

Norbert Schneider: *Die anticlassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien*

(Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 6). Berlin: LIT Verlag 2012, 328 S., ISBN 978-3-643-11602-4, Preis: 34,90 Euro.

Susanne Gramatzki

Kaum ein ästhetischer Definitionsbegriff ist so umstritten wie der des Manierismus, der gleichermaßen als Stil- wie als Epochenbezeichnung verwendet wird und seine Konturen aus dem kontrastierenden Vergleich mit der Klassik und den klassizistischen Normen bezieht, ohne aber dadurch schon ein genaues Profil gewinnen zu können. In den letzten Jahren hat sich das Interesse der Forschung von den ambitionierten Synthesversuchen früherer Zeiten stärker auf die Untersuchung einzelner Aspekte des Manierismus hin verlagert. Umso verdienstvoller ist es, dass es nun wieder ein Forscher gewagt hat, eine umfassendere Darstellung zum Manierismus vorzulegen. Sie widmet sich der italienischen Malerei zwischen 1520 und 1590 und schließt damit die Lücke zwischen Spezialuntersuchung und allgemeinem Überblick. Mit dem Titel *Die anticlassische Kunst* bezieht Norbert Schneider, emeritierter Professor für Kunstgeschichte der Universität Karlsruhe, zwar vordergründig Position in der Manierismusdebatte, doch ist seine Studie als eine – im guten Sinn verstandene – positivistisch verfahrenende Bestandsaufnahme der Phänomene aufzufassen. Jedem, der sich mit dem Manierismus beschäftigen möchte, sei folgender Satz Schneiders als leitende Prämisse seiner Arbeit anempfohlen: „Nicht jede Abweichung von einer Klassizitätsnorm, die ohnehin mehr das Resultat idealistischer Wunschvorstellungen ist, lässt sich gleich als manieristisch bezeichnen“ (S. 56).

Trotz des prononciert unvoreingenommenen Blicks auf die Kunstwerke, die weder als Normabweichung noch als Krisensymptom gedeutet werden, kommt der Verfasser natürlich nicht umhin, auf die Begriffs- und Problemgeschichte des Manierismus einzugehen. Er tut dies in der Einleitung, in der er die wichtigsten Namen und Positionen der modernen Manierismuskussion Revue passieren lässt, von Wölfflin und Riegl über Weisbach, Dvorák, Friedlaender und Pevsner hin zu Hocke und Hauser. Abschließende summarische Erwähnung finden auch Gombrich, Smyth, Shearman und Bialostocki (S. 9–22). Eine solche Übersicht ist für Studierende und mit der Materie nicht näher Vertraute^[1] als Schnelleinstieg einerseits sehr nützlich, erweckt aber andererseits den fatalen Eindruck, als seien die Beiträge von Gustav René Hocke und Arnold Hauser die letzten ernstzunehmenden Positionen in der Forschung. Wolfgang Braungarts Sammelband *Manier und Manierismus* (2000) und der Ausstellungskatalog *Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa* (2008), beide mit wichtigen programmatischen Aufsätzen, werden zwar erwähnt, allerdings nur versteckt in einer Fußnote und ohne ihren theoretischen Ertrag näher vorzustellen.^[2] Unbedingt hätte im Text auch hingewiesen werden müssen auf den umfangreichen Artikel „Manier / manieristisch / Manierismus“ im historischen Wörterbuch der *Ästhetischen Grundbegriffe*.^[3] So bleibt die Bilanzierung der Manierismusfor-

schung leider auf halbem Wege, bei den zur Genüge bekannten Konzeptionen, stehen.

Das Interesse des Verfassers gilt indes auch weniger der systematischen Aufarbeitung der Manierismuskonzeption als vielmehr der Darlegung des konkreten kultur- und sozialgeschichtlichen Hintergrundes der Kunstwerke. Im weiteren Verlauf der Einleitung zeigt er die – politischen, gesellschaftlichen, kulturellen und religiösen – Bedingungen der Möglichkeit für einen manieristischen Stil im Italien des 16. Jahrhunderts auf. Zu Recht verweist er dabei auf die Bedeutung der Höfe, die in ihrem Streben nach Unterhaltung, Status und Prestige eine „auf permanente Innovation angelegte Ästhetik“ (S. 27) förderten. Eine wichtige Rolle spielten ferner die Akademien, u. a. die 1563 von Giorgio Vasari in Florenz gegründete *Accademia del Disegno*, die dem wachsenden intellektuellen Selbstbewusstsein der Künstler Rechnung trugen und das Primat des künstlich Geschaffenen über das ‚lediglich‘ Natürliche institutionalisierten. Auch die Bedeutung der Gegenreformation für die Kunst hebt der Verfasser hervor (S. 32–36). Dabei sind die Ergebnisse des Konzils von Trient keineswegs eindeutig zu bewerten, denn in rigider Lesart, etwa Gabriele Paleottis *De sacris et profanis imaginibus libri V*, schlossen sie zwar die Darstellung antik-paganer Motive aus, führten aber auch zu einer ideologischen Aufwertung der Bildkünste, denen eine wichtige Funktion für die Stärkung des katholischen Glaubens und die Rekatholisierung protestantischer Gebiete zukam.

Im Hauptteil des Buches werden die Zentren der manieristischen Malerei mit ihren wichtigsten Vertretern vorgestellt. Im Einzelnen sind dies Rom (Raffael, Michelangelo), Florenz (Andrea del Sarto, Jacopo Pontormo, Rosso Fiorentino, Agnolo Bronzino, Francesco Salviati, Alessandro Allori, Mirabello Cavalori, Girolamo Macchiotti, Giorgio Vasari), Venedig (Sebastiano del Piombo, Giovanni Antonio Pordenone, Lorenzo Lotto, Tizian, Paolo Veronese, Tintoretto), Parma (Correggio, Parmigianino), Mantua (Giulio Romano), Siena (Domenico Beccafumi), Ferrara

(Dosso Dossi), Brescia (Giovanni Girolamo Savoldo, Moretto da Brescia), Genua (Luca Cambiaso) sowie Bologna (Pellegrino Tibaldi). Man sieht an dieser Auflistung, dass dankenswerterweise nicht nur die „hot spots“ der italienischen Malerei Berücksichtigung finden, sondern auch weniger prominente Orte. Hinzu kommen Prag, namentlich das Wirken Giuseppe Arcimboldos am Hof Rudolf II., und Fontainebleau, wo Rosso Fiorentino die *Grande Galerie* für François I. gestaltete.

Der Verfasser führt zu Beginn jedes Kapitels kurz in die historische Situation der jeweiligen Stadt ein und stellt anschließend die wichtigsten Künstler anhand einiger ausgewählter Werke vor. Meisterhaft gelingt es ihm dabei, die Bildbeschreibung mit Interpretationsansätzen zu verbinden, ohne den Leser zu überfordern oder zu überrumpeln. Schneider setzt keine besonderen ikonographischen Kenntnisse voraus, sondern skizziert kurz die biblischen Geschichten und mythologischen Fabeln, die den Gemälden zugrunde liegen und deren Kenntnis heute nicht mehr fraglos vorausgesetzt werden kann. Er identifiziert die dargestellten Personen, dechiffriert Symbole und Attribute, geht auf den Bildaufbau, die Farb- und Lichtbehandlung ein und verweist auf die Inspirationsquellen des Künstlers. Nützlich sind die Nennung der Auftraggeber und des ursprünglichen Aufstellungsorts, da auch diese Angaben mögliche Interpretationshinweise liefern und den soziokulturellen Entstehungskontext der Kunstwerke erhellen. Da jedes besprochene Bild als Abbildung beigegeben ist (abgesehen von vier Farbtafeln leider nur in Schwarzweiß und häufig in sehr kleinem Format), lassen sich Schneiders Darstellungen sowohl nachvollziehen als auch überprüfen. Der klare, eingängige Sprachstil macht es auch kunsthistorisch wenig versierten Lesern leicht, den Ausführungen zu folgen, die dadurch aber dennoch nichts von ihrem intellektuellen Anspruch verlieren. Positiv hervorzuheben ist auch, dass Schneider seine Leser en passant mit wichtigen lateinischen Termini und italienischen Begriffen bekannt macht, indem er die fremd-

sprachigen Wörter als zusätzliche Information anfügt oder ihrer Verwendung sofort das deutsche Pendant folgen lässt. Beispiele: „Üblicherweise repräsentiert dieser physiognomische Typus ikonographisch die *desperatio* (Verzweiflung), aber auch den Neid (*invidia*), der dann der von Vasari erwähnten *gelosia* (Eifersucht) nahekäme“ (S. 109) oder „Auch das Thema des *Paragone*, des Wettstreits der Künste, wird von ihm lang und breit behandelt“ (S. 127). Der Band erfüllt damit das selbst gesetzte Ziel, ein Studienbuch für angehende KunsthistorikerInnen, VertreterInnen anderer Disziplinen und interessierte Laien zu sein.

Beim Durchblättern und -lesen des Buches fällt die stilistische Bandbreite der italienischen Malerei im 16. Jahrhundert ins Auge. Neben emotional im höchsten Maße aufgeladenen Szenen mit kämpfenden und durcheinanderstürzenden Leibern wie Rosso Fiorentinos *Moses verteidigt die Töchter Jethros* finden sich ruhige, symmetrisch austarierte Kompositionen wie Andrea del Sartos *Madonna delle Arpie*. Schlichte, unmittelbar verständliche Motive wie die *Anbetung der Hirten* stehen neben mythologisch verätselten und bis heute nicht ganz entschlüsselten Kompositionen. Nicht fehlen dürfen natürlich die Paradigmata der manieristischen Kunst, zu denen Parmigianinos elegante *Madonna mit dem langen Hals*, das pikurale Kabinettstück desselben Künstlers, nämlich sein *Selbstporträt im Konvexspiegel*, und Arcimboldos Kompositgemälde gehören. Häufig sind es aber auch die auf den ersten Blick leicht zu übersehenden Details, die Verteilung von Licht und Schatten oder die Dramaturgie, die den Sujets ein besonderes artistisches Raffinement verleihen. Aus heutiger Perspektive erstaunlich modern wirken die ‚kubistisch‘ abstrahierten Formen bei Rosso Fiorentino (vgl. Abb. S. 99) und Luca Cambiaso (vgl. Abb. S. 259) oder der kühne, nur noch flüchtig andeutende Pinselduktus des alten Tizian (vgl. Abb. S. 159). Spätestens diese Beispiele lassen verständlich werden, warum der Manierismus auch als Ausdruck der beginnenden Moderne gedeutet wurde.

In den Band ist vorne ein Errata-Zettel eingeklebt, der acht Druckfehler verzeichnet, die aber nur einen Bruchteil der Fehler ausmachen, die das Buch tatsächlich enthält. Hier sei eine grundsätzliche Bemerkung an die Verlage gestattet: Sinn macht eine solche Errata-Liste nur, wenn Texte professionell lektoriert werden und nach dem Druck festgestellt wird, dass trotz aller Sorgfalt bei der Herstellung einige Fehler übersehen worden sind. In den Zeiten der heutigen Buchproduktion wirken solch lückenhafte Errata nur noch wie ein lächerliches Relikt aus vergangenen Zeiten. Entweder sollte das Korrekturverzeichnis *möglichst vollständig* sein – absolute Vollständigkeit oder gar Fehlerfreiheit gibt es natürlich nicht – oder man sollte ganz darauf verzichten. Für den Fall, dass es eine zweite Auflage gibt – was diesem Band unbedingt zu wünschen ist –, sei zumindest auf einige Fehler inhaltlicher Art hingewiesen. Die Gattin des Bankiers Agostino Chigi heißt mal Andreosia (S. 57), mal Francesca Ordeaschi (S. 62). Verwirrend ist auch die Namensnennung des Sohns von Papst Paul III., der auf S. 183 Pierluigi Farnese, auf S. 197 Pietro Luigi Farnese heißt. Die Lebensdaten Paolo Veroneses werden mit 1528–1588 angegeben, dem widerspricht aber die Aussage, „dass Veronese nur fünfzig Jahre alt wurde und seine Schaffensphase etwa drei Dezennien umfasste“ (S. 165 f.). Auf Correggios Gemälde *Die Nacht* schweben die Engel von oben links in die Szenerie (wie auch auf S. 189 zu sehen ist), nicht von oben rechts (S. 192). Ein zur Seite gestreckter Arm wird zunächst als „Zeichen der Ehrerbietung“ gedeutet (S. 239), einige Seiten später aber als „Zeigegeste“ interpretiert (S. 242). Die Übersetzung von „Il disinganno“ – Bezug ist Veroneses gleichnamiges Bild – mit „Die Verschmähung“ ist nicht ganz glücklich gewählt (S. 171). Ganz unverständlich bleibt, warum der Verfasser bei Alessandro Alloris *Allegorie des menschlichen Lebens* nicht das Original der Darstellung nennt, Michelangelos *Sogno*. Schneiders Deutung von Alloris Bild als „Lebensreigen“ (S. 119) muss daher fehlgehen, auch wenn er mit dem Verweis auf die „Ikonographie der Todsün-

den“ dem eigentlichen Motiv ansatzweise nahekommt.^[4]

Ausgestattet ist der Band mit zahlreichen Schwarzweiß-Abbildungen, vier Farbtafeln, einem Abbildungsverzeichnis und einer Bibliographie, die nach Quellen, allgemeiner Sekundärliteratur und Spezialliteratur zu den erwähnten Künstlern sortiert ist.

Endnoten

1. Der Adressatenkreis wird im Nachwort benannt: „Als Studienbuch wendet sich die Darstellung vorwiegend an Studierende und Lehrende des Faches Kunstgeschichte, darüber hinaus auch an Angehörige anderer geistes- und sozialwissenschaftlicher Disziplinen sowie an interessierte Laien“ (S. 324).
2. Neuere, vom Verfasser nicht genannte Titel zum Manierismus: Philip Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge 2001; Erika Greber / Bettine Menke (Hgs.), *Manier – Manieren – Manierismen*, Tübingen 2003; Sabine Roßbach, *Moderner Manierismus. Literatur – Film – Bildende Kunst*, Frankfurt a. M. (u.a.) 2005. Für Studierende, Dozenten und interessierte Laien sei insbesondere verwiesen auf: Edgar Lein / Manfred Wundram, *Manierismus*, Stuttgart 2008, und den Artikel *Manierismus* von Ulrich Pfisterer im *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart / Weimar 2011, S. 278–282.
3. Ursula Link-Heer, *Manier / manieristisch / Manierismus*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, hg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart / Weimar 2001, S. 790–846. Der Artikel wird in der Bibliographie am Ende des Bandes erwähnt, allerdings ist dort die alphabetische Ordnung durcheinandergeraten, so dass er leicht übersehen werden kann.
4. „Wie weit in diese Motivkonstellation die Ikonographie der Todsünden (z. B. die *Gula* links) oder der Temperamente (Melancholie rechts) hineinspielt, wäre näher zu untersuchen“ (S. 120, Hervorh. im Text). Zu untersuchen ist dieser Punkt nicht mehr, da auf der Vorlage – Michelangelos *Sogno* – explizit die sieben Todsünden dargestellt sind.

Autorin

Dr. Susanne Gramatzki, Romanistin mit Schwerpunkt französische und italienische Literaturwissenschaft. Ihre Forschungsinteressen und Publikationen widmen sich u. a. der italienischen Renaissance und den Beziehungen zwischen Literatur und Bildender Kunst bzw. Text und Bild.

Titel

Susanne Gramatzki, Rezension von: *Norbert Schneider, Die anticlassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien* (Berlin: LIT, 2012), in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2014 (4 Seiten), www.kunsttexte.de.