnen abgesandten Briefe in aller Welt verstreut sind. Dinko Fabris hat nicht nur die musikbezogenen Briefe herausgefiltert, sondern in jahrelanger

Arbeit auch in zahlreichen anderen Bibliotheken nach den Briefen der Bentivoglio und den Verlusten des Archivs gefahndet, vieles davon auch wiederfinden können, die Suche freilich irgendwann doch abbrechen müssen.

Auch wenn vieles nicht mehr auffindbar ist bzw. in privaten Sammlungen schlummert – so etwa fast die gesamte Korrespondenz mit den Gonzaga und den Medici –, ist es Fabris immerhin gelungen, wohl den größten Teil der Musik und Theater berührenden Korrespondenz der Bentivoglio aus der Monteverdi-Zeit zu rekonstruieren. Insgesamt 1067 Dokumente werden in chronologischer Folge ganz oder auszugsweise ediert oder mit kurzen Regesten erwähnt. Bei bestimmten Themen ergänzt Fabris die Korrespondenz durch eingestreute andere Quellentexte. Nicht alles davon ist neu; die Briefe der bedeutenderen Musiker oder auch die Korrespondenz über die Sängerin Angela Zanibelli hat die Forschung längst zur Kenntnis genommen. Keiner der hier erstmals gedruckten Briefe – darunter immerhin Dutzende von Antonio Goretti oder Battista und Alessandro Guarini – enthält auch sensationell Neues. Aber selbst die bekannten Monteverdi-Briefe zu den glanzvollen Festivitäten für die Einweihung des Teatro Farnese in Parma 1628 erscheinen in neuem Licht, wenn man sie als Bestandteil einer umfangreichen Korrespondenz über die verschiedensten Aspekte dieses kulturellen Großprojektes wahrnimmt.

Die wichtigsten Gesichtspunkte dieser Korrespondenz wertet Fabris in einer umfangreichen und ganz hervorragenden Einleitung aus, die den Kontext zu den neuen Informationen liefert und eine eigene kleine Studie zur Musikpatronage der Ferrareser Bentivoglio darstellt. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dabei der singulären Rolle, die Enzo Bentivoglio in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts spielte: weniger als Patron und Mäzen – dazu fehlten ihm oft sogar die finanziellen Mittel – denn als kreativer und geschickter Unternehmer in Sachen Musiktheater, als vielbewunderter Inspirator und Organisator von Turnierspielen und musiktheatralischen Großveranstaltungen in Ferrara, Parma und Modena, der – wäre er nicht Marchese gewesen – als erfolgreicher Theaterimpresario hätte durch die Lande ziehen können. Im Übrigen liefern Einleitung und Edition eine Fülle von Informatio-

nen aus dem Alltag der Kunstförderung, -organisation und -finanzierung, der vor allem Spezialisten etwas abgewinnen werden. Weniger beschlagene Leser werden den Dokumententeil nur in Verbindung mit einem guten Personenlexikon nutzen können, da den Quellentexten nur sporadisch ganz knappe Kommentare beigegeben sind und ein Personenglossar fehlt. Dafür konnte freilich kaum Platz sein in einem Band, dessen Indices an die tausend Namen enthalten, die sich wie ein Who's Who der italienischen Musik des Frühbarock lesen.

(Juli 2003)

Hartmut Schick

LINDA MARIA KOLDAU: *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XIII, 590 S., Notenbeisp.

Die Verfasserin hat es sich zum Ziel gesetzt, Monteverdis venezianische Kirchenmusik aus dem Schatten nicht nur der späten Madrigalbücher und vor allem der Opern, sondern auch der fast schon populären sogenannten „Marienvesper“ von 1610 zu holen und in das helle Licht zu stellen, das diese Musik verdient. Die geistlichen Werke des Markuskapellmeisters, davon ist Koldau überzeugt, sind „in Qualität und Bedeutung seinen weltlichen Kompositionen aus dieser Schaffensphase gleichwertig“ (S. 4); und wie schon Wolfgang Osthoff betont sie wiederholt, es sei unzulässig, Monteverdis musikalische Sprache in einen künstlerisch anspruchsvollen weltlichen und einen eher uninspirierten, allein durch die Erfordernisse des Amtes geprägten geistlichen Bereich aufzuspalten.

Um ihr Ziel zu erreichen, holt Koldau weit aus. Sie widmet sich in ihrem Buch (einer 2000 in Bonn angenommenen Dissertation) zunächst ausführlich den religiösen Voraussetzungen für Monteverdis Musik, präsentiert im zweiten Teil das Repertoire, das in Frage kommt, analysiert im dritten Teil einzelne Kompositionen und untersucht im vierten und letzten Teil geistliche Werke italienischer Zeitgenossen Monteverdis, um die Eigenheiten der musikalischen Diktion ihres Protagonisten noch besser in den Blick zu bekommen.

Der breit angelegte erste Teil von Koldaus Arbeit verdient uneingeschränktes Lob. Musste man bislang vor allem die grundlegenden Darstellungen von James Moore und Jeffrey Kurtz-

man heranziehen, um sich über die religiösen, liturgischen und musikalischen Verhältnisse in Venedig im Allgemeinen und an San Marco im Besonderen zu informieren, so wird man künftig nicht darauf verzichten können, die Arbeit von Koldau in allen Fragen dieser Art zur Hand zu nehmen. Ob es sich um das religiöse Selbstverständnis der Republik handelt oder um Aspekte der allgemeinen Volksfrömmigkeit, ob um die Verwaltungsstrukturen an San Marco, die dortigen liturgischen Bräuche und die Aufgaben von Markuskapelle und -kapellmeister oder um die musikalischen Bedürfnisse und Organisationsformen der zahllosen Laienbruderschaften: Koldau informiert umfassend und sachkundig, und das nicht nur im Haupttext, sondern auch in teilweise umfangreichen Fußnoten, die ebenfalls ein genaues Studium verdienen. Was Monteverdis eigenes Amtsverständnis betrifft, so weist Koldau die schon von Leo Schrade verfochtene These, der Komponist sei seinen Verpflichtungen als Kirchenmusiker nur widerwillig nachgekommen, entschieden zurück. Auch davon, dass die Komposition geistlicher Auftragswerke Monteverdi seinem dramatischen Schaffen „entfremdet“ habe, könne keine Rede sein. Im Übrigen sei die Beschäftigung mit geistlicher Musik geradezu ein Kontinuum in der Biographie des Komponisten gewesen.

Im Zentrum des zweiten Hauptteils stehen Informationen über Monteverdis *Selva morale et spirituale* von 1641, die letzte venezianische Sammelpublikation des Komponisten und die einzige von ihm selbst besorgte, deren „encyklopädische Fülle“ (S. 116) Koldau zufolge „das gesamte Spektrum der Kirchenmusik seiner Zeit“ abdeckt und zugleich einen repräsentativen Überblick über sein geistliches Schaffen erlaubt. Die Eigenheiten der Sammlung – die Platzierung liturgischer Stücke (zunächst für die Messe, dann für die Vesper) innerhalb eines außerliturgischen Rahmens, das Nebeneinander lateinischer und italienischer Texte sowie Mehrfachvertonungen gleicher Texte in wechselnden Stilen – machen, so Koldau, ihre Verwendung für konkrete liturgische Feiern an bestimmten Orten unwahrscheinlich; denkbar sei im Übrigen eine Bestimmung nicht nur für Venedig, sondern auch für den habsburgischen Hof in Wien, wofür die Widmung der *Selva* an die Kaiserin Eleonora Gonzaga spreche. An-