

<b>Zeitschrift:</b>	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
<b>Herausgeber:</b>	Schola Cantorum Basiliensis
<b>Band:</b>	13 (1989)
<b>Artikel:</b>	Claudio Monteverdi und die Alchemie
<b>Autor:</b>	Welker, Lorenz
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-869097">https://doi.org/10.5169/seals-869097</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 16.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# CLAUDIO MONTEVERDI UND DIE ALCHEMIE

von LORENZ WELKER

Ein „*Gran professor della Chimica*“

Ein Jahr nach Monteverdis Tod veröffentlichte der Kapellmeister am Dom zu Padua, Giovanni Battista Marinoni, eine poetische Gedenkschrift auf den 1643 verstorbenen Meister. Unter dem Titel *Fiori poetici* legte er bei Francesco Miloco eine Sammlung von Sonetten, Epigrammen, Madrigalen und anderen Gedichten in italienischer und lateinischer Sprache vor, die zu den Begräbnisfeierlichkeiten in der Kirche S. Maria dei Frari in Venedig entstanden waren.<sup>1</sup> Als Autoren hatte er eine Reihe von Paduaner Klerikern und Intellektuellen gewinnen können.<sup>2</sup>

Fast alle Gedichte sind dem hervorragenden Komponisten, dem einzigartigen Kapellmeister gewidmet – „excellentissimus praefectus musicorum“ und „maestro di musica, il più celebre del nostro secolo“ sind die Attribute, die dem Verstorbenen zugeschrieben wurden. Nur eine Widmung macht den geneigten Leser stutzig – der Padre Maestro Paolo Piazza eignete sein Sonett „*Aura fallace*“ nicht dem Musiker, sondern dem „*Gran professor della Chimica*“ Claudio Monteverdi zu. Hat sich der Poet geirrt, hatte er einen anderen Monteverdi im Sinn? Wohl kaum, denn in seinen übrigen Beiträgen gedachte Piazza sehr wohl des Komponisten.<sup>3</sup> Werfen wir also einen Blick auf Piazzas Sonett, das da lautet:

<sup>1</sup> Vgl. Leo Schrade, *Monteverdi. Creator of modern music*, 3. Aufl. London 1979, 368 ff.

<sup>2</sup> Matteo Caberloti, Pfarrer an S. Toma; P. „Maestro“ Paolo Piazza; D. Pietro Quadrario, Pfarrer an S. Giacomo dall’Orio; D. Alfonso Grillotti, „Nobile Urbinate“; Antonio di Vescovi; D. Ambrosio Rosi OFM; P. Bac. Simon Olmo; Fra Ottavio Ragucci, „Maestro di Studio“ am Paduaner Franziskanerkolleg; P. „Maestro“ Antonio Adami, „logico publico“ in Padua; Guerino und Francesco Rodiseo; Pietro Maurici; Giacomo Pighetti aus Bergamo; Francesco Bolani aus Venedig; Ludovico Battalea aus Venedig; Baldassare Bonifacio; Antonio de Episcopis, Kleriker und Bürger von Venedig. Von den genannten ist etwa der Franziskaner Antonio (Antonino) Adami auch als Lehrer für Logik an der Universität Padua nachweisbar. Vgl. Silvio Tramontin, „*Ordini e congregazioni religiose*“, in: *Storia della cultura veneta* 4/1, Roma 1980, 23-60, hier 36.

<sup>3</sup> So widmet er sein Sonett „*Al fiero son*“ (S. 14) dem „maggior musico di Europa“.

Aura fallace, lusinghiera e vana,  
Che d'haver, di saper sempre il cor ange,  
Qual mai riempie ne l'aurato Gange,  
Ne di chimica argento arte profana.

Insatiabile rea voglia mondana,  
Ch'el certo bene per l'incerto infrange,  
Ne perche vegga ogn'hor, ch'el vento frange,  
Lascia, anzi accresce d'ogni industria humana.

Claudio, se chiude gl'occhi, apre l'ingegno,  
Esperto homai ch'un soffio toglie e fura,  
Ad anima gentil preggio condegno.

Là s'alza ove ricchezza eterna dura,  
Che ben dà d'arricchir sicuro pegno,  
Città ch'hà d'or le piazze, e d'or le mura.

Trügerischer, schmeichelnder, eitler Hauch,  
der das Herz ständig bedrängt zu besitzen, zu wissen,  
was weder das Gold des Ganges, noch das Silber der Chemie,  
der profanen Kunst, je bieten kann.

Unersättliche, sündige, weltliche Begierde,  
welche das sichere Gut für Ungewisses zertrümmert,  
auch wenn sie ständig beobachten kann, wie der Wind  
zuschlägt, im menschlichen Streben nicht nachlässt,  
im Gegenteil den Eifer verstärkt.

Claudio öffnet, da er die Augen schließt, seinen Geist,  
nunmehr wissend, daß nur ein Hauch einer edlen Seele  
den verdienten Preis nimmt und stiehlt.

Dort erhebt er sich, wo ewiger Reichtum währt,  
der sicheres Pfand verleiht, reich zu machen,  
in eine Stadt, die aus Gold die Plätze,  
aus Gold die Mauern hat.<sup>4</sup>

Der „Gran professor della Chimica“ findet im Text des Sonetts seine Profession in der „chimica arte profana“ – hier eingeführt in einer komplizierten, wohl antikisierend verschränkten Konstruktion. „Arte“ erscheint hier noch ganz im Sinn der mittelalterlichen Eigenkünste, die den Artes liberales gegenübergestellt waren, daher auch die zusätzliche Bestimmung als Profankunst. Zwei Ziele verfolgt diese Kunst: „haver“ und „saper“. Doch scheint es, als ob der Dichter

<sup>4</sup> Groß- und Kleinschreibung sowie Interpunktions des italienischen Textes wurden normalisiert; für die Hilfe bei der Übersetzung danke ich Nicoletta Gossen sehr herzlich.

im materiellen Gewinn, der aus der Kunst zu erzielen ist, eine stärkere Motivation sieht, als im reinen Erkenntniszuwachs. Denn nur so erklärt sich der exponierte Hinweis auf eine „ricchezza eterna“ in der letzten Strophe.<sup>5</sup> Und in dieser pragmatischen Spielart der chemischen Kunst, die in betrügerischer Goldmacherei ihre negative Blüte erlebte, mag der Widmungsträger zum „esperto“, ja zum „professore“ avanciert sein, nicht in der spekulativ-mystischen Arkanwissenschaft, dem anderen Zweig der Alchemie, der durch sein reiches Bildmaterial wie durch seine dunklen Texte zum Gegenstand vielfältiger Diskussionen der Gegenwart geworden ist.<sup>6</sup>

Gold und Silber sind Gegenstand bereits der ersten Strophe von Piazzas Sonett. „Silber der Chemie“, das Edelmetall als Endzweck der chemischen Kunst, ist als „tinctura alba“ eines der Ziele des Verfahrensprozesses des „Opus magnum“.<sup>7</sup> Gold, eine andere – und wichtigere – Zielsubstanz des alchemistischen Prozesses („tinctura rubea“), steht hier als Gegenstand menschlicher Gewinnsucht nicht als Produkt des Umwandlung, sondern mit einer eigenständlichen Anspielung „aurato Gange“ als natürlich vorkommendes Metall.<sup>8</sup> Piazzas kritischer Unterton findet seinen deutlichsten Ausdruck im sechsten Vers: „Ch'el certo bene per l'incerto infrange“, einer Formulierung, die auf fallend nahe an die Alchemistenkritik des Sebastian Brant herankommt: „Der vor gar sanfft vnd trucken saß/ Der stoßt sin gut ins affenglas/ Biß ers zu puluer so verbrent/ Das er sich selber nit me kent“.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Die goldene Stadt ist wohl als Anspielung auf das himmlische Jerusalem der Offenbarung anzusehen („Ipsa vero civitas aurum mundum simile vitro mundo“ Apoc. 21, 18).

<sup>6</sup> So bei Carl Gustav Jung (*Psychologie und Alchemie*, Zürich 1944, 3. Aufl. Olten 1972) und seinen Schülerinnen.

<sup>7</sup> Neben der Suche nach dem „Stein der Weisen“ (Lapis Philosophorum), dem Hauptzweck des Opus magnum. Vgl. Guido Jüttner und Joachim Telle, Artikel „Alchemie“. In: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 1, München und Zürich 1980, Sp. 329-342.

<sup>8</sup> Zedler erwähnt im Artikel „Ganges“ seines Universallexikons (Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*, Bd. 10, Halle und Leipzig 1735, Sp. 255-257) die Goldhaltigkeit des Flusses: „Man findet in dem Gange Gold-Sand und Edelgesteine“ mit Verweis auf Plinius (Sp. 56). Ulisse Adrovandi hingegen rühmt zwar den Goldreichtum Indiens (*Musaeum metallicum*, Bologna: M.A. Bernia 1648, Lib. I, cap. II – De auro: „India auri feracem non solum Plinius, sed inter nuperes Iosephus Acosta retulerunt ...“), dann folgt unter anderem die Legende von der Goldquelle), sieht im Ganges jedoch keinen Ort besonders ausgeprägter Goldvorkommen. Möglicherweise ist Piazzas Gold aus dem Ganges nur eine – geographisch nicht sonderlich treffende – Präzisierung des biblischen „Gold von Arabien“ (Ps. 71, 15).

<sup>9</sup> Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Basel 1494. Zitiert nach Herwig Buntz, „Die europäische Alchemie vom 13. bis zum 18. Jahrhundert“, in: Emil Ernst Ploss, Heinz Roosen-Runge, Heinrich Schipperges, Herwig Buntz, *Alchimia. Ideologie und Technologie*, München 1970, 119-209, hier 197 (dazu auch der Kontext von Alchemie und Satire im 16. und 17. Jahrhundert).

## Die Briefe

Monteverdis alchemistische Praxis ist während des kurzen Zeitraums vom 23. August 1625 bis zum 28. März 1626 durch den Briefwechsel mit dem Sekretär des Herzogs von Mantua, Ercole Marigliani, belegt.<sup>10</sup> Marigliani, der zweifellos eine einflußreiche Stellung am Hofe der Gonzaga bekleidete, hatte nach Monteverdis Weggang nach Venedig den Kontakt aufrechterhalten, nicht zuletzt um seiner Libretti willen, die er gern von dem ehemaligen Hofkomponisten vertont gesehen hätte. Die jahrelangen Debatten um die Produktion seiner „Andromeda“ sind hinreichend bekannt; die Entdeckung des mit zahlreichen Bemerkungen und Strichen versehenen Librettos verweist darauf, daß eine Aufführung der Oper schlußendlich wohl doch stattgefunden hat - was in der älteren Literatur verschiedentlich bezweifelt worden war.<sup>11</sup>

Die relevanten Stellen aus dem Briefwechsel seien im folgenden referiert:<sup>12</sup>

23.8.1625 (de' Paoli Nr.82, Stevens Nr.83; Mantua, Archivio Gonzaga, Cassetta 6, Bll.295-297):

„Mi è statto donate le presente bevande che nella ditta canevetina invio a V.S. Molto Ill.<sup>re</sup> mi farà gratia acettar il tutto per amor mio, per segno almeno di quel oblio che gli devo, so che la proportione al molto il poco non arriva, ma ci rimetta de la sua solita gentilezza che il tutto caminerà benissimo.

[Rezept] Circa il vaso per calcinar l'oro con il saturno mi ha detto il Sig.<sup>r</sup> Piscina, et il Sig.<sup>r</sup> Medico de' Santi, ambiduo i sogetti grandi in tal arte [Autoritäten]; che si piglia un vaso come un orinale di terra, o purre una pignatella, et si luttano bene atiò stijno salde al foco, in fondo del uno de quali vasi vi si

<sup>10</sup> Ercole Marigliani (auch Margliani oder Maragliani) wurde 1580 als Sohn eines Nicolò M. geboren; seine Familie stammte aus Viadana. Nach Studium in Rom kehrte er nach Mantua zurück, wo er zunächst *cancelliere*, dann Sekretär des Herzogs wurde. 1616 vertrat er den Herzog von Mantua mit allen Vollmachten beim Herzog von Savoyen. Neben seiner Hoftätigkeit verfaßte er Libretti und andere Dichtungen. Er starb, ohne Erben zu hinterlassen, 1630 – wohl während der Pest in Mantua. Zur Biographie Mariglianis siehe Domenico de' Paoli (Hg.), *Claudio Monteverdi. Lettere, dediche e prefazioni*, Roma 1973, 344.

<sup>11</sup> Vgl. Iain Fenlon, „Mantua, Monteverdi and the history of Andromeda“, in: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber 1986, 163-173. Zur Entdeckung des Libretto: Albi Rosenthal, „Monteverdi's 'Andromeda': A lost libretto found“, *ML* 66 (1985), 1-8. Zweifel an der Aufführung der „Andromeda“ fanden ihren Ausdruck u.a. in Schrade, *Monteverdi*, 306: „... the work was undoubtedly never completed“.

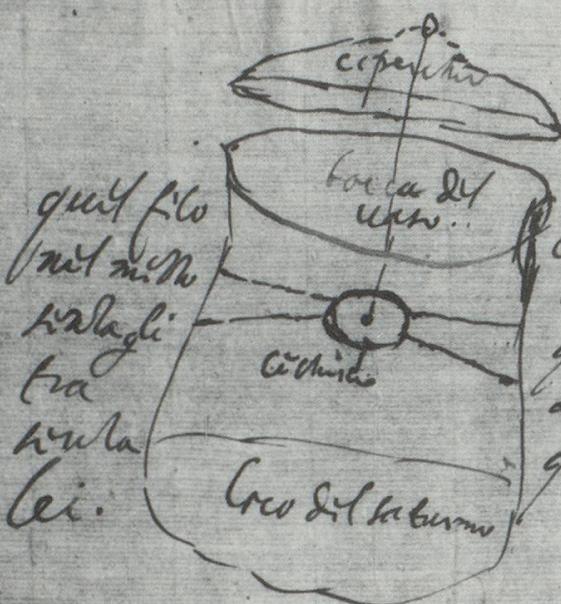
<sup>12</sup> De' Paoli, *Claudio Monteverdi. Lettere* (siehe Anm 9), 222-236. Denis Stevens (Hg. und Übers.), *The letters of Claudio Monteverdi*, London 1980, 287-303 (Stevens gibt nicht nur eine englische Übersetzung aller Briefe, sondern im Gegensatz zu de' Paoli präzise Quellenangaben und ausführliche Erläuterungen).

mette piombo honestamente, più tosto tendente al molto che al poco atiò caminano assai fumi; poi si piglia del filo di ferro sottile et si batte un cecchino facendolo venire alquanto sottile, et si fora il vaso verso la cima in quattro lochi et in mezzo si pone il ditto cechino apicchato da quattro parti acomodato in quadro che sia in aria. Poi sopra al ditto vaso se li pone il suo coperchio di terra et si luta con il vaso atiò stij saldo et che ben turi la bocca del ditto vaso et nella cima del ditto coperchio si fa un buco picciolo poi si da foco sotto al ditto vaso facendo bollire il ditto saturno, così li fumi vanno circolando intorno al ditto cechino e lo calcinano in maniera che si può pestare il qual viene così sottile che è quasi impalpabile; [Alternative] si può anche ataccare un filo solo a la cima del coperchio et nel ditto filo di rame metterle il ditto cechino et duoi et più secondo piacerà ma però alquanto lontani l'uno dal altro; [Schlußformel] così in tal modo si calcina l'oro con il saturno et non in altro melio di questo.

[Beispiel mit Illustration] Il vaso sarà come per esempio questo: quel filo che perpendicolarmente nel mezzo del zechino potrà star solo senza gli quattro fili, opure potrà atacarlo con li quattro fili senza quello che pende; facciamo lei.

[Arbeitsbericht] Io poi gli notifico come saperò fare il mercurio del vulgo che si converta in acqua chiara, et se bene sarà in acqua non però perderà l'essere mercurio, et il suo peso perchè ho provato pigliarne una goccia e l'ho posta sopra un cuchiaro di ottone et fregatolo, et è divenuto tutto tinto in color d'argento; de la qual aqua retificata spererò far qualche cosa degna essendo che

<sup>13</sup> „Die gegenwärtigen Getränke sind mir gegeben worden, und ich sende sie an Eure Exzellenz in erwähntem Behältnis (wörtlich „kleiner Weinkeller“, von caneva/canova „Weinkeller“). Ihr werdet mir die Gunst erweisen, das alles anzunehmen, als Zeichen meiner Zuneigung, als Zeichen zumindest der Schuld, in der ich bei Euch stehe. Ich weiß, daß das Wenige den Vergleich zu dem Vielen nicht besteht, doch vertraue ich auf Euer gewohntes Entgegenkommen, daß alles aufs Beste gehen wird. Was das Gefäß für die Kalzination von Gold mit Blei betrifft, so haben mir Signor Piscina und Signor de Santi, der Arzt, beide Kapazitäten in solcher Kunst, folgendes gesagt: Man nehme ein Gefäß wie ein irdenes Nachtgeschirr oder auch einen kleinen Kochtopf und verkitte es gut, damit es dem Feuer Stand halte. Auf den Boden eines solchen Gefäßes gebe man eine ordentliche Menge Blei, eher viel als wenig, damit genügend Dämpfe aufsteigen können. Dann nehme man einen dünnen Eisendraht und schlage eine Zechine (eine Goldmünze), damit sie ziemlich dünn werde. Den oberen Teil des Gefäßes durchbohre man an vier Stellen und befestige die Zechine in der Mitte, so in einem Geviert (von Drähten) angeordnet, daß sie in der Luft hängt. Dann setze man auf das genannte Gefäß einen irdenen Deckel und verkitte ihn mit dem Gefäß, damit er dicht sei und die Öffnung des Gefäßes gut verschließe, und an der Spitze des Deckels mache man ein kleines Loch. Dann mache man Feuer unter dem genannten Gefäß und bringe das genannte Blei zum kochen, so daß die Dämpfe um die genannte Zechine zirkulieren und sie kalzinieren, in einer Weise, daß man sie hämmern kann: sie wird so dünn, daß sie fast nicht mehr zu tasten ist. Man kann auch einen Draht nur an der Spitze des Gefäßes anbringen und an genanntem Kupferdraht die Zechine oder auch zwei und mehr befestigen, je nach Belieben, doch immer die eine von der



che perpendicolarmente  
del zechino potra tenere  
quattro fili o pure po  
tendendo co' ligna o fili  
quello che pendere faccia in

Io pri gli notifico com' saper facer il merca  
rio del uulgo che si converta in aqua <sup>chiaro</sup> et si  
beni pera in aqua no pera perdere l'estrema  
curo <sup>et il tempo</sup> perche ha piovuto pifiori una goccia  
et l'ha portata sopra un cecchino d'etuna cepe  
galolo et e diuenuto tutto l'into in color dor  
gento. De la qual aqua retificata spesso fac  
qualche cosa digna essendo che tolte l'agatu  
galiondare. Et qui: Segno di ricordarla  
et tutto il core a M. M. M. di Dio si pre  
go il anno d'ogni maggior felicitate da vene  
tia gli 23. Agosto 1625

D. M. M. M.

*Scritto da  
Camillo Gonzaga*  
ARCHIVIO GONZAGA  
*Camillo Gonzaga*

Monteverdis eigenhändige Darstellung eines Reaktionsgefäßes („orinale“, Brief vom 23.8.1625). Die Beschriftung der Zeichnung lautet (von oben nach unten): „coperchio“ (Deckel), „bocca del vaso“ (Öffnung des Gefäßes), „cechino“ (Zechine), „loco del saturno“ (Ort des Bleis). Mit freundlicher Genehmigung des Archivio di Stato, Mantova.

solve l'argento galiardamente.”<sup>13</sup>

19.9.1625 (de' Paoli Nr.83, Stevens Nr.84; Mantua, Archivio Gonzaga, Cassetta 6, Bl.299):

„Tra otto giorni si poneranno a lavoro le fornaci di Murano, dè primi loro lavoreri vi sarà compreso di certo il mio; il qual vaso subbito hauto subbito si ponerà l'opera ditta a farsi, la quale finita che sarà credd'io in otto giorni ne manderò (piacendo a Dio) un ampoletta a V.S. Molto Ill.<sup>re</sup> ...“<sup>14</sup>

15.2.1626 (de' Paoli Nr.85, Stevens Nr.86; Mantua, Archivio Gonzaga, Cassetta 6, Bl.305):

„Credevo poterne mandare alla mano una lipra et l'amico havendone pochissimo non me ne ha potuto dar che la presente mezza lipra questa egli me l'ha donata si che non occorrerà altra (de' Paoli: alcuna) sodisfatione, starò su l'avvertito se ne potrò havere così subbito lo invierò a V.S. mi duole al anima non haverla potuta interamente sodisfare come tengo et terrò sempre il molto oblico et il molto desiderio di effetuare quanto si degnerà sempre a comandarmi; passato carnevale darò [la mente] ad un non so che et ne darò poi [haviso a V.S.] Molto Ill.<sup>re</sup> ...“<sup>15</sup>

anderen etwas entfernt. Auf diese Weise wird das Gold mit dem Blei kalziniert und auf keine Weise besser als so. Das Gefäß soll zum Beispiel so sein (Abb.). Der Draht, der senkrecht mitten durch die Zechine geht, kann allein sein, ohne die vier Drähte, oder man kann sie mit den vier Drähten ohne den einen, der herabhängt, befestigen. Machen wir es so.

Ich will Euch weiterhin mitteilen, daß es mir möglich sein wird, gewöhnliches Quecksilber so zu behandeln, daß es sich in klares Wasser verwandelt, doch auch als Wasser wird es seine Eigenschaft als Quecksilber nicht verlieren und auch nicht sein Gewicht. Ich habe es nämlich geprüft, indem ich einen Tropfen genommen und ihn auf einen Löffel von Messing gesetzt und gerieben habe: alles färbte sich silbrig. Aus diesem rektifizierten Wasser hoffe ich etwas geeignetes zu bereiten, welches das Silber kräftig auflösen kann.“

<sup>14</sup> „In acht Tagen wird man die Öfen von Murano in Betrieb setzen. Unter den ersten Arbeiten wird sicherlich meines sein. Sobald das Gefäß angekommen ist, wird das genannte Werk zu unternehmen sein. Sobald dies zu Ende ist, was, wie ich glaube, in acht Tagen sein wird, werde ich davon (so es Gott gefällt) ein Fläschchen an Eure Exzellenz senden ...“.

<sup>15</sup> „Ich glaubte, wenigsten ein Pfund senden zu können, doch da mein Freund nur sehr wenig hat, konnte er mir nur das mitgesandte halbe Pfund geben. Er hat es mir geschenkt, so daß keine weitere Bezahlung nötig sein wird. Ich werde zusehen, ob ich davon noch bekommen kann, dann werde ich es Euch unverzüglich zusenden. Es schmerzt mich in der Seele, daß ich Euch nicht gänzlich zufriedenstellen konnte, da ich die größte Verpflichtung und das größte Verlangen habe und haben werde, all das auszuführen, was Ihr mir immer aufzutragen für würdig befindet. Nach dem Karneval werde ich mich einem Ichweißnichtwas zuwenden und Eurer Exzellenz dann Nachricht geben ...“

24.2.1626 (de' Paoli Nr.86, Stevens Nr.87; Mantua, Archivio Gonzaga, Cassetta 6, Bl.307):

„Ho sentito sommo apiacere del gusto ella ha hauto nel ricevere il mercurio vergine mandato come ella mi comise, starò su l'avvertito se potrò averne altro per compitamente servire alla sua volontà quando però altro gliene facesse bisogno, Ho inteso dopo quanto m'impone cioè che operi in maniera con un tal Sig.<sup>r</sup> Medico per haver da lui il modo come fa a far un certo mercurio agiacciato mi adopererò in dimandare diligentemente qual possa essere questo Sig.<sup>r</sup> Medico et farò ogni opera per servir V.S., conosco un tal Sig.<sup>r</sup> Medico de' Santi di pelo rosso qual si diletta molto d' investigare la pietra filosofica quando che questo non sij, altri non conosco che mi possa insegnare quanto V.S. mi comanda per lo venturo ordinario potrò forsi meglio sodisfarla che al presente, perciò m'ha-verà per iscusato hora. ...“<sup>16</sup>

26.3.1626 (de' Paoli Nr.88, Stevens Nr.89; Mantua, Archivio Gonzaga, Cassetta 6, Bl.311-312):

„Sto solecitando il mercurio purissimo da un sogetto assai intelligente, per inviarlo quanto prima a V.S. Molto Ill.<sup>re</sup>, ma però anche non me l' ha potuto dare, spero per l'ordinario venturo mandarlo, ho voluto raguagliarla di questo atto sappia che gli comandi di V.S. Molto Ill.<sup>ma</sup> mi vivono nel core; ... [die folgenden Zeilen betreffen Monteverdis Sohn Massimiliano; erst am Ende des Briefs kommt er wieder auf alchemistische Thematik zurück] ... et qui facendo riverenza al Molto Ill.<sup>re</sup> mio Sig.<sup>r</sup> Marigliani Da Dio insieme gli prego con tutto l'affetto del core il colmo d'ogni sua compita felicità dandole nova come che hora son dietro a far foco sotto ad un orinale di vetro con sopra il suo capello per cavarne un non so che per far di poi un non so che, che piacia a Dio che possi allegramente poi esplicare al mi Sig.<sup>r</sup> Marigliani questo non so che.“<sup>17</sup>

<sup>16</sup> „Ich war sehr erfreut über die Befriedigung, die Ihr beim Empfang des reinen Quecksilbers hattet, das ich wie aufgetragen übersandte. Ich werde zusehen, ob ich mehr davon bekommen kann, um Euren Wünschen vollständig zu entsprechen, wenn Ihr weiteres benötigen solltet. Dann vernahm ich, was Ihr mir aufgetragen habt: mit einem bestimmten Arzt zusammenzuarbeiten, um von ihm die Methode zu erlernen, wie man eine Art gefrorenes Quecksilber herstelle. Ich werde ans Werk gehen und sorgfältig in Erfahrung zu bringen suchen, welcher Arzt das sein könnte, und werde alles unternehmen, um Eurer Exzellenz zu Diensten zu sein. Ich kenne einen solchen Arzt, de' Santi, mit rotem Haar, der große Freude daran findet, den Stein der Weisen zu suchen. Wenn er nicht der richtige ist, so kenne ich keine anderen, die mich lehren würden, was Eure Exzellenz mir aufträgt. Durch den nächsten Kurier werde ich Euch vielleicht besser befriedigen können als durch den gegenwärtigen; dafür nehmt meine Entschuldigung an. ...“

<sup>17</sup> „Ich versuche weiterhin von einer ziemlich intelligenten Person reinstes Quecksilber zu erhalten, um es sobald wie möglich an Eure Exzellenz zu schicken, doch da er es noch nicht verschaffen konnte, hoffe ich es mit dem nächsten Kurier zu senden. Ich wollte Euch davon in Kenntnis setzen, damit Ihr wißt, daß die Aufträge Eurer Ex-

In den fünf Briefen, die von Monteverdis alchemistischen Kenntnissen und Tätigkeiten Zeugnis geben, sind drei Formen der schriftlichen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand nach Aufbau und Wortwahl zu unterscheiden. Ein Rezept, „die häufigste Form eines alchimistischen Textes“,<sup>18</sup> findet sich nur im ersten und ausführlichsten Brief. Der dritte, vierte und fünfte Brief handeln hauptsächlich von Monteverdis Bemühungen, Quecksilber für den herzoglichen Sekretär zu beschaffen - der Stil ist hier besonders von formellen Floskeln im Umgang mit dem Hofmann gekennzeichnet, von dem sich Monteverdi Hilfestellung in anderen Angelegenheiten erwartete. Kurze, sachliche und oftmals nur andeutende Arbeitsberichte werden schließlich in allen Briefen gegeben.<sup>19</sup>

Die streng-schematische Anlage des Rezepts und die formalisierte Sprache heben es deutlich vom sonstigen Briefstil Monteverdis ab. Es lässt sich ein klarer Aufbau erkennen: 1. Eine kurze Einleitung mit Erwähnung von Gegenstand und Nennung der Autoritäten (im Gegensatz zu mittelalterlichen Rezepten sind dies zwei Zeitgenossen, mit Monteverdi befreundete venezianische Alchemisten, von denen zumindest der eine zugleich Arzt ist); 2. der eigentliche Rezepttext, der typischerweise mit „si piglia“ – „man nehme“ anhebt (die unpersonliche Ausdrucksweise an Stelle der im Briefwechsel sonst üblichen ehrerbietigen persönlichen Anrede kann durchaus Zeichen für die Allgemeingültigkeit der Vorschrift sein); 3. eine Alternative zur Wahl der Gerätschaften (ein hängender Kupferdraht statt vier seitlich angebrachter Eisendrähte) und 4. eine Schlußformel, die den Gegenstand der Vorschrift wiederaufnimmt und ihre Gültigkeit betont.

Im Gegensatz zu den im engeren Sinn alchemistischen Rezepten behandelt das vorliegende keine Stufe der Transmutation, sondern einen einfachen chemischen Vorgang, nämlich die Amalgamierung von Gold und Blei. Nach Buntz ist es daher zu den „chemischen“ Rezepten zu rechnen.<sup>20</sup> Dafür sprechen auch die einfache und klare Sprache mit völligem Verzicht auf symbolhafte Wendungen (als Ausdruck der alchemistischen „Arkansprache“) und der Verzicht

zellenz in meinem Herzen leben. ... und hier, indem ich Eurer Exzellenz, Signor Marigliani, meine Reverenz erweise, bitte ich Gott von ganzem Herzen um den Gipfel Eures ganzen und vollkommenen Glücks. Und ich gebe Euch Nachricht darüber, daß ich gerade dabei bin, Feuer unter einem gläsernen Nachtgeschirr, mit seinem Deckel darauf, zu machen, um ein Ichweißnichtwas zu gewinnen, dann um ein Ichweißnichtwas herzustellen, so daß es Gott gefalle, daß ich dann freudig meinem Signor Marigliani dieses Ichweißnichtwas erklären kann.“

<sup>18</sup> Buntz, op.cit., 125.

<sup>19</sup> Zu den Formen alchemistischer Literatur vgl. Peter Assion, *Altdeutsche Fachliteratur*, Berlin 1973 (= Grundlagen der Germanistik 13), 86-89; zum Briefwechsel als Erfahrungsaustausch der Alchemisten hier 89.

<sup>20</sup> Buntz, op. cit., 125 f.

auf Fachnomenklatur bei den Gerätschaften. Die anschauliche Beschreibung der Gefäße (als „orinale“ und „pignatella“ – Nachtgeschirr und Kochtopf) läßt allerdings daran denken, daß Monteverdi als Kenner hier für den Laien und Hobbyalchemisten schreibt.<sup>21</sup> Der Kolben als Nachttopf findet sich ja dann auch wieder im fünften Brief (als „orinale di vetro“).<sup>22</sup>

In etwas anderer Weise werden die Substanzbezeichnungen gehandhabt. Hier tritt das fachsprachliche „saturno“ neben das umgangssprachliche „piombo“ für Blei, Gold wird nur in der Einleitungspassage und in der Schlußformel als „oro“ genannt, sonst steht dafür das konkretere „zechino“, die Goldmünze. Eisen und Kupfer („ferro“ und „rame“) sind als Materialien Bestandteil der Gerätschaft (der Aufhängevorrichtung); sie treten nicht als Substanz in den chemischen Prozeß ein.

Nicht im Rezept, dafür aber umso häufiger in den Arbeitsberichten und in den Nachrichten über die Lieferungen an Marigliani ist Quecksilber genannt, und zwar in seinen verschiedenen Reinheitsgraden als „mercurio“, „mercurio del vulgo“, „mercurio vergine“ und „mercurio purissimo“. Wie weit Monteverdi hier bewußt auf Fachterminologie zurückgreift und an Stelle des umgangssprachlichen „vivo-argento“<sup>23</sup> den Planetennamen einführt, ist unklar. Beide Bezeichnungen hätten hier synonym eingesetzt werden können, da der Kontext auf die Substanz Quecksilber und nicht auf den symbolischen Mercurius („sophisches Quecksilber“) des alchemistischen Prozesses weist. Die Arbeitsberichte führen dann aber auch weitere Substanzbezeichnungen ein, die zum Teil erneut auf weitere Reinigungsstufen des Quecksilbers, zum Teil aber auch bereits auf Umwandlungsprodukte deuten. Hierzu gehören „acqua chiara“, „acqua retificata“, Wasser, das nicht die Eigenschaft des Quecksilbers verliert, sowie „mercurio agghiacciato“ – „gefrorenes Quecksilber“.

Da Monteverdi die fachsprachlichen wie umgangssprachlichen Substanzbezeichnungen direkt einführt, ohne Rückgriff auf die sonst in der alchemistischen Literatur so gerne verwendeten Deck- und Geheimnamen, scheint es mir eher unwahrscheinlich, daß der dem Rezept vorausgehende Passus (über

<sup>21</sup> Schlichte, verständliche Sprache findet sich aber auch in der fachlichen Rezeptliteratur häufiger. Zur Sprache der Alchemisten vgl. Herwig Buntz, *Deutsche Alchemistische Traktate des 15. und 16. Jahrhunderts*, Phil. Diss. München 1968, 49-67.

<sup>22</sup> Allerdings könnte „orinale“ hier auch für das Harnglas des Arztes stehen, welches als Matula sogar zum Zeichen seines Standes wurde (das Harnglas diente der Harnschau – Uroskopie –, dem Erkennen von Krankheiten aus der Farbe und Beschaffenheit des Urins). Das Harnglas ist gelegentlich auch unter den regulären Gerätschaften des Alchemisten zu finden, so in der französischen Handschrift der *Investigatio Secreti Magistri Raimundi de Insula Super Opere Magno* (16.Jh.), Orleans, Bibliothèque municipale, Ms 291, f.27 (abgebildet in: Jacques van Lennep, *Alchimie*, Bruxelles 1984, 15); vgl. auch: Wilhelm Ganzenmüller, *Die Alchemie im Mittelalter*, Paderborn 1938, 197 (hier ohne Beleg).

<sup>23</sup> Pietro Canale, *Dictionario italiano e francese*, Parigi 1611.

die Lieferung von Getränken - „bevande“) auf die Bereitstellung von Chemikalien (in diesem Fall wohl auch am ehesten Quecksilber) zu beziehen ist, wie Stevens annimmt.<sup>24</sup>

Die im Rezept beschriebene Operation, die „Calcinatio“, ist an sich eine der frühen Stufen des Prozesses, des „Opus magnum“ der Alchemie. Die Anzahl der Stufen reicht von vier bis zwölf; am verbreitetsten waren wohl die Siebenzahl (mit Calcinatio, Sublimatio, Fixatio, Destillatio, Solutio, Ceratio und Coagulatio) und die Zwölfzahl (mit Calcinatio, Congelatio, Fixatio, Solutio, Digestio, Destillatio, Sublimatio, Separatio, Ceratio, Fermentatio, Multiplicatio und Projectio).<sup>25</sup> Bei der letzteren Stufenfolge konnten die einzelnen Stufen zu den zwölf Tierkreiszeichen in Beziehung gesetzt werden.<sup>26</sup> Rulands Lexikon definiert die Kalzination wie folgt: „Wann die materi wie Kalck schneweiß / hitzig vnnd dorstig ist / vnd das ist der Drach / der das Wasser säufft / daran er stirbet vnd berstet / dann diß ist die Scheidung Leibes vnd der Seelen bleich oder weiß vnd Todt / darauff kompt die Aufferstehung vnd das Leben / durch die Röhre“.<sup>27</sup> Als Spezialfall der Kalzination nennt er weiterhin die „Calcination corrosione vaporosa“: „quando corpora metallica in tenues laminas redacta, per acrem corrodentemque fumum calcinantur“ und gibt unter anderem als

<sup>24</sup> Op.cit., 288: „...the 'beverages' to which Letter 83 was attached were in all probability chemicals, a view which is confirmed by later requests for pure mercury“. Vgl. aber die Decknamen „Citronat=Saft“ oder „vinum animaeum“ für das Quecksilber bei Martin Ruland, *Lexicon Alchemiae sive Dictionarium Alchemisticum*, Frankfurt 1612, 332.

<sup>25</sup> Jüttner und Telle, op. cit., Sp.334; John Read, *Prelude to chemistry*. London 1936. 136-142 (der zwölfstufige Prozeß ist hier wiedergegeben nach A.J.Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermétique*. Paris 1787). Eine gute und ausführliche Darstellung vor allem auch der praktischen Aspekte des Prozesses gibt Glanzmann, op.cit., 175-218. Eine anschauliche Abbildung des siebenstufigen Prozesses (als Stufen, die auf einen Berg führen) findet sich in Stefan Michelspachers *Cabala. Spiegel der Kunst vnnd Natur*, Augsburg 1615, wiedergegeben in Ploss et al., *Alchimia*, 161. Auch C.G.Jung beschreibt den Prozeß prägnant und anschaulich (*Psychologie und Alchemie*, 3.Aufl., 265-281), allerdings ohne Erörterung der einzelnen Stufen und ihrer Begrifflichkeit: „Jeder einzelne dieser Begriffe ist, wie die Literatur zeigt, vieldeutig, wovon man einen schon hinlänglichen Eindruck bekommt, wenn man nur die zugehörigen Erläuterungen im Lexikon des Rulandus nachliest. Es hat daher keinen Zweck, in diesem Zusammenhang auf die Varianten der alchemistischen Prozedur des näheren einzutreten“ (278f.).

<sup>26</sup> Read, op.cit., 136. Die Verbindung von Astrologie und Alchemie wird hier wie in der Zuordnung von Planetennamen zu Metallen deutlich: Sol - Gold, Luna - Silber, Venus - Kupfer, Jupiter - Zinn, Mars - Eisen; dazu wie erwähnt: Saturnus - Blei, und als Substanz zwischen Metall und Nichtmetall Mercurius - Quecksilber. Die Metalle wurden dann für gewöhnlich auch mit den entsprechenden Planetensymbolen bezeichnet. Vgl. dazu etwa den Artikel „Alchemie“, in: Hans Biedermann, *Handlexikon der magischen Künste*, 3. Aufl., Graz 1986, 32-37.

<sup>27</sup> Ruland, op.cit., 125.

Beispiel: „aliquando, praesertim nobilia metalla, plumbi fusi vel argenti viui afflatu fragilia redduntur & comminuuntur“.<sup>28</sup> Auch Andreas Libavius handelt in seiner *Alchemia* über „De calcinatione per fumum seu vaporem“, geht hier jedoch auf den Normalfall der Kalzination durch Säuren und andere aggressive, flüchtige Flüssigkeiten ein.<sup>29</sup> Im beigebundenen Anhang zur *Alchemia, Commentariorum Alchemiae* ... gibt er jedoch weiterführende Angaben zur Operation in Monteverdis Rezept (Pars secunda. I. Epitome metallica. Cap.IV: De auro): „Et notandum hic est, quanquam de constantia auri, & fixitate tam praeclera ab omnibus passim referuntur; ea tamen intra certos limites esse coercenda. ... Halitus plumbi facile eius compagum soluit, & friabilem facit calcinatque“ (S.14), so wie in Cap.VII: De plumbo: „Ob spiritus terreos acres, calcinat aurum, & argentum viuum cogit“ und „Plumbi nigri usus est multus in excoctione & examine perfectorum [i.e. metallorum, also Gold und Silber; Blei galt als metallum imperfectum]; quod alienitates omnes facile consumat“ (S.18). Damit wäre in Monteverdis Rezept durchaus eine erste, vorbereitende Stufe im „Opus magnum“ beschrieben: die Herstellung von „gereinigtem“ Gold aus „gewöhnlichem“ Gold. Ein nächster Schritt wäre dann die Herstellung „sophischen Schwefels“ aus gereinigtem Gold, der zusammen mit „sophischem Quecksilber“, gewonnen aus gereinigtem Silber, die Verbindung zum Stein der Weisen eingehen könnte.<sup>30</sup>

Auch über die Veredelung des gewöhnlichen Quecksilbers („mercurio di vulgo“) geben Monteverdis Briefe Auskunft, allerdings nicht mehr in der strengen Form des Rezepts, sondern in den nur andeutenden Arbeitsberichten. Von der Umwandlung in „acqua chiara“ bzw. „retificata“, das zur Auflösung, zur „Solutio“ des Silbers dient (auch dies wohl ein Reinigungsprozeß des Metalls Silber), ist bereits im ersten Brief die Rede. Doch nicht nur die Bereitsstellung des Quecksilbers als Solvens wird behandelt, sondern auch die Erzeugung einer Art „gefrorenen“ Quecksilbers, also Quecksilbers in festem Zustand. Zu denken ist dabei an Rulands „mercurius crystallinus“: „qui saepe sublimatus est in formam crytalli & perspicuitatem“<sup>31</sup>, aber auch an das „gefrorene Eyßwasser“, beschrieben im „Clavis der Chymischen Handgriff“:<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Ibid., 126.

<sup>29</sup> Andreas Libavius, *Alchemia*, Frankfurt 1607, Lib. III: De distractionibus, Cap. XXI.

<sup>30</sup> Read, op. cit., 130-136. Dazu käme noch aus gereinigtem Quecksilber hergestelltes „sophisches Salz“ (gemäß der paracelsischen Trias). Zu den „tria prima“ vgl. Walter Pagel, *Paracelsus*, 2. Aufl., Basel etc. 1982, 100-104.

<sup>31</sup> Ruland, op. cit., 333.

<sup>32</sup> In: *Aureum Vellus oder Guldin Schatz vnd Kunstkammer* (dem Salomon Trismosinus zugeschrieben), Rorschach 1598, 86.

„Nimb deß *Mercurij essensiucati*, vnd *Antimonii crudi*, ana, 1 Pfund/ den *Antimonium* stoß gar klein/ dann reib den *Mercurium essensiucatum* wol darunder/ vnd als bald in ein beschlagen Kolben Glaß gethon/ der nicht zu hoch vnnd nicht zu weit sey/ drauff ein Helm der gar kurtze Rören hab/ vnnd ein Scheidkolben zu einem Fürschlag/ alles wol zusammen luttiert/ damit nichts heraus mög/ dann in einer Sand Capellen erstlich lindlich wie ein *Aqua fort* distilliert/ vnnd inn die 12 Stund triben/ biß es wirt/ wie ein *Aqua fort*, dann es wirt sich ein ♀ / von dem *Antimonio* hören lassen/ vnd brodlen/ vnnd wirt erstlich ein *Phlegma*, wie ein Oel/ dann das gefrone Eyßwasser/ gleich den Eyßzapfen/ herüber gehn/ diß Oel vnd die Eyßzapfen behalt fleissig zusammen/ dises ist das gefrone Eyßwasser/ auß welchem entspringt *Aqua mercurialis Philosophorum*, vnd *Mercurius vitae communis*, dessen magst du machen souil du wilt.“

Mercurius essensivicatus ist Quecksilber, das mit einer Mischung aus einem Sulfat („Vitriol“: Eisen-, Kupfer- oder Zinksulfat) und Salpeter destilliert wurde (also vorgereinigtes Quecksilber; die Zubereitung ist im vorausgehenden Rezept beschrieben). Aqua fortis („Scheidewasser“) ist Salpetersäure. Übrigens zeigt dieses Rezept sehr schön die Übereinstimmungen mit dem Monteverdis in der formalen Anlage, aber auch die Unterschiede im Detail: wo Monteverdi von „orinale“ und „pignatella“ schreibt, nennt der Autor des „Clavis“ das „Kolben Glaß“, das Reaktionsgefäß, für das mit „cucurbita“ durchaus auch ein italienischer Fachausdruck existiert hätte.

Schließlich ist noch auf Monteverdis eigene Vorhaben einzugehen, die er im dritten und im letzten Brief andeutet. In beiden Briefen gibt er nicht preis, was er nun eigentlich herstellen will: „darò la mente ad un non so che“ und „per cavanne un non so che“. Silke Leopold hat die eigentümliche Formulierung dahingehend gedeutet, daß Monteverdi die rechte Überzeugung abhanden gekommen sei, die dunkle Wendung letztlich nur ironisch zu verstehen sei.<sup>33</sup> Damit wäre die in den Briefen bezeugte Beschäftigung mit alchemistischen Fragestellungen wirklich nur ein passageres Vergnügen gewesen.<sup>34</sup> Dagegen spricht zumindest Piazzas Sonett; aber auch die feine Scheidung der Sprachebenen, von der Fachsprache bis zur konkreten Umgangssprache, lässt eine andere Deutung zu. Denn so offen Monteverdi über die Zusendung von Chemikalien redet, so wenig will er sich offensichtlich ins eigene Labor schauen lassen. Und damit wäre das „non so che“ ein Rest alchemistischer Arksprache – nur in diesem Fall nicht mit reicher und vieldeutiger Metaphorik verbrämt.

<sup>33</sup> Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, 32.

<sup>34</sup> Vgl. etwa auch Stevens, op. cit., 88.

## Familie

Monteverdis wichtigste „Autorität“ in alchemistischen Angelegenheiten war ein Arzt, Doktor de' Santi, den er zweimal zitiert. Daß die Alchemie vornehmlich von Ärzten ausgeübt wurde, ist nicht ungewöhnlich; im Gegenteil, die meisten Schriften zu dem Fachgebiet stammen von Medizinern.<sup>35</sup> Dies kam nicht von ungefähr, waren es doch die Ärzte, die als Praktiker täglich mit chemischen Substanzen zur Bereitung von Salben, Pflastern und Tinkturen umgehen mußten, als Schulmediziner, „Buchärzte“, aber seit alters größtes Interesse für den physischen Aufbau des Makro- und Mikrokosmos mitbrachten. Monteverdis Vater Baldassare (1542-1617) war nun ebenfalls Arzt; als „cerusico“, als Wundarzt, unterhielt er eine „bottega“ unweit der Kathedrale von Cremona. Als Wundarzt hatte er eine handwerkliche Ausbildung hinter sich; das langwierige Universitätsstudium – oft noch zunächst eine Grundausbildung in den „Artes liberales“, dann erst Zulassung zur medizinischen Fakultät – war den Schulmedizinern vorbehalten.

Nun war das Leben der Wundärzte keinesfalls leicht. Sie mußten durch ihre Kunstoffertigkeit ihren Stand gegenüber den Schulmedizinern behaupten, und manche gingen dazu über, ihr geringes Einkommen durch allerlei Scharlatanerie aufzubessern – sicher nicht zum Wohle der Patienten. Dem versuchte ein Erlass der Oberhäupter von Mailand (zu dem auch Cremona gehörte) aus dem Jahr 1583 Einhalt zu gebieten. Fortan durfte keiner mehr ärztlich tätig werden, der nicht dafür als geeignet befunden und approbiert war. Um den frei praktizierenden Wundärzten, die kein Universitätsdiplom vorweisen konnten, die nötige Approbation zu verschaffen, wurde 1587 in Cremona ein „Collegium Chirurgorum“ ins Leben gerufen und seine Statuten durch die Mailänder Behörden bestätigt (die Wundärzte wurden damals, und mancherorts noch bis ins vorige Jahrhundert, als Chirurgen bezeichnet). Baldassare Monteverdi findet sich auf der beigefügten Liste der Mitglieder an oberster Stelle. Doch bereits vor der offiziellen Anerkennung des Collegium hatte sich Baldassare Monteverdi mit elf Kollegen zusammengefunden und eine vorläufige Vereinigung gegründet, um in Absprache mit den Mailänder Stadtoberen die Jahre bis zur offiziellen Anerkennung überbrücken zu können. Mit dem Erlass der Statuten des Collegiums waren aber auch Vorteile für die „Chirurgi Collegiati“ verbunden: Baldassare Monteverdi durfte sich nunmehr, auch ohne Universitätsstudium, „dottore“ nennen.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> So etwa auch der Autor des erwähnten Lehrbuchs, Andreas Libavius, und Martin Ruland.

<sup>36</sup> Elia Santoro, *La famiglia e la formazione di Claudio Monteverdi*, Cremona 1967 (= Annali della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona. Vol. XVIII), 45-60.

Die Nachfolge in der ärztlichen Kunst trat Claudio Monteverdis Sohn Massimiliano an. 1622, im Alter von 18 Jahren, bezog er die Universität Bologna. Ein Empfehlungsschreiben der Herzogin Caterina Gonzaga verschaffte ihm einen Platz im Konvent des Kardinals Montalto, wo er während seines Studiums wohnen konnte.<sup>37</sup> Vier Jahre später konnte er sein Studium mit der Doktorprüfung abschließen.<sup>38</sup> Im Gegensatz zum Großvater hatte er nun eine Karriere als Schulmediziner vor sich. Der Anfang war vielversprechend, denn er hatte die Möglichkeit, als Assistent seines Lehrers Fabrizio Bartoletti (Bertoletti) nach Mantua zu gehen, wo ihm zusätzlich zu den eigenen Leistungen und der Unterstützung seines Lehrers die Beziehungen seines Vaters zum Hof der Gonzaga von Nutzen sein konnten.<sup>39</sup> In Mantua war er dann zudem für Francesco Bruschi, „protomedico“ von Monferrato, Mitglied der „Accademia degli Invaghiti“ und Autor einer *Promacromachia Iatro chimica* (1623), tätig.<sup>40</sup> Später konnte sich Massimiliano Monteverdi selbst als Verfasser eines Lehrbuchs (*Tyrocinium medicum*) an ein medizinisches Fachpublikum wenden.<sup>41</sup> Da dieses Werk nicht greifbar und vermutlich verschollen ist, lässt sich Massimiliano Monteverdis medizinisch-naturwissenschaftlicher Hintergrund am besten aus dem Werk seines Lehrers Fabrizio Bartoletti erhellen.

### Wissenschaft

Bartoletti war einer der führenden Bologneser Mediziner seiner Zeit, dessen Reputation weit über die Grenzen Italiens hinaus reichte. Er wurde 1587 in Bologna geboren, studierte ebenda zunächst Philosophie, dann Medizin unter Giulio Cesare Claudino, schloß seine Studien 1613 ab und erhielt im gleichen Jahr einen Lehrstuhl für Logik an der Bologneser Universität. Seit dem Jahr 1616 unterrichtete er dort auch Chirurgie und Anatomie. Vorübergehend ging

<sup>37</sup> Leopold, op.cit. 31.

<sup>38</sup> Am 17. Mai 1626. Vgl. *Notitia Doctorum* (Hg. G. Bronzino), Bologna 1962, 132. Zit. nach Stevens, op.cit., 300.

<sup>39</sup> Vgl. Monteverdis Briefe vom 19. und 28.3.1626 (De'Paoli Nr.87 und 88, Stevens Nr.88 und 89). Bartoletti ist erwähnt im Brief vom 28.3.1626 (26.3. nach de' Paoli): „.... seguitando continuar il servire al Sig.<sup>r</sup> Ecc.<sup>mo</sup> Bertoletti“.

<sup>40</sup> Stevens, op.cit., 302.

<sup>41</sup> Francesco Arisi, *Cremona literata*, 3 Bde., Parma: P. Ricchini 1702-1741; Bd. 3 (1741), 231: „Maximilianus de Monteviridi, Claudii musici celeberrimi filius, philosophiae ac medicinae doctor, evulgavit *Tyrocinium medicum*. Ubi excusum fuerit non recor-dor, nam a memoria mea id evanuit ex incendio tertii tomi meae *Cremonae literatae*, ubi de eo egeram“. Zit. nach Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino 1985, 260. Vgl. auch Luigi Ferrari, *Onomasticon. Repertorio biobibliografico degli scrittori italiani dal 1501 al 1850*, Milano 1947, 475.

er nach Pisa (1619), um dann wieder in Bologna tätig zu werden. 1625 erhielt er von der Universität die Erlaubnis, eine Professur in Mantua anzunehmen. Dorthin hatte ihn Ferdinando Gonzaga eingeladen, der dabei war, eine Akademie mit den besten Gelehrten seiner Zeit einzurichten. Und in den folgenden vier Jahren gelang es Bartoletti, in Mantua eine neue Anatomieschule zu begründen. Im Jahr der großen Pest, 1630, verließ der Gelehrte Mantua. Doch die Flucht kam zu spät; auf dem Weg in die Heimat, in Lendinara, erlag Bartoletti der Seuche.<sup>42</sup>

Bartolettis Werke wurden mehrfach wiederaufgelegt. Zu den erhaltenen Schriften zählen eine *Encyclopaedia hermetico-dogmatica* (Bologna 1615), eine *Praelectio anatomica* (Bologna 1620) und ein *Methodus in dyspnoeam* (Bologna 1630). Zu seinen Entdeckungen gehört unter anderem die erstmalige Beschreibung des Milchzuckers. De Renzi charakterisiert Bartolettis Werk als oftmals angestrengten Versuch, die überkommenen, aber vielfach bereits verworfenen Lehren Galens mit den neuen „chemischen“ Theorien in der Nachfolge des Paracelsus zu verbinden.<sup>43</sup>

Die Paracelsusrezeption bei Bartoletti führt nun aber wieder zurück auf das Umfeld der alchemistischen Experimente Claudio Monteverdis und Ercole Mariglianis. Theophrastus Bombastus von Hohenheim, genannt Paracelsus, hatte nämlich in seiner Übernahme alchemistischer Vorstellungen und ihrer Eingliederung in ein neues System medizinisch-naturphilosophischer Theorien den Weg für eine neue Medizin gebahnt, die bei seinen unmittelbaren Nachfolgern, den „Iatrocchemikern“, und dann in der Chemiatrie des 17. Jahrhunderts zahlreiche fruchtbare Neuansätze in der Therapie vor allem der inneren Erkrankungen hervorbrachte – neben einer ganzen Reihe verworrener Vorstellungen.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> M. Crespi, Artikel „Bartoletti“, in: *Dizionario biografico degli italiani* (red. A. M. Ghisalberti), Vol. 6, Roma 1964, 552-554.

<sup>43</sup> Salvatore de Renzi, *Storia della medicina in Italia*, Tomo I-V, Napoli 1845-49; Tomo IV (1846), 50, 156-157, 160-161, 239, 365, 442. Zu Bartolettis Auseinandersetzung mit paracelsischem Ideengut und Alchemie in seinem Jugendwerk *Encyclopaedia hermetico-dogmatica* vgl. Lynn Thorndike, *A history of magic and experimental science*, 7 vols., London und New York 1938-1958; vol. 7, New York 1958, 178-180. Der Herausgeber Bugeus bezeichnete die Schrift im Vorwort übrigens als *Tyrcinum medicum* („medizinisches Probestück“); wollte Massimiliano Monteverdi mit dem Titel – und vielleicht dann auch mit dem Inhalt – seines Buchs dem Lehrer folgen?

<sup>44</sup> Zur paracelsischen Medizin vor allem Pagel, op.cit., 126-202. Zur Nachwirkung des Paracelsus im 17. Jahrhundert vgl. die verschiedenen Arbeiten von Allen G. Debus, zuletzt etwa die Auswahl in id., *Chemistry, alchemy and the new philosophy*, London 1987. Zur begrifflichen Scheidung von Chemiatrie und Iatrocchemie siehe Wolfgang Schneider, „Chemiatry and iatrocchemistry“, in: Allen G. Debus (ed.), *Science, medicine and society in the Renaissance. Essays to honor Walter Pagel*, 2 vols., London 1972; vol. 1, 141-150.

Auch Francesco Bruschi, der andere Arbeitgeber Massimiliano Monteverdis, setzte sich mit der Iatrochemie auseinander - das zeigt der Titel seines Werks. In diesem Klima wissenschaftlicher Diskussion um alchemistische wie traditionelle Naturvorstellungen begann Monteverdis Sohn seine ärztliche Laufbahn – und dies auf höchstem Niveau, wie die enge Bekanntschaft mit Bartolletti zeigt. Zugleich war er aber auch esoterischen Spekulationen nicht abgeneigt – wir wissen um seine Beschäftigung mit der Astrologie, und im Umfeld hermetischer Wissenschaft mag auch die verbotene Schrift zu suchen sein, die ihn für mehrere Monate in die Kerker der Inquisition brachte.<sup>45</sup>

### *Musik und Alchemie*

Monteverdis praktischer Umgang mit der Alchemie, sein familiärer Hintergrund, das wissenschaftliche Umfeld – wo aber bleibt dabei die Musik? Seit John Read's „Musical Alchemist“<sup>46</sup> ist das Problem des Musikalischen in der alchemistischen Kunst wiederholt aufgegriffen worden – exemplifiziert nahezu ausschließlich an Michael Maiers *Atalanta fugiens* mit ihren in 50 „Fugae“ vertonten hermetisch-dunklen Epigrammen.<sup>47</sup> Aber auch das Bildmaterial barocker alchemistischer Traktate lässt eine „bedeutende Rolle“ der Musik in alchemistischer Theorie vermuten.<sup>48</sup> Und in den theoretischen Aussagen selbst finden sich seit der Antike regelmäßig Hinweise auf eine Analogie zwischen alchemistischem Prozeß und Harmonie der Töne.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> Leopold, op.cit., 37; Stevens, op.cit., 363 ff., vor allem 377-396 (Briefe Nr.115-120 in Stevens' Zählung).

<sup>46</sup> Read, op.cit., 212-254; dazu der Appendix von F.H. Sawyer, „The music in 'Atalanta fugiens'“, ibd., 281-289.

<sup>47</sup> Michael Majer, *Atalanta fugiens, hoc est emblemata nova de secretis naturae chymica*, Oppenheim: J.Th. de Bry 1618 (Faksimile hg. von Lucas H. Wüthrich, Kassel/ Basel 1964). Dazu zuletzt u.a. Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Mozart und die Alchemie. Zur musikalischen Gestaltung von Entwicklungsprozessen“, in: Peter Reide-meister und Veronika Gutmann (Hg.), *Alte Musik. Praxis und Reflexion*, Winterthur 1983 (= BJbHM, Sonderband), 358-376, hier v.a. 360-369, und Christoph Meinel, „Alchemie und Musik“, in: Christoph Meinel (Hg.), *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Wiesbaden 1986 (= Wolfenbütteler Forschungen 32), 201-227, hier 212-217 (mit weiterer Literatur zum Thema); neuerdings Jacques Rebotier, „La musique cachée de l'Atalanta fugiens“, *Chrysopoeia* 1 (1987) (dieser Aufsatz war mir nicht zugänglich).

<sup>48</sup> Vgl. Meinel, op.cit., und seine Kritik an Alison Couderts Feststellung „music played an important part in alchemical theory“, und ibd. zum Bildmaterial, v.a. 201-203.

<sup>49</sup> Read, op.cit., 250f. und Meinel, op.cit.; Meinel kommt jedoch zu dem Schluß, daß „von einer musikalischen Tradition in der Alchemie keine Rede sein“ kann.

Alchemistisches Ideengut im Musikalischen ist dagegen nur schwer zu finden. So hat Dagmar Hoffmann-Axthelm auf die Rezeption alchemistischer Theorie und Praxis bei den Freimaurern und ihr Nachwirken bei Mozart aufmerksam gemacht.<sup>50</sup> Eine Antiphon „En pulcher lapis noster“ des Johannes von Teschen (14.Jh.) und ein „Gesang von der Materia Prima“ (1603) des Georg Füeger aus Schwaz/Tirol sind vereinzelte Beispiele für Vertonungen alchemistischer Texte; die „musique chimique“ des Nicolas Flamel (1330-1418) scheint verschollen.<sup>51</sup> Der Nachweis eines nachhaltigen Einflusses alchemistischer Geisteswelt auf musikalisches Denken, analog den Ansätzen, die Gary Tomlinson kürzlich in Hinblick auf die Astrologie und ihr Echo in der Musik des Frühbarock unternommen hat,<sup>52</sup> steht hingegen noch aus und dürfte wohl nur schwer zu führen sein.

Dabei haben zwei Universalgelehrte des 17.Jahrhunderts, die Beträchtliches zur Musiktheorie ihrer Zeit beitrugen, sehr engagiert Stellung in alchemistischen Fragen bezogen. Berühmt ist die Alchemiediskussion bei Marin Mersenne und seine Kritik an Robert Fludd's alchemistischer Mystik.<sup>53</sup> Und Athanasius Kircher verknüpft sogar in seiner *Musurgia Universalis* (1650), auf Robert Fludd aufbauend, musikalische und alchemistische Gedankenwelt.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Hoffmann-Axthelm, „Mozart und die Alchemie“ (s. Anm. 47)

<sup>51</sup> Meinel, op.cit., 209-211, 217-221.

<sup>52</sup> Gary Tomlinson, „Preliminary thoughts on the relations of music and magic in the Renaissance“, in: F. Della Seta u. Fr. Piperno (Hg.), *In cantu et in sermone. For Nino Pirotta on his 80th birthday*, Firenze 1989 (=Italian medieval and Renaissance studies 2), 121-139. Nach einführenden Überlegungen im Anschluß an Daniel P. Walker interpretiert Tomlinson Monteverdis Madrigal „Sfogava con le stelle“ (1603, Text: Ottavio Rinuccini) als „tale of astrological causation and magical appeal to the stars“.

<sup>53</sup> Etwa in den Schriften *Quaestiones celeberrimae in Genesim* (1623) und *La vérité des sciences* (1625), sowie die Kritik an Fludd in der *Correspondance* (Cornelis de Waard (Hg.), *Correspondance du P. Marin Mersenne. Religieux Minime*, Paris 1945 ff.). Vgl. Allan G. Debus, *The chemical philosophy. Paracelsian science and medicine in the sixteenth and seventeenth centuries*, 2 vols.; vol.1, 260-279; Lynn Thorndike, op.cit., 426-444. Bemerkenswerterweise fallen diese Diskussionen zusammen mit Monteverdis Briefwechsel mit Marigliani in die zwanziger Jahre des 17.Jahrhunderts – was zumindest als Zeichen dafür gewertet werden kann, welche Ideen zu jener Zeit im Schwange waren.

<sup>54</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni*, Rom 1650 (Faksimile Bologna 1970), tom.2, 396; dazu Meinel, op.cit., 207. Zu Kirchers chemischen Theorien und seiner Alchemiekritik vgl. Thorndike, op.cit., 567-578.

Weder in Monteverdis Werk noch in seinen wenigen theoretischen Äußerungen sind Hinweise auf eine derartige Verknüpfung zu finden – es sei, man ist gewillt, den Übergang von der Zweizahl musikalischer Stile („molle“ und „temperato“) zur Trias (unter Einschluß des „concitato“) als paracelsischen Akt, als Konstituierung der „tria prima“ in der Komposition, und nicht (oder nicht nur) als Rückgriff auf Aristoxenos und Platon zu werten.<sup>55</sup> Die Parallele ließe sich ja durchaus auf die „sulphurische“ Qualität des „concitato“ ausdehnen, aber damit endet sie auch schon. Und noch verwegener wäre die Suche nach dem begrifflichen Vorbild der Monteverdischen Praktiken („prima“ und „seconda prattica“) in der Lullschen Praktik, und nicht in einer „Musica practica“ oder „Practica musicae“ des 16. Jahrhunderts.<sup>56</sup> Davon abgesehen bleibt aber Monteverdi der neugierig-interessierte Zeitgenosse, der neben seinen musikalischen Verpflichtungen offen ist gegenüber den Strömungen seiner Zeit, sei es aus spekulativem Wissendurst oder vielleicht auch, wie Paolo Piazza unterstellt, nur um des leichten Gewinns willen.

<sup>55</sup> Vorrede zum achten Madrigalbuch, Faksimile in Claudio Monteverdi, *Tutte le opere* (Hg. G. F. Malipiero), Bd. 8, Wien 1967, V (ohne Seitenz.); engl. Übersetzung bei Oliver Strunk, *Source readings in music history*, vol. 3: The baroque era, 3. Aufl., London 1981, 53 -55.

<sup>56</sup> *Practica compendiosa artis Raymundi Lul.* Lyon: S. Vincentius 1523. Zur „prattica“ Monteverdis etwa Claude V. Palisca, „Prima prattica“, *The new Grove dictionary of music and musicians*, London 1979, Bd. 15, 228-229.

