

- Erich Moritz von Hornbostel: *U.S.A. National Music*, in: ZIMG XII, Heft 3, 1911, S. 64–68.
- Andreas Liess: *Die okzidentale Gegenwartsmusik und der Einbruch der antiabendländischen Welt*, in: NZ 1962, Nr. 7, S. 315–324.
- Zofia Lissa: *Vom Wesen des Universalismus in der Musik*, in: Weltkulturen und moderne Kunst. Ausstellungskatalog für die Spiele der XX. Olympiade, München 1972, S. 22–26.
- David Loeb: *Eastern Technique for Western Music*, New York 1974.
- Kurt Nemetz-Fiedler: *Europäische Musik als Weltmusik*, in: Musikerziehung 21, Nr. 5 (Mai 1968), S. 211–212.
- Luigi Nono: *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute* (Vortrag 1959), in: Texte. Studien zu seiner Musik, hrsg. von Jürg Stenzl, Zürich/Freiburg 1975, S. 34–40.
- Hans Oesch: *Interview mit Pierre Boulez*, in: Melos/NZ, 1976, Heft 4, S. 293–296.
- Steve Reich: *Writings about music*, New York 1974.
- Curt Sachs: *Die Musik der alten Welt*, hrsg. von J. Elsner, Berlin 1968 (Originalausgabe 1943).
- Dieter Schnebel: *Neue Weltmusik*, in: Weltkulturen und moderne Kunst. Ausstellungskatalog für die Spiele der XX. Olympiade, München 1972, S. 586–588.
- Karlheinz Stockhausen: *Telemusik*, in: Texte zur Musik, Band 3, 1963–70 (geschrieben 1966/69), Köln 1971, S. 75–78.
- *Weltmusik*, in: Texte zur Musik, Band 4, 1970–77 (Vortrag 1973), Köln 1978, S. 468–476.
- Elliot Weisgarber: *Reflections of a „trans-cultural“ musician*, in: Numus west 2, 1972 (Mercer Island, Wash.), S. 23–25.

## Manierismus – ein musikgeschichtlicher Epochenbegriff?

von Victor Ravizza, Bern

Auch im musikwissenschaftlichen Schrifttum und Sprachgebrauch hat sich der Begriff des Manierismus eingeführt, zaghaft vorerst noch und vorsichtig und doch nachdrücklich genug, um nicht mehr überhört zu werden. Der Vorgang war kein neuer: Mit wachem Interesse für die Nachbardisziplinen bemerkte die Musikwissenschaft den von der Kunstgeschichte für die Zeit von ca. 1520 bis gegen 1600 hochgezogenen Epochenbegriff, der jene so komplexe, brüchige und labile Übergangszeit zwischen Hochrenaissance und Barock bezeichnen sollte. Und es ist zumindest verständlich, daß auch Vertreter der Musikwissenschaft Geschmack daran fanden und versuchten, ihn ihrem Fach dienstbar zu machen. Wir gehen davon aus, daß weder Neid noch modische Anpassung oder Hang zu unnötiger Problematisierung hierzu den Anstoß gaben, und stellen uns die Frage, ob und inwieweit eine Übernahme des Epochenbegriffs Manierismus in die Musikgeschichte sinnvoll und zweckmäßig sei. Unberücksichtigt bleibt dabei eine grundsätzliche Erwägung über Sinn und Zweck von Epochenbezeichnungen. Die Forderung nach deren Abschaffung scheint uns allerdings unrealistisch und allzu puritanisch. Sie sind allesamt

historisch gewachsen und mit der Geschichtsbetrachtung verwachsen und deshalb zumindest als Ordnungsbegriffe nicht einfach zu verwerfen. Das Bedürfnis nach zeitlicher Gliederung ist so alt wie der reflektierende zeitliche Rückblick überhaupt. Bedenkenswert hingegen sind Art, Begründung und Tauglichkeit bestimmter Epochenbegriffe und Einteilungsschemen.

Es sei vorerst – von einem Nicht-Fachvertreter – ein Überblick über den Begriff des Manierismus in der Kunstgeschichte versucht. Die Inkompetenz entschuldige die Kürze, Mangelhaftigkeit und vielleicht auch falsche Gewichtung<sup>1</sup>.

Etymologisch geht der Begriff zurück auf das italienische Wort „maniera“, das im 15. und 16. Jahrhundert häufig und in unterschiedlicher Bedeutung verwendet, zur Hauptsache wohl den wertfreien Sinn der „Art und Weise“ hatte. Wird in der Kunstgeschichte von der „*maniera di Giorgione*“ oder in der Musikgeschichte (bei Vicentino beispielsweise) von der „*maniera di comporre*“ gesprochen, so erweist sich der Begriff als gleichbedeutend, neutral und nicht disziplingebunden. Wenn allerdings in Lodovico Dolces Traktat *Dialogo della Pittura* von 1557 „*maniera*“ den negativen Beigeschmack der „*cattiva prattica*“ erhält, dann zweigt jener Weg ab, der durch das 17. und 18. Jahrhundert hinführt zur *Storia pittorica della Italia* des Luigi Lanzi (1789), worin im Zusammenhang mit der Kunst Vasaris „*maniera*“ zum Synonym wird für „*Verfälschung des Wahren*“. Gleichzeitig tritt der Begriff in der Form „*manierieren, manieriert*“ auch im deutschen philosophischen Sprachgebrauch auf, etwa in Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790): „*Manieriert*“ ist hier gleichbedeutend wie „*auf die Sonderbarkeit angelegt und nicht der Idee angemessen*“<sup>2</sup>, geschroben, affektiert, stümperhaft.

Ein weiteres Jahrhundert später finden wir den Begriff in Heinrich Wölfflins *Klassischer Kunst* von 1898<sup>3</sup>. Er bezeichnet dort den Verfall mittelitalienischer Kunst des 16. Jahrhunderts. In den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen*<sup>4</sup>, dem wohl bekanntesten Werk des gleichen Autors aus dem Jahre 1915, fehlt er allerdings wieder.

Max Dvořáks posthum veröffentlichte Sammlung *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* von 1924<sup>5</sup> kann als Reaktion auf die formalistische Betrachtungsweise Wölfflins verstanden werden. Und es ist kein Zufall, daß gerade hier, im Konnex mit

<sup>1</sup> Beim vorliegenden Aufsatz handelt es sich um das leicht gekürzte und mit Anmerkungen versehene Manuskript der Berner Antrittsvorlesung aus dem Jahre 1978.

<sup>2</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Berlin 1790, Erster Abschnitt, zweites Buch, Schlußabsatz.

<sup>3</sup> Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. München 1899.

<sup>4</sup> Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München 1915.

<sup>5</sup> Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München 1924. Darin die Studie *Über Greco und den Manierismus*, S. 259ff.



betont Geistesgeschichtlichem, der Begriff des Manierismus sich nun ins Positive wendet. Walter Friedländer gibt ein Jahr später der sich festigenden Epoche die klare Definition eines anticlassischen Stils und den zeitlichen Rahmen der Jahre 1520–1590<sup>6</sup>. Beiden gemeinsam und für die Folge prägend war dabei die reaktive Bestimmung der neuen Epoche: Beim einen war sie Ausdruck der *Gegenreformation*, beim andern betonte *Abwendung* von Klassik. Maler wie Pontormo, Rosso Fiorentino, Parmigianino, Beccafumi – um nur einige der frühen italienischen Manieristen zu nennen – wurden charakterisiert durch ihre vom schmalen Grat der Klassik abweichenden Abnormitäten. Sie wirkten „*manieristisch-subjektivistisch*“ (Friedländer) – freilich nun im positiven Sinne. Und es wundert nicht, daß auch außeritalienische Kunst miteinbezogen, ja daß Manierismus schließlich zu einer fundamentalen Seinsweise des Menschen erklärt wurde und damit seine engeren zeitlichen Grenzen durchbrach. Mitverantwortlich für die Universalisierung des Begriffs und seine Anwendung auch auf Literatur waren u. a. Ernst Robert Curtius<sup>7</sup> und dessen Schüler Gustav René Hocke<sup>8</sup>, letzterer ein Autor freilich von eher verwirrender Ideenfülle! Es war der Zeitpunkt erreicht, wo unter Schlagwörtern wie Schizophrenie, Gespaltenheit, Dämonie, Absurdität etc. Manierismus auch in weiteren Kreisen offene Ohren fand, so daß sich 1955 die berühmte Ausstellung im Rijksmuseum Amsterdam stolz als „*Triumph des Manierismus*“ bezeichnen konnte. Damit war auch nach außen die neue Epoche lauthals und plakativ verkündet.

Daß die Ausstellung nicht nur zu einem Publikumserfolg wurde, sondern auch wissenschaftlich Früchte zeitigte, bewies im nachhinein die kaum übersehbare Flut der ihr folgenden Publikationen, darunter auch eine beachtliche Zahl an Büchern: So erschienen beispielsweise in den Jahren 1961–1964 an die zehn gewichtige Bände zum Thema, unter anderen *La maniera italiana* von Giuliano Briganti (1961), *Der Manierismus* von Franzsepp Würtenberger (1962), *Renaissance und Kunst des Manierismus* von Fritz Baumgart (1963)<sup>9</sup>, *Der Manierismus als europäische Stilererscheinung* von Dagobert Frei (1964) und – last but not least – von Arnold Hauser eine Art Summa über gute 500 Seiten mit dem bezeichnenden Untertitel *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* (1964).

Zu Beginn der 60er Jahre erschien aber auch ein äußerlich unscheinbarer, an die 20 Seiten umfassender Forschungsbericht des polnischen Kunsthistorikers Jan Bialostocki unter dem zu diesem Zeitpunkt eher verwunderlichen Titel *Der Manieris-*

<sup>6</sup> Walter Friedländer, *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, *Repetitorium für Kunstwissenschaft* 46 (1925), S. 49–86.

<sup>7</sup> Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948.

<sup>8</sup> Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg 1957.

<sup>9</sup> Fritz Baumgart, *Renaissance und Kunst des Manierismus*. Köln 1963. Hier auch ein Überblick über die Geschichte des Begriffs ‚Manierismus‘.

mus zwischen *Triumph und Dämmerung*<sup>10</sup>. Allgemein, so Bialostocki, sei unter Fachkollegen eine zunehmende Abneigung dem Begriff gegenüber feststellbar, und dies sowohl hinsichtlich seiner antiklassischen Definition wie auch seiner Universalisierung als „Komplementäerscheinung zur *Klassik aller Epochen*“ (Curtius). So wurde er teilweise wieder fallen gelassen oder aber auf seine engere Bedeutung als Ordnungsbegriff für Kunst des 16. Jahrhunderts eingeschränkt. Vergessen konnte (oder wollte) man den mittlerweile so populären Begriff allerdings nicht. Und so schließt denn Bialostocki seinen Forschungsbericht mit dem aus der Sicht des Kunsthistorikers wohl einzig möglichen Kompromiß: „*Wir meinen also, daß der Triumph des Manierismus nicht völlig berechtigt war, aber auch daß des Manierismus ‚Dämmerung‘ nicht mit seinem völligen Untergang abschließen darf. Das auferweckte Interesse für Manierismus hat methodisch viel Wertvolles herbeigebracht. Man sollte nicht aufhören, ihn zu benutzen, vielmehr ihm einen gut definierten und begrenzten Inhalt zuzuschreiben*“<sup>11</sup>.

Verlassen wir mit dieser Ermahnung die Kunstgeschichte und wenden wir uns der Musikgeschichte zu. Hier wird der Begriff bis in die Zeit um 1960 kaum beachtet. Eine der wenigen Ausnahmen ist der 1934 erschienene Artikel von Leo Schrade *Von der ‚maniera‘ der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts*<sup>12</sup>, Ausnahme allerdings nur insofern, als Schrade für die Jahre nach 1520 stilistische Eigentümlichkeiten festzustellen glaubt und sie dem Begriff der „maniera“ subsumiert. Den Begriff Manierismus gebraucht er kaum, es sei denn beiläufig in negativem Sinn<sup>13</sup>. So ist der 1961 erschienene Aufsatz von Helmut Hucke *Das Problem des Manierismus in der Musik* einer der ersten zum Thema. Er erschien bezeichnenderweise nicht in einem musikwissenschaftlichen Fachblatt, sondern im zweiten Literaturwissenschaftlichen Jahrbuch<sup>14</sup>. Er erklärt die Sache explizit zum Problem. Erst fünf Jahre später beginnt auch in unserem Fach die manieristische Unruhe: 1966 erscheinen gleich drei Aufsätze, von Heinrich Bessler *Das Renaissanceproblem in der Musik*<sup>15</sup>, worin die Kunst nach 1530 als manieristische erklärt wird, von Hellmuth Christian Wolff *Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper*<sup>16</sup> und von Maria Rika Maniates *Mannerist composition in franco-flemish polyphony*<sup>17</sup>. Weitere Aufsätze von Lorenzo

<sup>10</sup> Jan Bialostocki, *Der Manierismus zwischen Triumph und Dämmerung. Ein Forschungsbericht*, in: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Dresden 1965, S. 57–76.

<sup>11</sup> A. a. O., S. 72.

<sup>12</sup> Leo Schrade, *Von der ‚maniera‘ der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts*, in: *ZfMw XVI* (1934), S. 3–20, 98–117, 152–170.

<sup>13</sup> Beispielsweise auf S. 5, Anm. 1.

<sup>14</sup> Helmut Hucke, *Das Problem des Manierismus in der Musik*, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Neue Folge. Band 2 (1961), S. 219ff.

<sup>15</sup> Heinrich Bessler, *Das Renaissanceproblem in der Musik*, in: *AfMw XXIII* (1966), S. 1–10.

<sup>16</sup> Hellmuth Christian Wolff, *Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper*, in: *Mf XIX* (1966), S. 261–269.

<sup>17</sup> Maria Rika Maniates, *Mannerist Composition in Franco-Flemish Polyphony*, in: *MQ LII* (1966), S. 17–36.



Bianconi, Willem Elders, Hellmuth Christian Wolff und Don Harrán<sup>18</sup> veranlassen 1969 Hellmut Federhofer zu einer ersten kritischen und ablehnenden Stellungnahme in der Festschrift Lenaerts<sup>19</sup>. Freilich verhindert Federhofer nicht, daß innerhalb der nächsten vier Jahre Manierismus auch in der Musikwissenschaft wiewohl nicht zu einem Triumph, so doch zu zwei ihm speziell gewidmeten Kongressen kommt, der eine 1970 in Brünn<sup>20</sup>, der andere 1973 im Rahmen der Accademia di S. Cecilia in Rom<sup>21</sup>. Und gleichzeitig erscheinen weitere Publikationen, darunter 1974 eine von Carl Dahlhaus im Zusammenhang mit Gesualdos Dissonanztechnik<sup>22</sup>. Federhofer sieht sich im gleichen Jahr, diesmal in der Festschrift Boetticher, zu einer weiteren Stellungnahme genötigt, die er – polemischer nun – in die Frage kleidet: „Ist Palestrina ein Manierist?“<sup>23</sup>

Die Frage eignet sich zur Provokation und führt mitten hinein in die Problematik. Wir nehmen sie deshalb auf: Ist Palestrina ein Manierist?

Es führt uns diese Frage zu einem ersten Gedankenmodell, zu der Annahme, die verschiedenen Künste seien simultan, drückten grundsätzlich in unterschiedlicher Materie das gleiche Bedürfnis und die gleiche Gestimmtheit aus. Wir können dieses geistesgeschichtlich orientierte Axiom synchronistisch nennen. Es setzt voraus, daß verschiedene Künste gleichmäßig durch die Geschichte schreiten und die Epochen ihrer Geschichte identisch sind. Demnach würde dem kunstgeschichtlichen Manierismus Italiens der Jahre 1520–1590 ein musikhistorischer entsprechen. Sein Gehalt wäre ein anticlassischer oder, wie wir es lieber ausdrücken möchten, ein die Klassik kritisch transformierender.

Träfe dieses Modell zu, so hieße das, auf die Geschichte der Musik bezogen, folgendes: *Erstens* müßten wir eine musikalische Klassik um die Jahre 1500/1520 festsetzen, *zweitens* wäre diese vorab in Italien zu fassen (denn nach obigem Modell bedingt zeitliche Übereinstimmung auch geographische) und *drittens* wären italienische Musiker namhaft zu machen, die im Sinne des Manierismus Klassik transformierten.

<sup>18</sup> Lorenzo Bianconi, *Giulio Caccini e il manierismo musicale*, in: Chigiana XXV (1968), S. 21–38.

Willem Elders, *Das Symbol in der Musik von Josquin des Prez*, in: AML XLI (1969), S. 164–185.

Don Harrán, ‚Mannerism‘ in the Cinquecento Madrigal? in: MQ LV (1969), S. 521–544.

<sup>19</sup> Hellmut Federhofer, *Zum Manierismus-Problem in der Musik*, in: *Renaissance-Muziek 1400–1600. Donum natalicium René Bernard Lenaerts*. Leuven 1969, S. 105–119.

<sup>20</sup> *Colloquium musica bohemica et europaea*. Brno 1970. Kongreßbericht hrsg. von Rudolf Pečman, Brno 1972.

<sup>21</sup> Referate wiedergegeben in: *Studi musicali* III (1974).

<sup>22</sup> Carl Dahlhaus, *Gesualdos manieristische Dissonanztechnik*, in: *Convivium musicorum*. Fs. Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag. Berlin 1974, S. 34–43.

<sup>23</sup> Hellmut Federhofer, *Ist Palestrina ein Manierist?* in: *Convivium musicorum*, Fs. Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag. Berlin 1974, S. 44–51.

Alle drei Punkte bereiten Schwierigkeiten. Der erste, die Notwendigkeit einer musikalischen Klassik um 1500/1520, führt hin zu Josquin Desprez und dessen Musik. Josquin wurde um die Mitte des 15. Jahrhunderts in der Picardie geboren und starb 1521, vielleicht in Condé. Längere Zeit hielt er sich in Italien auf. Die Daten decken sich etwa mit jenen Leonardos und dem Todesdatum Raffaels. Die Zeitgenossen und die unmittelbare Nachfolge feierten in ihm den „*princeps musicorum*“, seine Musik, eingebettet in die Folge der sog. niederländischen Schulen, war gemäß Quellenlage im damaligen musikalisch interessierten Europa bekannt und berühmt. Die Attribute musikalischer Klassik lassen sich ihr allerdings nur schwer zulegen: Der Traditionszug des polyphonen a cappella-Satzes durch das 15. und 16. Jahrhundert war ein linearer, stabiler, stufenweise und in Nuancen sich entwickelnder. Es war darin vorerst kein Platz für typisch sich Unterscheidendes, für sinnfälligen Ausbruch, für individuelle Profilierung, aber auch kaum Raum für klassische Verfestigung und Konzentration. Der Schweizer Musiktheoretiker und Humanist Heinrich Glarean zieht zwar in seinem 1547 veröffentlichten, aber wesentlich früher entstandenen *Dodekachordon* Josquins Werke im Sinne musikalischer Exempla heran, findet allerdings seine Forderung nach edlem Maß, nach Würde, Einfachheit und Bescheidenheit in erster Linie in der Musik des bereits 1505 verstorbenen Jacob Obrecht. 1558 treten in Zarlino's theoretischem Hauptwerk, den *Istitutioni harmoniche*, beide zurück, um nun dem Exponenten der nachfolgenden Generation, um Adrian Willaert, dem „*divino Adriano*“, den ersten Platz einzuräumen.

Es muß hier unentschieden bleiben, ob der Musikwissenschaft das feine analytische Instrumentarium in bezug auf die Renaissance-Polyphonie noch abgeht oder ob diese sich der Suche nach Individuellem und sinnfälliger zeitlicher Gliederung grundsätzlich entzieht. Wo jedenfalls der Sinn für Kontinuität, für handwerkliche Tradition (zu denken ist hier an die symptomatische Technik der Parodie) so ausgeprägt ist, da scheint keine Möglichkeit für epochale Umorientierung und kein Platz im speziellen für normsetzende Klassik zu sein.

Der zweite Punkt läßt sich kurz behandeln: Eine italienische musikalische Klassik zur fraglichen Zeit ist insofern nicht einmal als Fiktion möglich, als es bedeutende einheimische Komponisten von überregionaler Geltung nicht gab. Der Satz eines Jacopo Fogliano (1468–1548), Giovanni Spataro (ca. 1460–1541) oder auch Gasparo Alberti (ca. 1480– ca. 1560) ist, wenn er sich gewichtig und polyphon gibt, noch ungeschliffen und ohne die handwerkliche Souplesse der niederländischen Kollegen; der erste namhafte italienische Vertreter des durchimitierenden Satzes, Costanzo Festa (ca. 1480–1545), wirkte zeitlich bereits an der Grenze der von uns gesuchten Klassik.

Käme der dritte Punkt und konkret die Frage nach italienischen Manieristen im Zeitraum zwischen 1520 und 1590. Streng genommen würde sich diese Frage nach den beiden ersten Antworten von selbst erledigen, sie soll aber trotzdem zur Sprache gebracht werden. Sie führt hin zum überragenden italienischen Komponisten des 16. Jahrhunderts, zu Palestrina, und der Frage nach dem manieristischen Gehalt seiner



Musik. (Von der Sonderstellung des Veneto und seinen Komponisten sei vorderhand abgesehen.) Palestrinas Musik gilt als Zusammenfassung und zugleich als krönender Abschluß der Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts. Sie wurde schon zu Lebzeiten des Komponisten zum Inbegriff kirchlicher Mehrstimmigkeit und ist noch heute beispielhaft für kontrapunktischen Satz. Ihren normativen Gehalt verdankt sie der ihr innewohnenden faßbaren Gesetzmäßigkeit, der Ökonomie ihrer Mittel, dem Gleichgewicht rationaler und emotionaler Kräfte, ihrer ebenmäßigen Ruhe und formalen Abrundung. Es ist dies freilich eine Charakterisierung, die gerade in ihrer schlagwortartigen Kürze kaum einen Manieristen, ganz pointiert aber einen Klassiker kennzeichnet. Und wenn Herbert Birtner feststellt, daß Palestrinas Musik „in ihrer andächtigen, Weihrauchduft verbreitenden Weichheit und farbigen Fülle“ Musik des „manieristischen Spiritualismus“<sup>24</sup> sei, so ist Birtner wohl eher das Opfer verfehlter Aufführungspraxis oder eines verspäteten Caecilianismus, als daß seine Beurteilung sich an Hand der Noten auch nur annähernd belegen ließe. Denn einem Manieristen dürfte es nicht gelingen, ja wäre ihm recht eigentlich wesensfremd, über vier Jahrhunderte modellhaft zu bleiben. Palestrina aber wirkte fort im „stile antico“ des 17. Jahrhunderts, kam im *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux 1725 zu einer verstärkten Wiederbelebung, erhielt 1829 durch Giuseppe Baini die erste grundlegende Biographie, wirkte prägend auf den Caecilianismus des 19. Jahrhunderts und fand in Knud Jeppesen seit 1922 den mit Akribie arbeitenden Analytiker, der den „Palestrina-Stil“ als Inbegriff ausgewogenen Kontrapunktes lehr- und lernbar machte. Diese Wirkungsgeschichte aber scheint ausgesprochenes Vorrecht eines Klassikers, und die Frage Federhofers: „Ist Palestrina ein Manierist?“ muß so mit einem runden Nein beantwortet werden.

So wie aber die Frage überspitzt formuliert ist, so ist auch das Nein darauf überzogen. Palestrina diente wohl paradigmatisch für einen Großteil kirchlicher Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, man darf aber darüber mindestens zwei Entwicklungszüge, die in Oberitalien um 1520/30 ihren Ausgang nahmen, nicht übersehen, um so mehr, als beide auf ihre Art und nun mit guten Argumenten als manieristische bezeichnet werden können. Es ist dies einerseits die sog. venezianische Mehrchörigkeit, die sich in ihrem Ursprung insofern als ‚antiklassisch‘ erweist, als sie das ‚klassische‘ Prinzip antiphonaler Psalmodie in einem Akt des Übermutes zu zerstückeln beginnt und erstmals in der europäischen Musik auch den Raum als konstitutives Element in die Komposition miteinbezieht<sup>25</sup>. Andererseits beginnt fast gleichzeitig die Entwicklung des Madrigals, getragen vorerst von Oltramontani, von Italienern anschließend zu exzessivem Subjektivismus und damit zu einem Kuriosum der Musik des 16. Jahrhunderts entwickelt. Im Rahmen des nachfolgenden zweiten Modells wird darauf zurückzukommen sein. Hier ist festzustellen, daß dieses erste Modell als getreue Übernahme aus der Kunstgeschichte zum größten Teil versagt.

<sup>24</sup> Herbert Birtner, *Renaissance und Klassik in der Musik*, in: Fs. Theodor Kroyer, 1933, S. 47.

<sup>25</sup> Hierzu die noch unveröffentlichte Habilitationsschrift des Autors, *Die Anfänge der venezianischen Mehrchörigkeit. Der frühe Coro spezzato*, Ms. 1977.

Das führt zu einem zweiten Modell, das am Klassik transformierenden Charakter des Manierismus und an seinem geographischen Ausgangspunkt festhält, das Axiom des Synchronismus kunstgeschichtlicher Ereignisse hingegen fallen läßt. Es geht aus von Wilhelm Pinders bekannter Formel der „*Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen*“ und wird hier asynchronistisch genannt. Da Manierismus gemäß seiner Definition eine vorangehende Klassik benötigt, sei diese in Italien nun – in Anschluß an die eben vorgetragenen Überlegungen – in Zusammenhang gebracht mit der Musik Palestrinas. Das führt zu einer zeitlichen Verspätung der Musikgeschichte von rund einem halben Jahrhundert. Der klassische Satz wäre demnach etwa um 1560 ausgebildet, Manierismus fände sich gegen das Jahrhundertende. Dieses zweite Modell führt zwangsläufiger als das erste hin zum späten Madrigal eines Marenzio oder Gesualdo und geographisch an den Hof Ferraras, an welchem neben den erwähnten weitere Madrigalisten wie Giulio Fiesco, Francesco Manara und Cipriano de Rore wirkten. Auch Nicola Vicentino ist als Hofkapellmeister dort nachweisbar, Vicentino, dessen Traktat *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) von Lowinsky rundweg als „*Manifest des Manierismus*“ bezeichnet wurde<sup>26</sup>. Zu erinnern ist schließlich daran, daß auch der von den späten Madrigalisten aufs höchste bewunderte und geliebte Tasso sich seit 1572 unter zeitweise mißlichen Umständen dort aufhielt.

Dieses späte Madrigal nun wurde verschiedentlich – und sicherlich nicht zu Unrecht – mit dem Begriff des Manierismus in Zusammenhang gebracht. Edward E. Lowinsky gab ihm eine differenzierte stilistische Charakterisierung<sup>27</sup>: Er beschreibt den Satz als zentrifugal, als bewußt ungleichgewichtig, ohne tonales oder modales Zentrum, neuartig in der Dissonanzbehandlung, auf starke Kontraste angelegt; er stellt ein Überwiegen des Details über das Ganze fest und vermerkt selbstverständlich das eigenartige Phänomen der exzessiven Chromatik. Zu seiner vollen Entfaltung kam dieser Satz bei Luca Marenzio (1553–1599) und vor allem bei Gesualdo da Venosa (ca. 1560–1613) in dessen sechs Büchern fünfstimmiger Madrigale (1594–1611).

Gegenüber diesem Modell aber sind mindestens drei Einschränkungen zu machen:

1. Der Entwicklungsprozeß hin zu diesem späten Madrigal erfolgt nicht im Anschluß und als Reaktion auf die hier supponierte Klassik, sondern entfaltet sich gleichzeitig mit dieser, ja geht ihr sogar voran. Es wäre dies anhand der aufgezählten Stilmerkmale aufzuzeigen. Wir beschränken uns hier auf das meistgenannte und augenfälligste, auf die Chromatik. Abgesehen von den chromatischen Veränderungen der „*musica ficta*“ findet sich beispielsweise schon 1539 bei Costanzo Festa die in ihrem chromatischen Eigenwert gesetzte Note *as*, das *dis* erscheint 1554 in Madrigalen von Fiesco und Tudino, das *des* und das *ais* 1555 bei Vicentino und de Rore, das *ges* und das *ces* 1560 bei Rosetti und völlig unübliche chromatische Werte wie das *his* und das *eis* 1567 bei Orso.

<sup>26</sup> Edward E. Lowinsky, *The Problem of Mannerism in Music: An Attempt at a Definition*, in: *Studi musicali* III (1974), S. 131–218.

<sup>27</sup> A. a. O., S. 173.



Somit ist zur Zeit des von Palestrina ausgebildeten Satzes auch Chromatik schon in vielen ihrer Möglichkeiten erprobt. Klassik und deren Transformation fallen zusammen und widersprechen so der Logik eines kausalen Zusammenhangs zeitlicher Abfolge.

2. Mit dem Satz Palestrinas einerseits und dem Madrigal andererseits werden zwei Ausprägungen verglichen und in Zusammenhang gebracht, die möglicherweise auf derselben Ebene nicht vergleichbar sind: Auf der einen Seite die traditionsbewußte lateinische Vokalpolyphonie überwiegend kirchlicher Bestimmung, auf der andern Seite die junge, italienischsprachige Gattung höfisch-individualistischer Ausrichtung in enger Verbindung mit dem Petrarkismus. Und nur in ihr verwirklichte sich das, was musikalischer Manierismus sein könnte. Dieser wäre demnach streng gattungsgebunden. Klassik und Antiklassik würden sich so nicht nur gleichzeitig, sondern auch in klar getrennten musikalischen Gattungen verwirklichen.

3. Für einmal interessiere nicht der Beginn des Manierismus, sondern sein Ende. Es mag eine Vergrößerung sein, den kunsthistorischen Manierismus mit seinem ausgesprochen transitorischen Charakter fließend in den Barock übergehen zu lassen; die zeitliche Folge allerdings von Barock auf Manierismus scheint dem zumindest nicht zu widersprechen. Hätte Manierismus sich nun im Madrigal verwirklicht, so wäre es nicht nur ein Manierismus ohne klassische Basis, sondern auch einer ohne Anschluß an eine auf ihn folgende Epoche. Denn der chromatisch durchzogene Satz später Madrigale birgt zwar entwicklungsgeschichtlich fraglos ein Moment des Avantgardistischen, zeigt aber im starren Festhalten an der grundsätzlich polyphonen Anlage einen nicht weniger starken konservativen Zug. Und beide zusammen scheinen sich zu einem gewissen Zeitpunkt zu neutralisieren und bewirkten, daß dieses Madrigal aus der Musikgeschichte austritt, ohne unmittelbar weitere Spuren zu hinterlassen. So nannte Dahlhaus den manieristischen Kontrapunkt mit Recht „eine Sackgasse der geschichtlichen Entwicklung“<sup>28</sup>. Epochen aber sind keine Sackgassen, und so läßt auch das zweite Modell den musikalischen Epochenbegriff Manierismus nicht zu, ja stellt sogar einen manieristischen Seitenzweig in Frage.

Beide Modelle also, sowohl das synchronistische wie das asynchronistische, geben der Suche nach einem musikalischen Manierismus wenig Ansatzpunkte. Da auch die supponierte Klassik der Musik Palestrinas eher ein außergewöhnlicher Einzelfall als der Inbegriff der Epoche gewesen sein dürfte (Andrea Gabrieli oder Orlando di Lasso waren Palestrinas Zeitgenossen!), scheinen wir auf ein Axiom verwiesen, dem wir den Rahmen eines Modells erst gar nicht zu geben brauchen: auf den Grundsatz, daß zwischen den verschiedenen Künsten nähere Gemeinsamkeiten nicht zu finden sind. Man könnte diesen Ansatz einen autonomistischen nennen. Das Axiom betont in Hinblick auf die Musik vor allem deren im Vergleich zu den anderen Künsten noch rudimentären Materialstand, verweist darauf, daß die Antike wohl Erfinder der Musik, nicht aber Komponisten nennt, und erhebt so mit Recht auch Einspruch gegen

<sup>28</sup> Carl Dahlhaus, *Gesualdos manieristische Dissonanztechnik*, S. 3.

den Begriff einer musikalischen Renaissance. Hier wiederum mißfällt, daß das Denken ins Formalistische abzuleiten droht. Die These von der Unabhängigkeit der Künste, ihrer entwicklungsgeschichtlichen Autonomie könnte diese diskreditieren, da sie unverbindlich einem zeitbedingten Ausdrucksbedürfnis nur lose verpflichtet scheinen. Uns allerdings fällt es schwer, in der Kunst nicht mindestens zum Teil auch jenen Hegel'schen „objektiven Geist“ zu vermuten, der als „Zeitgeist“ über die Künste hinweg wirksam ist. Dies führte Wölfflin zu seiner Abstraktion der „*kunstgeschichtlichen Grundbegriffe*“ oder den Musikwissenschaftler Curt Sachs zu Gesetzmäßigkeiten der *Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte* (1924)<sup>29</sup> und 1946 gar zum Entwurf eines *Commonwealth of Art*<sup>30</sup>. Und eine Vielzahl von Querverbindungen, die aufzuzählen hier nicht möglich ist, bestärken zumindest tendenziell diese Versuche. Der autonomistische Ansatz bleibt suspekt und bringt es mit sich, daß sich die Frage nach einem musikalischen Manierismus so leicht nicht erledigen läßt.

Ist er als Epoche aber nicht im 16. Jahrhundert zu finden, so bliebe – als letzte Möglichkeit gleichsam – die Überprüfung der Musikgeschichte anhand der These von Ernst Robert Curtius, welche Manierismus zu einer „*Konstanten der europäischen Literatur*“, zu einer „*Komplementärererscheinung zur Klassik aller Epochen*“ erhebt<sup>31</sup>. Manierismus wird solcherart zu einer ständig wiederkehrenden Erscheinung, kulturgeschichtlich zu einer „*fundamentalen Seinsweise des europäischen Menschen*“. Es kommt darin nach Hauser zum Ausdruck, „*daß man sich in einer Welt von unausgleichbaren Spannungen, von einander ausschließenden und doch miteinander verbundenen Gegensätzen befindet*“<sup>32</sup>. Diese Auffassung geht weit über das erste Modell hinaus, ist allerdings zum Teil mit den dort angeführten Gegenargumenten zu widerlegen. Daß uns auch dieser Ansatz grundsätzlich mißfällt, liegt einerseits an der These eines ständigen Wechsels von Klassik und Manierismus, der zumindest in der Musikgeschichte nur höchst gewaltsam nachgewiesen werden könnte, und andererseits am Überbetonen des psychologischen Moments. Unsere Frage gilt hier nicht der Suche nach dem Wesen des Menschen, seiner latenten Schizophrenie und deren künstlerischen Formwerdung. Uns interessiert eine sinnvolle, faßliche, durch die Kunstwerke selbst gerechtfertigte Periodisierung der Geschichte in Hinblick auf ein Ordnungsschema, welches die Ungleichmäßigkeit der Kunstfortschreitung und die wechselnde Gewichtung in ihr spiegelt. Für die Musikgeschichte taugt hierzu das Modell von Curtius nicht. Und doch enthält es, vor allem in der reduzierten Form Hausers, Gesichtspunkte, die nicht übergangen werden können, wenn wir nun abschließend versuchen, das Fazit zu ziehen.

<sup>29</sup> Curt Sachs, *Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte*, in: AfMw VI (1924), S. 255–261.

<sup>30</sup> Curt Sachs, *The Commonwealth of Art*. New York 1946.

<sup>31</sup> Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948. Zitiert nach der 3. Aufl. 1961, S. 277.

<sup>32</sup> Zitiert nach der Ausgabe München 1964, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, S. 13.



Johann Gustav Droysen stellte in bezug auf unser Geschichtsverständnis fest: „Das, was war, interessiert uns nicht darum, weil es war, sondern weil es in gewissem Sinne noch ist, weil es noch wirkt.“ Dieser bedenkenswerte Satz trägt viel bei zur Beantwortung unserer Frage. Zweifellos war es nicht eine Laune, welche zu einem gewissen Zeitpunkt Kunsthistoriker bewog, den Manierismus nicht nur ins Positive zu wenden, sondern auch zur kunstgeschichtlichen Epoche zu erheben. Kunst und damit verbunden kunsthistorisches Interesse dürften damals in jene Konstellation getreten sein, die eine besondere Affinität zu gewissen Strömungen des 16. Jahrhunderts aufwies. Denn „Wahrnehmung erfasst immer Bedeutung“ (Gadamer), Bedeutung aber hat nur, was interessiert. Zumindest für die Geschichte der bildenden Künste scheint es heute irrelevant, im nachhinein über Berechtigung und Zweckmäßigkeit des damals neuen Epochenbegriffs zu befinden. Seine Einführung und doch recht breite Konsolidierung sind selbst schon Wissenschaftsgeschichte und dadurch unserer nachträglichen Billigung oder Mißbilligung entzogen. Es steht uns frei, ihn wieder aus *unserem* Vokabular zu streichen, seine historische Existenz wird dadurch nicht berührt.

Anders steht es um die Geschichte der Musik. Die Motivation für die Übernahme des neuen Epochenbegriffs mag die gleiche gewesen sein wie in der Kunstgeschichte; sie war allerdings zaghafter, unsicherer und später. Denn wie die Renaissance, so scheint sich auch der Manierismus in der Musik nicht im Kern verwirklichen zu können. Die Musik des 16. Jahrhunderts verfügte nur in bescheidenem Maße über die materiellen Mittel, die der Manierismus zu seiner Konkretisierung benötigt hätte. So kommt es, daß sich der Begriff in der Musikwissenschaft vorerst nur vorsichtig angemeldet hat; es ist noch Zeit, ihn gar nicht erst einzulassen. Die Publikationen jedenfalls, die ihn ins Spiel bringen, scheinen das von den Autoren erhoffte Echo nicht zu finden. Das besagt allerdings nicht, daß die Musik des 16. Jahrhunderts völlig frei sei von manieristischem Geist. Begreifen wir Manierismus in seiner Labilität, seiner Spannung, seinem esoterischen Sensualismus, in seiner von Melancholie begleiteten Skepsis und Zwiespältigkeit, dann werden wir zurückverwiesen auf jene erwähnten Madrigale beispielsweise eines Gesualdo: Auch noch so spitzfindiger traditioneller Satzlehre gelingt es nicht, ihnen beizukommen, wenn nicht von vornherein eine Diskrepanz zwischen Wollen und Können, eine ungelöste Spannung zwischen zu Verfügung stehenden Mitteln und dem Ausdrucksbedürfnis akzeptiert wird.

Das Madrigal war die einzige Gattung des 16. Jahrhunderts, die einen solchen überspitzten Subjektivismus zuließ. Die großen repräsentativen vokalen Gattungen waren nach wie vor funktionale, lateinischsprachige und damit manieristische Gestimmtheit entrückt. Die kleinen vulgärsprachlichen Gattungen ihrerseits blieben zum Teil der Tradition des Liedsatzes verhaftet. Nur das Madrigal, bezeichnenderweise eine Schöpfung der Jahre um 1530, schuf jene Freizone, die, zunächst oft in fadem und monotonem Petrarkismus verhaftet, hinführte zu den späten bekenntnishaft-individualistischen Selbstdarstellungen. Nur hier konnten jene Spannungen

Form annehmen, die offenbar mit fortschreitendem 16. Jahrhundert auch immer mehr Musiker ergriff: einige von ihnen flohen wie Tasso und wie viele bildende Künstler in die Resignation psychischer Umnachtung. Es war u. a. eine Spannung zwischen konservativer Verhaftetheit und pointiertem Avantgardismus, der in den Madrigalen eines Gesualdo zum Ausdruck kommt. Und es scheint sich hier etwas zu spiegeln, was – um mit Droysen zu sprechen – „*interessiert, weil es noch ist, indem es noch wirkt*“. Es mag das gewesen sein, was 1960 einen Strawinsky bewog, sein *Monumentum pro Gesualdo* zu schreiben.

Das Fazit lautet: Manierismus ist als Epochenbegriff in der Geschichte der Musik nicht zu rechtfertigen. Zu schmal ist der Pfad, den wir als manieristischen ansprechen können, zu peripher die Gattung, in welcher Manierismus aufscheint, zu unverbunden ihr Verhältnis zur Klassik (sofern eine solche überhaupt faßbar ist) und zu kraftlos die Wirkung, die von den mit Chromatik durchtränkten, von unruhigen Rhythmen beherrschten, satztechnisch disparaten Madrigalen ausging. Manieristisch gestimmt waren sie, diese Madrigale, den musikgeschichtlichen Epochenbegriff des Manierismus können sie nicht begründen.

## Die Überlieferung der frühen Bühnenwerke von Jean-Baptiste Lully\*

von Herbert Schneider, Mainz

Will man sich heute mit den frühen Bühnenwerken (Ballets, Pastorales, Inter-mèdes, Comédies-ballets) von Jean-Baptiste Lully beschäftigen, so ist man auf die unvollständig gebliebene Gesamtausgabe von H. Prunières, in der sechs Ballette und neun Comédies-ballets erschienen sind, und Abschriften aus dem 17. und 18. Jahrhundert angewiesen. Vor der Vergabe des allgemeinen Druckprivilegs für Lully am 20. September 1672 wurden keine vollständigen Werke von ihm gedruckt, sondern nur einige Sammlungen mit Arien aus einzelnen Bühnenwerken<sup>1</sup>. Erst nach Lullys

\* Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die erweiterte Fassung des in New York anlässlich des Annual Meeting der AMS am 2. November 1979 verlesenen Referats.

<sup>1</sup> Bisher waren nur die *Airs du Ballet Royal de Psyché avec la Basse-Continue*, Paris, R. Ballard 1670 und <sup>2</sup>1673 bekannt, vgl. RISM A/I/5, L 3060. In jüngster Zeit wurden weitere Ariendrucke aus dem Besitz der Mme de Chambure, jetzt im Département de la Musique der Bibliothèque Nationale in Paris, gefunden: *Airs du ballet de Flore*, s.l. s.d. [ohne Titelblatt], Rés Vmc 173(2) und *Airs du grand divertissement royal de Versailles* [George Dandin], s.l. s.d. [ohne Titelblatt], Rés Vmc 173 (3). Den Hinweis auf diese Drucke gab mir Mlle Catherine Massip vom Département de la Musique. Ihr möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.