

Matthias Kroß

### **Altes und Neues über Manierismus und Barock**

Zu John Shearman, *Manierismus. Das Künstliche in der Kunst*. Übers. von M. Fienbork. 231 S., 107 Abb., Frankfurt 1988, DM 38,-, und Mario Praz, *Der Garten der Sinne. Ansichten des Manierismus und des Barock*. Übers. von M. Looser u. B. Wuthenow. 270 S., 10 Abb., Frankfurt 1988, DM 39,80.

Wohl kaum ein Epochenbegriff in der Kunstgeschichte ist sachlich und terminologisch so umstritten wie der Manierismus<sup>1</sup>, und immer zeigte verstärkte Aufmerksamkeit für die Zeit »zwischen« Renaissance und Barock in der Kunstwissenschaft einen weitreichenden Mentalitäts- und Strukturwandel der jeweiligen Zeit an. Es verwundert daher nicht, daß gerade in den achtziger Jahren, in denen sich die Zeichen von den Signifikaten endgültig abzulösen beginnen, der Begriff »Simulation« in aller Munde ist und eifrig über die »condition postmoderne« spekuliert wird, auch dem Artifizialen in der Kunst wieder größte Beachtung geschenkt wird – hierfür steht der Manierismus ein.<sup>2</sup> Die »Zeichen« mehren sich: 1987 erlebte G. R. Hockes Standardwerk über den Manierismus eine aufwendige Neuauflage<sup>3</sup>; die Stadt Wien organisierte – unter Rückgriff auf ihren beträchtlichen Fundus – eine große Manierismus-Ausstellung (»Zauber der Medusa«), und 1988 war die »Wunderkammer« Rudolfs II. in der Krupp-Villa »Hügel« zu Gast.<sup>4</sup>

So gesehen, liegen die vorliegenden Übersetzungen völlig im »Trend« der gegenwärtigen Zeichen-Setzungen. Die Originalausgaben sind freilich bereits älteren Datums (Shearman 1967 [1986], Praz 1975); dies muß nicht unbedingt stören: *sua fata habent libelli*. Dennoch wird der Leser erwarten dürfen, daß die Texte von altersunabhängiger, also grundlegender Bedeutung für die Kunstgeschichte sind, so daß sich die späte Mühe ihrer Übersetzung gelohnt hat. Im Falle des Buches von Praz ist dies uneingeschränkt zu bejahen; bei dem Buch von Shearman müssen Zweifel angemeldet werden.

Shearman, heute Professor in Harvard, begreift »Manierismus« als einen *Stil*- und nicht als einen Epochenbegriff und wählt damit ein kunstgeschichtlich bewährtes, jedoch durchaus nicht unproblematisches Verfahren, um sich diffizile kunst- und kultursoziologische Komplikationen von vornherein zu ersparen, die den Erklärungsansatz z.B. von Hauser kennzeichnen.<sup>5</sup> Er definiert die *maniera* des Manierismus als Ensemble von stilistischen »Eigenschaften«, in erster Linie »Ausgeglichenheit, Verfeinerung und Kompliziertheit«; manieristische Kunstwerke sind demnach »elegant, durchgeistigt und über das Natürliche hinaus idealisiert ...: außerordentlich kultivierte Treibhausgewächse. Manierismus – das ist ... der elegante Stil« (S.18). Diese Charakterisierung trifft sicher auf viele manieristische Kunstwerke zu, wie der Autor anhand zahlreicher (Standard)Beispiele aus (vornehmlich italienischer) Malerei, Plastik, Architektur, Musik, Literatur und Kunsttheorie überzeugend zu belegen versteht. Doch eben keineswegs auf alle. Shearman versucht diesem Umstand mit der allzu simplen These zu begegnen, daß die Monstrosität mancher Manierismen, die »fremdartig, oft ungelentk oder ungestüm, aber immer expressiv und voller Mitteilungsdrang« (S. 61) erscheinen, als »proto-barock« zu bezeichnen seien und daß die Zeit sich an dem artifizialen Schrecken ergötzte, statt vor ihm zu erschauern (S. 12 und S. 180ff.). Solcherlei Reduktion von Komplexität scheint al-

lerdings vorschnell. Sie ist weniger sachlich, als vielmehr methodisch bedingt. Shearman möchte nämlich um jeden Preis kultursoziologische Erwägungen von ›seinem‹ Manierismus fernhalten und ihn gewissermaßen auf eine ästhetisierende Trinkstärke herabsetzen. Seine eigene Methode versteht er geradezu als Gegenmodell zur Kultursoziologie. Unter Anspielung auf Hauser heißt es z. B. S. 160: »Mit modernen Kategorien kann man ein vergangenes Zeitalter nicht richtig verstehen ... Wenn wir Botschaften aus einer anderen Zeit entschlüsseln wollen, kommen wir zu aussagefähigeren Ergebnissen, wenn wir ihren Code benutzen und nicht den unseren«. Die Aporien dieser Methode, die auf den deutschen Historismus zurückgeht (bezeichnenderweise rekurriert Shearman S. 48 auf Dilthey) sind seit langem offenbar und bedürfen keiner weiteren Diskussion. Shearman erliegt ihnen zuweilen selber. Trotz seines hermeneutischen Rigorismus entschlüpfen ihm nämlich Werturteile wie »Übertreibung«, »gestörtes Verhältnis von Form und Inhalt«, »übersteigertes Selbstbewußtsein« (S. 194, 202, 205).

Ungeachtet der Naivität im methodologischen Bereich besitzt die Shearman'sche Kunst-Hermeneutik sicher auch ihre Meriten, die bei der ausführlichen Darstellung *zeitgenössischer* Quellen, den mit feinen Strichen nachgezeichneten Debatten innerhalb der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts und bei äußerst genauen Beschreibungen von Einzelkunstwerken offenbar werden.

Leider aber wird der Lesegenuß auch der gelungenen Passagen des Buches durch die insgesamt wenig ansprechende Übersetzung getrübt, die stilistisch zu viele Anglizismen aufweist (z. B. S. 79: »eine als unterhaltsam intendierte Perversität« – ??) und es manchmal an gebührender Sorgfalt vermissen läßt (z. B. S. 218: »Henry Fuseli« statt »Heinrich Füßli«). Darüber hinaus sind die Bildlegenden häufig unpräzise, fehlen Quellennachweise und bibliografische Hinweise, so daß das Buch für den Nicht-Fachmann nur schwer zu handhaben ist.

Der Autor hätte sicherlich gut daran getan, nach ca. 20 Jahren sein Manuskript für die deutsche Ausgabe vor allem in methodologischer Hinsicht zu aktualisieren; der Verlag wäre gut beraten gewesen, hätte er die deutsche Ausgabe intensiver betreut.

## II

Mario Praz (1986-1982) ist dem deutschen Publikum vor allem als Verfasser eines durch seine Gelehrsamkeit auffälligen Werkes über die »Schwarze Romantik« in der europäischen Literatur bekannt<sup>6</sup>; seine umfangreichen Studien über die englische und italienische Kunstgeschichte des Seicento sind freilich außerhalb der Fachkreise weitgehend unbeachtet geblieben.

Diese Tatsache erscheint um so bedauerlicher, als die von M. Looser und B. Wuthenow präzise übersetzte und mit zahlreichen aktualisierenden Anmerkungen versehene Auswahl aus der Aufsatzsammlung *Il giardino dei sensi* einen überwältigenden Eindruck von der stupenden Gelehrsamkeit des italienischen Kulturhistorikers vermittelt. Praz gehört noch zu jener Generation, die Kunstgeschichte als Bestandteil eines humanwissenschaftlichen Kosmos begriff. Das Kunstwerk gilt ihm einerseits als ein zeitabhängiges, daher interpretationsbedürftiges Produkt des menschlichen Ausdrucksverhaltens; andererseits liegt in ihm ein »zeitlose[s], un-

wandelbare[s] Element«, wie er im Anschluß an eine Formel Baudelaires<sup>7</sup> S. 86 schreibt. Dieser Gedanke geht auf die deutsche geisteswissenschaftliche Tradition zurück, namentlich auf den historischen Ästhetizismus eines Wilhelm Dilthey. Im Unterschied zu Shearman jedoch vermeidet Praz jede vorschnelle Eindeutigkeit seiner Aussagen, und der Reigen seiner Studien zu Themen des Manierismus und eines ›manierierten‹ Barock kann als Versuch gelesen werden, die Schwierigkeiten bei der Übersetzung von »Codes« und Botschaften aus vergangenen Zeiten, die Shearman mit wenigen Sätzen vom Tisch zu wischen versucht, am jeweiligen Gegenstand aufzuweisen. Praz umkreist seine Gegenstände mehr, als sie fixieren und identifizieren zu wollen; er setzt sich ausführlich mit der Literatur zu seinem jeweiligen Thema auseinander, wägt Interpretationen gegeneinander ab, eruiert Deutungsmöglichkeiten. Sein Forschungsansatz ist stets interdisziplinär.

Seine kunstwissenschaftlichen Überlegungen kreisen um ›kleine‹ Gegenstände, sind mehr oder weniger Fußnoten zur Kulturgeschichte, z.B. kommentiert er nicht den gesamten *Garten der Lüste* von Bosch, sondern nur einen Ausschnitt aus dem rechten Innenflügel und bezieht neben kunsthistorischen auch psychoanalytische und literaturtheoretische Erklärungssätze mit ein. In dem Abschnitt »Annäherungen an den Manierismus« geht es ebenfalls um aparte Gegenstände: etwa um die *Dicke Venus*, eine Figur von G. Romano im Palazzo del Té, oder um die (1950) noch weitgehend vom Tourismus unbehelligten Figuren im *Sacro Bosco* von Bomarzo.

Der Hauptteil des Bandes ist dem Barock gewidmet. In den Studien zu *Thomas Browne* und zum *Barock in England* zeigt sich Praz als überragender Kenner englischer Literatur und Architektur (Praz lehrte eine Zeitlang in Liverpool und Manchester); die Miniaturen zu G. B. Basiles *Cunto de li Cunti*, zum historischen Stadtkern von Prag, zur *Valle di Pussino* (heute im äußersten Norden Roms) und zu Rubens' üppigen Frauengestalten – um nur einige zu nennen – fügen Bekanntes und Unbekanntes zu einem Mosaik, das eine überbordende Fülle von inhaltlichen Aspekten mit äußerster Eleganz der Darstellung verbindet. Immer aber – und dies ist ein Zug fast aller Bücher des Autors – stehen die ›Nachtseiten‹ von Kultur und Kunst im Mittelpunkt seines Interesses. Die Darstellungen der *Vanitas* und die absonderlichen Märchenfiguren Basiles faszinieren Praz; auch die *Pestdarstellungen* G. Zumbos zählen hierzu – medizinisch inspirierte Wachsminiaturen, die dem morbiden Spektakel süditalienischer Kapuzinergrüfte nachempfunden scheinen. An solchen Themen ermißt der Autor die Abständigkeit der Kunst vom ›Normalen‹ und erprobt die Unerschöpflichkeit von Interpretation.

Der *Garten der Sinne* ist aber mehr als ein manieristisch anmutendes Labyrinth des Geistes und der Absonderlichkeiten; es ist eine gedankenreiche, meisterhafte Aneignung vergangener Kunst und Kultur, elegant, schnörkellos und mit großer Virtuosität präsentiert. Gerade in dem behutsamen Umgang mit ›kleinen‹ und ›abgelegenen‹ Themen zeigt sich die Meisterschaft des italienischen Kunsthistorikers.

Auch wenn einige Gedanken von Mario Praz durch neuere kunsthistorische Ansätze (z.B. aus der Warburg-Schule) ergänzungsbedürftig bzw. zu revidieren sein dürften, so sind seine Aufsätze doch im ganzen faszinierende Dokumente für eine überragende Darstellungskunst und die Fähigkeit zur Durchdringung des jeweiligen Gegenstandes. Sie zeigen – im Gegensatz zum kunsthistorischen Hedonismus Shearman –, daß das »Künstliche in der Kunst« immer auch das der Gesellschaft Widerständige ist, das nicht vollständig im Genuß des Kunstwerkes aufgeht. Und dieser

Aspekt ist besonders für die gegenwärtig verstärkte Diskussion des Manierismus und der Manierismen im »Zeitalter der Postmoderne« wichtig.

### Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu G. Weise, *Il Manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale* (= *Accademia Toscana di scienze e lettere »La Colombaria«*, Studi XX). Firenze 1971, p. Vff., und J. Bousquet, *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*. Überarb. u. mit einem Beitrag von C. Grützmaker. 3., überarb. u. aktual. Aufl. München 1985, S. 9-11.
- 2 »Man kann geradezu sagen, daß jede Epoche ihre eigene Postmoderne hat, so wie man gesagt hat, jede Epoche habe ihren eigenen Manierismus (und vielleicht ... ist postmodern überhaupt der moderne Name für Manierismus als metahistorische Kategorie)« – U. Eco, *Nachschrift zum »Namen der Rose«*. München 1984, S. 77.
- 3 G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*. Überarb. Aufl. Reinbek b. Hamburg 1987.
- 4 S. den Beitrag von S. Michalski, »Prag um 1600« – *Rudolfinische Kunst in Essen*, in: »kritische berichte«, Jg. 16, H. 4 (1988), S. 84ff.
- 5 A. Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*. München 1964.
- 6 *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1960.
- 7 Ch. Baudelaire, *Le Beau, la Mode et le Bonheur*, in: *Le Figaro*, 26.11.1863.