

Martin Zenck / Tim Becker / Raphael Woebis (Hgg.), *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit.* Fink, München 2008. 316 S., € 39,90.

Der Band, der auf die Beiträge eines bereits 2002 im Rahmen der „Tage Alter Musik in Regensburg“ veranstalteten Symposiums zurückgeht, unternimmt Grenzüberschreitungen verschiedener Art aus kunst- und kulturwissenschaftlicher Perspektive. Die Aufsätze zu Literatur, Kunst und Musik kreisen um die Begriffe ‚Signatur‘ und ‚Phantastik‘: Signaturen – vor allem im naturphilosophischen Sinne etwa eines Paracelsus oder Jakob Böhme – erscheinen dabei zunächst eher als Repräsentanten einer Ordnung, die Phantastik als Mittel der Grenzüberschreitung. Zentrale Hypothese der im Band versammelten Untersuchungen ist, dass beide Kategorien sich jedoch keinesfalls ausschließen, sondern in einem Spannungsverhältnis stehen und deshalb gerade zueinander in Beziehung gesetzt betrachtet werden sollten. Im einführenden Text („Struktur und Phantastik in den Signaturen der frühen Neuzeit“) – der bereits im Titel eine subtile Klärung des Verhältnisses von Signatur und Phantastik vorgenommen hat, indem die Signatur zum Oberbegriff gemacht wird – entwickelt der Initiator Martin Zenck historisch-semantisch eine Differenzierung von sechs beziehungsweise sieben verschiedenen Typen der Signatur: Unterschrift; Signierung eines Werkes; Inschriften; symbolische Zahlen; pharmazeutische Signaturen; auf einer abstrakteren Ebene schließlich die ‚Epochensignatur‘ als Erfahrungshorizont und theologisch aufgeladene Interpretation. Diese sollen sowohl in Bezug zur philosophischen Signaturenlehre als auch „auf den Bereich des *Fantastische* [sic]“ (S. 36) angewandt werden. Die Vielzahl der angebotenen Bedeutungen setzt sich jedoch in einer enormen Vieldeutigkeit fort, da die einzelnen Autoren – häufig ohne genauere Begriffsklärung für ihren Beitrag – heterogene Auffassungen der Leitbegriffe zugrundelegen. Zudem steht die Konzeption unter der Prämisse, transepochale Aspekte stärker in

den Blick zu nehmen; dies wird allerdings von den Autoren in uneinheitlicher Weise gehandhabt, da die Realisierung von epochenüberschreitenden Verknüpfungen in der Durchführung zwischen einfacher Kombination von Ungleichzeitigem oder umfassenderen Aktualisierungen changiert. An den Themen zeigt sich eine Konzentration auf die kunst- und musikgeschichtlich naheliegenden und eingeführten Beispiele wie Arcimboldo oder Gesualdo. Möglicherweise verrät bereits der aufwendige Apparat, mit dem die Beiträge präsentiert werden – allen Aufsätzen sind englische Abstracts vorangestellt, die gesammelten deutschen Abstracts erscheinen am Ende des Bandes, hinzu kommen Erläuterungen zu Konzept und Beiträgen in der „Einleitung“ (S. 9ff.), bevor der zentrale programmatische Aufsatz des Organizers folgt – die Sorge der Verantwortlichen darum, die Aufnahme der Texte in ihrem Sinne abzusichern.

Dieter Mersch („Die Sprache der Dinge. Semiotik der Signatur bei Paracelsus und Jakob Böhme“) interpretiert die spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Signaturenlehre bei Paracelsus und Jakob Böhme als ästhetisch-phänomenologische Symbologien, die auf Analogien gegründet sind und damit nicht der Funktionsweise von auf etwas anderes verweisenden ‚Zeichen‘ folgen, sondern als ‚Verkörperungen‘ die Welt „als ästhetisches Ganzes“ wahrnehmbar machen und damit Nähen zur künstlerischen Arbeit aufweisen. Klaus-Peter Köpping kontrastiert aus ethnologischer Perspektive die Darstellung des ‚Nackten Wilden‘ bei Montaigne mit modernen ethnologischen Ansätzen, um herauszustellen, dass Montaignes Projekt in einer „Re-Signierung der eigenen Welt“ (S. 188) durch die Gegenüberstellung mit dem nicht mehr phantastischen, realen ‚Anderen‘ bestehe. In den kunsthistorischen Beiträgen kommt besonders der Phantastik, die besonders in den frühneuzeitlichen Debatten über Nachahmung und das Verhältnis zur Realität schon von den Zeitgenossen diskutiert wurde, großes Gewicht zu: Elisabeth Oy-Marra („Mimesis und Phantasia“) plädiert im Bezug auf Arcimboldos Bilder, die die Umdeutung der dargestellten Gegenstände zu Gesichtern voraussetzen, dafür, dass das Konzept des Künstlers gerade nicht im Aufzeigen von Sinnbezügen aufgrund von Ähnlichkeiten, sondern in einer Ablösung der visuellen Phantasie von einer semantischen Ebene bestanden habe. Anna Scherbaum behandelt unter „Phantastik und Traum in Dürers Graphik“ nicht nur die Umsetzung von Imaginärem durch den Künstler, etwa in seiner Apokalypsenserie, sondern stellt auch dessen als erste individuelle Traumdarstellung überhaupt geltendes Blatt von 1525 vor. Roland Kanz („Groteske Phantastik und künstlerischer Eigensinn im Manierismus“) unterstreicht als Kennzeichen des Manierismus gerade Transformationen der alten Signaturen oder sogar einen „voraussetzungslosen Schöpfungsakt“ (S. 168). Die Beiträge zu den szenischen Kunstformen konzentrieren sich auf die Darstellungsmodi und Funktionen von

Nicht-Realistischem. Petra Maria Meyer („Signaturen im Modus des Traumes“) unternimmt eine Gegenüberstellung der Funktion von Träumen im Drama des früheren 17. und im Film des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Dadurch soll die transepoche Komponente unterstrichen werden, allerdings wird vor allem herausgearbeitet, wie der Stellenwert des Traums sich zunehmend von einem Deutungsangebot zu einer alternativen Realität verschiebt. Günther Heegs Beitrag („Die Macht des Theaterzaubers“) zeigt, wie die Rezeption der Figur der Zauberin Alcina aus Ariosts *Orlando Furioso* aus einem Erzählstrang des Epos ein Exempel über den Umgang mit Phantastik und Realitätsverlust gemacht habe, und diskutiert am Beispiel von Georg Friedrich Händels Oper *Alcina* (1735) und ihrer Stuttgarter Inszenierung von 1998 die moderne Umsetzung der dramaturgisch vorgegebenen Zwischenzustände und Übergänge. Hans Thies Lehmann („Der Schrecken des Monströsen“) deutet in einer analytischen Textlektüre die am Ende von Jean Racines *Phèdre* stehende Erzählung von der Erscheinung des Monsters als Negation und Bedrohung von Ordnungsvorstellungen, für die die monströse Spielart der Phantasie stehen könne. Die Kombination von Michael Praetorius (und Leonardo da Vinci) und Helmut Lachenmann (Tim Becker/Raphael Woebs, „Die ‚Amplificatio‘ der Phantastik durch die ‚Explanatio‘ der Signatur“) setzt zu einem großen Bogen zwischen barocker Musikenzyklopädistik und Neuer Musik an: Michael Praetorius' *Syntagma musicum* (1614–1618) ist ein in seiner Zeit exzeptionelles gelehrtes Sammelwerk; dessen enzyklopädischer Anspruch, alle Formen der Musik zu erfassen, wird mit Helmut Lachenmanns Komposition ... *zwei Gefühle* ... (1992/1992) über Texte von Leonardo da Vinci und Nietzsche in Beziehung gesetzt, die einerseits thematisch Vernunft und Wahnsinn kontrastiert und zudem durch Erweiterungen der technischen und räumlichen instrumentalen Ausdrucksmittel die bei Praetorius verzeichnete Pluralität unter heutigen Bedingungen umsetze. (Das Begriffsfeld ‚politische Musik‘, das im *Syntagma musicum* ein Novum darstelle, S. 223, ist jedoch wohl nicht als von Praetorius neu etabliert zu betrachten; so fragt der Engländer John Case bereits 1588 *an sit politicus usus musicae*, und die Diskussion um ethische Wirkungen der Musik greift auf eine deutlich ältere Diskussion über ihre gesellschaftlichen Verwendungen zurück.) Ein weiterer Komponist, Stefano Felis, wird von Gerhard Weinzierl („L'effetto in der musica sacra – ein Widerspruch?“) wegen seiner möglichen Lehrerrolle für Gesualdo behandelt. Im Zentrum steht die Analyse einer seiner Motetten im Vergleich mit Parallelvertongen Orlando di Lassos, Philippe de Montes und abschließend Gesualdos selbst, bei der Unterschiede der Textauffassung und ihrer kompositorischen Umsetzung herausgearbeitet werden. Die stärker textausdeutenden Kompositionen als ‚manieristisch‘ zu werten im Gegensatz zu einer Renaissance, die nach „Beherrschtheit und edler Einfalt“ gestrebt

habe (S. 252; als Beleg wird indirekt Manfred Bukofzers *Music in the Baroque Era* von 1947 zitiert), impliziert allerdings recht simple Epochensignaturen, und die abschließende These, dass „effetti [...] nicht von vornherein für die musica sacra untauglich“ (S. 253) seien, überrascht nach neuem Forschungsstand nicht und mutet eher wie eine nachträgliche Verteidigung gegen obsolete – und vom Autor selbst im 19. Jahrhundert verortete – Vorstellungen an. Martin Zencks Artikel über ein Madrigal Gesualdos („Struktur und ‚effetto‘ in Gesualdos Madrigal ‚Moro lasso‘“) arbeitet auf der Grundlage einer ausführlichen musikalischen Analyse mögliche Elemente einer „transepochnen Hermeneutik“ heraus, da gerade Gesualdos Querständigkeit zu seiner eigenen Epoche moderne Komponisten seit Strawinsky zu Selbstvergewisserungen herausgefordert hat und aus heutiger Perspektive ästhetische Unmittelbarkeit suggeriert, die die Berührungspunkte zwischen poetischen Konzepten des Barock und Manierismus und der Moderne nahelegt. Gerade in einem Band, der sich mit Physiognomien unterschiedlicher Epochen auseinandersetzt, wäre allerdings eine differenziertere Diskussion des Konzepts und Begriffs ‚Manierismus‘ in der Musik wünschenswert gewesen, zumal bereits vor fast dreißig Jahren seine Anwendbarkeit auf die Musik des späten 16. Jahrhunderts in Frage gestellt wurde¹ – zumindest dahingehend, dass eine Übertragung des kunsthistorischen Konzepts inhaltlich und chronologisch unbefriedigend bleibt und als ‚manieristisch‘ deutbare Eigenschaften nur in einem relativ begrenzten Repertoire, nämlich dem Madrigal des späten Cinquecento, umfassend erkennbar sind und am ehesten aus literarischen Entwicklungen um 1600 (Torquato Tasso, Baltasar Gracián) hergeleitet werden können.

Bei der Lektüre stören leider zahlreiche fremdsprachliche Ungenauigkeiten, fehlerhafte Wiedergaben sowie verfälschte Namen („miraviglioso“, S. 21; Calderóns „*La vida es suen*“, S. 63; mehrfach „Gianfrancesco“ – statt Antonfrancesco – Doni, S. 103ff.; „der Italiener Daniela Barbaro“, S. 151, „Zenk“, S. 149; die Verse mit „typischen 7/8 Silben“ im italienischen Madrigal, S. 265, erklären sich wohl als übersehene Synalopen.)

Trotz der eingangs vorgebrachten Einwände gegenüber dem uneinheitlichen Umgang mit den Leitbegriffen behandelt der Band jedoch für die ästhetisch und historisch arbeitenden Wissenschaften wichtige Themenstellungen und verdient auf jeden Fall Aufmerksamkeit – als ein Plädoyer dafür, un-eindeutige Zugangsweisen zu Kunstwerken zu suchen und besonders das Verhältnis von historisch orientiertem Verstehen und direktem ästhetischen Zugang immer wieder neu abzuwägen. Dass eine ‚Ähnlichkeit‘ zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart bestehe, ist dabei zwar nicht die zwingende Kon-

¹ Als Resümé der Diskussion vgl. Ludwig Finscher, „Manierismus“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Auflage. Sachteil 5 (1997), Sp. 1627–1635.

sequenz, würde im Sinne der Signaturenlehre jedoch die passendste Pointe darstellen.

Universität München
Institut für Musikwissenschaft
Geschwister-Scholl-Platz 1
D-80539 München
inga.groote@lrz.uni-muenchen.de

Inga Mai Grootte