

Über die Entstehung des Manierismus

Autor(en): **Scheffler, Karl**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **31 (1944)**

Heft 6

PDF erstellt am: **17.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-25010>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Über die Entstehung des Manierismus

Von Karl Scheffler

Als der Begriff Manierismus von den Kunstgelehrten noch nicht geschichtlich genommen wurde – das ist: bis vor wenigen Jahrzehnten – bezeichnete er ein Werturteil. Manieristisch wurde in der Kunst die zwar sicher beherrschte, doch nicht ursprünglich mehr gefühlte Form genannt, die die Akzente häufte und überzüchtet anmutete, weil ein bedeutendes Vorbild wie von Enkeln gedeutet erschien. Als manieristisch galten Kunstwerke, deren Formen forciert waren, deren Idealismus sich narzistisch gab, die einem ehrgeizigen Originalitätstrieb ihr Dasein verdankten, dabei aber fremde Vorbilder im Grunde unfrei wiederholten oder gar der Selbstwiederholung verfielen, Werke, die dem Betrachter zugleich heiß und kalt vorkamen, naturalistisch und spekulativ, mystisch und dekorativ: Geburten einer aufreizenden Zwiespältigkeit.

Dann wurde den Kunsthistorikern klar, daß diese Form keineswegs nur subjektiver Unart entspringt, sondern daß in jeder langfristigen Stilmetamorphose bestimmte Perioden vorhanden sind, in denen ganze Generationen manieristisch gearbeitet haben. Damit rückte der Begriff Manierismus zur Bedeutung eines Stilmerkmals auf.

Zunächst wurde eine solche Stilform in den Jahrzehnten zwischen 1520 und 1600 nachgewiesen – in Italien und in den südlichen Niederlanden –, wobei jedoch Überlagerungen einerseits mit der Klassik, andererseits mit dem Barock zu berücksichtigen sind. In Italien wurde bereits in Werken des großen Übersteigerers Michelangelo ein gewisser Manierismus erkannt; deutlicher trat er hervor im Lebenswerk Tintoretto (schon in dessen Absicht «die Zeichnung Michelangelos mit der Farbe Tizians zu vereinen»); unverkennbar wurde er endlich bei Pontormo, Guercino, Annibale Carracci, Domenichino, Bronzino, Franciabbio, Guido Reni, Parmeggianino und andern Künstlern ihrer Jahrzehnte. In den südlichen Niederlanden, vor allem in Antwerpen, wurde ebenfalls eine Malerschule von Manieristen entdeckt, vertreten durch Jan Gossaert, Ysenbrant, Albert Cornelisz und Blondeel, denen sich Maler eines seltsamen Landschaftsexotismus wie Paulus und Matthäus Bril, Hendrick de Clerck, Rolant Savery und Abraham van Cuylenborg zugesellten.

Die Beschäftigung mit dieser Epoche führte zu der Frage, ob in einer noch entfernteren Vergangenheit Vergleichsmaterial aufzufinden wäre. Man fand es, sowohl in der Antike als auch in der ägyptischen Kunst; dort in Bildwerken, die kurz vor der Alexanderzeit entstanden sind, hier in Plastiken der 18. Dynastie, vor der

Tell-Amarnazeit und bis in sie hinein. Ein sehr bekanntes Beispiel ist die um 1370 v. Chr. entstandene farbige Bildnisbüste der Königin Nofretete (Berlin). Damit gewann nun das Wort Manierismus dieselbe Doppelbedeutung wie die Wörter Archaismus, Klassik und Barock. Klassik hieß zuerst die Kunst des griechischen Altertums schlechthin, dann wurde das Wort auf die Meisterwerke aller Zeiten als Werturteil angewendet, jetzt wird es benützt, um in allen Stilwelten die Werke der mittleren Zeit, der Reife und Höhe zu kennzeichnen. In diesem Sinn wird von einer Klassik der ägyptischen, der griechischen, der italienischen und der deutschen Kunst gesprochen. Gemeint sind die Epochen, in denen mit geringstem Aufwand Endgültiges geschaffen worden ist, die gebärende Sinnlichkeit und erklärende Geistigkeit vereinigen konnten, die zwischen dem Zuwenig des Archaismus und dem Zuviel des Barocks die Mitte hielten und deren klares Lebensgefühl immer gottbezogen blieb. Ähnliche Wandlungen hat das Wort Barock durchgemacht. Zuerst bezeichnete es halb spöttisch die ausschweifende Form, dann wurde Barock die Formenwelt des 17. und 18. Jahrhunderts genannt, jetzt heißt jede Stilepoche so, in der die Seinswelt zur Scheinwelt geworden ist, die die Form hypertrophisch behandelt, in der Weltschmerz und Genußwille Hand in Hand gehen, die gern theatralisch deklamiert, festlich repräsentiert und das Bravouröse des Vortrags liebt. Jeder Barock arbeitet so, weil mit ihm das erste Gefühl des Alterns ins Bewußtsein dringt. In diesem Sinn spricht man von einem antiken, ostasiatischen, indischen und ägyptischen Barock. Mit dem Wort archaisch verhält es sich ähnlich.

Dasselbe geschieht nun mit dem Wort Manierismus, denn es läßt Zweifel nicht zu, daß auch er in jedem organischen Stilablauf erscheint, daß auch er eine Kollektivform ist, deren Kennzeichen sich notwendig einstellen, wenn die Bedingungen dafür gegeben sind.

Welcher Art sind nun diese Bedingungen?

Allgemein werden die ein Jahrtausend füllenden Stilmetamorphosen den Entwicklungsstadien des individuellen Lebens verglichen, man spricht von Jugend, Reife und Alter einer Kunstwelt. Der Vergleich ist zulässig, weil die Menschen das Schicksal ihres Lebensablaufs bei jeder Gelegenheit symbolisieren, das Persönliche so ins Allgemeine übertragend. Diese Übertragung findet fast unwillkürlich statt. So gesehen beginnt jede Kunst mit einer Vorkultur, die dem Zustande der Kindheit entspricht, in der dieselben In-

stinkte am Werk sind, die sich im Kinde regen, wenn es vor sich hin zeichnet und modelliert. Die Ergebnisse sehen im vorgeschichtlichen Griechenland nicht viel anders aus als bei den Südseevölkern. Es bleibt bei diesem ersten Schritt, wenn ein Volk keine geschichtsbildende Kraft hat. Völker, die weiterzuschreiten vermögen, gelangen zur zweiten Stufe, dem Archaismus. Er ist das Jünglingsalter eines Volks oder einer Rasse und bringt die entscheidende Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit: der Wille möchte der Gestalt der Dinge Herr werden, sie deutlich anschauen, klar begreifen und entschlossen beherrschen. Die darauf folgende Klassik will das menschliche Schicksal als Ganzes gestalten, sie ist der Stil der Lebensmitte und entspricht jener Reife, während der die Menschen, sowohl individuell wie kollektiv, am kräftigsten, bewußtesten und phantasievollsten sind. Der Barock sodann ist der Stil des Alterns: in ihm ist ein Übersteigerungsdrang, der ein Schwächegefühl kompensieren und oft auch überkompensieren soll. Dann verläuft die Entwicklung weiter zu einem sich ebenfalls gesetzmäßig einstellenden Klassizismus und zu andern Formen jeder Spätzeit.

Die zunächst zu beantwortende Frage lautet: welchen Platz nimmt in dieser Abfolge der Stilformen der Manierismus ein?

Manierismus entsteht immer zwischen einer abklingenden Klassik und einem aufkommenden Barock. Er entspricht, gleichnishaft gesehen, dem Zustand des Individuums, das in die Wechseljahre eintritt, in die Zeit des Klimakteriums, wenn die zeugende Potenz eine Krisis erlebt, weil die Individuen und die Gemeinschaften spüren, daß ihre schöpferischen Geisteskräfte die Höhe überschritten haben. In diesem Zustand werden Hilfskräfte des Willens gegen die drohenden Gefahren aufgerufen, ohne daß aber ein Bruch mit der Überlieferung oder die Hingabe an Barockformen bereits gewagt werden. Goethe sprach von dem Beginn einer zweiten Pubertät. Diese stellt sich bei kräftig begabten Individuen und Völkern nach dem Klimakterium ein und verbürgt hier wie dort die Wandlungsfähigkeit der Schöpfungskräfte. Bevor dieser Prozeß jedoch entschieden ist, müssen die Nöte der Wechseljahre in den Kauf genommen werden. Diese Nöte können so ernst sein, daß sie über Tod und Leben des Individuums, über die Zukunft einer Kunstkultur entscheiden. Denn nicht jedes Volk ist fähig, den Gestaltwandel der Form in allen Konsequenzen zu erfahren. Was aber im Innern immer vorgehen mag, findet einen Niederschlag in der Form. Darum ist die manieristische Form zwiespältig und forciert; in ihr offenbart sich ein Generationsproblem, nicht auf Individuen, sondern auf Völker angewendet. Pinder hat in einem geistvollen Essay über den Manierismus von einer Bewußtseinspaltung gesprochen, was klug gemeint, doch etwas unklar ausgedrückt war. Jeder Manierismus verdrängt quälende Minderwertigkeitsgefühle, überwindet gewaltsam Störungen und macht aus der Not eine Tugend. Er setzt an die Stelle der ihm entgleitenden Klassik das Aka-

demische, sich und anderen einredend, das Klassische könne festgehalten oder gar gesteigert werden. Impotenz – sogar eine vorübergehende – zieht sich gern auf Prinzipien zurück und brüstet sich zugleich gern mit vererbtem Können. Eine klassisch gebildete Form denkt und dichtet zur Hälfte für den Manieristen. Das erste Werturteil hatte nicht unrecht; nur war es moralisch richterlich gemeint, wo es sich im Grunde um etwas halb Pathologisches handelt. Daß dieser Ausdruck nicht übertrieben ist, wird deutlich, wenn die Herkunft des Wortes Manierismus untersucht wird: es hängt mit Manie zusammen. Das Süchtige stellt sich ein, weil die Form sich unaufhaltsam zwischen zwei Stilwelten, zwischen dem Glauben an das Sein und den Schein hin- und herbewegt, weil sie schillert und mehrere Möglichkeiten zuläßt. Ihre Vergangenheit ist nicht ohne Prüderie, ihre Zurückhaltung verbindet sich der Entdeckungslust, in ihr ist etwas Aufgeschrecktes und darum auch Schonungsloses, Skelettierendes, das seelenlos anmuten kann.

Trotz dieser Problematik zeugt der Manierismus nicht nur Problematisches. Die Kunstgeschichte beweist es.

Nicht alle Völker durchlaufen den Weg der Stilwandlungen ganz. Vor allem den kleineren Völkern fehlt oft der lange Atem. Andere sind verspätet in die große abendländische Völkergemeinschaft eingetreten und begannen ihren Weg erst, als die führenden Völker bereits ihre Klassik hinter sich hatten. Dennoch fühlten auch sie, wie jedes Volk, die Bestimmung, die Anlage, den Trieb und die Verpflichtung zu einer nationalen Klassik. In diesem eigentümlichen Dilemma haben sie sich beholfen wie sie konnten.

Frankreichs Malerei hat, anders als die Italiens, Deutschlands und der südlichen Niederlande, keine Renaissance-epoche großer Art erlebt. Maler wie Bellini, Mantegna, Botticelli, Lionardo, Raffael und Tizian, wie Dürer, Cranach und Grünewald, wie Jan van Eyck, van der Goes und Bruegel fehlen, die französische Malerei begann ihren nationalen Weg mit Werken, die spätgotisch determiniert, und später mit andern, die durch den niederländischen und italienischen Manierismus beeinflusst waren. In der Folge sind Nicolaus Poussin und Claude Lorrain Stammväter einer nationalen französischen Malerei geworden: jener hat sich an Domenichino und dessen Zeitgenossen gebildet, dieser an Paul Bril und an italienischen Manieristen. Die nationale französische Malerei ist unmittelbar dem Manierismus des 16. Jahrhunderts entsprungen, ohne daß diese Herkunft der Eigentümlichkeit und der Bodenständigkeit geschadet hätte, sie hat schöpferische Kräfte für drei Jahrhunderte entwickelt und große nationale Talente hervorgebracht.

Ein Beispiel anderer Art bietet die nordniederländische, das ist die holländische Malerei. Sie begann als nationale Kunst später als die südniederländische, eigentlich erst im 16. Jahrhundert mit den Bildern der sogenann-

ten Romanisten. Das waren einheimische Maler, die ihr Bestes in Italien von den Nachfolgern Raffaels und Michelangelos gelernt hatten. Die Holländer fingen ebenfalls mit einem Manierismus an, der zum Teil aus Italien importiert war, zum andern Teil auf die «Antwerpener Schule» zurückging. Aus dem Manierismus Jan van Scorels, Maerten van Heemskercks, Pieter Aertsens, Dirck Barentz', Karel van Manders, Hendrick Goltzius', Cornelis Cornelisz' – diese letzten drei gründeten in Haarlem eine freie Akademie –, entwickelte sich überraschend der holländische Naturalismus und seine Klassik. Rembrandt, in dessen Lebenswerk diese Klassik gipfelt, verdankte Entscheidendes sodann dem Italiener Caravaggio, der zwar nicht mehr unbedingt den Manieristen zugehörte, sich von ihnen aber auch noch nicht gelöst hatte.

Ein drittes Beispiel bietet die spanische Malerei. Ihre nationale Klassik ruht einerseits auf dem von Tintoretto abgeleiteten stürmischen Manierismus el Grecos und geht anderseits zurück auf Einflüsse Caravaggios. Durchaus in diesem Sinne begannen Velasquez, Ribera, Murillo, ja alle großen Talente dieser das 17. Jahrhundert beherrschenden Generation: die nationale klassische Form weist auch in diesem Fall auf Vorbilder, für die das Klassische bereits Vergangenheit geworden war und die mit ihrem Schicksal Epigonen zu sein, in ihrer Art fertig geworden waren.

Daraus geht hervor, daß Manierismus einer Klassik auch als Form einer ersten Pubertät vorhergehen kann, wenn die Klassik verspätet einsetzt. Der Manierismus trägt dann die Idee klassischer Meisterschaft, akademisch dienend, von einem Volk zum andern, fördert sie, auch wenn er abzulenken scheint, und verhilft dem Bodenständigen zur Entfaltung, während für ihn selbst charakteristisch ist, daß er an Bodenständigkeit verliert, um dafür internationale Schulmäßigkeit einzutauschen.

Auch ist in Betracht zu ziehen, daß die Völker verschiedenartig für den Manierismus inklinieren. Dem normalen Verlauf, daß der Manierismus in einen Barock übergeht, kommt die Haltung der Italiener am nächsten. Eigenwilliger hat sich die deutsche Kunst entwickelt. In ihre klassische Malerei des 16. Jahrhunderts spielen überall noch spätgotische Formen manieristischer Art hinein (epigonische Hochgotik), der Stil Stephan Lochners lebt fort in den Stichen Schongauers, Spätgotisches ist in den Lebenswerken Dürers und Cranachs und ist auch überall in den Arbeiten der Donaumeister. Hinzu kamen die manieristischen Formen, die bereits barocke Elemente enthielten. Grünewalds Lebenswerk ist von zwei Seiten, vom Spätgotischen und vom Barocken her bestimmt. Dasselbe läßt sich von den Werken der Bildhauer und Baumeister sagen.

Noch mehr kompliziert sich das Phänomen angesichts der Tatsache, daß es in allen Spätzeiten, wenn die Künste zum Historismus, das heißt zur Abwandlung der pri-

mären Stilformen übergehen, zu einem manieristisch determinierten Klassizismus und zu einem zweiten Barock kommt. Der zweite Barock tritt in Erscheinung als eine Form «moderner» Romantik, der Klassizismus aber tritt auf als ein Wille zu neuer Klassik, unvernünftig sich durchzusetzen, als eine verhinderte Klassik, die im Klassizismus stecken bleibt. Dieses Schauspiel einer sekundären Stilmetamorphose, auftretend mit einer gewissen Folgerichtigkeit, ja Gesetzmäßigkeit, bietet das 19. Jahrhundert. Delacroix, der Repräsentant der modernen Romantik, war ein wiedergeborener Barockmaler, war der nervös erregte Rubens eines schwächeren Jahrhunderts; das Haupt des manieristischen Klassizismus aber wurde Ingres. Obwohl er von Raffael und den klassischen Griechen als von seinen einzigen Vorbildern sprach, hat er Bildnisse geschaffen, die unmittelbar auf Franciabigio zurückweisen, Kompositionen, vor denen der Betrachter an Bronzino denkt. Seine absichtsvoll geglättete Form deutet aufschlußreich auch auf ein späthellenistisches Werk, das ebenfalls einem zweiten Manierismus angehört, auf die Aphrodite aus Kyrene. Ernst Buschor bildet diese Marmorstatue in seinem Buch «Vom Sinn der griechischen Standbilder» ab und gibt ihr die kritische Unterschrift: «Bezeichnendes Beispiel gestellter Komposition, sinnlich-unsinnlicher Meißelführung, dekadenter Götterauffassung (Salomylthologie)». Ein klassizistischer Manierismus dieser Art spukt auch in Schinkels Architekturen und Rauchs Statuen, ja sogar noch in den überklaren Formen Adolf Hildebrands und in den lehrhaften Kompositionen Hans von Marées'. In welcher Weise es dann noch zu einem tertiären Manierismus kommen kann, verraten jene Arbeiten von Picasso, vor denen von Ingrismus gesprochen worden ist.

Der Gestaltwandel des Stils verläuft auch in den andern Künsten grundsätzlich ähnlich. Darum ließe sich dieser Untersuchung gleich eine andere anschließen, die vom Manierismus in der Poesie handelt. Man dürfte von manieristischen Formbestandteilen in den Dichtungen Heinrich von Kleists, Friedrich Hebbels, Stendhals, Stefan Georges und anderer Dichter sprechen. Sogar die Musik ließe sich heranziehen, man könnte Tonwerke daraufhin prüfen, die zwischen Beethovens bereits Grenzen überschreitender Klassik und Richard Wagners offenbarem Barock liegen.

Zusammenfassend und vereinfachend ist festzustellen, daß in irgend einer Form stets Manierismus entsteht, wo eine Epoche der Meisterschaft zu Ende geht, die Nachfolger nicht resignieren wollen und es auch nicht können, da dieses gegen die menschliche Natur wäre. Jeder Manierismus ist Ausklang und Übergang. Da kein Mensch, kein Talent nur Geschöpf des Übergangs sein will, sondern in diesem einmaligen Leben das Absolute erstrebt, entsteht ein Zwiespalt, der den Betroffenen Nöte verursacht und weh tut. Zumeist sind es in der Kunst die Epigonen, die gottgleich sein möchten und doch im tiefsten fühlen, was alles ihnen fehlt, um nur Meister heißen zu können.