

Mäzenatentum und Selbstdarstellung im Exil: Die Florentiner „fuorusciti“ in Venedig (ca. 1536–1546)*

von Katelijne Schiltz, Leuven

Unter Petrarcas *Letterae familiares* befindet sich ein an Severo Appennincola gerichteter Brief mit dem Titel „*Consolatoria super exilio*“ („Tröstende Worte über das Exil“). Dort macht Petrarca, der im 14. Jahrhundert selbst verbannt wurde, eine interessante Bemerkung zum Wesen des Exils:

„Du siehst, dass es in Deiner Hand liegt, ob Du ein Verbannter oder ein Reisender bist. Wenn Du weinend, traurig und besiegt weggegangen bist, erkennt man Dich ohne Zweifel als Verbannten. Wenn Du aber die Dir eigene Würde nicht vergessen hast und nicht gezwungen worden bist, sondern freiwillig und mit der gleichen äußerlichen und innerlichen Haltung, die Du zu Hause hattest, dem Befehl, ins Exil zu gehen, gehorcht hast, bist Du gewiss ein Reisender und gehst *nicht* in die Verbannung.“¹

Der Gedanke, dass ein Verbannter nicht allein äußeren Zwängen unterworfen sei, sondern seine Lage vor allem von innerer Einstellung und äußerlichem Auftreten definiert werde, bietet sich mir als Ansatzpunkt zur Auseinandersetzung mit einer Exilsituation an, zu der es etwa 200 Jahre nach Petrarca kam. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts musste eine Gruppe von Aristokraten ihre Heimatstadt Florenz – von dort war übrigens auch Petrarca verbannt worden – verlassen, da sie wegen ihrer ausgeprägten republikanischen Überzeugungen eine ernsthafte Bedrohung für die regierende Medici-Familie geworden waren. Zu den berühmtesten dieser „fuorusciti“ (italienisch für „Verbannte“) gehörten die einflussreichen Bankiers Ruberto Strozzi (ca. 1512–1566) und Neri Capponi (1504–1594), um die es mir in dieser Untersuchung geht. Außer liberalen Städten wie zum Beispiel Lyon, Neapel und Sevilla diente vor allem Venedig, die Stadt mit dem attraktiven Beinamen „La Serenissima Repubblica“, den „fuorusciti“ als Zufluchtsort. Von ungefähr 1536 bis 1546 hielten sich dort auch Strozzi und Capponi auf.²

Doch zumindest in den uns überlieferten Quellen wirken die beiden nicht etwa – um mit Petrarca zu sprechen – wie „besiegte Verbannte“ (*deiecti exules*), sondern eher wie „Reisende“ (*peregrini*). Sowohl Strozzi als auch Capponi blieben nach ihrem Weggang aus Florenz politisch aktiv, verkehrten in den vornehmsten Kreisen und genossen offenbar höchste Anerkennung.³ Das klassische, überwiegend negativ konnotierte Bild

* Eine frühere Version dieses Textes wurde beim 15. Symposium des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft zum Thema „Musik und kulturelle Identität“ (Ludwig-Maximilians-Universität München, 11.–14. Oktober 2000) vorgetragen; s. auch Katelijne Schiltz, „*Vulgari orecchie – purgate orecchie*“. *De relatie tussen publiek en muziek in het Venetiaanse motetoeuvre van Adriaan Willaert*, Leuven (im Druck).

¹ „[C]ernis in tua manu situm, utrum exul an peregrinus sis: si lacrimans, si mestus, si deiectus exivisti, exulem te proculdubio noveris; si vero nihil proprie dignitatis oblitus neque coactus, sed libens et eodem habitu frontis atque animi quo domi fueras, iussus exire paruisti, peregrinaris profecto, non exulas“ (*Letterae familiares* II.3). Alle Übersetzungen aus dem Lateinischen oder Italienischen stammen von mir, K. S.

² Für eine detaillierte Analyse der damaligen politischen Situation in Florenz s. Eric Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries, 1527–1800. A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes*, Chicago/London 21974; Melissa Meriam Bullard, *Filippo Strozzi and the Medici. Favor and Finance in Sixteenth-Century Florence and Rome*, Cambridge/London 1980; J. N. Stephens, *The Fall of the Florentine Republic 1512–1530*, Oxford 1983.

³ Vgl. vor allem Kapitel 2 („Tra Firenze e Venezia: il fenomeno del fuoruscitismo“) in Valerio Vianello, *Il letterato, l'accademia, il libro* (= Biblioteca veneta 6), Padua 1987, S. 17–46.

der Verbannung, wie es in der Exilliteratur von der Bibel, über Cicero, Ovid und Boethius bis hin zu Dante und Petrarca schon seit Jahrhunderten existierte, scheint hier also nicht zuzutreffen.⁴ Ein zentraler Aspekt dieses ‚positiven Exils‘ war das Mäzenatentum der beiden „fuorusciti“. Schon in Florenz waren Strozzi und Capponi als finanzkräftige Gönner in Erscheinung getreten, und ihr hoher sozialer Status kam durch ausgiebige Förderung des Musiklebens auch in ihrer neuen Heimat Venedig zum Ausdruck.⁵ Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die aktive Teilnahme am venezianischen Musikleben den „fuorusciti“ dazu diente, sich nicht nur als Kulturliebhaber, sondern auch als sozial und politisch bedeutsame Persönlichkeiten zu präsentieren.

Ruberto Strozzi und Neri Capponi profilierten sich also vor allem als Mäzene, aber daneben haben sie auch Sammlungen von Musikstücken erstellt und sind selbst als Sänger und Instrumentalisten aufgetreten.⁶ Ein roter Faden zieht sich dabei durch alle musikalischen Aktivitäten der Florentiner „fuorusciti“ in Venedig, nämlich die ständige Betonung des Neuen, des Exklusiven, des Seltenen, kurzum des Elitären. So drücken sie in Briefen, die sie an Kontaktpersonen in anderen Städten richten, immer wieder den Wunsch aus, Werke exklusiv zu besitzen oder zumindest ihre Erstaufführung privat zu veranstalten. Das Fördern, Sammeln und Aufführen von neuer und seltener Musik war für Ruberto Strozzi und Neri Capponi offenbar ein Statussymbol oder – um einen Terminus von Pierre Bourdieu zu verwenden – ein „kulturelles Kapital“, mit dem die verbannten Florentiner ihre sozialökonomische Position markieren, bestätigen und verstärken wollten.⁷

Dabei kam den „fuorusciti“ die Organisation des Musiklebens in Venedig sehr gelegen. Aus verschiedenen Quellen – zum Beispiel den theoretischen Traktaten von Gioseffo Zarlino und Nicola Vicentino – geht hervor, dass es in dieser Stadt eine klare Trennung von öffentlichen und privaten Aufführungen gab.⁸ Das Öffentliche wurde mit konventioneller Musik, mit dem Geschmack ungebildeter Menschen, identifiziert, während private Aufführungen für einen kulturell und sozial privilegierten Kreis von Experten stattfanden, die auch komplexe Stücke verstehen und goutieren konnten. So unterscheidet Nicola Vicentino in *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* zwischen einem Publikum von „vulgari orecchie“ („gewöhnliche Ohren“) sowie einem

⁴ S. Randolph Starn, *Contrary Commonwealth. The Theme of Exile in Medieval and Renaissance Italy*, Berkeley/Los Angeles 1982; Angelo Bartlett Giamatti, *Exile and Change in Renaissance Literature*, New Haven/London 1984; Jacques Heers (Hrsg.), *Exil et civilisation en Italie (XIIe–XVIe siècles)*, Nancy 1990; Giuseppe De Marco, *Mitografia dell'esule da Dante al Novecento* (= Letteratura italiana 11), Neapel 1996.

⁵ Zu den kulturellen Aktivitäten der „fuorusciti“ s. Richard J. Agee, „Ruberto Strozzi and the Early Madrigal“, in: *JAMS* 36 (1983), S. 1–17; ders., „Filippo Strozzi and the Early Madrigal“, in: *JAMS* 38 (1985), S. 227–237; Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley/Los Angeles 1995, S. 24–46.

⁶ S. z. B. den Brief, den Lionardo Strozzi am 19. November 1534 an Ruberto Strozzi schickte (zitiert in Agee, „Ruberto Strozzi“, S. 9), in dem von privaten musikalischen Zusammenkünften in Lyon die Rede ist, an denen unter anderem Neri Capponi, Vincenzo Strozzi, Niccolò Mannelli (Mitglied einer Florentiner Bankiersfamilie) und der Komponist Francesco Layolle teilnahmen. Zu Strozzi's und Capponi's Fähigkeiten als Musiker s. das Folgende.

⁷ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979.

⁸ Vgl. Katelijne Schiltz, „Content and Context: On Public and Private Motet Style in Sixteenth-Century Venice“, in: *Music Theory and Analysis 1450–1650. Proceedings of the International Conference Louvain-la-Neuve, 23–25 September 1999*, hrsg. von Anne-Emmanuelle Ceulemans u. Bonnie J. Blackburn (= *Musicologica Neolovaniensia* 9), Louvain-la-Neuve 2001, S. 323–339.

von „purgate orecchie“ („gereinigte Ohren“) und versucht sogar, anhand der Zuhörerschaft die stilistischen Charakteristika einzelner Werke zu bestimmen.⁹

Gerade mit dem Ambiente privater Aufführungen für ein erlesenes Publikum kamen Ruberto Strozzi und Neri Capponi in Venedig gut zurecht und konnten sich offenbar ohne Probleme in die venezianische ‚high society‘ integrieren. In verschiedenen Traktaten, Briefen, Widmungen, Gedichten und weiteren Quellen aus den Jahren 1538 bis 1546 werden ihre Namen immer wieder mit den berühmtesten Vertretern der venezianischen Musikszene assoziiert. So widmete Girolamo Parabosco seine *Madrigali a cinque voci di Girolamo Parabosco discipulo di M. Adriano novamente da lui composti & posti in luce* (Venedig 1546) dem „illustre et generoso Signor Ruberto Strozzi“. ¹⁰ Zudem lässt sich aus dem Briefwechsel zwischen Ruberto Strozzi und seinen Kontaktpersonen schließen, dass Cipriano de Rore einige seiner Motetten, Madrigale und *canzoni* speziell für ihn und Neri Capponi komponierte. ¹¹

Die Fähigkeiten der beiden „fuorusciti“ als Instrumentalisten werden in einem Traktat des venezianischen Musikers Silvestro Ganassi dal Fontego über die Viola da Gamba gepriesen. ¹² Der erste Teil dieser *Regola Rubertina* (Venedig 1542) ist, wie wir dem Titel entnehmen können, Ruberto Strozzi sogar gewidmet:

„Und weil ‚Harmonie‘ bedeutet, dass jedem das gegeben wird, was ihm zusteht, fielen, als ich darüber nachdachte, an wen mein kleines Werk sich wenden sollte, Sie mir ein, dem ich mich mehr als allen anderen verpflichtet fühle. Denn Sie sind gemeinsam mit Ihrem vortrefflichen Haus mehr als die anderen mit der Harmonie der Seele geschmückt, mit der Harmonie des Körpers und der Harmonie des Singens sowie Spielens, und mehr als die anderen haben Sie auch davon genossen – und zu meinem großen Stolz muss ich hinzufügen, dass Sie mein Schüler gewesen sind.“¹³

Im zweiten Teil des Traktats, das den Titel *Letzione seconda pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti* (Venedig 1543) trägt, richtet sich Ganassi dann an Neri Capponi und spricht detailliert von den musikalischen Zusammenkünften, die in dessen Haus stattfanden:

„Abgesehen davon, dass Sie ein Parnassus, ein Helikon und eine Zuflucht für Virtuosen sind, meinte ich, dass mein Buch nirgends so sicher sei wie bei Ihnen. Denn wenn meine Worte vor Ihrem scharfen Urteil bestehen und dem des heiligen, göttergleichen *collegio*, das in dieser ehrwürdigen Stadt bei Ihnen mit unsterblichem Ruhm eine Heimstatt hat, sind weitere Beurteilungen in dieser Sache überflüssig. Denn der Leiter dieses *collegio* ist Messer Adriano, den man nicht genug loben kann, ein neuer Prometheus der himmlischen Harmonie, der das Vergangene in Verlegenheit bringt, der der Ruhm der Gegenwart ist und der Zukunft ein Vorbild werden wird. Es besteht kein Zweifel, dass alles, was durch sein Urteil für gut befunden wurde, der ganzen Welt gefallen wird.“¹⁴

⁹ Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, Fol. 10v. (Buch I, Kapitel 4). In englischer Übersetzung hrsg. von Maria Rika Maniates, *Ancient Music Adapted to Modern Practice* (= Music Theory Translation Serie 14), New Haven/London 1996, hier: S. 33.

¹⁰ RISM P 885; s. Mary S. Lewis, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer, 1538–1569. A Descriptive Bibliography and Historical Study. Volume I: 1538–1549*, New York/London 1988, S. 530–532; Feldman, *City Culture*, S. 44.

¹¹ Agee, „Ruberto Strozzi“ nennt Briefe von Pallazzo da Fano (3. November 1542 und 16. April 1545) und Bartolomeo Cavalcanti (19. und 26. November 1546). Diese Kontakte gehen Rores Diensten bei den Herzögen von Ferrara voraus.

¹² In deutscher Übersetzung hrsg. von Wolfgang Eggert, *Die „Regola Rubertina“ des Silvestro Ganassi, Venedig 1542/43. Eine Gambenschule des 16. Jahrhunderts*, Kassel/Basel 1974.

¹³ „[E] perche è armonia ancora il dare ad ogniuno quello, che si conviene, pensando io a chi questa mia operetta si dovesse indirizzare, m'è sovvenuta V.S. allaquale si deve piu che ad altri: quanto essa è piu d'altri ornata de l'armonia de l'anima, de l'armonia del corpo, & de l'armonia vocal & istrumental, con tutta la sua magnifica casa, & piu d'altri se ne diletta aggiuntovi appresso che essa è stato mio discepolo, il che dico con molto mia laude si degnera dunque.“

¹⁴ „Oltra che essendo voi un Parnaso, un'Elicona, & uno Asillo di virtuosi, in loco niuno piu sicura non giudicai quella poter vivere, che appo voi. Perche se ella sia accettata dal vostro raro giudicio, & da quello sacro & divino collegio che

Ganassi ist gleichwohl nicht der einzige, der Adriaan Willaert, den flämischen Kapellmeister der Basilica di San Marco, mit den „fuorusciti“ in einem Atemzug nennt.¹⁵ Einen Eindruck davon, wie Willaert mit den „fuorusciti“ zusammenarbeitete, gewinnen wir aus der Beschreibung eines privaten Konzertabends in Antonfrancesco Donis *Dialogo della musica* von 1544.¹⁶ Dort heißt es, dass Neri Capponi eine Aufführung von Stücken Willaerts unter dessen Leitung in einer Privatwohnung organisiert und bezahlt habe. Doni, ebenfalls ein Florentiner, berichtet weiterhin, dass an diesem Abend die berühmte florentinische Sängerin Polissena Pecorina aufgetreten sei, die wie Capponi und Strozzi aus politischen Gründen nach Venedig gekommen war. Interessant ist auch, was der Autor am Ende über Capponis finanzielles Engagement und dessen Haltung zum elitär geprägten Musikleben sagt:

„Es gibt dort eine Dame namens POLISENA Pecorina (die Gattin eines Bürgers aus meiner Geburtsstadt), die so talentiert und vornehm ist, dass mir zu ihrem Lob die passenden Worte fehlen. An einem Abend hörte ich ein Konzert mit *violoni* und Gesang, bei dem sie in der Gesellschaft weiterer ausgesuchter Geister spielte und sang. Die vollendete Leitung dieser Musik hatte Adriaan Willaert inne, dessen gewissenhafte Findigkeit, wie sie bei Musikern nicht mehr vorhanden ist, so perfekt, so angenehm, so angemessen und dem Wort auf so wundersame Weise angepasst ist, dass ich bekenne, vor diesem Abend nicht gewusst zu haben, was Harmonie ist. Der glühende Verehrer dieser Musik und Liebhaber solch göttlicher Kompositionen ist ein Herr, ein ausgezeichnete florentinischer Geist namens Neri Capponi, dem ich von Francesco Corboli vorgestellt wurde und dem ich es verdanke, dass ich so viel Göttliches empfand, sah und hörte. Dieser Herr Neri gibt alljährlich Hunderte von Dukaten für die Musik aus, und er behält alles für sich; selbst an seinen Vater würde er kein Lied verschenken.“¹⁷

Obwohl die von Capponi und Strozzi gesponsorte Musik allein privaten Kreisen vorbehalten blieb, wurden die Aktivitäten der „fuorusciti“ durch die Veröffentlichung von Widmungen und Traktaten mit der Zeit auch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Selbst über die Grenzen Venedigs hinaus machten sich Strozzi und Capponi als wohlhabende Förderer der exklusivsten Musik einen Namen. So entstand der Eindruck, dass es den Florentinern in Venedig prächtig ging. Keine der Quellen zum Leben unserer „fuorusciti“ evoziert das seit der Antike topische Bild vom gequälten Verbannten. Auch in den von Strozzi und Capponi geförderten musikalischen Werken oder in deren Widmungen wird die Exilsituation nie explizit erwähnt.

appo voi con gloria immortale di questa alma Cittate, si anoida, nulla istimera ella i altrui trasparamenti che essendovi Principe di quello il non mai abastanza lodato messer Adriano nuovo Promotheo della celeste Armonia scorno del passaro, gloria del presente, & maestro del futuro secolo, quello senza dubbio all'universo piacera che dal suo divino giudicio sia lodato.“

¹⁵ Der älteste Beleg für Willaerts Kontakte mit den „fuorusciti“ stammt aus dem Jahr 1534. In einem Brief vom 27. März dieses Jahres (zitiert in Agee, „Ruberto Strozzi“, S. 1–2) berichtet Ruberto Strozzi seinem Mitarbeiter Benedetto Varchi, dass er große Anstrengungen unternahme, damit Willaert ein Werk für ihn komponiere.

¹⁶ Hrsg. von Gian Francesco Malipiero und Virginio Fagotto (= Collana di musiche veneziane inedite e rare 7), Wien/London/Mailand 1965. Donis Beschreibung befindet sich in der Widmung zum Tenor-Stimmbuch. Vgl. James Haar, „Notes on the *Dialogo della musica* of Antonfrancesco Doni“, in: *The Science and Art of Renaissance Music*, hrsg. von Paul Corneilson, Princeton, New Jersey 1998, S. 271–299.

¹⁷ „Ecci una gentil donna POLISENA Pecorina (consorte d'un cittadino della mia patria) tanto virtuosa & gentile, che non trovo lode sì alte, che la commendino. Io ho udito una sera un concerto di violoni & di voci, dov'ella sonava, e cantava in compagnia di altri spiriti eccellenti: il maestro perfetto della qual musica era Adriano Villaert di quella sua diligente invenzione non più usata dai musici, sì unita, sì dolce, sì giusta, sì mirabilmente annuncie le parole, ch'io confessai non avere saputo che cosa sia stata armonia ne' miei giorni, salvo in quella sera. L'infervorato di questa musica, e l'innamorato di tanta divina composizione è un gentil'uomo, uno spirito eccellentissimo pur fiorentino, detto M. Neri Capponi: al quale per mezzo di M. Francesco Corboli uomo Reale fui fatto amico e mercé sua sentii, vidi, et udii tanta divinità. Questo M. Neri dispensa l'anno le centinaia de ducati in tal virtù: e la conserva appresso di sé; né se fosse suo padre darebbe fuori un canto“.

Das ist nun überraschend, denn die politische Lage in Florenz wird in vielen Kompositionen dieser Zeit durchaus thematisiert. So hat man sicherlich mit Recht das sogenannte Vallicelliana-Manuskript, das 1530/31 zusammengestellt wurde, als musikalisches Plädoyer für die Ideale der florentinischen Republik interpretiert, wie sie in den Jahren 1527 bis 1530 noch einmal bestanden hatte.¹⁸ In dieser Sammlung beziehen Komponisten wie Francesco Layolle, Philippe Verdelot und eben auch Adriaan Willaert Stellung gegen die Medici-Herrschaft und beklagen den Verlust des vergangenen Ruhmes von Florenz. 1541, also ungefähr zehn Jahre nach der Entstehung des Vallicelliana-Manuskripts, vertonte Willaert dann ein Gedicht von Ruberto Strozzi's Vater Filippo (1489–1538) in seinem Madrigal *Rompi de l'empio cor*.¹⁹ Der ältere Strozzi war wie auch sein Sohn in Venedig im Exil gewesen und hatte 1537 von dort aus den Versuch unternommen, Florenz mit seinem Privattheer zu erobern. Doch der Angriff scheiterte und Filippo Strozzi wurde durch Cosimo de' Medici verhaftet und eingekerkert – ironischerweise in dem Gefängnis, das Jahre zuvor, als er noch ein gutes Verhältnis zu den Medici gehabt hatte, mit Geldern aus dem Bankhaus der Strozzi gebaut worden war.²⁰ 1538 beging Filippo Strozzi in seiner Zelle Selbstmord und wurde nicht zuletzt aufgrund eines Abschiedsbriefes, in dem er sich mit Cato dem Jüngeren verglich, sowie eben des Gedichts *Rompi de l'empio cor* zu einem Märtyrer des Widerstands gegen die Medici.²¹ Dieser Text, den neben Willaert auch Komponisten wie Francesco Layolle, Simon Boyleau und der als Drucker bekannte Girolamo Scotto vertont haben,²² wirkt auf den ersten Blick wie eine Liebesklage. Erst bei der Lektüre – oder dem Hören – des letzten Verses erkennt man, dass es sich um eine Klage über die Verhaftung durch die Medici handelt: Der am Ende des Gedichts genannte Mugnone ist der Strom, der an der „Fortezza da Basso“, dem Gefängnis von Florenz, vorbeifließt, und die in den ersten neun Versen angesprochene „donna crudel“ ist offenbar die personifizierte Heimatstadt:

„Rompi de l'empio cor il duro scoglio
 Depon gli sdegn' e l'ire
 Hormai, donna crudel, depon l'orgoglio,
 Nè ti rinresc'udire
 Com'io, giont'al morire,

¹⁸ Edward E. Lowinsky, „A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript at the Biblioteca Vallicelliana in Rome“, in: *JAMS* 3 (1950), S. 173–232. Dort wird das Manuskript als „memorial of the last years of Florence's liberty“ (S. 200) bezeichnet und auf einige darin enthaltene politische Motetten verwiesen, in denen der Kampf des florentinischen Volks thematisiert (z. B. Verdelots siebenstimmiges „Sint dicte grates Christo – Est florentini populi“) beziehungsweise auf Gedanken und Predigen Girolamo Savonarolas (z. B. Verdelots „Letamini in Domino“ mit „Ecce quam bonum“ als Ostinato) Bezug genommen wird.

¹⁹ Originalausgabe: *La piu divina, et piu bella musica*, Venedig 1541 (= RISM 1541¹⁶). Partiturausgabe: *Adriaan Willaert Opera Omnia*, hrsg. von Helga Meier (= CMM III/14), Neuhausen/Stuttgart 1977, S. 136–142.

²⁰ Bis 1534 war Filippo Strozzi noch Bankier der Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII. gewesen.

²¹ Bullard, *Filippo Strozzi*, S. 176–177.

²² Francesco Layolle, *Cinquanta canzoni, a quatro voci*, Lyon s.d. (= RISM L 1179); Simon Boyleau, *Madrigali a quatro voci*, Padua 1546 (= RISM B 4187); Girolamo Scotto, *Madrigali a tre voci*, Venedig 1541 (= RISM S 2615). Darüber hinaus schrieb Orlando di Lasso eine sechsstimmige Messe, die auf Willaerts Madrigal basiert (aufbewahrt in der Stadtbibliothek von Breslau, Mss. Nr. 93 und 97 [dort ohne Credo]). Francesco Layolle vertonte noch ein weiteres Gedicht Filippo Strozzi's, und zwar *Gite, sospir dolenti*; s. Iain Fenlon u. James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge 1988, S. 150, 279 u. 282. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, übers. v. Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions u. Oliver Strunk, Princeton, New Jersey 1964, Bd. 1, S. 280 Layolle gar als „a fanatical republican and enemy of the Medici“ bezeichnet.

Non più di te d'amor del ciel mi doglio.
 Ma sol qual cign'in trist'accenti chieggio,
 Che se m'odiast'in vita,
 Non mi niegh'un sospir alla partita.
 Ah, dove folle, son, come vaneggio?
 Qui non m'od'o risponde
 Altri che de Mugnon le riv'e l'onde."²³

Mit der Vertonung des Gedichtes stellt sich Adriaan Willaert drei Jahre nach dem Tod Filippo Strozzi eindeutig auf die Seite von dessen Sohn Ruberto, der sich zu dieser Zeit ja noch in Venedig befand und der ebenso wie Neri Capponi aktiv an Philippos Zug gegen die Medici teilgenommen hatte. Es ist interessant, dass der Komponist mit seinen florentinischen Verbindungen im Allgemeinen und dem Madrigal *Rompi de l'empio cor* im Besonderen auch viele Jahre später noch assoziiert wurde. So veröffentlichte der Dichter Girolamo Fenaruolo 1573 eine Satire, mit der er Willaert davon abhalten wollte, in sein Heimatland Flandern zurückzukehren.²⁴ Fenaruolo beschwört dort unter anderem die „buoni tempi de la Pecorina“ – also die schöne Zeit mit der oben erwähnten Polissena Pecorina²⁵ – und schreibt weiterhin: „Man nimmt Eure Madrigale in die Hand, man singt dieses *Rompi de l'empio cor* und tausend andere göttliche Sachen.“²⁶ Es dürfte kein Zufall sein, dass Fenaruolo gerade auf Willaerts florentinische Kontakte Bezug nimmt, denn die enge Verbindung des Kapellmeisters mit den „fuorusciti“ scheint allgemein bekannt gewesen zu sein.

Auch Willaerts Hauptwerk, die *Musica Nova*, hängt mit den Kreisen der „fuorusciti“ zusammen. Diese monumentale Sammlung von vier- bis siebenstimmigen Motetten und Madrigalen wurde zwar erst 1558/59 von Antonio Gardano publiziert, ist aber – das lässt sich abermals aus Donis *Dialogo della musica* schließen – bereits um 1540 entstanden und im Umfeld Neri Capponis erstmals aufgeführt worden.²⁷ Es hat die

²³ „Zerbrich den harten Fels dieses treulosen Herzens, / gib die Empörung und die Wut auf, / lege, grausame Frau, deinen Stolz ab, / und du mögest es nicht bereuen anzuhören, / wie ich bei Einbruch meines Todes / nicht mehr unter dir, der Liebe, dem Himmel leide. / Ich bitte nur, wie ein Schwan in traurigem Ton, / dass du, die du mich Zeit meines Lebens gehasst hat, / mir keine Wehklage bei meinem Verscheiden versagst. / Ach, wo bin ich, was fasel ich? / Hier hört oder antwortet mir keiner / außer den Wellen und den Ufern des Mugnonestroms.“

²⁴ Herausgegeben von Francesco Sansovino, *Sette libri di Satire*, Venedig 1560.

²⁵ Willaert widmete Polissena Pecorina das fünfstimmige Madrigal „Qual dolcezza giamai – A la dolce harmonia“, das Girolamo Scotto in der Sammlung *Le dotte, et eccellente compositioni de i madrigali a cinque voci* herausgab (= RISM 1540¹⁸).

²⁶ „Piglinsi in mano i vostri madrigali, / S'intoni quel ‚Rompi de l'empio core‘, / O mill'altre divine cose tali“, s. Edmond Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, Brüssel 1882, Bd. 6, S. 218–222.

²⁷ Im 16. Jahrhundert war die *Musica Nova* auch unter dem Namen „La Pecorina“ bekannt. Die florentinische Sängerin hatte zeitweilig das Manuskript der Sammlung exklusiv in ihrem Besitz, bevor sie es Alfonso d'Este, dem eigentlichen Widmungsträger, verkaufte; vgl. Jessie Ann Owens u. Richard J. Agee, „La stampa della *Musica Nova* di Willaert“, in: *RIDM* 24 (1989), S. 219–305. Zu erwähnen ist außerdem, dass Gioseffo Zarlino in seinen *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 324 (Buch IV, Kapitel 21) das Madrigal *Rompi de l'empio cor* zusammen mit der *Musica Nova*-Motette *Peccata mea Domine* nennt: „Es gibt viele Werke, die in diesem Modus komponiert sind, unter anderem [...] die Motette *Peccata mea Domine*, *gemeinsam mit dem Madrigal Rompi dell'empio cor* il duro scoglio von Adriaan, beide komponiert für sechs Stimmen“ („[S]i trovano molte cantilene composte sotto questo Modo, tra le quali si trova [...] il motetto, *Peccata mea Domine*, *col Madrigale, Rompi dell'empio cor* il duro scoglio di Adriano, l'uno, & l'altro composti a sei voci“; Kursivdruck nicht im Original). Dass Zarlino in den Kapiteln 18–29 des vierten Buchs, wo er die Theorie der zwölf Modi darlegt, von Willaert außer *Rompi de l'empio cor* allein Motetten und Madrigale aus der *Musica Nova* explizit miteinander assoziiert, bestätigt die Verbindung dieser Sammlung zu den Florentiner Kreisen. Damit lässt sich vielleicht auch die Tatsache erklären, dass die *Musica Nova* von den Medici zunächst negativ aufgenommen wurde; vgl. David Butchart, „‘La Pecorina’ at Mantua, *Musica Nova* at Florence“, in: *EM* 13 (1985), S. 358–366.

Forscher jedoch irritiert, dass sich in der *Musica Nova* trotz der engen Verbindung Willaerts mit den verbannten Florentinern keine explizite Behandlung des Exilthemas findet. Daher hat Michele Fromson in einem 1994 erschienenen Artikel zwischen den Zeilen der von Willaert vertonten Texte nach Hinweisen auf das Exil gesucht.²⁸ Ihr Ergebnis lautet, dass

„many of the texts set in *Musica nova* can [...] be related to the precarious political situation of the Florentine exiles in the 1540s. These texts are preoccupied with the condition of exile – with isolation, alienation and overwhelming loss; fear of violence and retribution; calls for vengeance and justice; and nostalgia for an idealized homeland, an idyllic past.“²⁹

Diese Schlussfolgerung stützt Fromson auf Formulierungen wie zum Beispiel „Domine, quid multiplicati sunt qui tribulant me? Multi insurgunt adversum me“ („Herr! Wie zahlreich sind die, die mich bedrängen! Viele erheben sich gegen mich“) oder das Sonett *Passa la nave mia* („Mein Schiff, mit Vergessen beladen, fährt durch ein rasendes Meer bei Mitternacht im Winter [...], und am Ruder sitzt mein Herr, vielmehr mein Feind“). Es ist jedoch ein zweifelhafter methodologischer Ansatz, alle traurigen Texte, die Willaert im Umfeld der „fuorusciti“ verarbeitet hat, kurzerhand als Anspielungen auf deren Exil zu interpretieren.³⁰ Und selbst wenn Fromsons These zutreffen sollte, fragt man sich, warum Willaert das doch naheliegende Exilthema nicht explizit behandelt. Statt dessen lässt sich feststellen, dass die Verbannung aus der von den „fuorusciti“ gesponsorten Musik geradezu ‚verbannt‘ wird.

Es dürfte kein Zufall sein, dass alle uns erhaltenen Texte und musikalischen Werke, die im Umfeld der „fuorusciti“ entstanden, das Exil nicht erwähnen und somit der Eindruck erweckt wird, Ruberto Strozzi und Neri Capponi hätten nicht unter der Verbannungssituation gelitten. Eine Erklärung mag darin liegen, dass Strozzi und Capponi eben nicht als die traditionellen Verbannten erscheinen wollten und dieses Bestreben auch den Menschen vermittelten, mit denen sie sich umgaben. Die Vermutung, dass sie gerne nach Florenz zurückgekehrt wären, liegt jedoch nahe. Immerhin haben die beiden „fuorusciti“ während ihres Aufenthaltes in Venedig verschiedene politische Aktionen unternommen, mit denen sie das Medici-Regime zu Fall bringen wollten. Der von Vater Strozzi organisierte, wenn auch erfolglose Zug gegen Florenz von 1537 ist nur ein Beispiel für die vielen Versuche, die Verbannung zu beenden. Später, von 1552 bis 1555, waren es dann wieder „fuorusciti“, die sich an der Regierung der gegen Florenz eingestellten Republik Siena beteiligten.³¹

Zu solchen Bestrebungen passt es, dass Ruberto Strozzi und Neri Capponi von sich gerade ein Bild der Stärke verbreiteten. Wenn sie sich als angesehene und mächtige Personen präsentierten, verlieh dies ihren Bemühungen um die Wiederherstellung der Republik Florenz sicher mehr Nachdruck, als es möglich gewesen wäre, wenn sie sich öffentlich in die Rolle der Verbannten gefügt hätten. So spielten sie vor allem ihre sozialökonomische Situation aus, profilierten sich durch Unterstützung der führenden

²⁸ Michele Fromson, „Themes of Exile in Willaert's *Musica nova*“, in: *JAMS* 47 (1994), S. 442–487.

²⁹ Ebd., S. 468–469.

³⁰ Fromson versucht außerdem zu zeigen, dass die *Musica Nova* zahlreiche verborgene musikalische und textliche Anspielungen auf den florentinischen Reformator Girolamo Savonarola enthält. Dieser Hypothese widerspricht Patrick Macey, *Bonfire Songs. Savonarola's Musical Legacy*, Oxford 1998, S. 198, Anm. 38.

³¹ Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries*, S. 88 f.

venezianischen Musiker, Musiktheoretiker und Komponisten als zentrale Figuren des kulturellen Lebens und konnten dieses Ansehen wiederum für ihr Auftreten als ernstzunehmende politische Kräfte nutzen. Die Schlussfolgerung liegt nahe, dass die von ihnen geförderten Musiker zwar zumindest in einigen Werken politisch für die „fuorusciti“ Stellung beziehen sollten, die Exilsituation, die traditionell mit einer Position der Schwäche assoziiert wird, aber bewusst ausgespart wurde. Wenn Ruberto Strozzi und Neri Capponi nicht als die traditionellen Verbannten erscheinen, dürfte dies also das Resultat ihrer Selbstdarstellung gewesen sein.

Ein weiterer Punkt scheint noch erwähnenswert. Die Kreise, in denen sich Strozzi und Capponi in Venedig bewegten, bestanden nicht allein aus Venezianern. Vielleicht hat den „fuorusciti“ die Tatsache, dass sie an ihrem Verbannungsort eine international zusammengesetzte Gruppe einflussreicher Musiker vorfanden, die Integration in die venezianische Musikszene erleichtert. Vielleicht lag es aufgrund dieser Situation nahe, sich eine Identität zu erschaffen, die weniger von der eigenen Herkunft abhängig war als vielmehr von sozialem Status.

Es klingt fast so, als hätten Ruberto Strozzi und Neri Capponi den von mir eingangs zitierten Brief Petrarcas gelesen und sich für ihre eigene Exilsituation zum Vorbild genommen. Diese beiden „fuorusciti“ geben sich alle Mühe, nicht etwa als „besiegte Verbannte“, sondern als „Reisende“ zu erscheinen. Offenbar mit Blick auf ihre politischen Interessen zeichnen sie von ihrem Exil ein Bild, das betont von den Traditionen klassischer Exilliteratur abweicht. Ob dieses Auftreten – um abermals Petrarca zu zitieren – ihrem „habitus animi“ entsprach oder allein ein zur Schau gestellter „habitus frontis“ war, muss jedoch offen bleiben.