

Ein Denkraum der Unbesonnenheit?

Zur jüngeren Debatte um den Manierismus in der Kunstgeschichte

Michael Thimann

Kunst und Kunstgeschichte

In dem von Giorgio Vasari in *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (Florenz 1550) entwickelten Modell der drei Zeitalter des Wiederaufblühens der Kunst von Cimabue bis Michelangelo – in der zweiten Edition von 1568 wird die *terza età* auf die künstlerische Gegenwart der Florentiner Zeichenakademie und das Schaffen Vasaris selbst ausgedehnt – kommt ein guter Stil (*maniera moderna*) nur dem letzten historischen Abschnitt zu. Frei von den engeren Gebundenheiten durch Regeln, Naturbezug und technisches Vermögen, wie sie die vorangegangenen beiden Zeitalter kennzeichneten, vermögen die Künstler erst jetzt, die Natur in freier Handhabung von Regeln und Normen – die sie natürlich perfekt beherrschen müssen – zu überwinden und gleichsam zu verbessern.¹

Die Kunstgeschichte arbeitet sich schon seit langer Zeit an dem Epochenkonstrukt des „Manierismus“ ab, das sie erst im 19. Jahrhundert hervorgebracht und im frühen 20. Jahrhundert perfektioniert hat. Ohne Frage beruht die Zusammenfassung unterschiedlichster künstlerischer Tendenzen und kunsttheoretischer Positionen des 16. Jahrhunderts unter diesem als Stilbezeichnung dienlichen Begriff jedoch auf historischen Vorgaben. Der in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts etablierte Begriff der *maniera* dient sowohl zur Kennzeichnung einer gewissen Stillage als auch einer individuellen Künstlerhand. Der Begriff wurde keineswegs nur affirmativ, im Sinne eines „guten Stils“ (*buona maniera*), verwandt, sondern konnte etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auch zum negativen Signum einer falsch verstandenen, da einseitigen oder übersteigerten Nachahmung werden – vor allem der großen Maler wie Raffael und Michelangelo, die mit ihren durchorganisierten Großwerkstätten und zahlreichen Schülern den Grund zu einer unkontrollierbaren Adaption ihrer Individualstile gelegt hatten.

Die forcierte Artistik der manieristischen Kunst hat die negative Geschichte ihres Nach-

lebens bestimmt. Dieses Argument wird in dem von der Geschichtlichkeit der Kunst überzeugten und vom Phantasma des klassischen Künstlergottes Raffael besessenen 19. Jahrhundert voll ausgefaltet. Jacob Burckhardt etabliert – an Luigi Lanzis *Storia pittorica della Italia* von 1792 anknüpfend – den Begriff „Manierismus“ im *Cicerone* von 1855 in seinem pejorativen Sinn. Der manieristische Stil sei eine „phantastische Willkür“, „unwürdige Verwilderung“ und „Ausartung“; Michelangelo sei mit seinem Genie als der große Zerstörer in die Kunstgeschichte eingetreten, da er den Nachkommenden nur noch die Nachahmung seiner Kunst übrig gelassen habe.² Hierin liegt der historische Kern für die negative Erfolgsgeschichte der *maniera* in einer an sauberen Epochenschnitten und normativen qualitativen Setzungen interessierten Kunstgeschichte, die sich, in der nächsten Phase ihrer Institutionalisierung am Geist Wölfflins gestärkt, darauf konzentrierte, die Geschichte der Kunst in antithetischen Begriffsdichotomien zu beschreiben: „Renaissance und Barock“, „Renaissance und Manierismus“, „Barock und Klassizismus“, „Klassik und Romantik“, „klassisch und unklassisch“ etc. Kaum ein Kunsthistoriker wird heute noch ernsthaft davon sprechen, dass es in der frühen Neuzeit eine „unklassische“ oder „antiklassische“ Kunst gegeben habe, die sich mit subversivem Potential gegen einen muster-gültigen „klassischen Kanon“ gewandt habe. Dass der Begriff des „Klassischen“, ja einer neuzeitlichen „Klassik“, immer ein von komplexen ideengeschichtlichen Zusammenhängen bestimmtes Konstrukt bleiben muss und keineswegs als eine überzeitliche Kategorie genutzt werden kann, haben jüngere Forschungen allzu deutlich gemacht.³ Von dieser regen Diskussion ausgehend, erscheint es kaum noch zeitgemäß, etwa Raffaels christlicher Historienmalerei einen der Antike gleichkommenden „klassischen“ Rang zuzumessen, nur weil manche seiner Werke idealtypische, da dem diffusen Konstrukt des „Klassischen“ kongeniale Eigenschaften wie Schönheit und Symmetrie aufweisen.⁴ Gerade

für den hier interessierenden Zeitraum des späteren 16. und früheren 17. Jahrhunderts lässt sich in der historischen Kunsttheorie ein Konzept des „Klassischen“ nicht greifen. Teilaspekte des „Klassischen“ wie die perfekte Nachahmung der Natur oder der Antike, der gute Individualstil (*maniera*) oder der in der Vita eingelöste Ausgleich von Leben und Werk als Paradigma des am Hof tätigen Künstler-Edelmanns können kaum als Äquivalent zu der von der Kunstgeschichte um 1900 vehement propagierten Vorstellung einer „klassischen“ Renaissancekunst gelten. Walter Friedländers 1925 publizierte Bestimmung der italienischen Kunst nach 1520 als Epoche des Manierismus und damit „antiklassischer“ Kunst – mit einer in den *Vorträgen der Bibliothek Warburg* erschienenen Fortsetzung, die das Problem von seinem historischen Ende „um 1590“ in den Blick nimmt – hat in der kunstgeschichtlichen Forschung lange Zeit das Denkmuster vorgegeben, unter dem die verschiedensten künstlerischen Phänomene subsumiert wurden.⁵ Friedländer sieht den Manierismus allerdings nicht nur als Verfallszeit, sondern bemerkt die formale Eigentümlichkeit und Künstlichkeit als „antiklassisches Prinzip“ – wobei der klassische Kanon auch bei ihm eine moderne kunsthistorische Konstruktion bleibt. Dies ist nun, auch im Blick auf die Flut von Publikationen zum Problem des Manierismus in den 1920er und wieder in den 1950er Jahren, Geschichte und selbst bereits Teil der fachhistorischen Kunstgeschichtsforschung geworden. Doch muss auch heute noch vor einseitigen Charakterisierungen und Psychologisierungen der manieristischen Kunst als Symptom einer Epoche des Verfalls, die mit einer kollektiven psychischen Beunruhigung der Künstler, einer gesteigerten Spiritualität, ja einem ubiquitären schöpferischen Chaos einhergegangen sei, gewarnt werden. Vielmehr ist zu fragen, welche historischen und ideengeschichtlich konzipierbaren Faktoren die als „Manierismus“ apostrophierte Epoche zwischen etwa 1520/30 und 1590/1610 geprägt haben.⁶ Die folgenden Bemerkungen geben Ein-

blick in jüngere Tendenzen der Renaissanceforschung, die das Problem des Manierismus in verschiedenen Kontexten neu reflektiert.

Kunst und Künstler

An erster Stelle ist das erst in der italienischen Renaissance entworfene und entwickelte Bild des modernen, aus den Zunftbeschränkungen und dem Handwerk entlassenen Künstlers, ja des Hofkünstlers, zu nennen. Die mit der Publikation von Giorgio Vasaris *Vite* zum kunsthistorischen Paradigma gewordene Künstlerbiographik bietet vielfältiges Material. Natürlich ist auch im Hinblick auf unser Thema von Bedeutung, dass mit der von Vasari ins Werk gesetzten Verfügbarkeit biographischen Materials über historische Künstler auch das *self-fashioning* der lebenden Künstler seiner Zeit, der „manieristischen“ Künstler, auf eine neue Stufe gestellt war. Nun konnte in der Selbststilisierung gezielt Vorbildern gefolgt werden, um einen Status am Hof zu erlangen und diesen auch nachträglich historiographisch zu begründen. „Der Zwang aufzufallen“ (Martin Warnke) wird Teil des höfischen Spiels und führt einerseits – oftmals ohne Auftrag – zur Ausbildung neuer Bildtypen und extravaganter Bildsprachen, andererseits aber auch zur Sanktionierung exzentrischer Künstlertypen.⁷ Als Beispiel kann der Florentiner Goldschmied und Bildhauer Benvenuto Cellini (1500–1571) genannt werden, und dies nicht nur, da wir durch seine Autobiographie gut über sein Leben und seine Selbststilisierung informiert sind, sondern auch, da sich an seine Figur in jüngerer Zeit innovative Ansätze der Renaissanceforschung knüpfen.⁸ Seine Vita lässt sich nicht nur als exemplarisches Aufsteigermodell, sondern als Dokument eines neuerworbenen Künstler-selbstverständnisses lesen. Cellini arbeitete in Rom für mehrere Päpste, in Florenz für Herzog Cosimo I. de' Medici und für König Franz I. von Frankreich und damit für mächtige Potentaten seiner Zeit. Als erst später auch zum Bildhauer gewordener Goldschmied, und damit als ein dem traditio-



1 Benvenuto Cellini:
Perseus, 1545–1554,
Loggia dei Lanzi, Florenz

nellen Handwerk näher als ein Maler stehender Künstler, verband er das soziale Problem des Aufstiegs an den Hof mit Fragestellungen von Kunst, Wissenschaft und Handwerk und legte gegenüber Widersachern und Neidern zahlreiche Zeugnisse seiner *virtus* ab. In seiner Autobiographie nehmen die technischen Aspekte der Werkausführung, wie etwa das Gussverfahren monumentaler Bronzeplastik am Beispiel des *Perseus* (1545–1554) in der Loggia dei Lanzi in Florenz (Abb. 1), einen breiten Raum ein. Damit wird die Arbeit des Künstlers, die wie beim Bronzeguss auch heillos misslingen kann, nicht lediglich als Beigabe zum intellektuellen Konzept des Werkes, sondern als dessen integraler Bestandteil thematisiert. Hier ist nicht mehr nur der intellektuelle Aufstieg des Künstlers als ein gleich den Philosophen und Dichtern mit dem Kopf arbeitender Schöpfer das Thema. Vielmehr inszeniert sich der Künstlerhandwerker Cellini als Erfinder von Techniken und agiert damit quasi selbst als Wissenschaftler und Philosoph, der in die Geheimnisse des Materials und der Natur eindringt.

Auch die Thematik der Souveränität des Künstlers spielt in der Vita Cellinis, wie Horst Bredekamp bemerkt hat, eine entscheidende Rolle. Cellini agiert selbst wie ein Fürst und verwaltet ein Reich, denn nur er kann wie ein Herrscher, der Staaten schafft und formt, aus dem Nichtschöpfen. Trotz seiner Verbrechen – immerhin begeht er in seinem Leben zwei Morde – wird Cellini wegen seiner künstlerischen Begabung und Leistung vom Papst geschützt und über das herrschende Gesetz, die Todesstrafe, gestellt. In der Selbstreflexion über sein außergewöhnliches Leben verlässt Cellini daher die antike Topik von den Künstlerlieblichen der Herrscher wie Apelles, für den einmal die Geliebte Alexanders des Großen als Gunstbezeugung abgefallen sein soll. In der inszenierten Gesetzlosigkeit und anarchischen Unterwanderung herrschender Strukturen triumphiert der Künstler nicht nur in der Kunst, sondern auch im Leben als Souverän.⁹

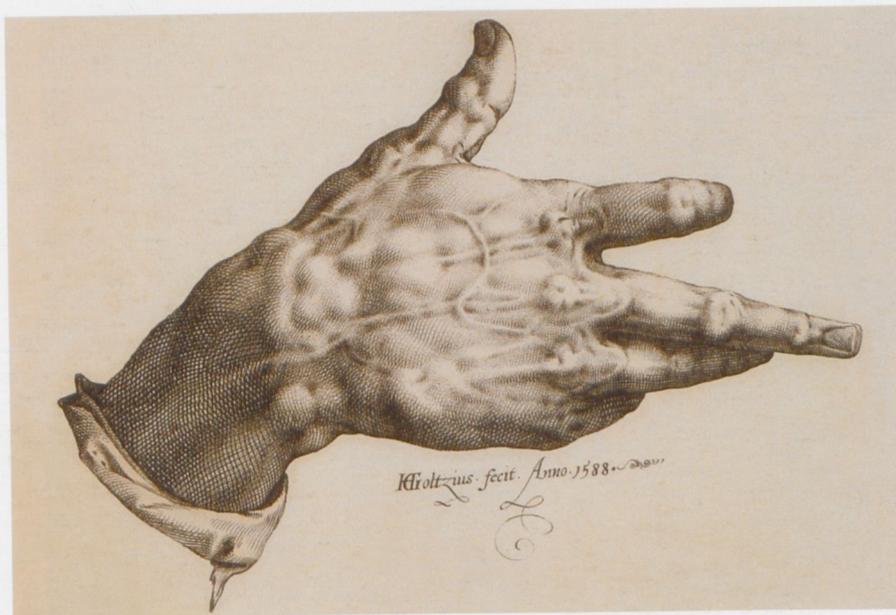
Die Viten lebender Künstler werden auch in dem Hauptwerk der nordalpinen Künstlerbio-

graphik, Karel van Manders *Schilder-Boeck*, das in weiten Partien dem Vorbild Vasaris folgt, nach den ästhetischen und sozialen Anforderungen der Zeit modelliert. Karel van Mander (1548–1606) war ein humanistisch gebildeter Maler, Dichter und Kunsttheoretiker, dessen *Schilder-Boeck* erstmals 1604 und nochmals 1618 (nach der Angabe auf dem Titelblatt, die einzelnen Teile zwischen 1616 und 1618) erschien. In ihm finden sich neben einem kunsttheoretischen Lehrgedicht die Lebensläufe der antiken, italienischen, deutschen und niederländischen Künstler, die als biographische Hauptquelle für die nordeuropäischen Künstler des Manierismus zu bezeichnen sind. Der Lebenslauf des Hendrick Goltzius (1558–1617), der weniger in der Malerei als im Kupferstich zum unbestrittenen Virtuosen komplizierter Figurendarstellung wurde, ist aufschlussreich, da van Mander diesen literarisch stark bearbeitet hat.¹⁰ Goltzius erscheint hier als Gegenbild zu dem von Vasari zum Anfang und Ende aller Kunst stilisierten Universalgenie Michelangelo, in dessen exemplarischem Lebenslauf die *Vite* gipfeln. Als ein Meister der Nachahmung, als ein Proteus, der sich alle Stile anverwandeln und in Bilder von unerhörter Neuheit transponieren kann, widerlegt Goltzius die Vorstellung von einem „Ende der Kunst“ durch die *maniera* des göttlichen Michelangelo.

Goltzius' Virtuosität im Umgang mit den Medien offenbart auch das als kryptisches Selbstbildnis zu deutende Federkunststück, das seine infolge einer in früher Kindheit erlittenen Verbrennung verkrüppelte rechte Hand zeigt (Abb. 2).¹¹ Wie ein Kupferstich, dessen an- und abschwellende Linien die Federzeichnung imitiert, zudem mit einer kalligraphischen Signatur versehen, bietet sich das mit großer Präzision gezeichnete Blatt dar, mit dem Goltzius bildlich über das Vermögen der kontinuierlichen Selbstüberwindung durch seine Kunst reflektiert. War es nicht allein schon eine Herausforderung, als körperlich Versehrter, wie van Mander berichtet, das schwierige Handwerk des Kupferstechens zu erlernen, so steht die hässliche Behinderung, die im Bild

zum Gegenstand von *admiratio* und ästhetischem Wohlgefallen wird, in einem spannungsvollen Gegensatz zu den in Zeichnung und Ausführung perfekten graphischen Arbeiten des Künstlers, die seinen europäischen Ruhm begründeten.

In den herkömmlichen Erzählungen zur Kunst des Manierismus wird ein Schwerpunkt auf die Psyche der Künstler gelegt, die in der Regel mangels authentischer Quellen aus den Werken herausgelesen wurde. Damit ist ein großes Problem der Künstlerforschung berührt, da die primären Nachrichten – Archivalien, Autobiographien, medizinische Dokumente über einen Krankheitsverlauf etc. – oftmals äußerst spärlich sind und unser Wissen über die Künstler in der Regel auf literarischen Stilisierungen basiert. So ist auch das Modell des Künstler-Melancholikers zu hinterfragen, wie es sich etwa in den Fällen Pontormos, Parmigianinos und auch Michelangelos in das kollektive Gedächtnis zum Problemfeld „Manierismus“ eingepägt hat. Jüngere Untersuchungen machen deutlich, dass der Topos vom genialen Melancholiker gerade in der Künstlerbiographik des 16. Jahrhunderts zu relativieren ist. Bei Vasari ist der Verweis auf die Melancholie – den er im Falle eines „echten“ Melancholikers wie Michelangelo nicht ohne Grund unterdrückt – denkbar zwiespältig, wenn nicht gar durchweg negativ.¹² Denn hier schwingt mit der Benennung der Melancholie das Laster, ja die Todsünde der Trägheit und das mittelalterliche Melancholieverständnis mit, das in dieser eher eine körperliche Störung als eine vorteilhafte intellektuelle Disposition sah. Die Fähigkeit zu intellektuellen Höchstleistungen, die den Melancholiker – vor allem den Gelehrten oder Schriftsteller – schon bei Pseudo-Aristoteles, in einer breiten Umdeutung aber erst seit Marsilio Ficino und dem Renaissancehumanismus charakterisieren, ist hier kaum gemeint. Die zuerst von Erwin Panofsky und Fritz Saxl um Dürers *Melencolia I* rekonstruierte positive Umwertung der Melancholie zur kontemplativen Empfänglichkeit für höhere Eingebungen, ja zur schöpferischen Genialität



ist lediglich ein konkurrierendes Deutungsangebot gegenüber der tiefer verwurzelten Auffassung von der negativen Macht des Saturn.¹³ Die Polarität von schöpferischer Genialität und dumpfer Trägheit – die Kinder Saturns sind materiell gestimmt, stumpfsinnig, misstrauisch und verbringen ihr Leben oft einsam und in harter Arbeit – prägte das Melancholieverständnis der frühen Neuzeit. Die im negativen Sinn an der Melancholie als „Trägheit“ leidenden Künstler sind bei Vasari nicht fähig zur großen künstlerischen Form, ihr Geist ist einseitig, sie verlieren sich in abstrusen Spekulationen, sie haben oft keinen *disegno*, kein *concetto* und kein *giudizio* und können zu meist ihr Talent nicht angemessen nutzen. Ihre Hirngespinnste sind der Vernunft nicht zugänglich, sie sind nicht gesellschaftsfähig und widersprechen in ihrer Schrulligkeit dem Ideal des wort- und weltgewandten Hofkünstlers und damit jenem Status, den die meisten manieristischen Künstler, etwa am Prager Hof, innehatten oder zu erlangen versuchten. Der im vollen Besitz seiner erfinderischen und sozialen Kräfte stehende Künstler, der seine Tätigkeit auf Regeln, intensives Studium und intellektuelle Leistungsfähigkeit stützt, ist schon Vasaris Idealtyp und wird zu einem künstlerischen Prototyp der Moderne. Produktionsästhetik und Künstlerindividuum

2 Hendrick Goltzius:
Goltzius' rechte Hand, 1588,
Teylers Museum, Haarlem

3 Parmigianino:
Bildnis einer Dame (*La schiava turca*),
1530/31, Galleria Nazionale, Parma



sind in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eng miteinander verknüpft. Entscheidend ist, dass es nicht eine *maniera*, sondern viele Manieren gibt. Die jüngere Forschung hat dem Paradigma des „Stils“, das heißt der verschiedenen Stile und Stillagen, auf einem hochreflektierten Niveau Beachtung geschenkt, das ältere Epochenkonstruktionen wie Renaissance – Manierismus – Barock relativiert, wenn nicht obsolet werden lässt.¹⁴ Die *maniera* ist von den durch Talent, Übung und Gewohnheit erworbenen Eigentümlichkeiten der Hand abhängig. Durch Studium und Nachahmung kann der Künstler die Manier seines Lehrers oder eines bewunderten Vorbilds annehmen, doch ist eine gute Manier immer eng mit dem schöpferischen Individuum verbunden und bleibt damit unnachahmbar. Im hochdifferenzierten Kunstsystem der europäischen Höfe in Rom, Florenz, Prag, Wien, München, Brüssel, Fontainebleau und Madrid wird die individuelle künstlerische Hand, die eigene *maniera*, zur Erfolgsgarantie für den Aufstieg.

Der Manierismus ist darüber hinaus auch ein europäisches Phänomen und internationaler Stil: Als Kunst der Höfe ist er die künstlerische *lingua franca* der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, deren Internationalität ei-

nerseits auf der Kultur der politischen Geschenke, andererseits auf dem neuen Typus des Wanderkünstlers und der druckgraphischen Verbreitung der Erfindungen beruht. Doch trägt zugleich der Kult der Hand einem individualisierten Künstlerbild Rechnung, da die zeichnerische Umsetzung der im Geiste erzeugten *concetti* und *invenzioni* immer durch die mechanische Tätigkeit der Hand erfolgt.¹⁵ Vasari versucht diesen Konnex der erkenntnistheoretischen Kraft des *disegno* und der künstlerisch-handwerklichen Umsetzung in dem berühmten Passus der *Introduzione alle tre arti del disegno* der *Vite* herzustellen. Diese Überlegungen werden in der Kunsttheorie des späteren 16. Jahrhunderts zum Allgemeingut.¹⁶ Der untrennbar zur Hand gehörige Stil eines Künstlers, die materielle Entäußerung einer individuellen Hand und nicht das kollektive Werkstattprodukt, werden zu entscheidenden Kriterien der Modernität.

Kunst und Künstlichkeit

Weniger sind also die bisweilen bizarren Seiten der manieristischen Kunst auf ihre psychologischen Implikationen zu befragen als die forcierte Künstlichkeit als entscheidendes Charakteristikum der Epoche zu beschreiben. John Shearmans Buch *Manierismus. Das Künstliche in der Kunst* hat hier die Wende in der kunstgeschichtlichen Beurteilung des Manierismus eingeleitet.¹⁷ Noch wurde die Frage, ob es eine genuin manieristische Kunsttheorie gibt, jedoch von der Forschung nicht beantwortet. Zumindest ist deutlich, dass die erhöhte Selbstreflexivität manieristischer Kunst als eine Epochensignatur gewertet werden muss.¹⁸ Die gesteigerte künstlerische Erfindungskraft, die auf der souveränen Beherrschung der handwerklich-technischen Mittel und ihrer theoretischen Begründungen beruht, geht mit der Demonstration derselben einher. Die Werke manieristischer Künstler sind dabei weniger als „antiklassisch“, sondern eher als eine kontinuierliche Fortentwicklung und Routinierung von Kunstprinzipien der Hochrenaissance zu beschreiben, die

mit der erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf breiter Grundlage einsetzenden Theoriebildung konform geht. Hier ist an den sprunghaften Anstieg des kunsttheoretischen Schrifttums seit etwa 1550 wie auch an den Aristotelismus in der zeitgenössischen Poetik zu erinnern, wogegen die Kunstproduktion der Zeit Leonardos und Raffaels nur von wenigen einschlägigen Regelwerken und nicht von ambitionierten Theoriegebäuden flankiert war. Leonardos *Trattato della pittura* dürfte zwar in Handschriften kursiert und möglicherweise auch in Künstlerwerkstätten verfügbar gewesen sein, doch erfolgte seine Drucklegung erst 1651.

Man muss die forcierte Rhetorik der Kunsttheorie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ernst nehmen, da mit ihr auch eine Rhetorisierung der Kunstsprache einhergeht. In Analogie zu den rhetorischen Stillagen, den *genera dicendi*, werden auch die bildkünstlerischen Stile klassifiziert. Die ungezügelte Phantasie und Bizarrerie, der Überreichtum der Formen finden ihr rhetorisches Vorbild im Asianismus und verwandten reichen Redestilen. So ist die oft als Krisensymptom gewertete Überlängung der Körperformen bei manieristischen Kunstwerken im zeitgenössischen Kunstgespräch des 16. Jahrhunderts eher Zeichen einer perfekten, mit Leichtigkeit (*sprezzatura*) vorgetragenen Anmut (*grazia*), die spätestens seit Baldassare Castigliones *Cortegiano* (Venedig 1528) auch als ethisch-soziales Ideal am Hof galt. Elizabeth Cropper hat schon vor 30 Jahren am Beispiel Parmigianinos auf die enge Verknüpfung seiner weniger bizarren als gewollt anmutig-eleganten Bildsprache mit der zeitgenössischen Poetik und dem Petrarkismus hingewiesen.¹⁹ Diesen Aspekt der Schönheit, der *grazia* und *bellezza*, hat jüngst Mary Vaccaro aufgegriffen und auf das gattungsgeschichtliche Problemfeld des Portraits (Abb. 3) übertragen, das ja immer enger an die direkte Naturnachahmung gebunden bleibt.²⁰ Den offenbar von Parmigianino erkannten Widerspruch zwischen Ähnlichkeit und Schönheit im Portrait – ein schon auf Plinius zurückgehendes Grund-



problem der Theorie der Gattung im 16. Jahrhundert – historisiert Vaccaro unter Zuhilfenahme von poetischen Texten. Doch kommen dabei die visuellen Aspekte der Werke zu kurz, die gerade im Fall Parmigianinos immer in eine Interaktion mit dem Betrachter treten und in ihrer fiktiven Lebendigkeit und kapriziösen Erfindung den Abbildcharakter der Kunst überbieten.²¹ Dem Ideal geistreicher Unterhaltung, witziger Einfälle und komplexer *concetti*, wie sie auch die in der zweiten Jahrhunderthälfte erst entfaltete Impresen- und Emblemkultur kennzeichnet, entspricht die Privilegierung des künstlerischen *capriccio* als Kunstform und freiem Spiel des *ingenium*.²² Es bleibt allerdings ein unauflösbares Paradox der manieristischen Produktionsästhetik, dass die Originalität in ihrer ständigen Wiederholung zum Übermaß wird und in der Wirkung auch in Überdross umschlagen kann.

Kunst und Natur

Obwohl die Zeit des Manierismus immer wieder als eine Epoche der selbstbezüglichen Kunstnachahmung beschrieben wird, die ihre Vorbilder mehr in Kunstwerken als in der Na-

4 Bernard Palissy (Schule):
Platte mit Naturabgüssen von Tieren,
um 1600, Musée du Louvre, Paris

5 Giorgio Vasari:
Sala degli Elementi, 1555–1557,
Palazzo Vecchio, Florenz



tur gesucht habe, bleibt die Natur eine zentrale Referenz für die Bildproduktion. Der Mythos von der neuplatonisch inspirierten „Idea“-Lehre des Manierismus ist in der jüngeren Forschung einer exakteren Analyse gewichen.²³ Viel stärker wird das aristotelische Moment in der Kunsttheorie des späteren 16. Jahrhunderts betont. Kunst ist nicht die Wiedergabe a priori als Urbilder vorhandener Ideen, sondern das Ergebnis eines Umsetzungsprozesses. Die aus der Beobachtung und Nachahmung der Natur gewonnenen Bilder werden im Geist des Künstlers zu einer Idealvorstellung synthetisiert, welche die Grundlage der mechanischen Ausführung als Zeichnung, Gemälde oder Skulptur ist. Kunst verliert sich also weniger in der Spekulation, sondern ist vor allem ein Vorgang der Naturerkenntnis. Die Definitionen des *disegno* kreisen schon vor Vasari um dieses Problem. *Disegno* ist keineswegs nur Zeichnung (und damit künstlerische Handarbeit), sondern ein erkenntnistheoretisches Prinzip, dem zufolge sich in der Vorstellung des Künstlers mit Hilfe seiner Urteilskraft ein allgemeingültiges Bild der Natur bildet. Der *disegno* trägt dazu bei, die Allgemeinheit hinter den individuellen Partikularitäten der Natur zu erkennen und in künstlerische Handlung umzusetzen.

In jüngster Zeit, in der Forschung zu den frühneuzeitlichen Kunstkammern und Naturaliensammlungen, sind die Übergängigkeiten von Natur und Kunst vermehrt in das Blickfeld gerückt.²⁴ Manieristisches ist vor allem in übergängigen Gebieten wie dem veristischen Naturabguss, der Natur und Kunst verbindenden Garten- und Grottenarchitektur und nicht zuletzt in der Wissenschaftsillustration zu finden. Die Verbindungen des menschlichen Schaffens mit den Produkten der Natur sind vielfältig. Diese Analogiebildung fand ihren wirkungsmächtigsten Ausdruck in den Kunst- und Wunderkammern, die schon ihr Wiederentdecker Julius von Schlosser 1908 als Erzeugnisse der „Spätrenaissance“ bezeichnete und damit den Manierismus in seinem Hang zum Seltenen, Fremden, Skurrilen und Hässlichen meinte.²⁵ Schlossers Konzept von der Kunstkammer als Schatzhaus des Kostbaren und Kuriosen, das jedoch ihre Funktion als Instrument naturphilosophisch-wissenschaftlicher Erkenntnis unterschätzt, wird heute notwendigerweise kritisiert.²⁶ Die Betonung des Seltenen und Außerordentlichen ist keineswegs unwissenschaftlich, sondern Teil einer von der *meraviglia*-Ästhetik und der *curiositas* geprägten Naturgeschichte (*historia naturalis*) älteren Typs, die erst langsam – und noch lange nicht im 17. Jahrhundert – von den modernen, auf Experiment und Empirie beruhenden Erfahrungswissenschaften verdrängt wurde.²⁷ So hat die jüngere Forschung der Technik des Naturabgusses und Naturabdrucks erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt.²⁸ Hässliche und ekelerregende Tiere wie Insekten, Frösche und Schlangen erwecken in ihrer künstlerischen Reproduktion Vergnügen, ja können dem Betrachter mitunter eine größere Bewunderung für die künstlerische Leistung entlocken als die Darstellung vollkommener Schönheit. Eine bedeutende Wiederentdeckung auch in künstlerbiographischer Perspektive ist der französische Glasmaler, Keramiker, Erfinder und Ingenieur Bernard Palissy (1510–1590), der mit verschiedenen Techniken zur Verbesserung seiner kolorierten und

glasierten Keramik experimentierte und dazu kunsttheoretische Abhandlungen schrieb.²⁹ In seinem Werk nimmt der Naturabguss (Abb. 4) eine prominente Rolle ein und befestigt den alten Topos, dass die Kunst eine zweite, eine bessere Natur sei. Und dies nicht nur, weil sie die Natur nachahme, sondern weil sie die Natur durchschaue und sich ihr produktives Potential selbst zu eigen mache. Kunst wird einerseits zur Demonstration von Naturabläufen genutzt, andererseits werden, wie Michael W. Cole am Beispiel von Cellinis *Perseus* gezeigt hat, die Prozesse von künstlerischer Werkgenese – der Bronzeguss – und natürlichen Vorgängen – der Blutfluss im Körper – in eine Staunen erregende Analogie gebracht.³⁰

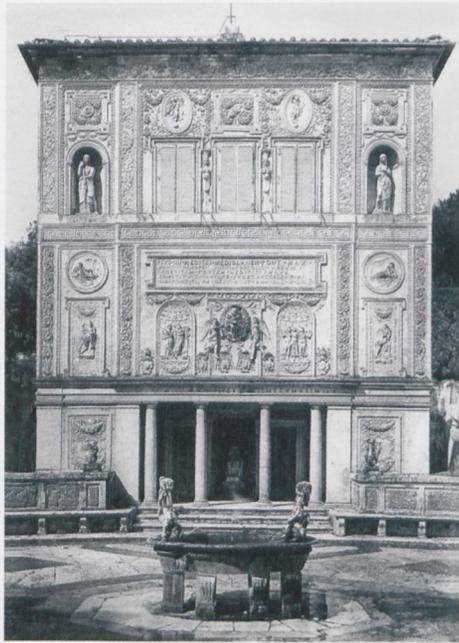
Die Natur wird auch in einem bisher unbekanntem Maß zum Teil der menschlichen Kultur und der höfischen Panegyrik: Manieristische Bildprogramme wie Giorgio Vasaris Wandbilder in der Sala degli Elementi des Palazzo Vecchio (1555–1557), die auf Grundlage der vier Elemente eine mythologische Schöpfungsszenarie entfalten, gestalten eine allegorische Kosmologie, die sich direkt auf die Medici-Herrschaft beziehen lässt (Abb. 5). Die Natur wird hier im Sinn des frühabsolutistischen Staatswesens der Medici kulturalisiert und in den bis in die Gegenwart andauernden und in die glorreiche Zukunft hinausweisenden Geschichtsverlauf integriert. Die kunstgeschichtliche Forschung hat vom *iconic turn* in den Geisteswissenschaften profitiert, der das Feld der alten Wissenschaftsgeschichte in den letzten Jahrzehnten wieder fruchtbar gemacht hat. Hier ist nun nicht nur die schiere Menge der Wiederentdeckungen von Bildkonvoluten zu bemerken – so der Tausende von Zeichnungen zählenden Alben, die der Bologneser Universalgelehrte Ulisse Aldrovandi (1522–1605) für seine naturhistorischen Buchprojekte anlegen ließ,³¹ oder der Zeichnungen, die den bildlichen Grundstock eines *Theatrum totius naturae* bilden, wie es Federico Cesi, der intellektuelle Kopf der römischen Accademia dei Lincei, plante (Abb. 6).³² Auch den enzyklopädischen Projekten antiquarischer Ge-



lehrsamkeit, wie die von dem Zeichner und Architekten Pirro Ligorio (1513–1583) alphabetisch geordnete und illustrierte Fachenzyklopädie des gesamten Wissens über die Antike, deren handschriftliches Material sich in 30 Bänden in Turin befindet und ein gigantisches Fragment geblieben ist, hat man die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt.³³ Ligorio ist eine Schlüsselfigur des Manierismus, ist er doch auch Erbauer des reich dekorierten Casino Pius' IV. (Abb. 7) in den Vatikanischen Gärten, dessen erste Monographie kein Geringerer als der Kunsthistoriker und *heros eponymos* des Manierismus als „antiklassischer“ Stil, Walter Friedländer, verfasst hat.³⁴ Ligorio aber dürfte die heute manieristisch-bizarren wirkende Formensprache des Casino vermutlich als eine gelungene Wiederbelebung antiker Baukultur verstanden haben. Was neben den faktischen Wiederentdeckungen aus der Wissenschaftsgeschichte jedoch bedeutsam bleibt, ist die Existenz verschiedener Stile, die offenbar abhängig von der jeweiligen Bildaufgabe sind. Die naturkundliche Dokumentation im Kontext der Sammlungen erfordert einen minutiösen Stil, der sich nur selten in reiner Künstlichkeit verliert. Auch wenn es sich bei den meisten naturkundlichen Bildern des späten 16. Jahrhunderts

6 Unbekannter Zeichner (tätig für Ulisse Aldrovandi): Tukan, spätes 16. Jahrhundert, Museo di Palazzo Poggi, Bologna

7 Pirro Ligorio,
Casino Pius' IV., 1558–1562,
Vatikan



nicht um Dokumente empirischer Beobachtung, sondern um aus der Natur herausgesehene Idealbilder handelt, so war doch seitens der Künstler und Naturforscher der Anspruch an die Naturwahrheit dieser Bilder groß. Diese stilistische Differenz zu den Werken der bildenden Kunst, die nun in den Kunst- und Wunderkammern nebeneinander existierten, bliebe noch zu beschreiben. Die Bildkulturen des späten 16. Jahrhunderts sind in jedem Fall differenzierter zu sehen, als dies mit der nivellierenden Etikettierung des „Manierismus“ bisher geschehen ist. Wie jeder abstrahierende Begriff hat der von der Kunstgeschichte erfundene „Manierismus“ jedoch erst einen Denkraum eröffnet, der zur differenzierenden Betrachtung immer noch und immer wieder neu einlädt. Dass hier, um ein Wort Aby Warburgs abzuwandeln, nicht die Unbesonnenheit das Bildermachen bestimmt hat, wie es noch die ältere Kunstgeschichte wollte, mögen die fruchtbaren jüngeren Forschungsansätze unter Beweis stellen.

- ¹ Zu Vasaris biologistischem Geschichtsmodell vgl. Julian Klieemann: Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hrsg. von Peter Ganz u. a., Wiesbaden 1991, S. 29–74.
- ² Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855, S. 669, 938, 994.
- ³ Zum Stand der Diskussion vgl. Werner Busch: *Klassizismus, Klassik, C. I.: Bildende Kunst*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 1070–1081; Andreas Beyer: *Klassik und Klassizismus*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 172–175.
- ⁴ Vgl. Konrad Oberhuber: *Lo stile classico di Raffaello e la sua evoluzione a Roma fino al 1527*, in: *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527*, Ausst.-Kat. Palazzo Te, Mantua 1999, S. 17–29. Zu einer differenzierteren Auseinandersetzung mit der Rezeption von Raffaels Stil vgl. die Beiträge in: *The Translation of Raphael's Roman Style*, hrsg. von Henk Th. van Veen, Löwen 2007.
- ⁵ Walter Friedländer: *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 46 (1925), S. 49–86; ders.: *Der antimanneristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1928/29* (1930), S. 214–243. Eine Diskussion der unterschiedlichen kunsthistorischen Positionen des frühen 20. Jahrhunderts in Bredekamp 2000.
- ⁶ Vgl. etwa den Versuch einer ganzheitlichen Bündelung der Epoche unter dem Begriff des Späthumanismus: *Späthumanismus. Studien über das Ende einer kulturhistorischen Epoche*, hrsg. von Notker Hammerstein und Gerrit Walther, Göttingen 2000.
- ⁷ Martin Warnke: *Der Kopf in der Hand* (1987), in: ders.: *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, hrsg. von Michael Diers, Köln 1997, S. 108–120.
- ⁸ Zu Leben und Werk vgl. Alessandro Nova: *Cellini, Benvenuto*, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner, Bd. 6, London/New York 1996, S. 139–150. Jüngere Forschungs-

- ansätze: Michael W. Cole: *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge 2002; *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Alessandro Nova und Anna Schreurs, Köln/Weimar/Wien 2003; Horst Bredekamp: Antipoden der Souveränität: Künstler und Herrscher, in: *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*, hrsg. von Ulrich Raulff, München 2006, S. 31–41.
- ⁹ Zu diesem Problem vgl. Ernst H. Kantorowicz: *The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*, in: ders.: *Selected Studies*, New York 1965, S. 352–365.
- ¹⁰ Vgl. Jürgen Müller: Die Masken der Schönheit. Die Vita des Hendrick Goltzius im „Schilder-Boeck“ Karel van Manders, in: *Hamburg* 2002, S. 12–16.
- ¹¹ Zu dem Blatt zuletzt: Amsterdam 2003, S. 244–246, Nr. 85.
- ¹² Vgl. dazu vor allem Hana Gründler: Die Wege des Saturn. Vasari und die Melancholie, in: *Le Vite di Vasari. Genesi – topoi – ricezione*, hrsg. von Alessandro Nova, Kongressakten Kunsthistorisches Institut – Max-Planck-Institut, Florenz, 13.–17. Februar 2008, Venedig 2009 (im Druck). Der ältere Forschungsstand in: Rudolf und Margot Wittkower: *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, London 1963.
- ¹³ Vgl. Erwin Panofsky und Fritz Saxl: *Dürers „Melencolia I“. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig/Berlin 1923; erw. Neuausgabe: Raymond Klibansky, Fritz Saxl und Erwin Panofsky: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main 1992.
- ¹⁴ Vgl. Philip Sohm: *Pittoresco. Marco Boschini, His Critics, and Their Critique of Painterly Brushwork in Seventeenth and Eighteenth Century Italy*, Cambridge 1991; ders.: *Style in Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge 2001; Ulrich Pfisterer: *Donatello und die Entdeckung der Stile. 1430–1445*, München 2002; Hubert Locher: Stil, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (wie Anm. 3), S. 335–340.
- ¹⁵ Jüngster Forschungsstand zum Thema in: Berlin 2007. Weiterhin: Ursula Link-Heer: „Raffael ohne Hände“ oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation. Konzepte der „maniera“ bei Vasari und seinen Zeitgenossen, in: *Manier und Manierismus*, hrsg. von Wolfgang Braungart, Tübingen 2000, S. 203–219.
- ¹⁶ Vgl. Robert Williams: *Art, Theory, and Culture in Sixteenth Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge 1997.
- ¹⁷ Vgl. Shearman 1988.
- ¹⁸ Vgl. Kristine Patz: Manierismus, VII: Bildende Kunst, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (wie Anm. 3), Bd. 5, Sp. 907–920; Ulrich Pfisterer: Manierismus, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (wie Anm. 3), S. 227–230; *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München/Berlin 2003.
- ¹⁹ Vgl. Elizabeth Cropper: On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style, in: *Art Bulletin* 58 (1976), S. 374–394.
- ²⁰ Vgl. Mary Vaccaro: Parmigianino and Andrea Baiardi. Figuring Petrarchan Beauty in Renaissance Parma, in: *Word & Image* 17 (2001), S. 243–258; dies.: Beauty and Identity in Parmigianino's Portraits, in: *Fashioning Identities in Renaissance Art*, hrsg. von Mary Rogers, Aldershot 2002, S. 107–117.
- ²¹ Vgl. Michael Thimann: „fece senza ritrarlo l'immagine sua“. Mimesis, capriccio und invenzione in Parmigianinos Porträts, in: *Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos*, hrsg. von Alessandro Nova, Perugia 2006, S. 65–77.
- ²² Vgl. *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, hrsg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees, Köln 1997; Roland Kanz: *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München/Berlin 2002.
- ²³ Vgl. Karen-Edis Barzman: Perception, Knowledge, and the Theory of Disegno in Sixteenth-Century Florence, in: *From Studio to Studiolo. Florentine Draftsmanship under the First Medici Grand Dukes*, Ausst.-Kat. Allen Memorial Art Museum, Oberlin 1991, S. 37–48; Ulrich Pfisterer: Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris „L'idea de' pittori, scultori e architetti“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 38 (1993), S. 237–268.
- ²⁴ Vgl. Thomas Da Costa Kaufmann: *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance*, Princeton 1993; *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Hartmut Laufhütte, 2 Bde., Wiesbaden 2000; *Arcimboldo 1526–1593*, Ausst.-Kat. Musée du Luxembourg, Paris 2007.
- ²⁵ Vgl. Julius von Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908 (2., durchges. und verm. Ausg. Braunschweig 1978).
- ²⁶ Vgl. Jennifer Greitschuhs: Bemerkungen zum Fortschrittsglauben der Kunst- und Wunderkammerforschung, in: *kritische berichte* 16,4 (1988), S. 36–40; Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunst- und Wunderkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, S. 17.
- ²⁷ Vgl. Lorraine Daston und Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature. 1150–1750*, New York 1998.
- ²⁸ Vgl. Andrea Klier: *Fixierte Natur. Naturabguß und Effigies im 16. Jahrhundert*, Berlin 2004. Grundlegend zudem immer noch der aus dem nächsten Umfeld Schlossers hervorgegangene Aufsatz von Ernst Kris: „Der Stil „Rustique“. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 37 (1926), S. 137–208.
- ²⁹ Vgl. Bernard Palissy. *Mythe et réalité*, Ausst.-Kat. Musée de l'Échevinage et salle des Jacobins, Saintes 1990; *Bernard Palissy 1510–1590. L'écrivain. Le réformé. Le céramiste*, hrsg. von Frank Lestringant, Kongressakten, Abbaye-aux-Dames, Saintes, 29./30. Juni 1990, Mont-de-Marsan 1992.
- ³⁰ Vgl. Michael W. Cole: Cellini's Blood, in: *Art Bulletin* 81 (1999), S. 215–235.
- ³¹ Vgl. zuletzt *Ulisse Aldrovandi. Natura Picta*, hrsg. von Alessandro Alessandrini und Alessandro Ceregato, Bologna 2007.
- ³² Vgl. David Freedberg: *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago/London 2002. Die Zeichnungen werden in dem großen Editionsprojekt *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo* herausgegeben.
- ³³ Vgl. Maria Luisa Madonna: L'Enciclopedia del mondo antico di Pirro Logorio, in: *1° Congresso Nazionale di Storia dell'Arte*, CNR, Rom, 11.–14. September 1978, hrsg. von Corrado Maltese, Rom 1980, S. 257–271; *Il Libro dei Disegni di Pirro Ligorio all'Archivio di Stato di Torino*, hrsg. von Caterina Volpi, Rom 1994; Anna Schreurs: *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583)*, Köln 2000.
- ³⁴ Walter Friedländer: *Das Kasino Pius des Vierten*, Leipzig 1912.