

Manierismus und Musikgeschichte

VON HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, LEIPZIG

Der Stilbegriff des Manierismus wurde in seiner Bedeutung für die Musikgeschichte erstmals in größerem Umfang auf einem Colloquium in Brno im Jahre 1970 diskutiert¹. Die aufgeworfenen Fragen boten eine Fülle von Anregungen, die hier etwas weiter verfolgt werden sollen. Manierismus als zeitlich begrenzter Kunst-Stil wurde von der neueren Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Zeit von etwa 1520 bis 1620 eingeführt, und zwar etwa seit dem Jahre 1928 durch Max Dvořák und Wilhelm Weisbach. Nach 1945 dehnte man diesen Begriff auf die gesamte Kunstgeschichte aus und wollte in ihm eine anti-klassische oder anti-klassizistische Richtung sehen, die durch alle Zeiten hindurch zu verfolgen ist². Manierismus wurde auch auf andere Gebiete, vor allem auf die Literaturgeschichte übertragen. Seit einer großen Ausstellung in Amsterdam 1955, die den Titel hatte „Triumph des Manierismus“ ist dieser Begriff in die Allgemeinheit gedrungen und es erhebt sich die Frage, ob es sich nur um ein Modewort handelt, oder ob durch diesen Begriff auch neue Aspekte für die Musikgeschichte gewonnen werden können.

Ein besonderes Interesse für diese Fragen hat man in der ČSSR, da der Hof der Habsburger Kaiser unter Rudolf II. in Prag ein Zentrum der manieristischen bildenden Kunst war, es wirkten hier Maler wie Arcimboldo, Bartholomäus Spranger, Hans von Achen (der Schwiegersohn Orlando di Lasso), Joseph Heintz, die zu den führenden Persönlichkeiten dieses Stils gerechnet werden müssen. So lag es nahe, auch unter den in Prag wirkenden Komponisten, etwa bei Philipp de Monte, nach ähnlichen musikalischen Erscheinungen zu suchen. Dies wurde in Brno durch Walter Pass an Hand der *Madrigali spirituali* von de Monte angebahnt. Es zeigte sich jedoch, daß es bisher an einer grundlegenden Definition der Stilbegriffe eines musikalischen Manierismus fehlt, so daß die bisherigen Untersuchungen meist in einem zu eng begrenzten Rahmen stecken blieben.

Es ist daher ratsam, von den durch die Kunstwissenschaft aufgestellten Stilbegriffen auszugehen und zu untersuchen, ob diese auf die Musik übertragbar sind. Manierismus wurde auf die Kunstepoche angewendet, die sich von der Renaissance mit ihren klassizistischen Bestrebungen abwendete, um einer gesteigerten Expression der Gefühle Ausdruck zu geben — Maler wie Greco und Tintoretto wurden als die Hauptvertreter dieser Kunst angesehen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß mit dem Hervorkehren dieser nichtklassischen Kunst eine Parallele zur modernen Kunst des Expressionismus gezogen wurde, die man durch jene ältere Kunst des Manierismus zu stützen suchte. In ähnlicher Weise war etwa seit 1888 und nach 1900 der Begriff des „Barock“ durch die Kunstwissenschaft in den Vordergrund gestellt worden,

¹ *Manierismus in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Round table unter Leitung von Prof. Dr. J. Racek bei dem Colloquium „Musica Bohemica et europea“ in Brno am 30. September 1970. Hinzuweisen ist auch auf den Aufsatz von H. Federhofer, *Zum Manierismus-Problem in der Musik*, in: *Renaissance-Muziek 1400—1600*. Festschrift für R. B. Lenaerts, Leuven 1969.

² E. R. Curtius und G. R. Hocke, vgl. meine Literaturangaben in *Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper*, in: *Die Musikforschung* XIX, 1966, S. 261—269.

in der man Parallelen zur bildenden Kunst des Impressionismus sah, jener Bewegung von Farben, Licht und Schatten, die durch die impressionistische Malerei neu entdeckt worden war. Die Musikwissenschaft begann seit etwa 1919 den Begriff „Barock“ zu übernehmen, nachdem vor allem Curt Sachs auf die ähnlichen Erscheinungen für die Musikgeschichte hingewiesen und die Möglichkeiten der Übertragung begründet hatte³. Man sträubte sich anfangs gegen derartige Parallelen, erkannte aber bald den Wert einer solchen, so daß man dann ganz allgemein von Barock-Musik, Barock-Oper usw. sprach und daß Friedrich Blume diesem Begriff eine grundlegende Analyse in MGG widmen konnte (Band I, 1949–1951). Inzwischen sind aber wieder etwa zwanzig Jahre vergangen und der Begriff des Manierismus beginnt sich immer mehr durchzusetzen, so daß die Auswirkungen desselben in der Musik einmal näher untersucht werden sollten. Manches, was man bisher als Frühbarock bezeichnete, wird man unter dem Begriff eines Manierismus besser unterbringen können, so die Neigung zu extremen Kontrasten wie eine gewisse Stilspaltung, aber vor allem jene gesteigerte Ausdruckshaltung, welche die Musik seit etwa 1550 in verstärkter Weise kennzeichnet.

Direkte Übertragungen aus der bildenden Kunst auf die Musik sind kaum möglich, es handelt sich aber um eine ganz ähnliche Ausdrucksgestaltung. Hier seien einige Kennzeichen der bildenden Kunst des Manierismus genannt, welche man als Ausgangspunkte nehmen kann: Stilisierende Veränderung des Naturvorbildes, bewußte Unwirklichkeit, die sich in Verrenkungen und Streckungen des menschlichen Körpers auswirkt, ekstatische Bewegungen in der Haltung der menschlichen Figuren⁴. Es ist nicht nur die ausdrucksvolle Deklamation einzelner Worte in den Kompositionen des 16. Jahrhunderts, sondern deren gesteigerte Affektgebung seit der *Musica reservata*, die man als Parallele auffassen muß. Während die humanistischen Odenkompositionen sich damit begnügten, das Versmaß genau in Musik zu setzen, kam sehr bald jene gesteigerte Gefühlshaftigkeit hinzu, welche über alles Klassizistische weit hinausging. Jene gesteigerte Art der Affektwiedergabe in Motetten und Madrigalen, die zur Erweiterung und Auflösung der Kirchentonarten führte, ist bereits „Manierismus“. In der Oper steht ein großes manieristisches Kunstwerk von Anfang an im Vordergrund. Die auf das äußerste gesteigerte Wiedergabe der Affekte war es, welche zum monodischen Sologesang und zum schnellen Harmoniewechsel führte, die alles andere waren als klassizistische Deklamation. Die Geschichte der Oper ist bisher viel zu einseitig als Wiederbelebung des antiken Dramas angesehen worden, es wurde von mir bereits darauf hingewiesen, daß es gar nicht die antiken Dramen gewesen sind, sondern die Märchenstoffe aus Ovids *Metamorphosen*, *Dafne*, *Orpheus*, *Perseus* und *Andromeda*, *Thetis* und *Peleus*, *Circe*, welche die Libretti der ersten Opern bestimmt haben⁵. Wunder und Zauber sollten den Zuhörer packen und mitreißen, ihm diene auch die neue Bühnentechnik, die alles andere war als äußerlicher Effekt.

³ C. Sachs, *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft*, in: AfMw I, 1918, und *Barockmusik*, in JbP 1919.

⁴ H. Lossow, *Zum Stilproblem des Manierismus in der italienischen und deutschen Malerei*, in: Deutschland—Italien, Festschrift für W. Waetzoldt, Berlin 1940, S. 192—208. Ferner A. Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964 (Beck).

⁵ H. Chr. Wolff, *Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper*, in: Mf XIX, 1966, S. 261; ferner *Ovids Metamorphosen und die frühe Oper*, in: Festschrift für F. Ghisi 1971 (in Vorbereitung).

Da die unmittelbaren Beziehungen der frühen Oper zur bildenden Kunst des Manierismus außerordentlich eng waren, seien hier einige Einzelheiten mitgeteilt⁶. Die schwebenden Engel und Götter der Malerei wurden auf der Opernbühne durch Flugmaschinen realisiert. Nicht nur gespenstische Drachen und fliegende Teufel wurden auf die Bühne übernommen, sondern auch eine Figur wie der durch die Luft fliegende Perseus, der auf einem Gemälde Tizians die gefesselte Andromeda genau so befreit wie dann in den zahllosen Perseus-Opern des 17. Jahrhunderts⁷. Der packenden Überraschung dienten unheimliche Höhlen, Brand- und Feuerszenen, Schiffbrüche auf Gemälden und Stichen von Jan Breughel, Peter Schoubroeck, Jacques Callot — sie kehrten alle auf der Opernbühne wieder. Der Eindruck des Überwältigenden wurde durch Riesen, Kolosse, aber auch durch die Darstellung Wahnsinniger, durch Traum- und Geisterszenen hervorgerufen, die aus der Malerei des 16. Jahrhunderts in die Oper übernommen wurden. Auch Erschießungen, Verzauberungen, Verwandlungen sind stetige Themen der manieristischen Malerei, die in der Oper dargestellt wurden. Selbst ein wesentliches Kennzeichen manieristischer Architektur, die unendliche Tiefe langer Höfe, wurde von der frühen Opernbühne durch die unendliche Perspektive der Kulissenbühne Torellis im 17. Jahrhundert übernommen.

Man könnte einwenden, dies seien ja alles optische Dinge, welche als manieristisch angesehen werden müssen, die aber mit der Musik der Opern nichts direkt zu tun hätten. Ist ein solcher Einwand wirklich berechtigt? Hat nicht die Musik genau die gleichen Aufgaben gehabt, Verwunderung, Verzauberung, Erschütterung zu erzeugen? Man kann die Musik sicher nicht isoliert betrachten, sondern muß bei ihr auf ganz ähnliche Wirkungen achten. Die Erschütterung der Zuhörer, die bei der Aufführung von Monteverdis *Cembattimento di Trancredi e Clorinda* in Venedig überliefert ist, kennzeichnet bestimmt auch seine Opern und die seiner Zeitgenossen. Wenn sich solche Wirkungen bei uns heute nicht mehr oder nicht in dem gleichen Maße einstellen, liegt das an dem völlig veränderten Klangbild unserer Musik. Und damit kommt eine ganz wichtige Frage: Hat nicht die Musik in den manieristischen Szenen der alten Oper eine ähnliche Wirkung ausgelöst wie die Bühnenvorgänge? Zumindest ist diese Wirkung durch die Musik unterstützt worden und wurde dann auch ohne Szene in die Instrumentalmusik mit ähnlichem Ausdruck übernommen. Man müßte einmal derartige Szenen, Geister-Traum-Wahnsinns-Szenen in ihrer musikalischen Wiedergabe prüfen, um diese Art der Affektgebung zu untersuchen⁸. Wie hat die Musik der Wahnsinnszenen in Lullys *Roland* und in Händels *Orlando* auf die Zuhörer gewirkt? Wie sind die Sturm- und Schiffbruch-Musiken aufgenommen worden? Dies war bestimmt nicht nur eine hübsche Tonmalerei, sondern diente der mitreißenden Erschütterung. Welcher Wandel ist allein in der Verwendung des Streichertremolos zu bemerken, bei dem die Zuhörer

⁶ Die genaueren Belege hierfür habe ich in dem Referat in Brno 1970 gegeben: *Malerie des Manierismus und frühe Oper*.

⁷ Vgl. die Abbildungen bei H. Chr. Wolff, *Oper—Szene und Darstellung 1600—1900*, Leipzig 1968, S. 27 u. S. 59.

⁸ Ansätze für eine solche vergleichende Stilforschung wurden auf dem Musikwissenschaftlichen Kongreß der IGMW in Salzburg 1964 bei dem unter Leitung des Verfassers abgehaltenen Round table gegeben: *Die Beziehungen zwischen Oper, Oratorium und Instrumentalmusik der Barockzeit*. Vgl. Kongreßbericht, Bd. II, Kassel 1966, S. 212—225.

Monteverdis Tränen vergossen — ist diese Wirkung im 18. Jahrhundert noch die gleiche? Dies sind Fragen der Rezeptionsforschung, die bisher noch wenig oder gar nicht beantwortet worden sind.

Die Musik der Renaissance ist als zurückhaltend, maßvoll, klar gegliedert anzusehen, auch als rational; Klarheit und Deutlichkeit beim Vortrag gesungener Texte war oberstes Prinzip⁹. Demgegenüber traten seit etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts bereits Affektsteigerungen auf, die an und für sich bekannt sind und die meist als Vorläufer des Barock angesehen werden. Es fragt sich, ob dies heute genügt, oder ob sich hier nicht eine durchaus selbständige Stilrichtung entwickelte, die nicht mit dem vielleicht zu weit aufgefaßten Begriff des „Barock“ zu erfassen ist. Mit der Steigerung des Gefühlsausdrucks knüpfte man an die Musik des Mittelalters, speziell der Gotik an, wie ja auch in der bildenden Kunst derartige Zusammenhänge bekannt sind. Klassische Bild- und Formelemente wurden durch den Manierismus in neuer Weise gedeutet. Ähnliches gilt für die Musik: Deutliche Textdeklamation und Durchimitation wurden der Renaissance entnommen, aber inhaltlich neu gedeutet, mit gesteigertem Affekt ins „Unnatürliche“ gesteigert. Dies hat man oft auch als „Dramatisierung“ bezeichnet, es handelt sich aber nicht um eine natürliche, einfache „Darstellung“, sondern eben um eine gesteigerte und übersteigerte. Hier liegen die Wurzeln der frühen Oper, die im Grunde eine völlig nichtnaturalistische Kunst darstellte. Die Vorbereitungen hierfür findet man in den Motetten und Madrigalen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Insbesondere sind es die Werke Orlando di Lassos und Luca Marenzios, die als manieristisch bezeichnet werden müssen. Es sei an Orlandos Madrigal *Crudel, acerba inesorabil morte* (GA Bd. II, Nr. 12) erinnert, an seine Mermann-Madrigale aus dem Jahre 1587, mit ihren Klangrückungen und chromatischen Tonschritten, auch an jene zahllosen gesteigerten Darstellungen des Schmerzes, der Verzweiflung, der Einsamkeit auf Gedichte Petrarcas. Aber auch Motetten wie *Christe, Dei soboles* haben chromatische Tonschritte im Sinne eines Manierismus. Man denke an die *Lagrima di San Pietro*, an Orlandos *Lamentationes* wie die Klagereden Hiobs, an die *Prophetiae Sibyllarum*, die voll ekstatischer Gefühlssteigerungen im Sinne des Manierismus sind. Es handelt sich immer wieder nicht nur um die „*imitazione dell'affetto*“, sondern um die phantastische Steigerung und die Vermengung der Stilmittel, welche das gesamte Schaffen Orlando di Lassos durchziehen¹⁰. Die Sibyllen-Madrigale enthalten bereits jene Entrückung und die schmerzlichen Visionen, die mit ihrer „*mania*“, ihrem „*furor divinus*“ ganz in der Art manieristischer Malerei gehalten waren — diese Sammlung ist ein zunächst unveröffentlichtes Jugendwerk Orlandos gewesen. Man kann diese Ausdrucksgebung also nicht auf einige wenige Werke beschränken, auch kaum auf einzelne Komponisten, denn man findet Ähnliches damals überall. Die Werke Luca Marenzios sind voll derartiger Wirkungen, die sich oft in gehäufte Chromatik äußern und die Parallelen noch bei Richard Wagner finden, wie Hans Engel gezeigt hat¹¹. Man denke an Madrigale wie Marenzios *Muti una volta quel suo antico stile* oder an *O fere stelle* und vor

⁹ Vgl. H. Chr. Wolff, *Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert)*, Leipzig 1956, S. 20.

¹⁰ W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, S. 95.

¹¹ H. Engel, *Luca Marenzio*, Florenz 1956, S. 108, 127 u. 153; Ferner A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, Vol. II, S. 624, 673.

allem an *Solo e pensoso* (aus dem IX. Madrigalbuch vom Jahre 1599). Dies sind nicht Ausnahmen, vielmehr ist der Stil auch vieler anderer seiner Kompositionen ganz ähnlich. Man findet solchen gesteigerten Gefühlsüberschwang sogar in Madrigalen Palestrinas, wie in *La cruda mia nemica*. Nur wenn man diese Art manieristischer Ausdrucksgebung bejaht, wird man auch die unwahrscheinliche Verzierungstechnik jener Zeit verstehen, welche nichts anderes war als eine nochmalige Übersteigerung, welche den Zuhörer verzaubern und mitreißen sollte. Die Lehrbücher eines Bovicelli, eines della Casa beweisen das allgemeine Interesse an derartigen Gesangsimprovisationen. Die „Verzierungen“ dienten zugleich einer gesteigerten Gefühls- und Affektdarstellung, sie waren unbedingt erforderlich. Dies gilt bis weit in das 17. Jahrhundert hinein, und selbst im 18. Jahrhundert lebt der alte Geist der Verzauberung durch virtuose Gesangsimprovisationen noch weiter.

Es genügt also nicht, an einzelnen Werken, etwa Gesualdo da Venosas auf manieristische Züge hinzuweisen¹², wenn solche bei ihm auch in besonders gesteigerter Weise zu finden sind. Manierismus war der beherrschende Zeitstil in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und er reicht bis weit in das 17. Jahrhundert hinein, auch in der Musikgeschichte. Wenn Monteverdi schrieb, daß der moderne Komponist auf den *fondamenti della verità* (Vorrede zum V. Madrigalbuch 1605) aufbaue, so meinte er damit nicht eine naturalistische oder „natürliche“ Wiedergabe der Affekte, sondern eine gesteigerte Darstellung¹³, die nach musikalischen Gesichtspunkten ausgebaut wurde. Es sei an sein *Lamento* aus der Oper *Arianna* erinnert oder an die Klageszene seines *Orfeo* mit den von Monteverdi selbst aufgezeichneten Gesangs-Veränderungen, welche diesem Stil allgemein eigentümlich sind und die auch in dem erwähnten *Lamento* sicher ergänzend zu improvisieren waren. So vertritt Monteverdi zweifellos weitgehend den Stil des Manierismus, in dem die Grundlagen für eine musikalische Ausdrucksgebung geschaffen wurden, die bis zur Gegenwart nachwirkte und besonders im 19. Jahrhundert wieder auflebte — bei Carl Maria von Weber, Chopin, Liszt und Richard Wagner bis hin zu Arnold Schönberg und Anton Webern. Der Begriff Frühbarock ist für die Zeit von 1550 bis etwa 1650 nicht ausreichend, weil wesentliche Eigenarten dieses musikalischen Manierismus danach aufgegeben wurden. Ein neuer Klassizismus entstand vor allem mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts, der Name Metastasio ist besonders kennzeichnend für diesen völlig neuen Stil, der nicht erst mit den Wiener Klassikern auftrat. Ob man hierfür noch weiter den Namen des „Barock“ behalten will, oder ob man lieber ebenfalls eine andere Stilbezeichnung wählen soll, wäre zu diskutieren. Neuerdings taucht hierfür die Bezeichnung einer „Musik der Aufklärung“ auf, die sich aber mehr auf die allgemeinen philosophischen Grundlagen statt auf künstlerische Gegebenheiten stützt. Mit dem alten Manierismus hat das 18. Jahrhundert jedenfalls nur noch sehr wenig zu tun, wenn auch einige Nachwirkungen festzustellen sind.

So sei zuletzt die Frage der Nachwirkung und der Stil-Überschneidung erwähnt. Auf der Opernbühne hörten die fliegenden Götter und Geister, die Traumszenen und Brände keineswegs mit der Mitte des 17. Jahrhunderts auf, sie lebten vielmehr

¹² Vgl. L. Finscher, *Manierismus im italienischen Madrigal*, Colloquia Musicologica, Brno 1970.

¹³ Im Jahre 1624 fand Monteverdi hierfür die Bezeichnung des *stile concitato*, der auch eine Übernahme der *imitazione delle passioni* auf die Instrumente einschloß (Vorwort zu *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*).

bis weit in das 18. Jahrhundert hinein. Eine Erscheinung wie die Erfindung der quer gestellten Kulissen auf der Opernbühne, die sogenannte „Winkelperspektive“ oder das Theater der „doppelten Bühnenkoordinate“, die sich seit etwa 1700 durchsetzt, ging zweifellos auf die unsymmetrischen Bauten des Manierismus des 16. Jahrhunderts zurück. Man kann diese Bühnenanlage heute bereits am Ende des 17. Jahrhunderts in Bologna nachweisen¹⁴, sie wurde aber noch um 1730 in Paris (bei Servandoni) als neuartig empfunden. Diese unsymmetrische Art der Kulissenstellung, die mehrere Räume auf der Bühne illusionistisch andeutete, muß als Nachwirkung der Architektur des Manierismus angesehen werden — es handelt sich um eine Stil-Überschneidung, die vielleicht auch auf musikalischem Gebiet zu finden ist. Die Stilperioden lösen sich ja nicht exakt bei bestimmten Daten ab, sondern wirken vereinzelt noch lange weiter, besonders bei einer Institution wie dem Theater, insbesondere der Oper, für die man die gleichen Theaterbauten mit ihrer Bühnentechnik lange Zeit weiter verwendete.

Es ist die Aufgabe der Geschichtsschreibung, auch der Musikgeschichte, eine Deutung und Sinngebung der Ereignisse zu suchen. Diese Deutungen wechseln mit den Zeiten und mit den wechselnden Perioden der eigenen Zeit. Eine rein „objektive“ für alle Zeiten gültige Geschichte kann es nicht geben. Die Deutungen wechseln von Generation zu Generation. Mit dem Wechsel des Standpunkts tritt meist auch ein Wechsel der historischen Beurteilung ein¹⁵. Die Stilbegriffe sind aber solche Beurteilungsstandpunkte, keine ewigen Wahrheiten. Was würde ein Zeitgenosse des Mittelalters gesagt haben, wenn man ihn als „mittelalterlichen Menschen“ angeredet hätte? Ähnliches gilt für den Barock-Begriff, und sicher auch für den — Manierismus. Dies sind Hilfsmittel, bestimmte Erscheinungen der Vergangenheit für unsere eigene Zeit besser zu verstehen und für uns lebendig werden zu lassen.

Alexander Zemlinsky*

Zu seinem 100. Geburtstag am 14. Oktober 1971

VON ARNOŠT MAHLER, PRAG

„Unter allen Dirigenten beeindruckte mich Gustav Mahler am meisten. Das erkläre ich mir teilweise mit der Tatsache, daß er auch Komponist war, denn nur Komponisten können eigentlich einen ‚neuen‘ Überblick für Kompositionen haben, die sie dirigieren.“ Igor Strawinsky¹

Zu den dirigierenden Komponisten — also „Doppelmusikern“ — gehört eine Persönlichkeit, die mit Unrecht beinahe ganz in Vergessenheit geraten ist, als

¹⁴ H. Chr. Wolff, *Oper — Szene und Darstellung*, S. 82.

¹⁵ Vgl. H. Chr. Wolff, *Geschichte und Wertbegriff*, in: Festschrift Friedrich Blume, Kassel 1963, S. 398—405.

* Der vorliegende Artikel wurde der Schriftleitung der *Musikforschung* am 8. August 1970 eingereicht. Aus der den Artikel betreffenden Korrespondenz geht hervor, daß das richtige Geburtsdatum Zemlinskys dem Verfasser spätestens seit dem 9. Mai 1970 bekannt war. Die Schriftleitung hat dem Verfasser des Zemlinsky-Artikels im Archiv für Musikwissenschaft XXVIII, 1971, S. 77 ff., Herrn Dr. Horst Weber, am 19. Oktober 1970 mitgeteilt, daß der vorliegende Aufsatz, der u. a. das Geburtsdatum Zemlinskys richtigstelle, aus Anlaß des 100. Geburtstages Zemlinskys in Heft 3/1971 der „Musikforschung“ erscheinen werde.

¹ *Conversation with Igor Strawinsky. Memoires and Commentaries, Expositions and Developments, Dialogues*