

Matthias Schnettger

Ansprüche und Realitäten – das habsburgische Kaisertum im 17. Jahrhundert

Im Jahr 1619, im ersten Jahr des Dreißigjährigen Krieges, veröffentlichte der lutherische Rechtsgelehrte Theodor (oder Dietrich) Reinkingk seinen berühmten »Tractatus de regimine saeculari et ecclesiastico«, also die »Abhandlung über die weltliche und geistliche Regierung«.¹ Darin bekannte er sich aus- und nachdrücklich zu der alten, eschatologisch gefärbten Vier-Reiche-Lehre: Danach war das römisch-deutsche Reich seiner Zeit durch die Translatio Imperii, die das Kaisertum im Jahr 800 von den Griechen auf Karl den Großen und seine Nachfolger übertragen hatte, der legitime Erbe des antiken Imperium Romanum, das seinerseits als das letzte der vier Weltreiche figurierte, die der Prophet Daniel in seiner Standbild-Vision geschaut hatte. Demnach stand der römisch-deutsche Kaiser in der Nachfolge der spätantiken christlichen Universalkaiser, und sein Reich würde und musste entsprechend der göttlichen Weltordnung bis ans Ende der Zeiten Bestand haben.

Die Auffassung Reinkingks widerspricht nicht nur dem Bild, das wir heute allgemein vom Heiligen Römischen Reich deutscher Nation der Frühen Neuzeit und seinen Kaisern haben, sondern stieß auch bei manchen Zeitgenossen auf deutliche Kritik. Bei seinem in schwedischen Diensten stehenden Zeitgenossen Bogislaw von Chemnitz, der 1640 unter dem Pseudonym Hippolithus a Lapide seine berühmte »Dissertation über die Staatsräson in unserem römisch-deutschen Reich« veröffentlichte,² ist der Kaiser alles andere als ein Weltmonarch: In Chemnitz' Vision der Reichsverfassung figuriert er

vielmehr als eine Art erster Beamter im Dienst der Reichsstände, die in ihrer Gesamtheit der eigentliche Souverän des aristokratisch verfassten Reiches sind.

In diesen beiden gegensätzlichen Interpretationen des Kaisertums deutet sich an, wie schillernd das Bild des Reichsoberhauptes in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war, wie weit einerseits seine Ansprüche reichten, wie heftig diesen andererseits aber auch widersprochen wurde. Der folgende Beitrag soll das Bild und die Existenzbedingungen des frühneuzeitlichen Kaisertums genauer konturieren und dabei auch die anderen wichtigen Rollen des Kaisers als Habsburger und als Landesherr der werdenden Donaumonarchie zumindest skizzenhaft berücksichtigen. Damit soll er einen allgemeinen Interpretationshintergrund für die übrigen Beiträge dieses Bandes zu Musik, Bildender Kunst, Wissenschaft und Repräsentation am Hof Rudolfs II. bereitstellen.

I – Der Kaiser als Kaiser

Die römisch-deutschen Kaiser der Frühen Neuzeit sahen sich selbstverständlich in der Nachfolge nicht nur der Ottonen, Salier und Staufer, sondern auch eines Karl des Großen, ja eines Konstantin und eines Augustus. Diese offizielle Reichslehre wurde nicht nur am Kaiserhof propagiert, sondern, wie gezeigt, auch an einigen lutherischen Universitäten gepflegt. Auch wenn die letzte Kaiserkrönung durch einen Papst 1530 in Bologna stattgefunden hatte, hielten alle frühneuzeitlichen Kaiser daran fest, Römische Kaiser zu sein. Schon Maximilian I., der Vorgänger des letztgekrönten Karl V., hatte 1510 ohne päpstliche Krönung den Titel »Erwählter Römischer Kaiser« angenommen, und dieser Praxis waren alle seine Nachfolger gefolgt. Damit erhoben er und seine Nachfolger den Anspruch, vom Zeitpunkt ihrer Wahl an, ohne päpstliche Krönung das weltliche Oberhaupt der christlichen Ökumene zu sein. Auch wenn die anderen europäischen

1 Zu Theodor (Dietrich) Reinkingk vgl. zusammenfassend Christoph Link: *Dietrich Reinkingk*, in: *Staatsdenker in der frühen Neuzeit*, hg. von Michael Stolleis, München 1995, S. 78–99.

2 Bogislaw von Chemnitz = Hippolithus a Lapide: *Dissertatio de ratione status in Imperio nostro Romano-Germanico*, o. O. 1640, 2. Auflage »Freistadt« 1647. Vgl. knapp Rudolf Hoke: *Hippolithus a Lapide*, in: Stolleis, *Staatsdenker* (wie Anm. 1), S. 118–128.

Petr Daněk

Rudolfian Prague as a Musical Centre in its time

The notion that Prague during the reign of Emperor Rudolf II was an important political and cultural centre of Europe has become commonplace in recent decades. And no wonder. For more than a hundred years this assertion has been reiterated by many studies and monographs in a range of social-scientific fields, has served as the subheading for an extensive exhibition devoted to Rudolf II¹ and has been fully appropriated by media and many authors of novels, popular non-fiction, television films and radio broadcasts.² In the following paper, I am not going to challenge this school-textbook truth. However, I would like to discuss the question whether the Prague court during the reign of Rudolf II truly was a musical centre, and if so, to what extent and level of importance.

What did the arrival of Rudolf and his court in Prague bring that was fundamentally original and new in the field of musical culture? An unequivocally new phenomenon in the organism of the city was the presence of the *Rudolfian Music Ensemble*, which came to Prague together with the emperor around 1580 as an essentially established and functioning body of musicians. Rudolf II had taken it over from his father Maximilian and made no significant changes in its personnel. Given his personal interests and preferences, with only few exceptions he paid no particular attention to it even in subsequent years. The musicians, whose presence at the court was essential for obvious reasons, came to Prague almost in their original »Viennese« make-up. This is apparent from archive sources, e. g. Hofstaat, from 1580³ and subsequent years. Besides the music director, this ensemble consisted of two organists, a copyist, a tuner, thirty adult singers, and an unknown number of boy singers. They did not come to their new place of work alone: they were followed by family members, sometimes quite numerous, and occasionally other relatives who were looking for better careers near the court. Also not insignificant in number was the *band of trumpeters*, of which there were about two dozen and who like the singers came to Prague without significant changes in their make-up. For Prague the arrival of such a large group of musicians was decidedly a cultural shock. Hitherto, the capital city of the kingdom (and actually just a small portion of its inhabitants) had known only the music ensemble of the governor, Ferdinand of Tyrol, and occasional appearances by part of the imperial ensemble in association with a few visits by the ruler. However, starting in the 1580s, a group of

1 The exhibition *Rudolf II. a Praha, Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy* (*Rudolf II and Prague, Imperial Court and Residential City as a Cultural and Spiritual Centre of Central Europe*), Prague 1997, and further *Katalog vystavených exponátů* (*Catalogue of Exhibits*), Administration of Prague Castle, Prague 1997, where the most recent list of literature on this topic can also be found. Preparation of the exhibition and partial results of research on the issue gave rise to the Scientific and Documentation Centre for Research on Art and Culture of the Time of Rudolf II: *Rudolfian Studies* at the Institute of Arts and Sciences in Prague, which opened on 3 January 2000.

2 E. g. novels by Josef Svátek, Zikmund Winter, Gustav Meyerink, the cult book by Angelo Maria Ripellino, *Magická Praha*, Prague 1996, and the popular movie *Císařův pekař, pekařův císař*. The issue of musical culture of Rudolfian Prague has received a relatively large amount of attention from music historians. Especially valuable are studies and works by Robert Lindell, Michaela Žáčková Rossi, Robert Sillies, Jan Bata, Kateřina Mařová, Martin Horyna, Lilian Pruett, Erika Honisch and a number of students of the seminar of Renaissance and early Baroque music at the Philosophical Faculty of Charles University in Prague. Cf. Petr Daněk, *Auswahlbibliographie zur Musikkultur am Hof Rudolfs II.*, in: *Studia Rudolphina* 2009, pp. 142–155; further Petr Daněk, *Partes rozličných autorův starých aneb výsledek semináře renesanční a raně barokní hudby na UK FF v Praze (1991–2010)*, in: *Musicologica Brunensia* 45 (2010), pp. 77–94.

3 Cf. Jaroslava Hausenblasová, *Seznamy dvořanů císaře Rudolfa II. z let 1580, 1584 a 1589*. Edice, *Paginae historiae* 4, Státní ústředí archiv, Prague 1996, pp. 39ff.; similarly Jaroslava Hausenblasová, *Der Hof Kaiser Rudolfs II., Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576–1612*, in: *Fontes historiae artium* 9, Prague 2002.

Ivana Rentsch

Sphärenklänge am Hof Rudolfs II.

Musik zwischen Alchemie und Astronomie: Michael Maier und Johannes Kepler

Gott erschuf das Universum auf der Grundlage harmonischer Gesetze – so un widersprochen diese theologische Prämisse blieb, so kontrovers gestaltete sich die frühneuzeitliche Erforschung eben dieser Harmonie. Die Vehemenz, mit der die theoretischen Auseinandersetzungen bisweilen ausgetragen wurden, zeigt sich in aller Deutlichkeit bei Johannes Kepler, dem hochbezahlten »Mathematicus« Rudolfs II.,¹ der zeitlebens auf einer scharfen Trennung von Wissenschaftlichkeit und bloßer Spekulation beharrte. Als maßgebendes Kriterium machte er geltend, dass jegliche Untersuchung bei der empirischen Wirklichkeit anzusetzen habe – ein Kriterium, von dessen Relevanz nachdrücklich sein später Streit mit Robert Fludd im Zuge von dessen 1617 erschienener *Utriusque cosmi historia* zeugt.² Entsprechend unterstellte er dem Kontrahenten im Anhang seiner *Harmonices mundi* denn auch eine »Hauptfreude an unverständlichen Rätselbildern von der Wirklichkeit«, wohingegen er selbst daran arbeite, »gerade die in Dunkel gehüllten Tatsachen der Natur ins helle Licht der Erkenntnis zu rücken« – kurz: »Jenes ist Sache der Chymiker, Hermetiker und Parazelsisten, dieses dagegen Aufgabe der Mathematiker.«³ Die Schärfe, mit der Kepler die

Abgrenzung quadrivieraler Wissenschaftlichkeit von der Spekulation trivialer Rhetorik und philosophischer Symbolik einforderte, dokumentiert *ex negativo*, wie fließend die Übergänge zwischen astronomischen, mathematischen, hermetischen und alchemistischen Ansätzen im frühen 17. Jahrhundert gemeinhin galten. Der universale Anspruch, den die unterschiedlichen Lehren erhoben, scheint im allgemeinen Bewusstsein verbindend gewirkt zu haben. Und das geographische Zentrum, an dem sich die vielfältigen theoretischen Bestrebungen um 1600 gleichsam wie in einem Brennpunkt trafen, bildete der Hof des humanistisch höchst gebildeten Rudolf II., zu dessen Gelehrtenkreis neben Kepler, der 1600 von Graz nach Prag berufen und 1601 Nachfolger des verstorbenen Tycho Brahe geworden war,⁴ auch der englische Mathematiker und Alchemist John Dee oder der Arzt Martin Ruland zählten, der vermutlich bereits dort die Arbeit an seinem *Lexicon alchemiae* begonnen hatte.⁵ Dass im kaiserlichen Zirkel ausgerechnet der Alchemie ein hoher Stellenwert zukam – was Keplers Unmut zusätzlich befördert haben dürfte – und bis zu 200 Alchemisten und alchemistische Helfer am Hof tätig waren,⁶ erklärt sich durch den enormen Anspruch dieser Wissenschaft, die keineswegs

1 Siehe die Hofhaltungslisten in Jaroslava Hausenblasová, *Der Hof Kaiser Rudolfs II. Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1572–1612* (= *Fontes historiae artium IX*), Prag 2002, in denen Johannes Kepler für das Jahr 1612 als einziger »Mathematicus« und mit einem sehr hohen Gehalt aufgeführt wurde (S. 352): »Johann Kheppler vom ersten October anno 1601 monatlich 41 fl. 40 kr. Jährlich 500 fl.«

2 Zur Kontroverse zwischen Fludd und Kepler siehe Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Der Streit um Kosmologie und Harmonie zwischen Robert Fludd und Johannes Kepler*, in: *Buxtehude jenseits der Orgel*, hg. von Michael Zywiwetz, Graz 2008, S. 119–150, sowie Rainer Bayreuther: *Johannes Keplers musikttheoretisches Denken*, in: *Musiktheorie* 19 (2004), S. 10–11.

3 Johannes Kepler: *Harmonices mundi*, hg. von Max Caspar, München 1940, S. 374: »Videas etiam, ipsum plurimum delectari rerum aenigmatibus tenebrosis, cum ego res ipsas

obscuritate involutas in lucem intellectus proferre nitar. Illud quidem familiare est Chymicus, Hermeticis, Paracelsistis; hoc proprium habent Mathematici.« Deutsche Übersetzung: Johannes Kepler: *Weltharmonik*, ins Deutsche übersetzt und eingeleitet von Max Caspar, München [u. a.] 1939, Reprint München 1990, S. 362.

4 Schmidt-Biggemann, *Robert Fludd und Johannes Kepler* (wie Anm. 2), S. 122–123; zu Kepler in Prag siehe auch Zdeněk Horský: *Kepler v Praze*, Prag 1980.

5 Martin Ruland: *Lexicon alchemiae sive Dictionarium alchemisticum*, Frankfurt a. M. 1612, Reprint Hildesheim 1964.

6 Vladimír Kuncitr: *Alchymie v Českých zemích*, in: *Opus Magnum. Kniha o sakrální geometrii, alchymii, magii, astrologii, kabale a tajných společnostech v Českých zemích*, hg. von Vladislav Zadrobílek, Prag 1997, S. 51.

Michaela Žáčková Rossi

The Musicians at the Court of Rudolf II (1576–1612):

The Imperial Account Books as an Instrument for a Reconstruction of the Rudolfinian Musical Staff*

The Rudolfinian era with its collections, patronage, painting and sculpture is a widely known concept. The general acquaintance with this period only underlines the need to support our comprehension of the mentioned terms with a more precise definition of the Rudolfinian music. Studies of particular important figures from the milieu of the Imperial Court – Philipp De Monte, Alessandro Orologio, Camillo Zanotti, Hans Leo Hassler, Cesare Bendinelli, Philipp Schöndorff etc. – bring more and more often questions such as who were »the other« Rudolfinian musicians and not only the best known: in which years they stayed and worked in Prague and what were their actual activities in the Bohemian environment, also outside the Imperial Court? Which musical compositions could be included in the concept of the Rudolfinian production and which could not? Due to lack of biographical data of more or less known »Rudolfinian« musicians we are often unable to determine whether a particular work was first inspired by the Imperial Court in Vienna and then by the Court in Prague, or whether it was created in an entirely different artistic context, eventually influenced by the environment of another court where the author of the work was employed earlier or later in his life.

It is not possible to say that the musical life at the Court of Rudolf II has not been addressed in the past, however, the interest of researchers was focused mainly on particular problems: there are numerous both scientific studies and university

students' works, older and newer, devoted to selected authors, musical genres or individual compositions, music sheet sources and their editions, archival documents, various aspects of the Rudolfinian Prague etc. The only present works of monographic character are in the first place an extensive essay by Albert Smijers published in 1920s on the basis of the author's detailed heuristic study of Viennese sources,¹ and, also, a monograph from Carmelo Peter Comberati analyzing the Mass production of Rudolfinian composers and including an extensive introductory chapter of general nature which could be considered the first, albeit partial summary of the music in the Rudolfinian environment.² Unfortunately, both of the mentioned titles deal almost exclusively with musicians and the musical practice in the Imperial Chapel, yet less with numerous Imperial chamber musicians, trumpet players, drummers or other famous Rudolfinian players which are mentioned only briefly. Some new evidence about the Rudolfinian Prague and its musical life was brought in 2002 by Hindrichs's book about the Imperial Kapellmeister Philippe de Monte.³ Despite the growing number of studies devoted to particular topics,⁴ which enable a gradual assemblage of the mosaic of the music in the Rudolfinian Prague, contemporary musicologists still encounter a

* The author of this paper is conducting a research project commissioned by the Association for Central European Cultural Studies in Prague and granted by the Czech Scientific Foundation GAČR (Projects Nr. 408/06/0449 and P409/10/1028); the author thanks the Austrian State Archives in Vienna, the department of *Finanz- und Hofkammerarchiv* and in particular Dr. Herbert Hutterer, for their generous collaboration.

1 Albert Smijers, *Die kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543–1619*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* VI (1919), p. 139–186; VII (1920), pp. 102–142; VIII (1921), pp. 176–206; IX (1922), pp. 43–81.

2 Carmelo Peter Comberati, *Late Renaissance Music at the Habsburg Court. Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II (1576–1612)*, New York 1987.

3 Thorsten Hindrichs, *Philipp de Monte (1521–1603): Komponist, Kapellmeister, Korrespondent*, Göttingen 2002.

4 Numerous studies of Robert Lindell, Petr Daněk and the students of his seminar at the Faculty of Arts, Charles University in Prague could be mentioned above all.

Veronika Greuel

Der Prager Drucker Georg Nigrin am Ende des 16. Jahrhunderts

Innerhalb des reichhaltigen Themenspektrums zum rudolfischen Prag soll hier der bedeutendste Drucker des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts fokussiert werden. Diesen »Nigrinus« gilt es von den verschiedensten Seiten zu beleuchten, dabei sei der Beitrag als Standortbestimmung zu verstehen. Die existierenden Studien zu Nigrinus sind in erster Linie in Tschechisch, auch Ungarisch verfasst, sozusagen der Lokalforschung geschuldet und häufig Jahrzehnte alt. Aktueller, aber allgemeiner, fallen die Beiträge zum Kulturtransfer aus; besonders die Buchwissenschaft behandelt das Druckwesen in Ostmitteleuropa in großer Breite. So vertiefen spezielle Aufsätze des Gutenberg-Jahrbuchs die Thematik, zumal die Artikel erleichternd ins Deutsche übersetzt wurden. Ein Name, der seit den 1980er Jahren in diesem Kontext immer wieder fällt und nicht unerwähnt sein sollte, ist die 2007 verstorbene Mirjam Bohatcová. Sie steht nicht nur für die Erforschung der Geschichte des Druckwesens in Böhmen, sondern eben auch für jene zum Drucker Nigrinus.¹

1 Eine Auswahl: Waltraud Strmand: Art. *Georg Nigrinus*, in *MGG1*, Bd. 9, Sp. 1530f. [MGG2 ohne Nigrinus-Artikel], Karel Chyba: *Slovník knižtiskářů v Československu od nejstarších dob do roku 1860*, Prag 1966, Petr Daněk: *Notulská činnost Jiřího Nigrina*, in: *Hudební věda XXIV* (1987), S. 121–136, Mirjam Bohatcová, *Der gegenwärtige Bearbeitungsstand der Druckproduktion vom 15. bis zum 18. Jahrhundert in den böhmischen Ländern*, in: *Gutenberg-Jahrbuch*, Mainz 1987, S. 265–278. Karl Klaus Walther (Hg.): *Lexikon der Buchkunst und Bibliophilie*, Augsburg 1994, Mirjam Bohatcová, *Buchdruck und Publikationswesen im Prag der Jahre 1550–1650*, in: Eliška Fučíková (Hg.): *Katalog Rudolf II. und Prag*, Ausstellung 1997, S. 332–339, Bernhard Fabian (Hg.): *Handbuch deutscher historischer Buchbestände in Europa, Tschechische Republik*, Bd. 1,1, Hildesheim 1999, Marina Dmitrieva und Karen Lambrecht (Hg.): *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 10), Stuttgart 2000, Karen Lambrecht: *Kulturtransfer und Kommunikation. Die Anfänge des Buchdrucks in Prag und Krakau im Vergleich*, in: Andrea Langer und Georg Michels (Hg.): *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert: Prag-Krakau-Danzig-Wien*

Von großer Bedeutung zum Verständnis des Druckers Nigrinus ist die Einbettung in die Kulturgeschichte seiner Zeit. Bedingt durch die geistesgeschichtliche Ausprägung von Renaissance und Humanismus stieg der Bedarf an Information, Weiterbildung und reflektierendem Gedankenaustausch; das Buch oder auch der Einblattdruck, das aktuelle Flugblatt, wurden die Medien schlechthin für diesen Zweck. Der rasch anwachsende Literaturbedarf musste befriedigt werden, denn der Zugang zu einer Druckerei galt besonders dann auch während der Reformation als wichtige Voraussetzung zur Teilnahme am öffentlichen Diskurs. Aus Nürnberg kam in der 1460er Jahren die Buchdruckerkunst nach Böhmen – zuerst nach Pilsen. In der 1480er Jahren lassen sich schon weitere Druckorte Böhmens nachweisen; ab 1487 gab es wohl drei Drucker in Prag.

Diese überregionale Verbindung, die speziell zwischen Nürnberg und Prag immer wieder von Bedeutung werden sollte, basierte einerseits auf einem bereits in der Antike verwendeten Streckennetz und avancierte andererseits unter der Herrschaft des Luxemburgers Karl IV. zur sog. »Goldenen Straße.«² Als Reichsstraße realisiert, stellte sie für die Hanse wie die wirtschaftlichen Verbindungen im Allgemeinen die wichtigste West-Ost-Verbindung dar und verband vor allem territorial die Hausmachtsgüter von Luxemburg, die Reichsstädte Nürnberg und Frankfurt und die neuen böhmischen Besitztümer in einer geeigneten Form, so dass von Prag, über die Burg Karlstein, via Pilsen bis zur Kaiserburg in Nürnberg und weiter kein Zoll zu zahlen war. Die böhmischen Könige bewegten sich so auf dem Weg zu den Reichstagen und ggf. zu

(= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 12), Stuttgart 2001, Jan Fellerer: *Böhmische Länder und Polen*, in: Alfred Noe (Hg.): *Renaissance (= Geschichte der Buchkultur Bd. 6)*, Graz 2008, S. 459–537.

2 Vgl. Ulrich List: *Goldene Straße*, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_45504, Zugriff am 29. Mai 2012.

Michael Zywietz

Zum Begriff des Manierismus in der Musik

Die Musikwissenschaft hat sich als eine der letzten kulturgeschichtlichen Disziplinen mit Begriff und Inhalt des Manierismus auseinandergesetzt. Das Interesse an der Fragestellung, ob es einen musikalischen Manierismus gibt und wie er konkret zu definieren sei, hat nach intensiver Diskussion in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg, mit deutlicher Verspätung gegenüber der Manierismus-Diskussion in Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft, merklich nachgelassen. Und anders als in Frankreich, wo der Gebrauch von »maniérisme« bereits für das 17. Jahrhundert nachzuweisen ist oder in Italien wo »manierismo« seit dem 18. Jahrhundert Verwendung findet, begegnet das im Deutschen gebräuchliche Fremdwort Manierismus – für das es keine griechische oder lateinische Entsprechung gibt – erst verhältnismäßig spät im 19. Jahrhundert. Der Begriff findet sich etwa in Jakob Burckhardts *Der Cicerone* von 1855 und in Heinrich Wölfflins *Die klassische Kunst* von 1898. In allen diesen Kontexten wird das Wort zunächst als kunstwissenschaftlicher Terminus verwendet. Bezeichnenderweise bezieht sich die deutschsprachige Verwendung aber primär auf vorgebliche Verfallserscheinungen innerhalb der bildenden Kunst Italiens für jenen Zeitraum, der auf die Hochrenaissance folgt. Damit scheinen zumindest in der deutschsprachigen Forschung für längere Zeit die Weichen der Rezeption von Begriff und Inhalt in Richtung auf negative Konnotationen gestellt gewesen zu sein. Eine Verwendung des Begriffes in breiteren Zusammenhängen ist aber erst für den Beginn des 20. Jahrhunderts zu konstatieren.¹

Die seit dem 13. Jahrhundert nachweisbaren Ausdrücke »manière« bzw. »maniera« wurden sowohl im Kontext gesellschaftlichen Verhaltens und von Umgangsformen als auch hinsichtlich des Stils eines Kunstwerks verwendet, wobei schon früh

der pejorative Charakter in der Verwendung des Begriffs dominierend ist. Heute gehört Manierismus zur Nomenklatur verschiedener Wissenschaften, »ohne doch in einem wissenschaftstheoretisch geklärten Sinne auch als fachspezifischer oder gar fächerübergreifender Terminus oder auch nur als geklärt wissenschaftlicher Begriff angesprochen werden zu dürfen.«²

Eine nicht primär begriffsgeschichtlich ausgerichtete Definition, zumal eine über die engeren Grenzen der einzelnen Fächer hinausgreifende Definition erscheint angesichts des Ringens der einzelnen Disziplinen um ihren Manierismus zumindest verfrüht. Und die häufig im Sinne konstitutiver Merkmale genannten phänotypischen Charakteristika des Unnatürlichen, Affektierten und ähnlicher Termini aus diesem Begriffsfeld, vermögen – aus dem jeweils konkreten historischen Kontext herausgelöst – kaum eine methodisch stichhaltige Definition zu konturieren.

Dies sollte aber nicht zu der Annahme führen, als wäre die Kategorie des Manierismus für die Musikwissenschaft unbrauchbar oder alle Probleme abschließend erörtert. Vielmehr wäre eine erneute Diskussion wünschenswert, da dem Begriff und seinen möglichen Perspektivierungen ein erhebliches Erkenntnispotential innezuwohnen scheint. Im wesentlichen sind es drei Zusammenhänge, in denen der Manierismus-Begriff bisher erörtert wurde und wird: 1. als Epochenbezeichnung der Musikgeschichte zwischen Spätrenaissance und Frühbarock, approximativ für das Jahrhundert von 1520 bis 1620 (und damit insbesondere auch für die Phase der rudolfinschen Kaiserzeit); 2. als Wertungskategorie, wobei häufig nicht genug zwischen dem pejorativen Gebrauch des Wortes »manieriert« und der wertneutralen historischen Kategorie »manieristisch« unterschieden wird; und 3. als musikalischer Stilbegriff, vor allem seit erkannt wurde, dass der Manierismus seine Wurzeln

1 Vgl. Rüdiger Zymner: Art. *Manierismus, A. Definition*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 872–875.

2 Ebd., Sp. 873.