

SWR2 Essay

## **Kontra und Pro**

Die manieristische Verdrehung in der Musik

Von Torsten Möller

Sendung: Sonntag, 05.06.2022

Redaktion: Lydia Jeschke

Produktion: SWR 2013

SWR2 Essay können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter [www.SWR2.de](http://www.SWR2.de) und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören – oder als **Podcast** nachhören:  
<https://www.swr.de/~podcast/swr2/programm/swr2-essay-podcast-104.xml>

---

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

---

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen.

Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert.

Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder [swr2.de](http://swr2.de)

Die SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...

Kostenlos herunterladen: [www.swr2.de/app](http://www.swr2.de/app)

Sprecherin:

Außergewöhnlich ist das Format: nicht eckig, dafür rund und etwa in der Größe eines Fußballs. Ein graziler Jüngling ist zu sehen. Sein Gesicht dominiert die obere Bildhälfte. Mittig gesetzt, trennt ein akkurat frisierter Scheitel das glatt gestrichene Haar. Der Gesichtsausdruck des Jünglings wirkt undurchdringlich, rätselhaft, weltabgewandt. Verschleiert sind die Augen, scheinen durch den Betrachter teilnahmslos hindurch zu blicken. Ungleich extrovertierter als die Mimik drängt sich in der unteren Bildrundung die abnormal große, deformierte Hand auf.

Sprecher:

Das kleine Bild stammt von 1523 oder 1524. Gemalt hat es Girolamo Francesco Maria Mazzola, besser bekannt als Parmegianino, der kleine aus Parma. *Selbstbildnis im Konvexspiegel* heißt das Werk – und der Name ist Programm. Denn nicht wie von Natur gegeben malte sich der Künstler, sondern verzerrt durch den damals gebräuchlichen gebogenen Spiegel. Menschliche Proportionen geraten durcheinander, aber auch die architektonischen: Hinter dem Künstler verformt sich der schummrig illuminierte Raum bedrohlich. Geraden werden zu Kurven, eine Tür zu einem schmalen, dunklen Spalt.

Sprecherin:

Manieristische Eigenheiten bringt das *Selbstbildnis im Konvexspiegel* komprimiert zum Ausdruck. Da wäre die Missachtung „klassischer“ Kompositionsprinzipien und „klassischer“ Abbildungstheorien. Nichts ist zu sehen von einem goldenen Schnitt, nichts von einem formvollendeten Arrangement, das noch typisch war für die Malerei der Hochrenaissance. Diese orientiert sich bekanntlich an der griechischen Klassik. Doch das logische, eben klassisch geradlinige Prinzip von Stütze und Last, von Wand und Decke sieht in Parmegianinos Raumverwandlung ganz anders aus als noch in der klaren Anlage griechischer Tempelformen.

Sprecher:

Hinter dem *Selbstbildnis im Konvexspiegel* steht die offensive Demonstration artistischen Geschicks. In geradezu sportiver Ambition lässt Parmegianino bewährte Traditionen hinter sich. Die ganz bewusst kreierte künstliche Situation verarbeitet er mit künstlerischen Mitteln; es geschieht nicht verbissen ehrgeizig, sondern überlegen, sophistisch und, trotz aller darstellerischer Widrigkeiten: beeindruckend elegant.

Musik 1:	Anfang bis 37''
Don Carlo Gesualdo, <i>Ecco Moriro Dunque</i> , aus: Il Quarto Libro Di Madrigali	
Interpreten: La Venexiana: Rossana Bertini, Sopr., Emanuel Galli, Sopr., Lucia Sciannimanico, Mezzosopr., Claudio Cavina, Countertenor, Giuseppe Maletto, Tenor, Sandra Naglia, Tenor, Daniele Carnovich, Bass, Franco Pavan, Laute, Gabriele Palomba, Laute, Fabio Bonizzoni, Harpsichord	
Glossa (2000), GCD 920907, ohne LC	

Sprecherin:

Es soll von Musik die Rede sein. Musik ist per se abstrakt, ganz anderen Regeln unterworfen als das Bild, das den Bruch zwischen „Realität“ und „Abbild“ offenbar kennt. Das Überschreiten gegebener Gesetze allerdings, das Parmegianinos *Selbstbildnis im Konvexspiegel* ebenso kenn- wie auszeichnet – das bleibt vom Aspekt der Nachahmung unberührt. Don Carlo Gesualdos Madrigale geraten oft aus den Fugen. „Schräge“ Stimmführungen, seltsame Rückungen, bedrohliche Chromatik und der ein oder andere passus duriusculus bestimmen das Klangbild. Ganz bewusst manövriert sich Gesualdo – wie schon Parmegianino - in schwierige Situationen. Ganz bewusst sucht Gesualdo so etwas wie kompositorische Sackgassen – aber nur, um einen kleinen Tunnel zu finden, aus dem er sich elegant-geschmeidig wieder herauswinden kann.

Musik 1: Don Carlo Gesualdo	(ca. 1'35'' - 2'54'')
-----------------------------	-----------------------

Sprecherin:

Im allgemeinen Kunst- wie Sprachverständnis bezeichnet Manierismus eine Epoche: nämlich die Endphase der italienischen Hochrenaissance in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Parmegianino und natürlich der große Michelangelo Buonarroti waren anerkannte Manieristen; hinzu gesellt sich der skurrile Arcimboldo, bekannt geworden durch seine surrealen Frucht-Collagen, die Gesichter ergeben. Als typisch manieristische Architektur gilt die Eingangshalle zur Florentiner Biblioteca Laurenziana, entworfen von Michelangelo. Eine gerundete, wie ein Lavastrom aus dem Lesesaal heraus fließende Treppenanlage erfüllt die Vorhalle. Aufsehen erregend wirkt die Wandgestaltung. Pilaster rückt Michelangelo in die Wand ein, ja gleich ganze Säulenpaare, deren entfunktionalisierte Einfassung gerade den von Vernunft geleiteten Menschen der Renaissance frappieren musste. Auf's Staunen des

Betrachters zielt auch der als Nachfolger Michelangelos erkorene Giorgio Vasari in seiner Konzeption der Uffizien. Die serielle Abfolge stets gleicher architektonischer Elemente über eine Länge von etwa 150 Metern weckt den Eindruck von Unendlichkeit. Selbst in der so angewandt-bodenständigen Kunst wie der Architektur ist das Motto klar: es geht auch um die Aufhebung von Beschränkungen. Das zeigte Parmegianino, das zeigten Don Carlo Gesualdo, Michelangelo und das zeigte Giorgio Vasari.

Sprecher:

In der Musikwissenschaft herrscht weniger Konsens als in den Kunstwissenschaften. Einige Forscher beschränken den musikalischen Manierismus in aller Vorsicht auf das späte 16. Jahrhundert und finden – manchmal – Analogien zwischen Kunst- und Musikgeschichte. Eng angelehnt an die kunsthistorische Deutung sehen sie die artifiziellen Übersteigerungen eines Gesualdo als Reaktion auf die Vollendung eines musikalischen „Klassizismus“. Wie auch immer dieser „Klassizismus“ in der Musik geartet sein könnte, soll hier nicht interessieren, vielmehr aber die Tatsache der Verankerung des Manierismus in einer bestimmten Epoche. Doch was passiert, wenn man – mit guten Gründen – das Halt gebende historische Fundament verlässt? Wenn man also den Manierismus nicht als Epoche, sondern als Stilbegriff interpretiert?

Sprecherin:

Fragen nach dem Manierismus berühren fundamentale Fragen der Geschichtsschreibung: Gibt es überhaupt so etwas wie abgeschlossene Epochen? Kann es sein, dass bestimmte Wesenszüge einer Epoche so spur- und folgenlos verschwinden wie die Kielspur eines Schiffs? Oder, anders gefragt: Ist es überhaupt möglich, dass bestimmte, offenbar menschliche Wesenszüge in der Geschichte nur einmal auftauchen, um sich danach für immer zu verabschieden? Oder ist es nicht eher so, dass im Menschen Angelegtes zu diesen oder jenen Zeiten stärker an die Oberfläche drängt?

Sprecher:

Es scheint so zu sein: Das „Klassische“ tauchte immer wieder auf. Die griechische Klassik, der Klassizismus der Renaissance, der Neoklassizismus des frühen 20. Jahrhunderts stellen zu verschiedenen Zeiten (und an verschiedenen Orten!) die Tragfähigkeit des Begriffs unter Beweis. Barockes wiederum soll es nicht nur bei Engelsfiguren geben, sondern auch in der

blumenreichen Sprache Jean Pauls oder im Freibad um die Ecke. Und wer will, der darf im Transvestiten die eigentümliche manieristische Umkehrung erblicken.

Sprecherin:

Gewiss beträte man ein delikates Gebiet, würde man – nun weg vom prosaischen Alltag – weiter die Tiefe dringen, sich einlassen auf die großen und dicht verminten Terrains philosophisch-hermeneutischer Grundsatzfragen von der – seitens des Kunsthistorikers Wilhelm Pinder ins Spiel gebrachten – „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ bis zum drohenden Zirkelschluss. Hilfreicher scheint aber vorerst eine Beschränkung auf den Manierismus in Form konkreter musikalischer Anwendung. Kaum jemand wird auf die Idee kommen, rituelle Musik als manieristisch zu bezeichnen. Manieristische Musik setzt intellektuelle Ausgestaltung voraus, zumeist der erlesensten, feinsten Art. Archaisches, an die Motorik und Körperlichkeit unmittelbar Appellierendes schließt das aus.

Musik 2:	4'14'' bis 4'30''
Maria de Alvear: <i>Baum</i> .	
Interpreten: Drums Off Chaos (Jaki Liebezeit, Manos Tsangaris, Reiner Linke, Gero Sprafke. Maria de Alvear)	
World Edition Bestellnr. 0006, LC 10625	

Sprecher:

Die Baum-Performance der Kölner Komponistin Maria de Alvear ist die Ausnahme, die die Regel bestätigt. In der Sphäre der Kunstmusik war und ist intellektuelle Konstruktion an der Tagesordnung. Hier also sollte eher etwas zu finden sein von jener geistreichen Zuspitzung des Manierierten. Angesichts der ungeklärten Manierismusfrage in der Musik stellte Hellmut Federhofer 1974 die polemische Frage: „Ist Palestrina ein Manierist?“ Wir verlagern die Frage vom 16. ins 20. Jahrhundert und vom Singular in den Plural. Wir fragen: Arnold Schönberg und seine Schüler - haben sie Manieristisches komponiert?

Sprecherin:

Man muss nicht Thomas Manns *Doktor Faustus* lesen, um zu wissen, dass die Ästhetik der Zweiten Wiener Schule auf hoch geistiger Konstruktion beruht. Dem Manieristischen liegt das nicht fern. Schwieriger wird es, wenn man weiß, dass Arnold Schönberg das Diktum des österreichischen Architekten Adolf Loos bedingungslos teilte und das musikalische Ornament

– freundlich formuliert – als überflüssigen Zierrat ansah. Nüchternheit, das heißt auch die Beschränkung aufs Wesentliche, verträgt sich schlecht mit dem Manieristischen. Und die Entfernung nimmt zu, sobald der Aufgriff überlieferter Kompositionsmittel ins Spiel kommt. Kompositorische Strenge, Akademismus, die Berufung auf Krebs, Spiegel und Umkehrung scheinen wenig zu tun zu haben mit dem Kapriziösen, dem bewusst manieristisch Überzogenen.

Musik 3:	53'' bis 1'15''
Anton Webern: Variationen für Klavier Op. 27 (1936), 3. Satz (ab „die Beschränkung aufs Wesentliche“, etwa ab 20'' bis 40'')	
Interpret: Mitsuko Uchida	
Philips Best. Nr. 468 033-2, LC 00305	

Sprecherin:

So scheint es zumindest. Musik ist seltsam autistisch. Sie hat die Eigenschaft, sich zu entziehen, wenn man ihr zu nahe kommt. In ihrem Gestus spiegeln die Klaviervariationen Anton Weberns ihre konstruktive Anlagen ähnlich wieder wie Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*. Kommt aber die Partitur ins Spiel, wird also nicht nur gehört, dann offenbaren sich ganz andere Seiten. 1982 schrieb der Musikwissenschaftler Héctor Edmundo Rubio:

Sprecher:

„Das Phänomen der Augenmusik stellt den offensichtlichsten Widerspruch im manieristischen Madrigal dar. Eine Kunst, die zum Ergötzen der Ohren berufen ist, erlangt ihren größten Erfolg durch die Verwendung von Figuren, die in den Bereich musikalischer Kalligraphie gehören und in ihrer klanglichen Realisation nicht angemessen rezipiert werden können. Augenmusik als exquisites Vergnügen des manieristischen Künstlers, als einzigartige Möglichkeit, polyvalent zu wirken, ein entzückendes und bewunderungswürdiges Werk zu schaffen, die tieferen Geheimnisse seiner Ausstrahlung aber dem feinsinnigen und klugen Liebhaber vorzubehalten.“

*Zit. nach: Héctor Edmundo Rubio: Der Manierismus in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, Schneider, Tutzing 1982, S. 178 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 5)*

Sprecherin:

Nur Wenige halten sich an die Forderung des dem Schönberg-Kreis nahe stehenden Geigers Rudolf Kolisch, Musik aus der Partitur zu lesen, statt sie „nur“ hörend zu verfolgen. Durch den Notentext aber wird manches überhaupt erst erkennbar: Anton Weberns feinste Konstruktionen auf engem Raum, seine Vorliebe für die enge Verzahnung der Horizontalen mit der Vertikalen, das schillernde Vexierspiel selbst mit kleinsten Motiven – all das erschließt sich nur mit der Partitur in der Hand.

Sprecher:

Gleiches gilt noch für die Werke des englischen Komponisten Brian Ferneyhough im frühen 21. Jahrhundert: Ihre ganz bewusste Überfrachtung treibt der strengen Serialität ihre Kargheit aus. In der Anhäufung rhythmisch kompliziertester Überlagerungen von Septolen, Hemiolen oder Quintolen überfordern sie nicht nur den ein oder anderen Interpreten, sondern auch den Hörer. Kein Zufall, dass sich Ferneyhough, ein großer Bewunderer des italienischen Kupferstechers Giovanni Battista Piranesi, offen zum Manierismus bekannte.

Sprecherin:

Ferneyhoughs Interesse basiert im Wesentlichen auf zwei Aspekten, die beide auf einer eigenwilligen Interpretation beruhen. In Zusammenhang mit der so genannten „Augenmusik“ ist die Definition zu sehen, dass der Manierismus als künstlerischer Ausdruck interpretiert wird, wo die bewusste Organisation der Bedeutungen wichtiger ist als das Material, in dem sie zum Ausdruck kommt. Das klingt nebulös. Gemeint ist aber nichts anderes als eine Hochstilisierung kompositorischer Techniken, mit der – laut Ferneyhough – eine gewisse Selbstreflexion der Stil-Kategorie einhergeht. Solch ein Wille zur Bündelung hochgradig dicht geknüpfter Beziehungsnetze darf mit Fug und Recht postseriell genannt werden. Und für Ferneyhough garantierte dieses Verfahren – genau so wie für Schönberg und seine Schüler – Zusammenhang stiftende Kohärenz. Sie war ihm lieber als Experimente mit neuen Klängen, denen er die Kraft absprach, über längere Dauer die Spannung eines Werks aufrecht zu erhalten. – Der zweite Aspekt, und das erstaunt etwas angesichts der Dominanz der Konstruktion, betrifft die Regung von Emotionen. 1990 heißt es bei Ferneyhough:

Sprecher:

„Von meinem Standpunkt aus ist manieristischer Musik verschiedener Epochen der Wunsch gemeinsam, den Intellekt zu emotionalisieren. Das verlangt intellektuelle Strategien in verschiedenen Abstufungen von Inkommensurabilität, so dass sie in eine spannungsgeladene Beziehung zueinander geraten, was emotionale oder expressive Konstellationen hervorbringt. In diesem Sinne verstehe ich mich selbst als Manieristen.“

Sprecherin:

Nichts kommt aus heiterem Himmel: „Augenmusik“ – das war schon ein Schlagwort, lange bevor Ferneyhough mit höchstem Intellekt auf den Plan trat und auch, bevor Don Carlo Gesualdo seine Madrigale komponierte im 16. Jahrhundert. Baude Cordier, Vertreter der französischen *Ars Subtilior* im frühen 15. Jahrhundert, notierte die Partitur seines dreistimmigen Rondeau *Belle Bonne* in Form eines Herzens; kommt das Wort Liebe im Text vor, dann zeichnet Cordier in der Partitur ein Herz – wohl gemerkt nicht in schwarz, sondern in rot. Verglichen mit der Symbol-übersäten Kunst des 16. Jahrhunderts wirkt das wie ein Kinderspiel. Scheinbar endlos reihen sich in Motetten, Madrigalen und Malereien Bedeutungen aneinander, verschlüsselte Botschaften, die sich – wenn überhaupt – nur den Freigeistern einer höfischen Elite erschlossen: Frei sich entfaltende Melismen, auf einer Silbe gesungener Tonfolgen oder Melodien, verweisen nicht nur auf die Vorstellung von Schwerelosigkeit, sondern dienen auch als mehrdeutiges Symbol für Flusswelle, Wasser oder den Seufzer. Der Fauxbourdon stand im 15. Jahrhundert beim flämischen Meister Guillaume Dufay noch für Sündhaftes und Falsches. Im Madrigal der Spätrenaissance erweitert sich sein Ausdruck; nun dient die Parallelführung der Stimmen auch zur Darstellung des Schmerzes, der Melancholie, und für die mit beidem nicht selten verschwisterten Liebe. Wiederholte Noten wiederum der *imitatio tubarum* verweisen plurivalent sowohl auf Ruhm und Würde, während die *circulatio* in ihrer kreisförmigen Bewegung nicht nur auf die Drehung, den Umlauf oder die Umgehung deutet, sondern auch als Symbol für die Göttin Fortuna steht. Klar ist: Zu Bachs Symbol geschwängelter Matthäus- oder Johannespassion mit angehäuften Kreuzsymbolen ist es vom manieristischen Madrigal nur noch ein kleiner Schritt.

Sprecher:

Wer sich lediglich auf die stumme Partitur beruft und nicht auf beredt Erklingendes eingeht, dem entgeht Wesentliches: nämlich die Möglichkeiten lebendiger Vitalisierung und



Aktualisierung eines Notentextes. Musikalische Aufführungspraxis kann sie leisten. Und in diesem Punkt gibt zumindest entfernte Parallelen zu Prinzipien manieristischer Malerei. Hatten Michelangelo, Parmegianino oder Arcimboldo nicht mehr die Natur-Nachahmung im Sinn, sondern deren Übersteigerung ins künstlich Artistische, so offenbart auch der manieristische Interpret kein Interesse an der bloßen Abbildung, in diesem Fall der Partitur. Der Notentext wird dabei nicht nur zum Sprungbrett für filigran-kunstvolle Kabinettstückchen der Virtuosen des 19. Jahrhunderts, sondern kann Impuls sein für eine ganz eigene Kunst, die sich um die Absicht der Komponisten nicht scheren muss.

Sprecherin:

Ein vorzügliches Beispiel ist natürlich Glenn Gould, der gleich mehrere Eigenschaften des Manieristen in sich vereint. Voraussetzung ist eine stupende pianistische Technik, die der Kanadier für so selbstverständlich hielt, dass er einmal meinte, jedem in ein paar Wochen das Klavier spielen beibringen zu können. Legendär wurde auch Glenn Goulds Ausspruch, dass man „Klavier nicht mit den Fingern“, sondern „mit dem Kopf“ spiele. Die Worte erhalten Gewicht. Denn schon der anerkannte Manierist Michelangelo schrieb im 16. Jahrhundert ein futuristisches Manifest, in dem es hieß: „Si pinge col cervello, non con la mano“: „man malt mit dem Kopf, nicht mit der Hand.“ – Gould winkt mit dem Zaunpfahl. Selbst sein intellektuell-augenzwinkerndes Verweisspiel hat etwas manieristisches.

Sprecher

Mit der Unterbewertung des Hand-Werks sind die Voraussetzungen für den Gouldschen Manierismus längst nicht erschöpft. Hinzu kommen ausgeprägte Exzentrik und heikelste Empfindsamkeit. Fotografien zeigen Gould, wie er mit Anglermontur ins Wasser geht. Die Wasserscheu galt aber nicht nur in der Natur, sondern offenbar auch fürs Zuhause – mit olfaktorischen Folgen.

Sprecherin

Berührungängste und die Missachtung all dessen, was die Sphäre des unmittelbar Körperlichen berührt – das ist mehr als ein interessanter Fall für den heute viel beanspruchten Psychoanalytiker. Sie erinnern an einen extremen Auswuchs von einem „Prozess der Zivilisation“, den der Soziologe Norbert Elias in seinen gleichnamigen Bänden anhand vieler beredter Dokumente so anschaulich beschrieb. Der mittelalterliche Mensch aß noch mit der Hand, schreibt Elias, und schnäuzte sich ohne Taschentuch zu Tisch. Innerhalb von etwa 300

Jahren ändert sich der Essenskodex radikal. Die Gabel kommt auf den Tisch. So hält zuerst die Haute Volee stählerne Distanz zum Fleischlichen und zur gemeinen Straße, wo Geschirr erst verspätet auftaucht. Der kurze Exkurs verdeutlicht: Manierismus ist ebenso unkörperliche wie durchweg elitäre Kunst. Sein Humus waren die edlen Kreise der Florentiner Medici, die Salons der Majestäten oder auch die Stuben des Grafen Goldberg:

Musik 4:

0 – 20''

Johann Sebastian Bach: Goldberg-Variationen, Aria

aus: Goldberg-Variationen. Aria mit 30 Veränderungen, BWV 988, Thema und Variationen Nr.1-5

Glenn Gould (Klavier)

Sprecher 1:

„Wir haben mittels technischer Zerlegung festgestellt, dass die Aria nicht zu ihren Sprösslingen passt, dass der ausschlaggebende Bass gerade durch die Vollkommenheit seines Umrisses und seiner harmonischen Implikationen sein eigenes Wachstum hemmt und die gewohnte Entwicklung der Passacaglia zu einem Kulminationspunkt untersagt. Wir haben, gleichfalls durch Analyse, gesehen, dass der thematische Inhalt der Aria eine ebenso ausgefallene Disposition enthüllt, dass die motivische Ausführung in jeder Variation ihrem eigenen Gesetz gehorcht und dass es folglich keine Ebenen von aufeinander folgenden Variationen gibt, auf denen ähnliche Bauprinzipien Anwendung finden wie jene, die den Variationen von Beethoven und Brahms architektonische Kohärenz verleihen. Doch ohne Analyse haben wir gespürt, dass es eine grundlegende Ordnung stiftende Intelligenz gibt, die wir ‚Ego‘ genannt haben. So sind wir gezwungen, unsere Kriterien zu revidieren, die kaum dafür geschaffen waren, über jene Vereinigung von Musik und Metaphysik zu richten – das Reich jenseits der Technik.“

*Zitat Glenn Gould: Von Bach bis Boulez, München (Piper) 1986, S. 51 / 52*

Sprecherin:

Zurück zu Glenn Gould: Der Literaturwissenschaftler Rüdiger Zymner hatte Jean Paul einige manieristische Schreibstile zugeordnet. Gewiss wäre es hier ein ähnlich reizvolles Vergnügen, Goulds Schriften ähnliche Eigenheiten zuzuordnen. Insbesondere in der Selbstreferentialität der Interviews mit sich selbst ist ein Nachhall der Vorrede zum Hesperus zu sehen, wo Jean Paul in einer Art Selbstgespräch darüber reflektiert, wie ein Vorwort konzipiert sein müsse. –

Interessieren soll aber ein anderer Aspekt: Goulds Analyse der Goldberg Variationen markiert nicht nur die Grenzen jeder technischen musikalischen Analyse, sondern offenbart auch einen markanten Umschlag von höchstem rationalem Kalkül ins Irrationale. Mit wahrlich pianistischer Artistik gelingt es Gould in den Goldberg-Variationen, ein Grundmetrum von vorn bis hinten durchzuhalten. Das stiftet die Kohärenz, die der Pianist im Notentext nur bedingt ausmachte. Andererseits aber ist – sofern man mit menschlichen Erzeugnissen zu tun hat – nicht alles begründbar. Goulds Naturell entspringt die Vorliebe für den drastischen Gegensatz – so zart er die einleitende Aria nimmt, so hämmernd beginnt er die erste Variation.

Musik 4: Erste Variation	0 – 18, ausblenden
--------------------------	--------------------

Sprecher:

Das Glatt-reibungslose verträgt sich offenbar schlecht mit dem immer widersprüchlich-rätselhaften Manieristischen. In der Interpretationssphäre ist Glenn Gould die Ausnahme von der Regel. Mit der Sachlichkeit des frühen 20. Jahrhunderts – der Name Adolf Loos kam schon vor – geht die Forderung nach Werktreue einher. So genannte Urtexte werden bindend; der Interpret also möge dem Komponisten folgen, möglichst 1:1. Nicht mehr von einem Interpretieren, sondern von einem Ausführenden ist nun oft die Rede, nicht nur beim Komponisten Hans Pfitzner. Für manieristische Verdrehungen mitsamt ihrer eigentümlichen Spannungen gibt es somit weniger Spielraum als noch im 19. Jahrhundert. Das, was Ludwig Finscher einst als Wesensmerkmale des Manierismus definierte:

Sprecher:

Gegensatz statt Ausgleich, Spannung statt Harmonie

Sprecherin

...das hat – zumindest im Rahmen der Interpretation nach 1920 – weniger Platz als noch zuvor in den selbstbewussten Übertreibungen und oft künstlichen Inszenierungen eines Nicolo Paganini, eines Franz Liszt oder eines Vladimir von Pachmann, der Gäste im Schlafrock Frédéric Chopins empfang und so mach eigenwillig überkandidelte Interpretation pflegte:

Musik 5:	1'09'' bis 1'22''
Wolfgang Amadeus Mozart: Sonate A-Dur KV 331, 3. Satz „Rondo Alla Turca“	
Interpret: Vladimir von Pachmann	
Tudor Welte-Mignon Piano Vol. 2 „Hotel Waldhaus Sils-Maria“	
Best. Nr. 7111, LC 02365	

Sprecherin:

Weit vor der skurrilen Erscheinung Vladimir von Pachmanns war Carl Philip Emanuel Bach einer der ersten Originalvirtuosen. Charles Burney, der reisefreudige englische Musikschriftsteller, hat 1773 von einer exquisiten Inszenierung einige Eindrücke sammeln können. Nach strengem Reglement wird der Gast Burney in Hamburg eingewiesen in die Bachsche Kunst, die offenbar auch Schauspielkunst war:

Sprecher: Zitat Charles Burney:

„Nach der Mahlzeit, welche mit Geschmack bereitet und mit heiterem Vergnügen verzehrt wurde, erhielt ich´s von ihm, dass er sich abermals ans Klavier setzte; und er spielte, ohne dass er lange dazwischen aufhörte, fast bis um elf des Abends. Während dieser Zeit geriet er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, dass er nicht nur spielte, sondern die Miene eines außer sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder, und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern als nur, soweit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaften behilflich war. Er sagte hernach, wenn er auf diese Weise öfter in Arbeit gesetzt würde, so würde er wieder jung werden.“  
*(aus: Charles Burney Tagebuch einer musikalischen Reise. Dritter Band: Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland. Übersetzt von Johann Joachim Christoph Bode und Christoph Daniel Ebeling, Bode, Hamburg 1773, neu herausgegeben von Eberhard Klemm, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1980, S. 457-458*

Sprecherin

War Carl Philip Emanuel Bach nur ein manieristisch angehauchter Inszenierungskünstler? Oder ist auch in seinen Kompositionen etwas zu finden von jener Geistfülle, die den Manieristen auszeichnet? In seinen *Freien Phantasien* lässt Bach interpretatorischen Spielraum: Takteinteilungen gibt es nicht mehr, notierte Harmonien sollen, so Bach, ausgeführt werden „in allerhand Figuren und Zergliederungen“. Das Improvisieren allein,

Ausdruck zumindest relativer Unmittelbarkeit, ist mit dem hoch reflektierten Manieristischen kaum in Deckung zu bringen. Bach aber versteht es, durch seine Kunst des „imprévu“ zu überraschen, ja zu erstaunen. Kaum regelkonforme Modulationen spielen dabei eine Hauptrolle. Carl Philipp Emanuel Bach dazu:

Sprecher: Zitat Carl Philip Emanuel Bach:

„Hingegen kann man durch eine gute Anleitung und durch gute Muster dahin kommen, dass man auf die gewöhnliche Art, auf eine etwas entfernte Weise, und auf eine ganz entlegene Art neu, angenehm und überraschend modulieren lernt. Nimmt man hinzu den vernünftigen Gebrauch der enharmonischen Künste: welcher Reichtum öffnet sich da, immer neu und immer angenehm frappant zu modulieren!“

*Carl Philip Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Erster und Zweiter Teil. Faksimile Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762. Hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1969, Anhang § 12, S. 15-16*

Sprecherin

Mit Aspekten der Erstaunen provozierenden Interpretation, mit Weberschen und Bachschen Kompositionstechniken und mit Fragen der Klavierinterpretation ist das Thema „Manierismus in der Musik“ längst nicht erschöpft. Ein weiterer Blick hinüber zur Kunstwissenschaft offenbart eine komplexe Mehrstimmigkeit der Ansichten#. Die vorsichtig-puristische Interpretation belässt den Manierismus im 16. Jahrhundert. Manche Historiker, etwa Gustav Rene Hocke, sehen ihn als europäische Konstante, als Oberbegriff für einen subjektiven, antiklassischen Stil. Diese Anschauung teilt auch Ernst Robert Curtius, Literaturwissenschaftler und Spezialist für mittelalterliche Literatur. Hocke ähnlich, spricht Curtius von einer „fundamentalen Seinsweise des europäischen Menschen“ und sieht diese, wie Hocke, als „Komplementärserscheinung“ zur Klassik aller Epochen.

Sprecher

Oft strapaziert wurde der Hegelsche „objektive Geist“, der als Zeitgeist die Künste verbinden würde. So zutreffend die Diagnose ist, dass die Zeitgenossen Arnold Schönberg und Erhard Karkoschka an ähnlichen Problemen arbeiteten, so schwer fällt der Nachweis einer manieristischen Übereinstimmung von Kunst-, Literatur und Musik. Wenn Rene Hocke einen Manierismus in der Silbernen Latinität Roms erblickt, also etwa in der Zeit von 40-200 nach Christus, wird die Verlegenheit evident: Über die vor- und knapp nachchristliche Musik

wissen wir zu wenig; klar dürfte aber sein, dass der Entwicklungsstand den für einen musikalischen Manierismus notwendigen noch nicht erreicht war.

#### Sprecherin

In der von Hocke so genannten „bewussten manieristischen Epoche“ gibt es viele Beispiele; nicht nur in den Madrigalen Gesualdos vom Ende des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts, sondern auch in den Petrarca-Vertonungen des italienischen Komponisten de Rore oder Marenzio. Eine weitere besonders manieristische Ausprägung demonstriert der italienische Komponist Nicola Vicentino in seinen Motetten und Madrigalen, die er 1555 präsentierte: in der Sammlung *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Vicentino erweist sich als verfrühter Repräsentant indeterminierter Notation, indem er verschiedene Fassungen seiner Tonsätze erlaubt. Die Motetten und Madrigale können sowohl enharmonisch als auch chromatisch und diatonisch, das heißt, durch Nichtbeachtung aller notierter Vorzeichen gesungen werden. Carl Dahlhaus schließt daraus:

#### Sprecher:

Chromatik und Enharmonik sind also, wie es scheint, akzidentelle Veränderungen eines Tonsatzes, dessen Substanz durch die Modifikationen (...) nicht berührt wird. Andererseits aber machen die antiken Tongeschlechter, übertragen auf den modernen Kontrapunkt, nach ästhetischen Kriterien geradezu das Wesen einer Musik aus, durch die sich der Humanist Vicentino der „meravigliosi effetti“ zu bemächtigen versuchte, von denen in den Berichten über die antike Musik die Rede ist.

#### Sprecherin

Dem gelehrten Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus erschließt sich der Manierismus Vicentinos unmittelbar – Dank eines Notentextes, der sich relativ leicht dechiffrieren lässt. Nicht immer macht es einem der Manierismus so leicht. Er äußert sich – wir hatten die Beispiele Glenn Gould oder Vladimir von Pachmann – weniger als Kompositionsstil. Eher könnte man von einer gewissen, Fach übergreifenden Rhetorik, Haltung oder einem Gestus sprechen. Nimmt sich ein Forscher nun Curtius' einleuchtende Deutung des Manierismus als „fundamentale Seinsweise des europäischen Menschen“ zu Herzen – dann kann er er ganz offen, ungeachtet aller historischen Implikationen und Weltgeister fragen: Wo taucht der manieristische Komponist auf? Ist es tatsächlich so, dass er vor allem in Endzeiten gewisser Epochen erscheint?

### Sprecher

Schauen wir auf das Ende der so genannten Klassik; kommen wir zum Beispiel auf Ludwig van Beethoven. Der Gestus vor allem seiner mittleren Schaffensphase ist bekannt; Gould bezeichnete sie als die Zeit, in der Beethoven zu sehr damit beschäftigt war, Beethoven zu sein. Der Revolutionspathos der Dritten oder der Fünften, das hemdsärmelig vorwärts Drängende der *Waldstein-Sonate* oder die groben Sforzati der *Appassionata*: von diskret, graziler Distanziertheit keine Spur. Zu diskutieren wäre höchstens das Spätwerk, in dem es stellenweise den Anschein hat, als stellte sich der Bonner Meister – wie Don Carlo Gesualdo – vor schwierigste kompositorische Aufgaben, nur um sie unter Missachtung zeitgemäßer Kompositionsregeln zu lösen. Gekonnt wirkt das, aber nicht mit jener eleganten Delikatesse aus dem Geist Gesualdos. Das Kämpferische scheint dem Manieristischen ebenso zu widerstreben wie das rein Körperliche. Politik, ja der Bezug zum allzu Weltlichen verträgt sich offenbar schlecht mit dem so fein Geflochtenem.

### Sprecherin

Abgesehen von Beethoven, der immer Sonderstatus für sich beanspruchen darf, ist wenig zu finden im frühen 19. Jahrhundert – ja, es scheint, als wirke die Sentimentalität beispielsweise eines Franz Schubert oder auch der Davidsbündlertänze eines Robert Schumann geradezu blockierend für alle manieristischen Ausdrucksmittel. Schuberts Lieder mögen viel mit Ver- und Entrückung zu tun haben, nichts aber mit einer besonderen Art objektiver Distanziertheit, auf die der Manierist seine geistvollen Schöpfungen spielerisch leicht baut.

### Sprecher:

Die Geschichte muss man nicht überstrapazieren – damit auch nicht die Parallelisierung von Kunst- und Musikgeschichte. Fest steht: die Musik, die so genannte verspätete Kunst, geht ihren eigenen Weg, der mit der Bildenden Kunst oder der architektonischen Begriffsbestimmung höchstens periphär verbunden ist. Manche Epochen lassen dem Manieristischen keine Chance. Zumindest grosso modo lässt die Sachlichkeit des frühen 20. Jahrhunderts dem Phantasten keinen Raum. Romantischer Sehnsucht hingegen fehlt die Distanz ebenso wie das Spielerische. Der manieristische Menschentypus braucht offenbar eine gewisse Sphäre, um sich zu entfalten. Freiheit muss diese Sphäre ermöglichen, eine Zweckfreiheit, durchaus ganz im Sinne eines *l'art pour l'art*.

Sprecherin:

„Das, was war, interessiert uns nicht, weil es war, sondern weil es in gewissem Sinn noch ist, weil es noch wirkt.“ – Das berühmte Diktum des Historikers Johann Gustav Droysen drängt sich auf, wenn im 20. Jahrhundert verstärkt vom Manierismus die Rede ist. Lässt man die Ursprünge der Begriffsbildung bei Giorgio Vasari oder in Lodovico Dolces Traktat *Dialogo della Pittura* von 1557 außer acht und geht auf vereinzelte Stellungnahmen etwa bei Luigi Lanzi im späten 18. Jahrhundert nicht ein – so ist erst nach 1900 von einer Diskussion die Rede.

Sprecher

Max Dvorak ist wohl der erste, der den Begriff Manierismus weg führt vom weithin pejorativen Gebrauch im Sinne des bloß übersteigert-gekünstelt-Verschrobenen. 1925, ein Jahr nach Dvoraks Umkehrung des Kontra ins Pro springt Erich Friedländer auf den Zug auf, bringt ihn zugleich auf richtungsweisende Schienen, indem er – die landläufige Manierismus-Interpretation – einen „antiklassischen Stil“ im Zeitraum zwischen 1520 und 1590 dingfest macht. Mit der Ausstellung *Triumph des Manierismus*, nicht zufällig in verwirrender Nachkriegszeit 1955 präsentiert im Rijksmuseum Amsterdam, fällt der eigentliche Startschuss der lebendigen Manierismus-Deutung. Zwischen 1961 und 1964 erscheinen gleich zehn umfangreiche Bände zum Thema: Giuliano Briganti publiziert *La maniera italiana* 1961; es folgen die wegweisenden Bücher von Fritz Baumgart, *Renaissance und Kunst des Manierismus*, Dagobert Freis *Der Manierismus als europäische Stilerscheinung* und, 1964, das oft zitierte, 500 seitige Buch von Arnold Hauser mit dem Titel *Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*.

Sprecherin

Wie so oft ist die Musik, auch die Musikwissenschaft später dran: der kunsthistorische Paradigmenwechsel der frühen 20er Jahre blieb unbeachtet; zu beeindruckend waren die rätselhaften Stimmführungen in Bachs Orgelwerken. Erst 1961 erscheint der erste Aufsatz zum Thema, Helmut Huckes *Das Problem des Manierismus in der Musik* – wohl gemerkt in einem literaturwissenschaftlichen Jahrbuch. Langsam äußern sich die Granden des Fachs: Heinrich Bessler erklärt Musik nach 1530 zur Manieristischen, Hellmut Christian Wolff beschreibt den Manierismus in der barocken und romantischen Oper, und Helmut Federhofer publiziert die Frage „Ist Palestrina ein Manierist?“ in der Festschrift Wolfgang Boetticher im Jahr 1974. Grundlegende Abhandlungen gibt es in der Musikwissenschaft nicht. Versprengt



aber erscheinen immer wieder kleinere Aufsätze, die vom Schwelen des Themas zeugen: von Carl Dahlhaus oder Viktor Ravizza in den frühen 80er Jahren, von Hermann Danuser im Jahr 1999, oder von Klaus-Michael Hinz und Claus-Steffen Mahnkopf, der 1993 gleich 107 „Signa des Manierismus“ auflistet. Von A – Z kommt das:

Sprecher Zitat Claus Steffen Mahnkopf

Alogisch, Anormale, Bizarre, Befremdliche, Disproportionierte, Exzentrische, Formalistische, Gezierte, Grotteske, Gekünstelte, Hieroglyphische, Hyperphantastische, Illusionistische, Irreguläre, Kuriose, Künstliche, Labyrinthische, Manische, Maßlose, Narzisstische, Outrierte, Paradoxe, Rhizomatische, Skurrile, Surreale, Taktlose, Unvollkommene, Verdrehte, Verschrobene, Zwiespältige, Zerwucherte, Zerfahrene...

(Technik, Versuch: langsam ausblenden und unter folgenden Text schieben)

Sprecherin

An Hyperphantastischem und Paradoxem haben Künstler des 20. Jahrhunderts enormen Gefallen. Bekannt geworden ist *Gödel Escher Bach: ein Endloses geflochtenes Band* von Douglas R. Hofstadter. Mit großer Kombinationsgabe verknüpft der amerikanische Physiker, Mathematiker und Kognitionswissenschaftler paradoxe Endlosschleifen. Weder der Bachbezug noch die für Geisteswissenschaftler schwer verständlichen mathematischen Exkurse sollen hier interessieren, sondern der Bezug zu den bekannten Bildern Maurits C. Eschers. Endlos aufsteigende oder abfallende Treppen hat Escher gemalt oder komplexe Wasserspiele, die scheinbar endlos von oben nach unten fallen. Geometrische Finessen und Tricks wecken Erstaunen und aktualisieren unverkennbar den *Trompe d’oeil*-Effekt der Spätrenaissance.

Sprecher

In der Musik fand der französische Komponist Jean Claude Risset Gefallen an den Endlosschleifen. Eine Werkreihe beschäftigt sich ausschließlich mit akustischen Täuschungen, die auf der so genannten Shephard Skala beruhen, benannt nach dem Psychologen Roger Shephard. 1964 hatte Shephard erstmals eine quasi ewig ansteigende oder absteigende Tonleiter präsentiert. Sie kommt dadurch zu Stande, dass das Gehör in die Irre geführt wird durch den steten Wechsel von Grundfrequenzen und Obertönen, die sich in den Vordergrund schieben:

Musik 6: Shephard Skala
-------------------------

Sprecherin

Jean Claude Risset, der Computerpionier, experimentierte nicht nur mit Tonhöhen. Er hatte auch ein großes Faible für rhythmisch-zeitliche Paradoxien. Neue Zeiterfahrungen spiegeln sich zu Hauf in der Musik des 20. Jahrhunderts. Kondensiert treten sie in den Ausführungen Brian Ferneyhoughs hervor:

Sprecher:
-----------

Er formuliert...
------------------

Sprecherin:

so schreibt Klaus-Michael Hinz über Ferneyhough,

Sprecher:

<p>...was bei Gesualdo als eine extreme Häufung technischer Mittel bestimmt wurde, in den Worten postmoderner Philosophen. Nicht zufällig mag ja Umberto Eco die Postmoderne den Manierismus der Gegenwart genannt haben. Ferneyhough stützt seine These. Mit Paul Virilio und Jean Baudrillard benennt er die beschleunigte Zeit als eine Grundlage des zeitgenössischen künstlerischen Ausdrucks und bestimmt von daher seine eigene manieristische Technik. Der „Trompe l’oeil“-Effekt, der ein prägendes Mittel bildender Kunst im Manierismus war, wird bei ihm zur Ohrentäuschung im Fluss extrem beschleunigter musikalischer Ereignisse; das prinzipiell Doppeldeutige, wie es etwas in Gesualdos koloristischer Enharmonik zum Ausdruck kam, entspringt bei ihm der Geschwindigkeit.</p>
---

Musik 7:	0´ bis 1´(+)
----------	--------------

<p>Brian Ferneyhough: <i>Allgebrach</i> für Oboe und neun Solo-Streicher, 1996. Peter Veale, Oboe; Ensemble SurPlus, Ltg. James Avery.</p>
--

<p>Edition Zeitklang ISRC DE-S89-02-00416, Best. Nr. cal-13013, LC 00581</p>
--

Sprecherin:

Ferneyhough operiert mit Begriffen, die aus Karlheinz Stockhausens Vokabular zu stammen scheinen. Es geht nicht um reale Tempi im Sinne von Maelzels Metronom. Es geht um psychologische Fragen verquickt mit der Frage musikalischer Informationsdichten:

Sprecher

Wenn man musikalische Gegenstände im Stück vorführt, die für ihre adäquate Rezeption eine gewisse Zeit zu brauchen scheinen, aber durch den Fluss dessen, was unmittelbar darauf folgt, weiter vom Fenster weg geschoben werden, dann ist das immer so atemlos, was Geschwindigkeit angeht. Wir haben das Gefühl, dass es eine hohe Geschwindigkeit ist, weil wir immerzu nachrennen müssen, sozusagen erfolglos hinterherhinken, und wir kommen nie an diesen Gegenstand heran (...)

Musik 7:

hochziehen

Sprecher (weiter)

Die Manieristen haben meistens sehr schnelle Abläufe musikalischer oder sonstiger Prozesse dadurch erzielt, dass man gleichsam kaleidoskopartig desorientiert wird und sich wiederum spielerisch zurechtfinden soll in dem, was passiert. Das ist es, glaube ich, was viele Leute an meiner Musik so schwierig finden: nicht, dass die Gegenstände an sich unverständlich sind, sondern dass sie einander in unerhörter Geschwindigkeit ablösen. Und das ist sicherlich ein sehr manieristisches Problem.

Sprecherin

Es wäre dem Thema ganz und gar unangemessen, sich zum biederen Sprachrohr zu machen von einigen Komponisten, die sich als manieristisch präsentieren, ja inszenieren. Ohnehin ist Ferneyhough in seiner Konsequenz eine Randerscheinung. *Den* manieristischen Komponisten vom Schlage eines Gesualdo findet man im 20. Jahrhundert nicht. Unter den Vorzeichen des Gattungzerfalls und anschließender Gattungvielfalt wehren sich Komponisten zu Recht gegen Etiketten und Schubladen. So wenig es *den* „Mikrotonalisten“, *den* „Spektralist“, *den* „Neotonalen“ gibt – so wenig gibt es *den* Manieristen im Singular.

Sprecher

Manierismus ist keine personalstilistische Kategorie. Dafür aber sind manieristische Elemente, Phasen und Versatzstücke überall zu finden. Bernd Alois Zimmermanns schwer verständlicher Begriff von einer „Kugelgestalt der Zeit“ birgt viele Momente des Manierismus (einschließlich übrigens das des Unauflöselichen). In seiner Praxis, zum Beispiel in Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter*, sind so einige Signa zu finden, die Claus

Steffen Mahnkopf fein auflistete. Gegensätzlich-auseinanderstrebend ist die Reihung und Schichtung von Beatles Hej Jude, von Beethovens Neunter und Richard Wagners Tristan, und von Sprachzitate jeglicher Couleur von Kurt Schwitters, Imre Nagy, Konrad Michael Beyer oder Adolf Hitler. Der ernste, gar nicht spielerische Gestus vermag aber eine manieristische Facette nicht zu übertönen: Den Deutungsraum, der ähnlich unendlich ist wie die paradoxen Treppen eines Maurits C Eschers.

Sprecherin:

Ein Fall für Manierismus-Forscher wäre auch der argentinische Komponist Mauricio Kagel. Trennt ihn auch Vieles von seinem Kölner Kollegen Bernd Alois Zimmermann, so verbindet beide die Anhäufung von Bedeutungen ebenso wie das Operieren mit dem Mehrdeutigen. Es macht Kagel zu einem heiklen Fall. Mit den manieristischen Malern wie mit Glenn Gould verbindet ihn jedenfalls die intellektuelle Kompetenz. Umfassend gebildet, verwebt er Anekdoten, historische Bezüge und literarische Anleihen. Besondere Anziehungskraft üben rhetorische Figuren aus: Das artistisch konstruierte mittellateinische Palindrom „In girum imus nocte et consumimur igni“, „Wir kreisen in der Nacht und werden vom Feuer verzehrt“, wird zur bestimmenden textlichen Grundlage des 1958 beendeten Werks *Anagrama*. Ein Thema des Werks ist die Denaturierung. Das Sprechen der Vokalistinnen bewegt sich an der Grenze zum Gesanglichen, das Singen wiederum ist durchsetzt mit sprachlichen Charakteristika; auch die Instrumentalisten beteiligen sich: Ihr Spiel orientiert sich am Sprachduktus, an Sprechmelodie wie Sprechfärbung.

Sprecher:

Kagels Verfahren berührt Bereiche des absurden Theaters. Und absurd ist auch die Übertragung des Textes auf den Instrumentalpart. Zwei chromatisch zwölfköpfige Reihen ergeben in zwei Oktaven 24 Noten. Jeder einzelnen Note weist Kagel nun einen Buchstaben aus dem Alphabet zu: dem C also den Buchstaben A, dem Cis das B und so weiter. Einer aus dem Vorrat des Palindroms abgeleiteten Buchstaben-Reihe werden nun 11 Töne zugewiesen, die im Verlauf des instrumentalen Satzes eine bedeutende Rolle spielen. Heinz Klaus Metzger schrieb zu Recht, dass solch paradoxe Poetik darauf beruhe, „streng logische Schlüsse aus falschen Prämissen zu ziehen“; Dieter Schnebel wies darauf hin, dass solch sophistische Konstruktion umschlage in ein Ergebnis, wo der Unsinn Triumphe feiere.

Sprecherin:

Hochgradig konstruierter Unsinn verweist in *Anagrama* auf die fragwürdige Systemgläubigkeit eines Serialismus in Reinkultur. Den kritischen Stachel aber richtete Kagel nicht nur auf den Kollegen aus dem Bergischen, sondern auf den Musikbetrieb im Allgemeinen. Das reibungslos Ablaufende, der routinierte Professionalismus, durchaus auch der ausgehöhlte Kommerz gab immer wieder Anlass zu witzig mokant-Provozierendem.

Sprecher:

Kaum überbietbar ist die abermals ins Absurde tendierende Konzeption des Zwei-Mann-Orchesters, in Donaueschingen uraufgeführt im Jahr 1973. „Dem Andenken einer Institution gewidmet, die im Begriffe ist, auszusterben: das Orchester“ – so steht es im Vorwort der Partitur. Danach folgt eine äußerst einfallsreiche Konzeption, die dem Interpreten scheinbar unendliche Aufführungsmöglichkeiten bereitstellt: Das Instrumentarium ist weitestgehend frei gestellt, ebenso die Auswahl rhythmischer, harmonischer, melodischer und anatomischer Modelle. Aus ihnen können die Interpreten ihre Aufführung zusammenstellen – allerdings unter erschwerten Bedingungen.

Sprecherin:

Schon in *Exotica* ließ Kagel westlich geschulte Instrumentalisten auf außereuropäischen Instrumenten spielen. Und auch im *Zwei-Mann-Orchester* intonierten die Musiker nicht auf fein gestimmten Instrumenten, sondern auf stark benutzten, überbeanspruchten Klangerzeugern. Jeder der zwei Spieler sitzt auf einem Podest inmitten eines Klaviers ohne Spieltisch, einer ausrangierten Harfe, einer alten Orgel oder allerhand Trommeln. Sämtliche Instrumente bedient der Interpret selbst, eingezwängt und mit allerhand Schnüren ausgestattet, die ihm das Bedienen entfernterer Instrumente ermöglichen. Eindrücklich beschrieb Werner Klüppelholz das Arrangement:

Sprecher:

Zwei Spieler, Gefesselten gleich, eingezwängt inmitten einer labyrinthischen Dingwelt, Gewirr von Geräten, Knäuel von Schnüren, Seilzügen, Transmissionsriemen, teils Werkstatt, teils Müllplatz, teils Folterkammer. (...) Räder bewegen einen Kontrabassbogen, Walzen drehen sich über Klaviersaiten, eine Eisenbürste schrappt übers Trommelfell, ein Dreschflügel schlägt auf ein Becken, Harmoniumtasten werden mit einer Leiste niedergedrückt, ein eiserner Greifer erfasst eine quietschende Plastikmaus, Arme von Schaufensterpuppen

traktieren eine lädierte Harfe, ein auf langem Rohr wippernder Schlegel klopft auf den Blechhut eines Spielers, fernbediente Blasebälge atmen in Mundstücke, rotierendes Ochsenjoch pendelt Nägel über Gitarrensaiten.

Aus: Werner Klüppelholz: *Mauricio Kagel 1970-1980, Köln (Dumont) 1981, S. 105*

#### Sprecherin

Die Aufführungssituation ist skurril – und ohne die artistische wie komplex widersprüchliche Konzeption Kagels nicht denkbar. Wenn sich auch hier, in dieser Anhäufung visueller und musikalischer Mittel der Manierismus greifen lässt, so trennt das *Zwei-Mann-Orchester* jedoch mehr als „nur“ vier Jahrhunderte von Parmigianino, Michelangelo Buonarroti oder Arcimboldo. Von Eleganz, von der feinen Lösung eines verwickelten Problems kann kaum mehr die Rede sein. Nach einem lädierten Adagio von schmerzhaft einstündiger Länge verlassen die Spieler erschöpft die Bühne. Mauricio Kagel lässt die Wunde offen liegen – dem musikalischen Manierismus gibt es eine weitere Note. Abermals eine widersprüchliche, und zugleich auch: eine tragikomische.

Musik 8:

Länge: 1‘13

Mauricio Kagel: ZWEI-MANN-ORCHESTER (Basler Fassung)

Ein-Mann-Orchester Wilhelm Bruck

Ein-Mann-Orchester Matthias Würsch

Eine Kooperation der Paul Sacher Stiftung, der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel und des Tinguely Museums. Musik-Dokumentation 2011