

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1996)

Heft: 50

Artikel: Himmelsturz und sternlose Nacht : die Anfänge des Manierismus in Musik und Malerei = Cataclysme céleste et nuit sans étoiles : les débuts du maniérisme dans la musique et la peinture

Autor: Kooij, Fred van der

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928053>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.02.2026

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

Himmelsturz und sternlose Nacht

Die Anfänge des Manierismus in Musik und Malerei

Cataclysme céleste et nuit sans étoiles
Les débuts du maniérisme dans la musique et la peinture

Himmelsturz und sternlose Nacht
Die Anfänge des Manierismus in Musik und Malerei
Mit dem aufkommenden Kapitalismus wurde von den Künsten nicht länger Alltagsferne, sondern Wirklichkeitsnähe verlangt. So kam es im 16. Jahrhundert zu einer Neubewertung der Künste: dem Aufstieg der bildenden Künste stand die Deklassierung der Musik zur Dienerin des Wortes gegenüber. In der Epoche des sogenannten «Manierismus» wurden die Klänge zum Reden gebracht, während andererseits bisher der Musik vorbehaltene Konstruktionskünste in die Malerei Eingang fanden. Fred van der Kooij zeigt die Wechselwirkungen von Musik und Malerei anhand von Vokalkompositionen von Cipriano de Rore und Nicolas Gombert sowie Gemälden von Iacopo Pontormo, Rosso Fiorentino und Dosso Dossi.

Cataclysme céleste et nuit sans étoiles – Les débuts du maniérisme dans la musique et la peinture
Avec l'essor du capitalisme, les arts ne sont plus censés représenter des mondes lointains, mais se rapprocher de la réalité. Au 16^e siècle, ils subissent ainsi une réorganisation hiérarchique: les beaux-arts déclassent la musique, ravalée au rang de servante de la parole. A l'époque du « maniérisme », les sons apprennent à parler, alors que la peinture adopte certains procédés d'écriture musicale. Fred van der Kooij démontre l'interdépendance de la musique et de la peinture au travers d'œuvres vocales de Cipriano de Rore et Nicolas Gombert, ainsi que de tableaux de Iacopo Pontormo, Rosso Fiorentino et Dosso Dossi.

von Fred van der Kooij

Vor gut 450 Jahren fiel die Musik aus allen Wolken. Ausgerechnet der Erneuerungswille, der die Komponisten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überkam, besass alle Anzeichen eines Himmelsturzes. Lange Zeit, während der Antike schon und das nicht enden wollende Mittelalter hindurch, war die Musik nie ganz von dieser Welt gewesen. Die Notenblätter waren wie Pauspapier über den Bauplan der Himmelsmechanik gelegt, ihre Intervallstrukturen nach den Planetenumkreisungen berechnet, und ihre Polyphonie wurde jeglicher Alltagserfahrung enthoben; kurz, die Musik bildete ein Luftschloss aus klingender Glaubensgewissheit, das als uneinnehmbar galt. Aber wie es auf Erden nun mal ist, auch die Architektur der Ewigkeit wird dort eines Tages baufällig, und so kam das Wolkenkuckucksheim des hehren Komponierens ins Kippen, und entsprechend tief war der Musen Sturz. Was war geschehen? Die neue Zeit des aufkommenden Kapitalismus konfrontierte den doppelten Kontrapunkt mit der doppelten Buchführung, und das bekam ersterem nicht besonders gut. Wurde mit der Eintragung ins Handelsregister doch mit einem Mal von allen Künsten ohne Rücksicht auf Ansehen und Tradition nicht länger Alltagsferne, sondern

Wirklichkeitsnähe gefordert. Das warf die ganze Hierarchie der Künste über den Haufen. Zwangsläufig, denn in Sachen Nachahmung und punkto Realismus war die bis dahin eher als schlichtes Handwerk betrachtete Malerei um einiges besser gerüstet als die abgehobene Musik. Bald konnte Leonardo da Vinci, als er zum neubestellten Wettbewerb der Musen die ersten Ergebnisse bekanntgab, mit Stolz den Sieg der eigenen, der bildenden Kunst vermelden.¹ Die Karten zum listig gezinkten Spiel hatte aber bereits eine Generation früher Leon Battista Alberti neu gemischt, als er in seinem zeitenwendenden Buch *De pictura* provokativ den Reizen der Oberfläche gegenüber den tiefssinnigen Mysterien des Verborgenen den Vorzug gab. Die Kunst der Renaissance liebte es nun mal, mit beiden Beinen auf dem Boden der Tatsachen zu stehen.

Und spätestens dort stellte sich heraus, dass die Musik an schwerem Meniskus litt. So wacklig erschien sie inmitten ihrer Schwestern zum Musenappell, dass ihr kurzerhand eine Schutzpatronin zur Seite gestellt werden musste. Die dazu angeworbene Heilige Cäcilie war zwar in Tat und Wahrheit eine Musikverächterin, aber dank eines kleinen Übersetzungsfehlers in ihrer

lateinisch verfassten Vita, die sie unversehens zur Erfinderin der Orgel machte, avancierte sie, die Klänge verabscheute, glatt zu deren Fürsprecherin. Aber im rauher gewordenen Klima intermusischer Konkurrenz reichte das Bisschen geistlicher Rückversicherung, so tröstend es auch war, nicht aus, und so musste die Musik sich, wohl oder übel, für ihre weiteren Unternehmungen nach einer *realen* Partnerin umsehen. Warum sie dabei ausgerechnet auf die Literatur stiess? – Nun, vielleicht hat sie sich einfach mit deren üblichen Versprechungen die Ohren voll schwatzen lassen. Jedenfalls klammerte sich der Ton an das rhetorische Geschick des Wortes wie eine über Nacht Beschuldigte an die Eloquenz ihres Anwalts. Mehr noch, bald imitierten die Klänge den Tonfall der Rede so gewandt, wie es ihre von Berufs wegen glänzenden Öhrchen holt erlaubten. Aber Erfolg im Kleinen hebt Scheitern im Grossen nicht auf. Wie geschickt auch immer, aus der einstmaligen Herrin war eine Magd geworden, eine Dienerin des Wortes. Die ehrwürdige Wertmasse, die die *Harmonia mundi* in das neue, gemeinsame Unternehmen einbrachte, reichte – Himmelsturz heisst Aktiensturz – gerade mal für einen Minderheitsanteil aus. Und so brachte gegen Mitte des 16. Jahrhunderts, als die Konturen der Fusion sich klarer abzuzeichnen begannen, ein Beobachter die neuen Verhältnisse so auf den Punkt: Die Noten, sagte er, mögen zwar nach wie vor «den Körper einer Komposition bilden, ihre Seele (aber) ist der Text»².

Rückschlag hin oder her – selten ist ein Sturz zu einem derart atemberaubenden Salto umfunktioniert worden, als welchen die Musik ihren Abstieg inszeniert hat.

Im Grunde baumeln wir immer noch entzückt am Seil, das damals mit in die Tiefe sauste. Denn die Agogik, das Rubato, der mehrfache Wechsel im Charakter eines Stükkes, das seismographische Reagieren des Tempos auf feinste Stimmungsschwankungen, die ganze Emotionsmaschine der Musik der letzten Jahrhunderte – sie wurde in fast allen ihren Bestandteilen zu eben jener Zeit konstruiert und versuchsweise zusammengeschraubt. Es war genau die Epoche, die wir heute wegen ihrer verwegenen experimentellen Neigungen etwas undankbar mit dem Begriff «Manierismus» etikettieren. Der erste Komponist und Musikhethoriker, der es verstand, Klänge zum Reden zu bringen, der 1516 geborene, in Italien arbeitende Flaminio de Rore wirkte denn auch

gar nicht wie einer, der sich nun zu bescheiden hätte. Im Gegenteil: Einem Freund gegenüber, der das Gespräch für uns festhielt, erläuterte er stolz die von ihm selbst fast im Alleingang entwickelte Methode der sogenannten «Wortmalerei» und nannte sie «die wahrhafte Art zu komponieren und eine völlig neue»³.

Die Malerei holt die Musik ein

Während also die Musik erhobenen Hauptes aus dem Herrschaftssitz auszog, um in den Bedienstetenflügel des nachempfundenen Ausdrucks umzusiedeln, mauserte sich im Gegenzug die Malerei von einer mechanischen Kunst zu einer freien, wenn nicht – wie manche meinten – zur Wissenschaft, und zwar, wie Michelangelo zu verkünden nicht müde wurde, zur einzigen. Bei ihrem Weg nach oben schmarotzte die Aufsteigerin nicht wenig vom Wissen ihrer mit dem Wort niedergekommenen Klangschwester. Als erstes schnappte sie deren Adelsbrief der Mathematik und kopierte keck die Fähigkeit der Musik, ihr Material dank Zahlenmanipulationen ebenso komplex wie klar gegliedert zu organisieren. Die Renaissancemaler hatten sozusagen immer eine Logarithmentafel griffbereit, wenn eine neue Madonna zur Be-

pinselung anstand. Das Denken in *harmonischen Proportionen*, das Ertüfteln von raffinierten Bild-Kompositionen, sowie die in Nachahmung der Musiktheorie aufkommende Selbstreflexion des optischen Mediums führte zumal in der Hochrenaissance bei Malern wie Raffael und Andrea del Sarto zu einer schleichenden Musikalisierung der Malerei. In der in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts aufkommenden und bald – zumindest in Italien – die ganze Epoche dominierenden Kunstrichtung des «Manierismus» wird das Prinzip der «gemalten Musik» zu einem eigentlichen Stilmerkmal. Die Vorliebe für Ornamentales, gelehrt Anspielungen und kühne Formverzerrungen, der Hang zum Dissonanten – all dies macht die Nähe des Manierismus zur Musik aus. Sogar für Michelangelo, der die Malerei über alles stellte, war die bildende Kunst nicht nur «Nachahmung der göttlichen Vollkommenheit», nein, sie war gerade als solche «Musik und Melodie, die nur der grosse Geist und auch der nur mit Mühe hören kann». Weshalb auch nach seiner Meinung grosse Malerei «so selten» sei.⁴ Wen verwundert es da, dass ein ausgewiesener Kenner der italienischen Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts wie Sidney Freedberg bei der Beschreibung zumal von Gemälden des Florentiner Malers und eigentlichen Vaters des Manierismus, Iacopo Pontormo,

immer wieder auf musikalische Termini zurückgreifen musste.⁵ Aber

können Bilder denn überhaupt nach Prinzipien organisiert werden, die der Welt der Klänge entnommen sind? Und wenn ja, wie geht so ein Wunder vonstatten? – Am besten wir schauen dazu ein Hauptwerk eben jenes Iacopo Pontormo etwas genauer an. Auf seiner vermutlich im Jahr 1528 vollendeten «Grablegung» (*Bildbeispiel 1*) gruppieren sich die Bestattungszeugen um den toten Körper Christi wie ein seltsam schwelender Trauerchor. Balancieren dabei doch diejenigen unter ihnen, die den Leichnam tragen und auf deren Füssen immerhin die gesamte Komposition ruht, auf Zehenspitzen, sodass alles Tun jeglicher Schwerkraft entthoben scheint. Sogar der heilige Kadaver selbst ist des meisten Gewichts verlustig gegangen, so wie er da als eine Art übergrosse Lauten gehalten werden kann. Die Malweise lässt die gleiche Strategie der Entkörperlichung erkennen. Die hauchdünne Lasur der Farben lässt an vielen Stellen noch die Unterzeichnung durchscheinen. Zudem bewirkt sie, dass das



Bildbeispiel 1: Iacopo Pontormo, Grablegung

Weiss der Bildgrundierung intensiv durch die Farben hindurchstrahlt. Helligkeit scheint weniger dadurch zu entstehen, dass Licht auf das Gemälde fällt, als genau umgekehrt: Es ist, als erhelle das Bild dank eines geheimnisvollen inneren Leuchtens den Ort, wo es hängt. Zur Wirkung der fast surrealen Immortalität trägt das entscheidend bei.

Die einzelnen Körper der Trauernden, obwohl anatomisch detailverliebt aushoreographiert, verschmelzen dank der Bewegung der sie umhüllenden Farbewänder zu einem einzigen Gesamtleib, der entkörperlich wirkt und dessen kreisförmig angeordnete Köpfe wie ein *circulus vitiosus* des Verlustes um ein leeres Bildzentrum kreisen. Zugleich formt der Ring der Häupter eine Aureole, die das vollends Entmaterialisierte, sprich den zum Vater zurückbeorderten Gottessohn, glorifiziert. Spätestens hier wird klar, worauf die aufwendige malerische Strategie hinaus will: Nichts weniger als dem Tod soll widersprochen werden, indem seine irdische Materialität als *quantité négligeable* dargestellt wird. Dazu aber muss die Malerei de facto ihre eigene Stofflichkeit negieren. Hauchdünn umkreisen die Pinselstriche denn auch das Unsichtbare, und so, in einer bis in die Malsubstanz vordringenden Inszenierung des Flüchtigen, öffnet sich die Darstellung der Welt der Klänge. Da schliessen sich die vielen Handgesten zu einem Variationsgeflecht des Immergleichen zusammen – ein Prinzip, das bis dahin nur in der Musik mit ihren kontrapunktischen Techniken zuhause war. Die Spiegelachsen und Umkehrungen des zu einer höheren Einheit auskomponierten Ensembles der Körper entwerfen eine optische Polyphonie, die, eben weil sie auf ein Kraftfeld jenseits des Sichtbaren gerichtet ist, sich dem Reich des Akustischen anverwandelt und demnach mit Fug und Recht «gemalte Musik» genannt werden darf. Damit haben wir kunstgeschichtlich zugleich jenes Phänomen der Selbstaufwertung der Malerei eingekreist, das vorhin – etwas unflätig vielleicht – als «Schmarotzen» bezeichnet wurde. Wie mit dem Feuer spielt Pontormo hier mit dem alten, die bildende Kunst lange Zeit belastenden Bilderverbot der judäisch-christlichen Tradition, um seine Malerei mittels all dieser Anleihen bei der Schwesternkunst Musik erst recht adeln zu können.

Der Tisch als Ort des Streits und des Gesanges

Doch zurück zur Erde. Dort, genauer gesagt in Florenz um 1520, formierte sich ein kleiner Kreis von humanistisch inspirierten Bürgern, die sogenannten *Orti Oricellari*, denen neben Politikern und Dichtern auch Maler und Komponisten angehörten.⁶ Die Mitglieder dieser reichlich exklusiven Societät fühlten sich in ihrem radikalen Erneuerungswillen durch ästhetische und poli-

tische Ziele gleichermaßen verbunden. Die Kunstrevolution, die wir heute mit dem Stilbegriff «Manierismus» etikettieren, fand hier ihren wichtigsten Nährboden, gehörte doch der Maler Iacopo Pontormo ebenso zu diesem Kreis wie der Komponist Philippe Verdelot, der als Erfinder des Madrigals in die Geschichte eingehen sollte. Setzen wir uns doch einen Augenblick zu ihnen an den Tisch, an jenes Vielzweckbrett, das Streitgespräche ebenso anzieht wie die vertrauliche Erörterung, das dem Essen Platz bereitet, aber dem Gesang auch. In dieser kleinen Gemeinschaft der *Orti*

In einem Florenz, das immer autokratischer von der Bankiersfamilie der Medici regiert wurde, formierte sich im singfreudigen Bund der Oricellari die republikanische Opposition. Deren Verschworenheit schlug sich etwa in der von politischen Sympathien genährten Freundschaft zwischen Verdelot und Niccolò Machiavelli nieder. Als im Jahr 1525 ein Medici-Gegner aus dem Exil zurückkehrte, feierten die beiden den Anlass mit einer Komödie, genannt *La Clizia*, deren musikalische Zwischenspiele, im neuen madrigalesken Ton gehalten, wie ein griechischer Chor



Bildbeispiel 2: Iacopo Pontormo, Das Martyrium der Elftausend

Oricellari wird der Tisch zu einer Schaltstelle, wo das Ich sich als soziales Wesen bestätigt und sich zugleich in seiner Einmaligkeit behaupten kann, was zu einer Zeit, wo der alte Kitt in Staat und Kirche nicht mehr so recht halten wollte, wichtig war. Das Musizieren an dieser Tafel war eine perfekte Metapher dieses Gährens. Ohne Zuhörer, sich selbst genügend, scharten sich drei, vier Männer – die Frauen blieben zunächst draussen – um eine bis zum Zwerchfell reichende Holzplatte und sangen. Ein Gotteslob, gewiss, und nicht selten auch einen Gassenhauer, aber das Neuartige im musikalischen Gedeck war privater, intimer: Gesänge einer verletzten Innerlichkeit vermischten sich an diesem Tisch zu einem neuen kollektiven Empfinden. Das Madrigal, das sich hier entfalten konnte, löste das Liebeslied und die Schicksalsballade aus dem Nur-Volkstümlichen, indem es tollkühn die heissen *canti d'amore* mit der geistlichen Motettenkultur vermählte.

durchgestaltet waren und damit einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur Oper ausmachen. Der Politisierungsgrad der grossen Florentiner Kunst jener Jahre ist erstaunlich. In den Wechselfällen des Kampfes zwischen usurpatiōnlüsternden Medicis und den demokratisch gesinnten Teilen der Bürgerschaft versuchten sich die besten Künstler in Agitprop. Da haut ein Michelangelo den Tyrannenmörder Brutus in Stein, während Heinrich Isaac mit *Palle, palle* ein Kampflied zugunsten der Medici-Partei beisteuert. Dabei sei nicht verschwiegen, dass auch der hartgesottenste Republikaner, wenn das Honorar stimmte, sein Genie für die Propaganda der Gegenseite einzusetzen bereit war. Denn wäre der Mensch nicht käuflich, müssten wir heute auf manches Meisterwerk verzichten. Aber die alternativlose Auftragslage macht aus lohnabhängigen Künstlern noch lange keine Opportunisten. Das zeigte sich, als im August 1530 die vier Jahre zuvor endlich ausgerufene florentinische Republik mit

Gewalt gestürzt wurde. Obwohl die neuen Machthaber den Künstlern der abtrünnigen Stadt umgehend Amnestie verliehen – eine Gnade, die sie anderen Oppositionellen ganz und gar nicht gewährten –, verstummte ab diesem Zeitpunkt Verdelot als Komponist vollkommen und Pontormo zog sich unter der neuen Medici-Herrschaft unter dem Deckmantel des Exzentrikers in ein inneres Exil zurück. Daran lässt sich die Bedeutung ermessen, welche der gesellschaftliche Erneuerungswille für die künstlerischen Revolutionen in Musik und Malerei damals hatte.

So kurz sie auch dauerte, war die Republik für die Entstehung des Madrigals eine ausgesprochen günstige Regierungsform. Statt religiöser Anrufungen und monarchischen Herrscherlobs pflegte das meistens – darin lag eine weitere Novität – ohne Auftrag entstehende Madrigal ausgesprochen private Gefühle. Das Gleiche gilt für Maler wie Pontormo, der nicht nur Zeichnungen, sondern auch Gemälde ohne eigentliche Bestellung anfertigte. Eine Tatsache, die uns heute wie selbstverständlich vorkommt, damals aber so ungeheuer war wie ein Architekt, der ohne Aufträge, gewissermassen zur eigenen Befriedigung, Häuser bauen würde. (Pontormo soll sogar soweit gegangen sein, eines seiner Gemälde einem einfachen Maurer zu schenken. Wenn der Mann nicht politisch suspekt war!)

Gewiss: der Eindruck wäre falsch, beim Manierismus hätten wir es mit einer

grundsätzlich und in allen Teilen oppositionellen Bewegung zu tun – dafür war dessen Formsprache zu esoterisch. Früher oder später musste ein solch bildungsbefrachtetes Schlachtschiff auf den entsprechend hochkultivierten Rezipienten im Hafen einer höfischen Gesellschaft zusteuern. Dennoch fällt auf, wie unter den nicht sehr zahlreichen Zentren des Manierismus die wenigen Republiken, die es damals neben Florenz noch gab, (fast) vollständig vertreten sind. Dazu gehörte das seit langem selbständige Venedig ebenso wie die gerade in die Unabhängigkeit tretenden und eigentlich für die bizarre Formsprache dieser Stilrichtung doch viel zu nüchternen Niederlande. (Die Schweiz fällt in dieser republikanischen *Maniera*-Reihe aus, weil sie mit Florenz bekanntlich nur die Banken gemein hat.) So ist es womöglich auch kein Zufall, dass Cipriano de Rore, jener Komponist, der das Madrigal zur Reife brachte, kein einziges Madrigalbuch einem seiner aristokratischen Vorgesetzten zugeeignet hat, obwohl er doch lange am Hofe von Ferrara angestellt war und Widmungen zu Ehre des Brotherrn eigentlich zum geschäftlichen Geklapper gehörten.⁷

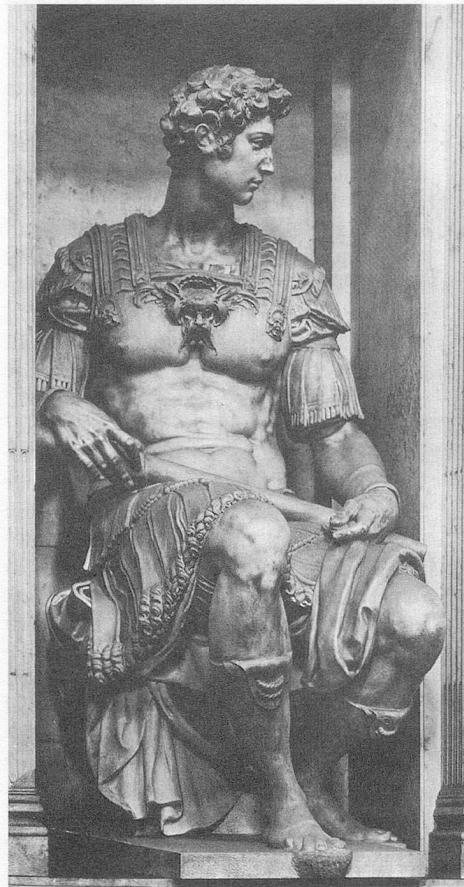
Das Martyrium der Elftausend

Während der fast einjährigen Belagerung des republikanischen Florenz durch die kaiserlichen Truppen in unseligem Verbund mit dem aus der Stadt vertriebenen Herrscherhaus der Medici malt Pontormo ein Bild, in dem die Schrecken der Gegenwart kaum kaschiert in der historischen Darstellung einer frühchristlichen Heiligengeschichte Gestalt annehmen. (*Bildbeispiel 2*)

Um den drohenden Fall der Stadt und den zu erwartenden Terror der von den Medici repräsentierten reaktionären Kräfte in ein optisches Gleichnis zu fassen, greift der Maler auf eine seiner früheren Zeichnungen zurück, die den Martertod einiger tausend Soldaten des Römischen Imperiums zum Sujet hatte. Einer frommen Legende zufolge hatten sich die Legionäre zu der damals neuen Sekte der Christen bekehrt, waren dafür hingerichtet worden, durften aber – als himmlischer Sold – ins Paradies einziehen. Pontormo reproduziert die eigene Vorlage fast unverändert auf dem linken Teil seines Gemäldes, erweitert sie aber zur Rechten um eine Darstellung der Folter- und Hinrichtungsszenen. Und genau dort tritt der Medici-Clan in kaum verhüllter Gestalt als Initiator des Massakers auf. Bilddominant ist der Tyrann jener frühchristlichen Tragödie, Kaiser Adrian, porträtiert, wie er herrschaftlich über dem greulichen Geschehen thront und seinem Henker Anweisungen gibt. In der

Körperhaltung des Imperators zitiert Pontormo einer der Statuen, die Michelangelo als Teil jenes gigantomanischen Grabmahlkomplexes gestaltet hatte, mit dem die Medici-Familie sich selbst zu verherrlichen gedachte, und das nach ihrer Vertreibung aus Florenz als Mahnmal ihrer Arroganz unvollendet inmitten der neuen Republik dastand. Um die drohende Gefahr einer Wiedereinsatzung dieser verhassten Herrscherfamilie als Warnung dem Gemälde einzubringen, entwickelte Pontormo eine höchst ingeniöse Bildidee, die geradezu eine Kontrafaktur der ursprünglichen politischen Absicht hinter dieser Grabskapelle darstellt. Wurde letztere doch konzipiert zu einer Zeit, wo die Hauptlinie der Medici ohne direkten Nachwuchs blieb und sich nur zwei aussereheliche Söhne – zwei Bastarde, wie man damals zu sagen pflegte – als Nachfolger anboten. Indem deren Väter dieser überdimensionierte Heroentempel beschert wurde, hoffte die Familie der gefährdeten Kontinuität der Herrschaftsfolge ausreichend Nachdruck zu verleihen. Pontormos bitterer Witz besteht nun darin, dass er diese Absicht in keiner Weise angreift, sondern sie vielmehr höhnisch bestätigt. Dass der in der Statue (*Bildbeispiel 3*) Porträtierte – es ist der 1516 verstorbene Giuliano de' Medici, eine in der Dynastie sekundäre Person – Florenz nur wenige Monate vorstand, ist dabei völlig gleichgültig. Wichtig in unserem Zusammenhang ist nur, dass ihn Michelangelo mit einer antikisierenden Rüstung ausstattete und ihm dazu einen Herrscherstab in die Hand legte. Die cäsarische Kostümierung ermöglicht es Pontormo, den historischen Vergleich verächtlich zu glossieren, indem er den Medici-Spross mit ebenjenem römischen Kaiser gleichstellt, der das auf seiner Zeichnung dargestellte Massaker zu verantworten hatte. Der Befehlsstab ist, im Sinne eines ebenfalls persiflierten Kontinuitätszeichen, stafettenartig vom Herrscher an seinen Henker weitergereicht worden, der uns rechts vorne im Bild den Rücken zukehrt. Doch damit nicht genug. Pontormo lässt den Medici-Spross gleich zweimal auftreten. Denn wer genau hinschaut, bemerkt, dass jener Scharfrichter sich spiegelbildlich zu seinem Herrchen verhält. Der Henker wird zum Doppelgänger, ja – in Anspielung an die Grabmahlsidee – zum Nachfolger des Despoten. In dreifacher Weise ist diese Verwandlung in der Konfrontation der beiden Männer enthalten: Erstens teilt das Double Körperhaltung und Frisur mit seinem Vorbild – eine Ähnlichkeit, die heute, wo die Giuliano-Statue in einer Wandniche plaziert ist, nicht mehr ohne weiteres erkennbar ist. Doch seinerzeit stand die Skulptur frei und konnte der merkwürdig schwanenhalsartig gezogene Rücken unmittelbar betrachtet werden. Heute zeigt nur

Bildbeispiel 3



ein Foto (1940 aufgenommen, als das Medici-Grab kriegsbedingt demontiert wurde; siehe *Bildbeispiel 4*) die seltsame, von Pontormo zitierte Anatomie des Porträtierten. Die zweite Verdoppelung betrifft den bereits beschriebenen Vorgang der Stabübergabe. Die Giuliano-Figur streckt, im Unterschied zur Statue, den Arm in Richtung des Folterknechtes, der diese Geste in einer dritten und komplementierenden Spiegelung exakt übernimmt, sodass dessen stabbestückte Hand nach rechts ausserhalb des Kompositionsrahmens zeigt, dort, wo neue Opfer warten. Einige davon ragen bereits mit porträtiertigen Gesichtszügen ins Bild, sodass zu vermuten ist, dass Pontormo hier Mitbürger einer Stadt konterfeit hat, deren Bevölkerung während der Belagerung um mehr als ein Drittel dezimiert wurde. Da aber Herrscher und Henker beide zwingend auf jenen Bereich ausserhalb des Dargestellten hinzeigen, wird dort den Betrachtern eine noch unbekannte Anzahl weiterer Opfer prophezeit.

Auffallend improvisiert, weil grob und ziellos gemalt, mutet das Podest an, auf dem der Bankierspross und Cäsarentravestit da thront. Es dürfte eine weitertäzende Parodie auf die Selbstinszenierungen des Medici-Clans enthalten. Die Familie liebte es, nach jeder ihrer Vertreibungen aus der Stadt ihre Rückkehr mit grossen Umzügen zu feiern, bei denen sie auf solchen eigens für diesen Zweck hingezimmerten Podesten Platz nahm. So gesehen sind die allegorischen Umzüge, mit denen die erneute Heimkehr als Anbruch eines Goldenen Zeitalters inszeniert wurde, von Pontormo geradezu zynisch als Aufzug zum Pogrom karikiert worden.⁸ Und wenn es sich, wie ich meine, bei den Bäumen, an denen rechts oben so viele Menschen gekreuzigt werden, um Lorbeerbäume handelt, so wird hier das Entsetzen des Malers zur höhnischen Grimasse, war doch für die Medici-Familie der Lorbeer das Symbol schlechthin ihrer segensreichen Herrschaft.⁹ Dass das erstaunliche Tafelbild tatsächlich während der angstvollen Zeit der Stadtbelagerung gemalt wurde, davon zeugt ein kleines, aber signifikantes Detail. Genau an der Nahtstelle, wo die auf einer älteren Zeichnung basierende linke Bildhälfte auf die politisch brisante Erweiterung auf der rechten Seite stösst, ist – just im optischen Zentrum – ein Trommler plaziert. Mit dieser Positionierung hat die Schilderung buchstäblich ein Klangzentrum gefunden, das die unmittelbare Bedrohtheit der Florentiner in ein optisch-akustisches Signal fasst, dasjenige eines pausenlosen Trommelwirbels.

Der innere Raum der Musik

Während die Maler Optisches musikalisierten, strebten umgekehrt einige Komponisten nach einer Visualisierung des Klanges. Damit stossen wir auf ein



Notenbeispiel 1: de Rore, *Da l'estrem' orizonte*, T. 1 – 10

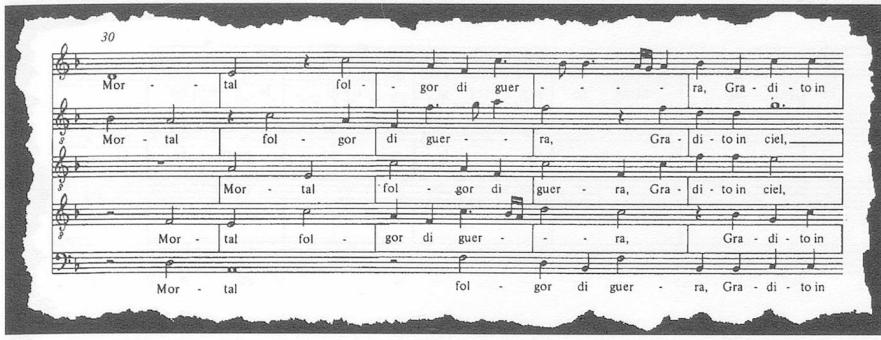
seltsames, bisher kaum erkanntes Phänomen: Musiker, die sich wie bildende Künstler gebärden. Nur mit Tönen erzielen sie Raumwirkungen und kreieren eine eigentlich künstliche Akustik, die ihre Kompositionen ein Stück weit in Klangskulpturen verwandelt. Das fünfstimmige Madrigal *Da l'estrem' orizonte*, das Cipriano de Rore gegen Mitte des 16. Jahrhunderts schrieb, enthält ein wahres Kompendium aller damals dazu entwickelten Möglichkeiten. Der Text des vertonten Gedichtes bietet zur Schaffung einer akustischen Landschaft auch ausreichend Stoff, gewährt er doch, worüber er zu berichten hat, wie ein «stetiger Wind vom weiten Horizont her» Einlass. Musikalisch ist dieser Horizont durch den einigermassen tief liegenden Ton C im Tenor nach-

gezeichnet, der ab dem zweiten Takt mit dem F im Bass noch um eine Quinte absinkt. So wird schon zu Beginn die untere Grenze des Tonhöhenraumes abgesteckt. (*Notenbeispiel 1*)

Die tiefen Stimmen zeichnen mit ihrer wenig bewegten Stimmführung zunächst wie mit Federstrichen den Horizont in graphischer Analogie nach. Mit dem von den Manieristen so geliebten und dann bis zu Bachs *Matthäus-Passion* anzutreffenden Mittel der «Augenmusik» wird die liegende Basslinie optisch zu einer Art Horizontlinie umfunktioniert, in die kleine Erhöhungen – in Form von auf- und absteigenden Achtelnoten – Hügel zeichnen. Doch so reich das alles in der Vielfalt der angewandten Übersetzungen auch ist, damit stossen wir zunächst nur in indirekte Bereiche der Raumdarstellung vor, die zwar in den Noten nachweisbar sind, aber keine unmittelbar akustischen Tieffrequenzen erzeugen. Eine hörbare Klangperspektive weisen dagegen all jene Nachahmungen auf, die mit dem Begriff «künstliche Akustik» umschrieben werden könnten. Sie sind nicht weniger vielfältig. Hierzu gehört nicht nur die bereits erwähnte tiefe Lage, die echte Räumlichkeit dadurch schafft, dass sie erfahrungsgemäss entfernter wirkt als die präsenter klingende Höhe. Besonders schön wird dies an jener Stelle hörbar, die mit knappsten Mitteln den Krieg schildert. Während alle anderen Stimmen in diesen wenigen Takten in relativ breiten Notenwerten das Wort «guerra/Krieg» wie eine semantisch noch brachliegende Klangfläche abstekken, ruft darüber der Sopran das gleiche Wort bewegter, indem er seinen Appell mit signalartigen Verzierungen ausschmückt, die das Klangbild einer über dem Schlachtfeld erschallenden Kriegstrompete evozieren. (*Notenbeispiel 2*) Zum akustischen Raum gehören nicht zuletzt auskomponierte Echowirkun-

Bildbeispiel 4





Notenbeispiel 2: de Rore, Da l'estrem' orizonte, T. 30 – 34

Massigkeit ein Gefühl der Immateriellität hervor, als wäre alles mit Flageolett-klangen gemalt; als schwebten die Personen, musikalisch gesehen und bildnerisch gehört, basslos in Alt- und Sopranlage. Aber die räumliche Kontradiktion einer schwelenden Schwere finden wir mit ähnlicher Beharrlichkeit auch in den Kompositionen von Nicolas Gombert wieder. Äußerst dichte, sich förmlich ineinander verklettende Klangfiguren werden, wann immer die Bässe schweigen, zu wolkenartigen

Notenbeispiel 3: de Rore, Da l'estrem' orizonte, T. 9 – 15

gen. Eine davon ist besonders erwähnenswert. Die Textstelle «*risonar la terra*/die Erde erschallt davon» wird zunächst in einem durchwegs üblichen Verfahren dadurch künstlich «verhallt», dass der Ruf echoartig durch verschiedene Stimmen und Stimmlagen geführt wird. Doch dann, mit einer kleinen, aber entscheidenden rhythmischen Verspätung, widerhallt das Wort «*risonar*» auf einmal geballt synchronisiert in vier der fünf Stimmen. Die fünfte, der Tenor, fügt dem überraschenden Unisono im Alleingang noch ein kurzes Zusatzecho hinzu. Zugleich stösst genau an dieser Stelle das Madrigal zu seinem höchsten Ton, einem D im Sopran, vor. Und das mit gutem Grund. Berichtet das Gedicht doch von einem, dem Grafen Egmont, der in einem Akt politischen Ungehorsams auf dem Schlachtfeld, entgegen anderslautenden Befehlen, zur Attacke rief, und so die sichere Niederlage seines Königs in einen Sieg ummünzen konnte. Statt also von Egmonts Sturz zu berichten, verbreitete sich überall die Fama seines Ruhms. Exakt an dieser Stelle, wo von «*felice errore*», vom «glücklichen Fehlritt» des Helden berichtet wird, erschallt der Name des Siegers in geballtem Stimmeneinsatz «rund um die Welt» und erreicht der Sopran den oberen Rand des Tonraumes. (Notenbeispiel 3)

Die manieristische Vorliebe für augenscheinliche Sinnwidrigkeiten fand in Egmonts Glück-im-Unglück ein exemplarisches Dokument für die Ansicht vor, dass das Schicksal mit Vorliebe Purzelbäume schlägt, und so verwundert es auch nicht, dass de Rore in seiner Vertonung immer wieder mit den

Ausdrucksdiskrepanten zwischen Text und Musik spielt, etwa dann, wenn er kurz vor jenem Umschlag das Wort «*felice/glücklich*» mit einem Mollklang einleitet, um dann sofort nach Dur wie «aufzulösen» (T.13), so als müsste die Wechselfälligkeit der Glücksgöttin lebensklug nachvollzogen werden. Auf vielen Gemälden von Pontormo ruft das Figurenensemble trotz aller

Gebilden von bodenloser Trauer. Kontrapunktisch dichte Stimmgeflechte fangen an im Raum zu schweben, als wollte der Chor es den Pontormoschen Zeugen gleich tun und wie im Ballett auf Zehenspitzen abheben. (Notenbeispiel 4)

Die äußerst suggestiv inszenierte Wirkung eines frei im Kirchenschiff flottierenden Klanges macht sich ein akut-

Notenbeispiel 4: Nicolas Gombert, In te, Domine, speravi, T. 1 – 11

Notenbeispiel 5: de Rore, Calami sonum ferentes, T. 1 – 13

stisches Phänomen zunutze, das unabhängig vom jeweiligen Aufführungsort funktioniert. Der arme Gombert, der pausenlos seinem unsteten Brotherrn, dem Kaiser, durch ganz Europa nachreisen musste, hatte mit dieser physikalischen Entdeckung gewissermassen einen transportablen Resonanzraum, eine Hallkammer in Partiturgroßes erfunden, die seiner Musik, gleich ob im Zelt, Stall oder Treppenhaus, eine konzertante Mindestausstattung bescherte. Und umgekehrt funktioniert der Kniff des pfiffigen Schallmeisters nicht weniger: Durch eine Massierung der Bässe schuf er dem Chorklang ein ortsunabhängiges Fundament aus Kellerräumen. Die suggestive Tiefeinwirkung eines klingenden Helldunkelkontrastes findet ihr exaktes Korrelat in dem von den Malerkollegen gerade erst erfundenen *Chiaroscuro*. Und was die Vorliebe für die zappendusteren Bassregionen angeht, so ist die Entdeckung der Finsternis ein Fund, den die Maler und Komponisten ziemlich gleichzeitig machten.

Die Entdeckung der Finsternis

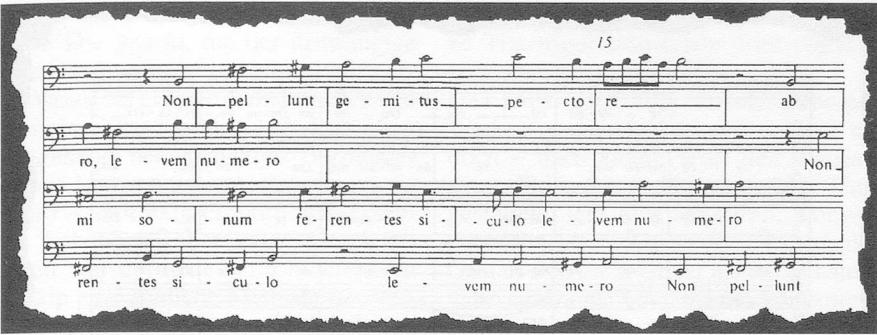
Die Nachtszene auf Raffaels Fresko «Die Befreiung Petris», als Teil seiner sixtinischen Stanzen im Jahre 1514 fertiggestellt, bereitet dem Hang zur Dürsterkeit in den Werken des kommenden Manierismus ebenso den Boden wie die zwei Jahre später von Josquin extrem tief gesetzte Klage «*Absolon fili mi*». Gerade die Verwischung eines klaren Ortsempfindens in der Malerei durch das Unübersichtlichwerden der architektonischen Anlage auf den nächtlichen Darstellungen, in der Musik durch das akustische Phänomen, dass die Schallquellen von niedrigen Frequenzen vom Ohr nur schwer geortet werden können, ermöglicht in beiden Künsten eine neuartige Raumdarstellung. Auf diese Weise entstanden labyrinthartige Struk-

turen, in denen Maler wie Komponisten mit der verehrten Konsumentenschaft nach Lust und Laune Katz und Maus spielen konnten. Bei der Vertonung eines anonymen Gedichtes im Stile Catullus ging Cipriano de Rore, kühn wie es seine Art war, diesbezüglich höchst verwirrlt vor. Während im Text von den «leichten Klängen der Pfeifen» die

Rede ist, vertonte er das Poem in einem bleischweren Satz für vier tiefe Bassstimmen. (Notenbeispiel 5) Die dadurch entstehende Sinnwidrigkeit löst sich erst zwanzig Takte später auf, wenn klar wird, dass nicht einmal die leichten Klänge der Pfeifen die tiefe Niedergeschlagenheit der Sänger zu beheben vermögen. Doch damit wird

Bildbeispiel 5: Iacopo Pontormo, Visdomini-Altar





Notenbeispiel 6: de Rore, Calami sonum ferentes, T. 11 – 16

die innere Widersprüchlichkeit dieses Madrigals nur scheinbar aufgehoben. Ausgerechnet an jener Textstelle, wo vom «Seufzen der Brust» die Rede ist, erreicht die Oberstimme mit einer Art umgedrehtem Seufzermotiv c'. (Notenbeispiel 6)

Wenn später an die schöne Zeit erinnert wird, wo die Muse noch im Hause des Dichters wohnte, wird der innere emotionale Konflikt, der bis dahin immer wieder als Gegensatz zwischen literarischem und musikalischem Ausdruck sich spreizte, in die Musik selbst verlegt. Denn mit dem Anrufen von Catulls lieblichem Landhaus, seinem – wie es im Original heisst – «*Sirmionis amoenum*», tut sich in den Klängen selbst die Kluft des Disparaten auf, indem gleichzeitig der höchste wie der tiefste Ton der Komposition erreicht wird, das dunkle D dabei ausgerechnet beim Adv. «*amoenum/reizend*». (Notenbeispiel 7)

Auch später, nach erneuter Anrufung der Muse, kontrastiert die ebenso verquere wie plötzliche Setzung des Wortes «Liebling» in tiefster Lage mit dem noch hochgesetzten Wort «Muse». Derart typisch manieristische Sinnsverdrehungen, die in radikalem Widerspruch zum Gebot standen, dass Form und Inhalt, Text und Musik sich möglichst genau zu entsprechen hätten, sind aber nur scheinbar absurde Spielereien. In Wirklichkeit hält die dauernde Reibung zwischen Klangausdruck und Textsinn jene Schwankungen zwischen tiefster Verzweiflung und schwachem Hoffnungsschimmer, von denen bereits das Gedicht geprägt ist, aufs Genaueste fest.

In der Visdomini-Kirche zu Florenz hängt ein Bild des jungen Pontormo, das er im Jahre 1518 für den rechten Seitenflügel des Altars malte und das, Kennern zufolge, die «Wirkung eines revolutionären Aktes»¹⁰ hatte (Bildbeispiel 5). Der Paukenschlag, mit dem hier das Zeitalter des Manierismus malerisch eröffnet wird, ist für uns umso klangvoller, als die Mittel dieses pikturalen Umsturzes ihre klaren Entsprechungen in der Musik jener Zeit haben. In einem auffallend dunklen Raum drängen sich neun Personen unterschiedlichsten Alters. Das Zentrum des verwirrenden Wirbels markiert Maria, die mit ihrer rechten Hand aus dem Gemälde heraus in Richtung des Hauptaltars zeigt. Stünden wir tatsächlich in jener Visdomini-Kirche zu Florenz, wir würden ihrem Fingerzeig folgen können und links von Pontormos Arbeit eine Kreuzigung sehen. Die meisten Personen auf unserem Gemälde folgen diesem Hinweis auf das Leiden des Leidtragenden aller Christen bereits und – lachen. Mutter Maria, Taufbruder Johannes und sogar der Jesusknabe selbst schauen auf den Foltertod am Kreuz und lachen. Die herbe Blasphemie wird im Bildinneren durch die dort herrschende Finsternis noch zugespitzt und aufgelöst zugleich: Der Opfertod des Messias erscheint als Erlösung aus dem irdischen Jammertal. In einem weit höheren Masse, als es die Kunst bis dahin für schicklich ansah, ist die persönliche Betroffenheit des Malers als eine intime seelische Selbsterforschung in das Gemälde eingeschrieben, sind es doch nur die Kinder, die Engel und Maria, denen das Lachen ob des Todes so locker ge-

lingt, während über die Gesichter der Männer die widersprüchlichsten Empfindungen huschen, welche von ihrer inneren Zerrissenheit künden. Zwischen Skepsis, Verzweiflung und Erblindung changiert ihr Ausdruck, als beginne auf ihren Gesichtern das seitlich einfallende Licht zu flackern. Wie im Madrigal, das den Widersinn des süßen (Liebes-) Todes wie kaum ein anderes in Klang zu fassen wusste, wie in einer von Zerrissenheit zeugenden geistlichen Motette der Zeit vermischen sich auf Pontormos Gemälde die privaten Antagonien im Innern des Malers zur mehrstimmigen Einheit eines öffentlichen Andachtswerks.

In Gomberts sechsstimmigem «*In te, Domine, speravi*» in dir, Herr, liegt meine Hoffnung» wird auf dem Wort *speravi* eben diese Hoffnung neunmal mit einer absteigenden Tonfolge wie negiert (Notenbeispiel 4), wie auch die anschliessende Textzeile «*Libera me* befreie mich» mit sinkenden Phrasen in gleicher Häufigkeit. Und an der jeweils einzigen Stelle, wo in beiden Sequenzen Musik und Text nicht in ein Oppositionsverhältnis zueinander geraten, sondern die Musik ausnahmsweise auch mal hoffnungsselig mitaufsteigt, taucht immer eine dissonante Gegenbewegung in einer der anderen Stimmen auf. Auch später wird das Flehen um Aufnahme, das «*refugare*» wie auch der Rettungsruf «*salvum*» mit einem absteigenden Melos konterkariert und diesmal ohne Ausnahme. Nur das einfache Motiv einer aufsteigenden Quarte auf die Bitte um Führung, das «*deduces me*», womit der erste Teil der Motette abgeschlossen wird, hebt wie das Flehen eines reuigen Sünder endlich die fast ketzerische Bockigkeit der Klänge auf. Am Schluss des zweiten Teils und somit am Ende der gesamten Motette bricht der gleiche Geist der Verneinung aber unerwarteterweise wieder durch. Denn mit einer einzigen Ausnahme sind alle Vertonungen der Erlösungsbitte «*redemisti me*» in fallenden Notenbewegungen gesetzt. Ja, sogar bei den darauf folgenden, die Motette definitiv abschliessenden Anrufungen des «*Domine Deus veritas*» ist «*veritas*», ausgerechnet also jenes Wort, das die Wahrhaftigkeit Gottes

Notenbeispiel 7: de Rore, Calami sonum ferentes, T. 41 – 48

postuliert, in eine fallende Phrase gekleidet. Doch Achtung! – im Absteigen kann statt des Geistes der Verneinung die Geste der Verneigung entdeckt werden. Solch fragiles, leicht überhörbares Umkippen der Aussage ist ausnehmend manieristisch: Dasselbe musikalische Mittel, mit dem eine klanggewordene Glaubenskrise den Zweifel bis zur Verzweiflung treibt, verleiht zugleich der letztendlichen Unterwerfung unter einen überirdischen Herrscherwillen Ausdruck. Es mag bedeutsam sein, dass gerade auf den Schlussakkord hin ein auskomponiertes Accelerando erfolgt, so, als sei mit dem Kniefall auf einmal Eile geboten. (*Notenbeispiel 8*)

Auf den Bildern der beiden bedeutendsten Florentiner Manieristen, Pontormo und Rosso, macht die karikaturale Zuspitzung des Ausdrucks vor dem Heiligen nicht halt. Zumal bei Rosso ähneln einige Helden der christlichen Heilslehre gespensterartigen Schreckgestalten, wie etwa der bis aufs Gerippe ausgemergelte Sankt Benediktus in Rossos *Jungfrau und Kind mit Heiligen* aus dem Jahr 1518. Analog ergeht es wenige Jahre später der heiligen Elisabeth. Und sogar die ihr gegenüber sitzende Maria bekommt einen dumpf-tierischen Gesichtsausdruck verpasst. Das Gemälde blieb, wohl ob der entsetzten Reaktion der Auftraggeber, unvollendet. Aber immerhin: Vernichtet wurde die sakrale Groteske nicht! (Bildbeispiel 6)

Ganz so weit, wie gewisse Maler in gewiss wenigen Fällen, gingen die Komponisten nicht. Aber seltsame Liniengänge im Melos, herbe Dissonanzreibungen und eine aufgerissene Faktur – all das gibt es im manieristischen Madrigal zur Genüge. Da findet sich absichtliche Hässlichkeit mittels falscher Stimmführung neben anderen Negierungen der kompositorischen Handwerkslehre – Provokationen, die heute, wo sich die Metierverachtung geradezu zum Adelsbrief einer höheren künstlerischen Gesinnung gemausert hat, in ihrer Kühnheit kaum noch wahrgenommen werden können. Dazu kommt, dass zumal das florentinische Madrigal als nächsten Paten das Karnevalslied hat. Und bei diesem führen die vom Text und von der fastnächtlichen Situation nahegelegten Verspottungen zweifelsohne bis zur aufgerauhten Verstellung der Stimme. Die weltlichen Gesänge eines Adrian Willaert etwa weisen oft einen derart suggestiv szenischen Gestus auf, dass das damit insinuierte Rollenspiel bei den Sängern fast zwangsläufig zu den unterschiedlichsten Stimmverfärbungen führt. Mit anderen Worten: Es ist schwer einzusehen, warum die notierte Struktur der Werke alle Merkmale einer Rhetorik des Extremen aufweist, die Behandlung der Vokalimbris aber davon ausgenommen bleiben soll. Zudem verrät der Blick über den Kunstzaun ein weiteres Mal: In der Malerei steigerte sich die Farbe,

Notenbeispiel 8: Nicolas Gombert, In te, Domine, speravi, T. 155 – Schluss

Bildbeispiel 6: Rosso Fiorentino, Jungfrau und Kind mit Johannes dem Täufer und der heiligen Elisabeth

das dortige Äquivalent des vokalen Timbres, ebenso zur dissonanten Grellheit wie die anderen Parameter. Statt auch noch das schrillste Madrigal in Wohlklang zu tauchen, wie es bei den heutigen Interpreten üblich ist, wäre es an der Zeit, die Erforschung des Hässlichen, die dort betrieben wird, einmal in einer adäquaten Aufführungspraxis freizulegen.

Mit dem Sturz der Musik aus den Gefilden des Absoluten ging, wie gesagt, eine Krise des traditionellen Schönheitsideals einher. Nicht dass mit einemmal die Hässlichkeit zur Königin des Künstlerballs erkoren worden wäre. Aber immerhin, auch in dem zumeist durchaus angestrebten Liebreiz des neuen Formenkanons



steckte unverkennbar *beauty-and-the-beast*. Die *grazia*, die der drittrangige Maler und erstrangige Kunstkopf Giorgio Vasari als ein *per se* undefinierbares Phänomen bestimmte, war dem alten weitgehend berechenbaren Harmonieprinzip klar entgegengesetzt, denn – so Vasari – «korrekte Proportionen erzeugen Schönheit, aber keine *Grazie*».¹¹ Damit war die neue *bella maniera* im Prinzip eine ähnliche Methode der Verzerrung geworden wie die Karikatur. Und so sehen wir in der Malerei, wie die Körper zunehmend auf dem Streckbett avancierter Formvollendung in die Länge gezogen werden und oft, wie in den Martergeräten moderner *beauty-farms*, zur Erlangung der idealen *figura serpentinata* in den Schraubstock des schönen Scheins geraten. Die *dolce maniera* benimmt sich ebenso exzentrisch wie ihre Nachschwester auf der Seite der *terribilità*, der Hässlichkeit und des Schreckens. Zur Schönheit gesellt sich doch immer wieder der Tod. Der Süsse der Musik sind ätherische Verwesungsdufte beigemischt. Und selten wird deutlich, ob der besungene Buhle nun stirbt – oder bloss ejakuliert. Auf einer «*Pietà*» von Rosso Fiorentino liegt der nackte Christus derart entzückt inmitten einer Schar exquisiter Jünglinge.

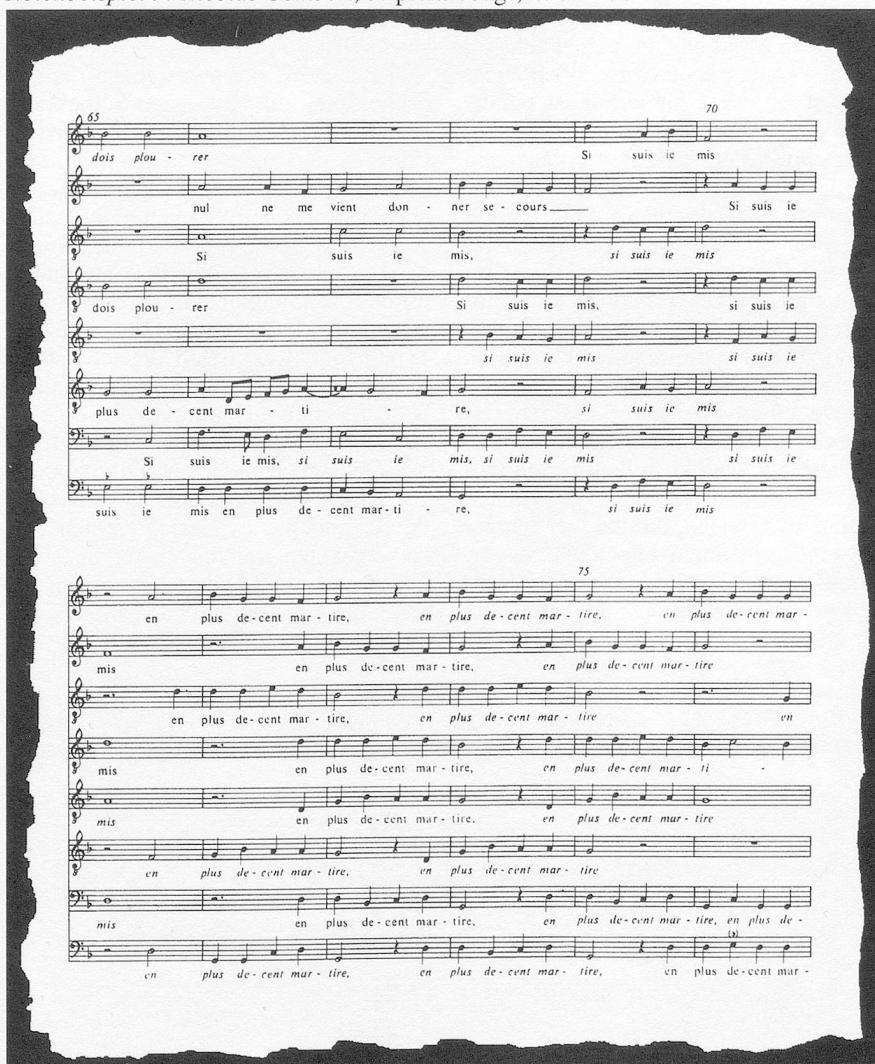
ge, dass unklar bleibt, ob er gerade seine Transfiguration erlebt oder einfach sein *coming out*. Der Eros wird zum unverzichtbaren Werkzeug des Ästhetischen, führt er doch – nach einem Wort des Renaissance-Philosophen Ficino – «das Un-gestaltete dem Schönen zu»¹². Konsequenterweise muss dort, wo die ideale Gestalt sich nicht länger als Rechenaufgabe aufdrängt, sondern das Anmutige sich als ein reizvoll unbestimmtes *Je-ne-sais-quoi* präsentiert, die Zahl der erotischen Werke merklich zunehmen. Sogar in den keuschen Schoss der Kirche drang das Laszive ein, hat doch so manche Messekomposition der Zeit ein pikantes Liebeslied als Leitfaden im *Cantus firmus*. So tief der Himmelsturz auch war, Cäcilia fiel in sanfte Kissen.

Erregung führt zu Atemnot, und Leidenschaft lässt oft die Stimme stocken. Die neue Emotionalisierung war fast unumgänglich mit einem Bedeutungszuwachs der Pause verbunden. Nicht länger fungiert sie als nichtige, weil klanglose Lücke zwischen den einzelnen Musikabschnitten, sondern die Pause wird zum festen Bestandteil des innermusikalischen Ausdruckswillens. Stille gerät immer dann zu Musik, wenn

in den Vertonungen inhaltlich motivierte Leerstellen auftreten, wenn nach Anrufungen, Seufzern, Wallungen das Nichts vibriert. Denn das ist das Neuartige und Typische dabei, dass der Klangfluss ins Stocken geraten kann, ohne dass die musikalische Kontinuität davon in Mitleidenschaft gezogen würde, denn der dramatische Spannungsbogen reisst dadurch keineswegs ab. Die Pause etwa, die nach einer Anrufung der Geliebten einbrechen mag, ist immerhin erfüllt von der (wenn auch oft vergeblichen) Erwartung einer Antwort. Ein erstaunlich frühes Beispiel einer Lücke innerhalb der musikalischen Faktur, die das Ausmass eines Risses hat, finden wir ausgerechnet bei einem Komponisten, der ebenso berühmt wie berüchtigt dafür ist, dass er sonst Zäsuren in seiner Musik meidet wie der Teufel das Weihwasser. In Nicolas Gomberts achtstimmigem Chanson *Je prens congé* reisst in einem wie üblich bei diesem Komponisten ausserordentlich dicht gewobenen Stimmengeflecht bei der Textstelle «*si je suis mis*» der musikalische Fluss plötzlich auf eine Art und Weise ab, die seltsam quer zur eigentlichen Syntax der vertonten Verszeile steht. Übersetzt lautet die Zeile: «falls ich in weitere Marter geworfen werden sollte». Genau beim Wort «*mis*» bleibt die Komposition in einem nur vierstimmig gesetzten d-Moll-Klang hängen. Dieses Stocken hat die gestische Qualität eines Betrübtseins bis zum Tode. Naturalistisch wird das Erschöpftein nachgeahmt, was Gombert noch dadurch zu potenzieren versteht, dass er in den vorangegangenen Takten die S-Laute im Text kompositorisch auffallend verdichtet. So macht sich über den Noten ein Zischen breit, als werde damit, wie in einer Bitte um Stille, die Sterbenssehnsucht jener ungewöhnlichen d-Moll-Fermate bereits angekündigt. (*Notenbeispiel 9*)

Das chorische Ich

Das Ich, das in *Je pres congé* Abschied nimmt, setzt sich aus nicht weniger als acht Herren zusammen! Das Ich singt in jener Zeit mit vielen Zungen das gleiche Lied. «Wehe mir», heisst es einsam, aber klingen tut es mehrstimmig. Und Verlassenheit ist ein Gefühl, das unbedingt kollektiv geäussert werden muss. Das Individuum, welches das Zeitalter damals entdeckt, hat noch kein einheitliches Gesicht, und auch mit zwei Seelen in der Brust kommt es nicht aus. Das neue Individuum ist vorerst eine Hydra, ein mehrköpfiges Monster. Durch das Vertonen von Psalmtexten wie dem *Miserere* hatte bereits Josquin Gefühlsbereiche in seiner Musik zugelassen, die, wie etwa der Ausdruck schwärzester Verzweiflung, bis dahin tunlichst vermieden worden waren. Mit Stimmungen wie Verlassenheit oder Schwermut drangen aber nun Emotionen in die Komposition hinein, die,



recht besehen, jenseits des kollektiven Charakters ihres mehrstimmigen Satzes lagen. Diese latente Diskrepanz tritt in dem Moment klar zu Tage, wo die nachfolgende Komponistengeneration in ihren Madrigalen höchst privaten Liebesschmerz und intime Erotik von vier bis fünf Herren in bekennender Gemeinschaft vortragen lässt. Da es von da an noch fast ein ganzes Jahrhundert dauern wird, bis im Solomadrigal das Ich des Dichters mit dem Ich eines einzigen Sängers identisch wird, wäre es ziemlich grosszügig, hier von einer blossen Übergangssituation zu reden, zumal das Madrigal aus der notabene meist solistisch vorgetragenen Frottola hervorgegangen ist. Die Privatisierung des Inhalts lief also überraschenderweise synchron mit einer klaren Vermehrung der Stimmenanzahl. Gewiss zieht dabei im Verlauf des Jahrhunderts die Oberstimme immer mehr den melodischen Anteil an sich, wird – wenn man so sagen darf – zunehmend mehr Ich als die anderen Sänger im Bunde, aber wenn etwa in Costanzo Festas *Più che mai vaghe* der Gesang der weiblichen *«Flora»* gleichsam übertravestiert in vierfacher Identitätsvermehrung für drei Tenöre und einen Bass gesetzt wird, dann ergibt dieser von uns heute womöglich als seltsam empfundene Widerspruch zwischen personifizierter Inhalt und kollektivem Vortrag eine Konstellation, die damals offenbar gesucht wurde. Die Intensivierung von Betroffenheit unter Aufbietung bzw. Beibehaltung einer mehrstimmigen Ausdrucksform erzeugt weniger einen Zwitter als ein vielköpfiges Ich, ein chorisches Subjekt, das unsere menschliche Identität als ein komplexes Personengeflecht erfahrbar macht.

Das gleiche Phänomen eines chorischen Ichs lässt sich, wenn man genau hinschaut, auch bei den Malern der Epoche beobachten. Und zwar gerade bei einem so ganz in sich zurückgezogenen, soziale Kontakte zunehmend meidenenden Einzelgänger wie Iacopo Pontormo. Viele seiner für die Öffentlichkeit entstandenen Gemälde, wie etwa der frühe, bereits besprochene Visdomini-Altar, auf dem die heilige Familie ob des Kreuzestods des Stammhalters lacht, sind in auffallender Weise durchbebzt von höchst privat anmutenden Gefühlsanwandlungen, die in seltsamem Kontrast stehen zur kollektiven Konvention des Bildthemas. Es ist, als ob die bekannten Szenerien aus der christlichen Mythologie zu intimen Tagebüchern umfunktioniert worden wären. Bezeichnenderweise ist von Pontormo eines der damals noch höchst seltenen Tagebücher überliefert, aus dem allerdings – ein weiteres Mal steht alles Kopf – ebenso folgewidrig wie consequent wiederum alles Persönliche getilgt wurde; alles, bis auf die nackten Funktionen des Körpers wie Essen und Stuhlgang.

Notenbeispiel 10: Costanzo Festa, *È morta la speranza*, T. 34 – Schluss

In den frühen Madrigalen sind die dialektischen Möglichkeiten eines Ichs im Plural verständlicherweise noch nicht voll erfasst, aber immerhin ist bereits dort die innere Widersprüchlichkeit einer chorischen Privatheit erkannt. So spielt Costanzo Festa in *È morta la speranza* ausgesprochen strategisch mit den Möglichkeiten des gattungsimmanenten Spannungsbogens zwischen Singular und Plural. Das im Gedicht nur äusserst selten auftretende Wort «*mio*» wird in der vierstimmigen Faktur durch kontrapunktische Verlängerungen sukzessive aufgewertet, ein Verfahren, das sich gegen Schluss verdichtet, um sich auf dem Höhepunkt in den letzten beiden Takt zu einer ausgehaltenen Quinte zu spreizen, die die vier Sänger nicht nur zu einem einzigen Ich verschmilzt, sondern, im Sinne eines Happy-End, zugleich auch mit dem «*Du*» der Geliebten: «Ich werde dein, und du

wirst mein; *essendo mio*». (Notenbeispiel 10)

Voll ausgereift entfaltet sich das dialektische Spiel mit dem neuen Subjekt eines chorischen Ichs aber erst im Werk Cipriano de Rores. In seinem *Crudele acerba*, das harmonisch die emotionalen Ausdrucksmöglichkeiten bis zum Äussersten treibt, wechseln sich zwar, wie bei seinen Vorgängern, kontrapunktische mit homophonem, sprechähnlich skandierten Passagen ab, aber in beiden Typen führt tendenziell die Oberstimme, ohne sich jedoch aus dem Gefühlskollektiv eines mehrstimmigen Subjekts zu verabschieden. Dennoch ermöglicht das Quentchen mehr an Individualität am Schluss des Madrigals eine hübsche Pointe, indem das Besiegtenwerden des verschmähten Liebhabers für ihn, den Sopran, deutlich früher Konsequenzen zeigt als für sein vokales *alter ego*: Die Oberstimme liegt schon besiegt in

Notenbeispiel 11: de Rore, *Crudele acerba*, T. 82 – Schluss

einem Orgelpunkt, wenn ihre Schicksalsgenossen noch voll beim vokalen Vollzug dieser Niederlage sind. (*Notenbeispiel 11*)

Am raffinieritesten entfaltet de Rore die Möglichkeiten des chorischen Ichs durch eine an sich einfache Massnahme. Im fünfstimmigen Madrigal *Mentre, lumi maggior* lässt der Komponist zu verschiedenen Zeiten die einzelnen Sängerparts jenes lyrischen Kollektiv-Ichs durch knappste Verlängerungen dieser oder jener Stimme kurz solistisch aus den Akkordbildungen hervortreten, die Sängergemeinschaft dadurch für Sekunden individualisierend.

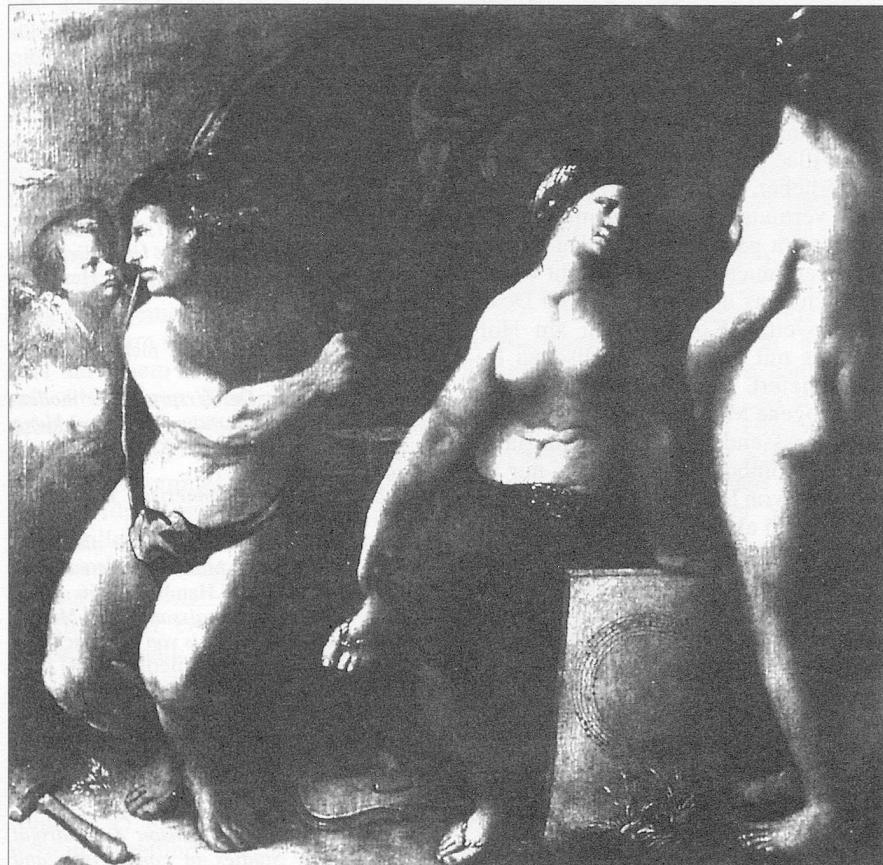
Das frühe Madrigal war eine Kunst ohne Zuhörer. Wer sich um den Tisch

winkt. Wie heftig dabei mitunter die Spannungen wurden, die das Klanggewebe einzufangen und auszuhalten hatte, zeigen die heute noch kaum fassbaren Endwerte der Gattung etwa bei Gesualdo da Venosa, mit ihrer das Atonale mehr als streifenden Chromatik und einem *Espressivo*, das vor Jaulen und Keifen nicht zurückschreckte.

Eine malerische Allegorie der Musik

Beenden wir unser Hüpfspiel zwischen Musik und Malerei auf beiden Beinen: Wir lassen zu Ehren des Pinsels alles Klingende schwingen und beschreiben eine «*Allegorie der Musik*» (*Bildbeispiel 7*), so wie sie Dosso Dossi Mitte

rechts auf die zweite Frau blickt. Zwischen denen, die sich da den Rücken zukehren, liegt eine Geige am Boden, sowie zu Füßen des Mannes ein Hammer. Dieser verweist auf einen weiteren Gegenstand, der wie die Geige zwischen der linken Figur und der Frau plaziert ist. Es ist ein Amboss, auf dem der Mann, obgleich hammerlos, bereits ein Objekt zu richten scheint. Die Frau dagegen hält ihrer Partnerin zur Rechten ein gerahmtes Bild wie einen Spiegel vor. Diese zeigt uns keusch ihren Rücken, aber der Spiegel, der nach damaliger erotischer Malkonvention die Vorderansicht ihres Körpers preiszugeben hätte, ist in Tat und Wahrheit gar kein Spiegel, sondern zeigt einen Rätselkanon. Und spätestens da gibt sich das Gemälde selber als verrätselt zu erkennen. Aber keine Angst, wir kürzen das Werbeissen ab, bevor es angefangen hat, und verraten: Der Hammer ist der Schlüssel des Rätsels. Er ist das klassische Requisit des Feuergotts Vulkan. Dieser war bekanntlich mit Venus verheiratet, die ihn, den hinkenden Schmied, mit dem bedeutend attraktiveren Mars betrog. Aus diesem Ehebruch nun ging eine Tochter hervor, die sie sarkastischerweise Harmonia, «die Vereinigende», nannte. Sie war schön wie eine zweite Venus und ist in Dossis Darstellung ganz rechts als eben jener Rückenakt abgebildet, der sich in Noten spiegelt. Und ihre Mutter, die Venus selbst, ist es denn auch, die ihren Blick nachgerade sehnstüchtig auf den Körper der eigenen Tochter richtet. Sie hält Harmonias Leib jenen zum Kreis geschlossenen Rätselkanon hin, dessen Rundung wiederum dem geblähten Mantel des Vulkans entspricht, der, wie ein schützendes Symbol der Ehe, dem vorgeblichen Familienporträt übergestülpt ist. Mit doppeldeutiger Perfidie aber muss diese Stoffbahn wohl zugleich als Anspielung auf jenes Netz gedeutet werden, das Vulkan, als er seine Frau mit Mars im ehelichen Bett antraf, über die beiden Ehebrecher warf. Der Amboss und die Geige, die zwischen den Verheirateten als Zeichen des Ehebundes plaziert sind, liegen bogen- bzw. hammerlos verwaist da. Der Fäustel ist Vulkan zu Boden gefallen. Da liegt er zwischen den Beinen des Schmieds, als ebenso gelehrt wie schnöde Anspielung auf die Tatsache, dass auch dieser einmal eine andere begehrte, die Pallas Athene nämlich. Doch bevor es zum Vollzug der Liebe kommen konnte, hatte der Schlosser vor Aufregung seinen Samen auf dem Boden verspritzt, weshalb sein Arbeitsutensil hier figuriert als das eiserne Grabmahl seiner Zeugungskraft. Fraglos tragisch, diese Geschichte – doch Trost naht. Einer anderen Mythologie zufolge war Vulkan nämlich einmal als Begatter doch erfolgreich und gewann dabei Eros als Sohn. Es ist dieses Kind, das ganz links in Dossis Komposition



Bildbeispiel 7: Dosso Dossi, Allegorie der Musik

mit den Noten scharte, wurde, wie im Spielkasino, zum Teilnehmer in der Runde. Die Intimität, die den vokalen Konfessionen durch die Vervielfältigung des Ichs verloren ging, wurde durch eine neue Intimität, bei der ein zuhörendes Du fehlte, ein Stück weit kompensiert. Entsprechend entpuppt sich das Madrigal denn auch als eine exklusive Musiziergattung für hochkultivierte Amateure. Sie war, und das erklärt ihre sofortige Popularität, ein künstlich geknüpftes Netz für seelisch immer mehr durch die Maschen des Sozialen rutschende Persönlichkeiten: neuzeitliche Solipsisten, die vor lauter Selbstübersteigerung und Melancholie zu vereinsamen drohten, hätte da nicht der wöchentliche Gesangsaabend ge-

der zwanziger Jahre jenes Jahrhunderts der Manieristen gemalt hat. Das Gemälde zeigt vier Figuren: Die rechte Hälfte wird von zwei nackten bis halbnackten Frauen eingenommen, die linke von zwei Personen männlichen Geschlechts. Von diesen ist einer nur mit einem Mantel bekleidet, während der andere bloss sein Engelsköpfchen zeigt, wie es da, nahe am Gesicht des Mannes, aus einer Wolke guckt. Dessen vom Wind zu einem Baldachin hochgeblähter Mantel überdacht bis auf den Engel alle, die beiden Frauen und den Träger selbst. Dieser hat, um dem Engel ins Antlitz schauen zu können, den Kopf von der neben ihm sitzenden Frau abgewendet, während die Frau ihrerseits sich von ihm abwendet und nach

sein Engelsköpfchen aus einer Wolke streckt und dabei seine Lippen so nahe jenen des Vaters bringt, als wollten sie sich küssen. Doch mit Eros ist das so eine Sache: Es gibt nämlich deren zwei, den irdischen und den himmlischen. Und der himmlische Eros ist dem Irdisch-Körperlichen der Liebe völlig abhold. Ohne Zweifel ist er, der vergeistigte Eros, in jenem leiblosen Wolkenkind porträtiert. Nach der neoplatonischen Lehre jener Zeit war die Musik vorzüglich dazu geeignet, die sexuellen Regungen zu sublimieren und den Menschen von den angeblich niederen Trieben hinauf zu den höheren Gelüsten rein platonischer Glückseligkeit zu führen. Die beiden sich zärtlich anblickenden gleichgeschlechtlichen Paare, Vater und Sohn bzw. Mutter und Tochter, erzeugen in ihrer die ganze Bildkomposition bruchartig zweiteilenden Gruppierung eine weitere auf die Musik gemünzte Zote. Das Musizieren, vor allem das gemeinsame Singen, das sich just in dieser Zeit mit Vorliebe der Erotik zuwendete, fand ja in strikter Geschlechtertrennung statt. Die Neuentdeckung der Musik als Aphrodisiakum traf damit immer streng auf gleichgeschlechtlich Erregte. Gewiss wurde so zum Teil auch der Homophilie ein humanes Schlupfloch geboten, aber hauptsächlich handelte es sich dabei um ein durchaus heterosexuelles Paradoxon. Es sollte das Madrigal mehr als ein Jahrhundert lang begleiten.

In dieser Bildallegorie auf die Musik deutete Dosso Dossi in einem pointenreichen Bildungsständchen verschmitzt die an und für sich vereinigende Harmonie zu einem Zeichen der ehelichen Trennung um. Denn der optische Riss, der die Komposition in zwei scheinbar beziehungslose Teile trennt, ist nur noch durch den unsichtbaren Klang zu kitten. So schleicht sich ins Herz der Bildallegorie dank einem Kunstgriff etwas, was an sich gar nicht zu malen ist, die Musik nämlich. Die für eine Lobpreisung der Musik zunächst absurd erscheinende Sujetwahl des Schmiedegottes Vulkans hat ihren tieferen Sinn in einer kühnen Negation. Der Muskelprotz hat den Hammer zu Boden geworfen und sich einer Sinneswelt zugewendet, die sich jeglichem handfesten Zugriff entzieht. Damit reiht sich das Gemälde ein in jenen alten, aber zu Dossis Zeit wieder besonders beliebten Wettstreit der Künste, den einst ja Leonardo eröffnet hatte, um die Vorherrschaft der Malerei zu behaupten. Doch in Dossis Variante des Wettstreites gewinnt die Musik nur zum Schein. In Wirklichkeit gelingt dem Maler die entscheidende Synthese, indem er, wenn auch *ex negativo*, den unsichtbaren Klang visualisiert und damit Bild und Klang vereint. Und damit nicht genug. Die zunächst rätselhafte Bedeutung des Dargestellten konnten wir nur entziffern, indem wir einen dritten Kunstmehrreich, nämlich die Literatur,

hinzuzogen. Dabei fiel dem Betrachter nun nicht einfach die Aufgabe zu, eine ihm bekannte Geschichte aus dem optischen Arrangement herauszulesen. Schliesslich ist die mythologische Situation, die das Gemälde wiedergibt, so in keiner antiken Erzählung enthalten. Vielmehr müssen wir, um das Gezeigte überhaupt zu verstehen, uns von ihm eine Fortsetzung jener alten Sage erzählen lassen. Damit gesellt sich zum Bild und Klang hier auch das Wort, und bildet das Ganze eine Art Multi-Media-Schau, ganz im Sinne der Zeit, die überall und immerzu daran war, für das ultimative Gesamtkunstwerk, genannt Oper, die Geburts- und Kreissäle zu errichten.

Entstanden ist Dossis Gemälde um das Jahr 1525 in Ferrara, just als dort einer der wichtigsten Pioniere in der Geschichte des Madrigals, Adrian Willaert, als Hofkomponist tätig war. Es ist gut möglich, dass der auf unserem Gemälde abgebildete Rätselkanon von Willaert stammt. Willaert wird auch als Urheber eines weiteren Rätselkanons vermutet, der auf dem ebenfalls für Ferrara gemalten «Bacchanal» von Tizian auftaucht. Aber vielleicht war alles auch ganz anders und wurde Dosso vom zweiten Komponisten am Hofe Ferraras mit jenem musicalischen Rebus beliefert. In diesem Fall wäre der beigezogene Musiker der richtige Mann für das passende Gemälde, denn Bartolomeo Trombocino war nicht nur als Verfasser von Liebesliedern berühmt, er wurde auch als Mörder seiner Frau und ihres Liebhabers notorisch. Ein gehörnter Komponist als ausrastender Gott Vulkan – Welch sinnige Partnerschaft für eine gemalte «Allegorie der Musik», und Welch tragikomischer Abschluss für diese Analysen!

Fred van der Kooij

- 1 Jean Paul Richter (Hg.), *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Vol. I, S. 327
- 2 Marc Antonio Mazzoni (1569), zit. nach: Maria Rika Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture. 1510–1630*, University of North Carolina 1979, S. 200
- 3 Zit. nach: Jessie Ann Owens, *Music and Meaning in Cipriano de Rore's Setting of «Donec gratus eram tibi»*, in: *Studies in the history of Music 1*, New York 1983, S. 95
- 4 Francisko de Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538*, hier zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Michelangelo, *Briefe. Gedichte. Gespräche* (Hg. Heinrich Koch), Frankfurt a. M. 1957, S. 161–198
- 5 Sidney J. Freedberg, *Painting in Italy 1500–1600*, Harmondsworth 1975, S. 181–191
- 6 Philippe Costamagna, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris 1994, S. 42 und 96
- 7 Cipriano bezeichnete sogar die Ehre, Hofkomponist zu sein, verächtlich als «Bürde» (zit. nach: Edward E. Lowinsky, *Cipriano de Rore's Venus Motet, its poetic and pictorial sources*, Brigham University 1986, S. 36).
- 8 Wer an einer pingeligen Rekonstruktion

dieser durchideologisierten Umzüge interessiert ist, mühe sich mit einem Buch von Anthony M. Cummings ab (*The Politicized Muse. Music for Medici Festivals, 1512–1637*, Princeton NJ 1992).

- 9 Die Heftigkeit, mit der hier eine Familie angeprangt wird, die gemeinhin nicht nur mit den Geschick Florenz, sondern zumal mit der Blüte ihrer Kunst in eins gesetzt wird, mag erstaunen. Doch die weitverbreitete Ansicht, dass ein Mäzenatentum der Medici für das Schaffen Leonards, Michelangelos, Botticellis oder Brunelleschi entscheidend gewesen sei, ist – wie J.R. Hale in seiner glänzenden Studie *Florence and the Medici. The Pattern of Control* (London 1977) faktenreich nachgewiesen hat, nicht viel mehr als eine Legende. Die Familie sammelte zumeist lieber Kuriosa und Kunsthantwerk, als dass sie die bildnerischen Genies ihrer Zeit förderte. Bezeichnenderweise griff Pontormo für die Darstellung des Leidens der Gemarterten zitierend auf zwei Gemälde zurück, die während der Zeit einer früheren Republik im Jahr 1503 – zu einer Zeit also, wo die Medici vertrieben waren – vom Florentiner Stadtrat bei Leonardo bzw. Michelangelo in Auftrag gegeben worden waren.
- 10 Sidney Freedberg, a.a.O., S. 181
- 11 Hier zitiert nach der englischen Penguin-Ausgabe: Giorgio Vasari, *Lives of the Artists*, Harmondsworth 1987, Vol.I, S. 170
- 12 Marsilio Ficino, *De amore. Über die Liebe oder Platons Gastmahl* (1469), Hamburg 1984, S. 23

Benützte Literatur (soweit nicht bereits in den Fussnoten erwähnt)

- Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München 1979
- John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth 1967
- Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, 2 Bd., Hamburg 1966
- Tibor Klaniczay, *Renaissance und Manierismus. Zum Verständnis von Gesellschaftsstruktur, Poetik und Stil*, Berlin (DDR) 1977
- W.A. Coupe u.a., *The Continental Renaissance 1500–1600*, Harmondsworth 1971
- Iain Fenlon and James Haar, *The Italian madrigal in the early sixteenth century. Sources and interpretation*, Cambridge Mass. 1988
- James Haar (Hg.), *Chanson & Madrigal 1480–1530. Studies in comparison and contrast*, Cambridge Mass. 1964
- Jerome Roche, *The Madrigal*, London 1972
- Don Harràn, *«Maniera» e il madrigale. Una raccolta del cinquecento*, (ital. und engl.), Firenze 1980
- Howard Mayer Brown, *Music in the Renaissance*, New Jersey 1976
- Ludwig Finscher (Hg.), *Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 3/2, Laaber 1990
- Benvenuto Cellini, *Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben (1558–67)* in Goethes Übersetzung
- David Franklin, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Haven 1994
- Kurt W. Forster, *Pontormo. Monographie mit Kritischem Katalog*, München 1966
- Pontormo, *Il libro mio. Aufzeichnungen 1654–56*, München 1988
- Luciano Berti, *L'opera completa del Pontormo*, Milano 1973
- Harald Keller, *Michelangelo. Bildhauer, Maler, Architekt*, Frankfurt am Main 1976
- Sebastian de Grezia, *Machiavelli in Hell*, London 1992
- Cicero, *De oratore*