

II. TRIUMPH UND DÄMMERUNG DES SOG. MANIERISMUS

J. Bialostocki benannte seinen bedeutsamen Forschungsbericht (1966) bezeichnenderweise *Der Manierismus zwischen Triumph und Dämmerung*.¹⁾ Mit dem Titel sollte der Rangverlust des früher als führende Stilrichtung des 16. Jh. gerühmten Manierismus (Amsterdamer Ausstellung 1955) angedeutet und Berechtigung und Zweckdienlichkeit dieses kulturhistorischen Begriffes in Frage gestellt werden. Im Abschluß seiner streng auf die Jahre 1520–1620 beschränkten und jede Verallgemeinerung meidenden Studie stellt Bialostocki die stilistische Mannigfaltigkeit des 16. Jh. heraus (ähnlich übrigens wie im 17. Jh. das Nebeneinander von Caravaggios Naturalismus, Barock, Klassizismus!) und fordert für den Begriff Manierismus den ihm gebührenden Platz in der kulturellen Entwicklung. Es steht außer Zweifel, daß es im 16. Jh. neben der Spätrenaissance und dem Frühbarock noch eine dritte Stilrichtung, herkömmlich Manierismus genannt, gibt; zwischen diesen drei Richtungen kommt es zu komplizierten Abhängigkeitsverhältnissen, Überschneidungen, Beeinflussungen und Konfliktbeziehungen.

Ich möchte dieses Kapitel, das zum Ausgangspunkt zu den folgenden Ausführungen werden soll, nicht ungebührlich belasten. Eine kurzgefaßte Entwicklungsgeschichte des Begriffes Manierismus ist jedoch unerlässlich. Wo immer auch der Gesichtspunkt der Betrachtungen liegen mag, wir sollten nicht vergessen, daß auch das Barock seine allgemeine Anerkennung als eigenständiger Kunststil und seine Einstufung in die Entwicklungskette erst der zweiten Hälfte des 19. und dem Beginn des 20. Jh. verdankt! Als förderlich erwies sich dabei die kontemporäre Entwicklung der bildenden Kunst und die auf sie folgende kritische Einstellung zur klassizistischen ästhetischen Theorie, die seit Winckelmann in der griechischen Klassik die einzigen Maßstäbe für das künstlerische Schaffen und Denken der Vergangenheit und Gegenwart fand, die Kriterien aller lebendigen Kunst. Erst der Impressionismus und mehr noch die nachimpressionistischen Strömungen öffneten den Forschern den Blick für die richtige Beurteilung der Kunstgeschichte und der Stiländerungen. Als Beispiel wären hier Vertreter der Wiener kunsthistorischen Schule anzuführen: Fr. Wickhoff (Originalität der römischen Kunst), Al. Riegel (Rehabilitie-

rung der späten Antike, Bedeutung des Barocks) und M. Dvořák (z. B. Greco und der Manierismus). Es überrascht daher nicht, daß die Kunst des 16. Jh. lange im Schatten Michelangelos bahnbrechenden Genius und Raffaels Synthese lag und als Zeugnis galt für Dekadenz der Nachfolger, für Verwässerung der Errungenschaften der Hochrenaissance, als ruhmlos klassifizierende und subjektiver Willkür huldigende, sich nur zögernd an das Barock herantastende Fortsetzung. Erst im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts begann sich das Urteil zu ändern. Das Schaffen dreier Künstlergenerationen, die nach 1520, dem Todesjahre des großen Urbiners, der Landschaft der europäischen Kunst das Gepräge gaben, wurde Gegenstand einer neuen Betrachtungsweise. In der Zwischenkriegszeit entstand der Begriff des Manierismus als Bezeichnung für den Italien und das transalpine Europa im 16. Jh. beherrschenden Stil, der dann auch auf analoge Situationen in der Entwicklung von der Antike bis ins 20. Jh. übertragen wurde.

Drei Namen kennzeichnen den Beginn der Rehabilitierung des Manierismus: W. Friedländer, Max Dvořák und M. Hoerner-Riemschneider. Friedländers Abhandlung *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520* erschien zwar erst 1925 (im Repertorium für Kunstwissenschaft),² gründet sich jedoch auf den bereits 1914³ in Freiburg gehaltenen Inauguralvortrag. Noch im Jahre 1957⁴ erschien eine englische Übersetzung, die dann noch mehrere Male herausgegeben wurde. Der neue Titel *The Anticlassical Style* deutet in denkbar kurzer Form den Inhalt an. Der Manierismus ist ein autonom gestaltender Stil, im Gegensatz zur klassischen Renaissance stehend, der subjektiv die natürliche Realität ablehnt, *fantastica idea non appoggiata all' imitazione*.⁵ Friedländer unterstreicht die irrationale Räumlichkeit, die Deformierung des Gesehenen, die überlängten Proportionen u. ä., die Verwandtschaft mit der Spätgotik. Mit seiner anticlassischen Einstellung übte er auf die Panmanieristen der fünfziger Jahre einen großen Einfluß aus. In seinen Vorlesungen über Greco und Manierismus⁶ (1920) bezieht M. Dvořák den Begriff nicht auf eine abgeschlossene Stilperiode, sondern auf eine Kunstrichtung, die aus dem Zerfall der Weltanschauung der Renaissance hervorgegangen war und ihre Wirksamkeit nie eingebüßt hat. Friedländer gegenüber betonte die Koexistenz des Alten und des Neuen, die Umwertung überlieferter Formen, den Bedeutungswandel des Inhaltes und neben neuen formalen Abstraktionen den virtuosen Artismus. M. Hoerner (zum erstenmal 1923⁷) vertritt einen vermittelnden Standpunkt. Der Manierismus ist hier der Übergang vom Klassischen zum Nachklassischen, zum Barocken, etwas Unbestimmtes, weder kontrapostische Statik noch echte Dynamik. Sie konstruiert eine Analogie zwischen dem 16. Jh. und der Zeit nach der phidiasischen Klassik, den Jahrzehnten um 400 (die Balustrade mit den Nikereliefs auf der Athener Akropolis, Meidias-Maler) und teilweise auch dem 4. Jh. (Praxiteles⁸). Bezüglich einer konkreten Analyse des Stils des 16. Jh. und der sich aus ihr ergebenden Folgerungen

ist auf die in den zwanziger und dreißiger Jahren übliche, am deutlichsten bei W. Friedländer ausgeprägte Unterschätzung des Traditionalismus zu verweisen. Eine Ausnahme bildet hier eben M. Hoerner.

Kurz vor Ausbruch des zweiten Weltkrieges erschien 1939 in Zürich ein Werk von H. Hoffmann mit dem programmweisenden Titel *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarok. Die italienische Kunst des 16. Jhs.*, in dem die Koexistenz aller drei Stile nachgewiesen und der Manierismus als Brücke zwischen Renaissance und Barock dargestellt werden sollte (vgl. in der Architektur: Ruheraum — Raumflucht — gestauter Raum⁹). Dem Phänomen des Manierismus mißt Hoffmann „im wiederkehrenden Stilablauf“ der Entwicklungszyklen¹⁰ eine erhebliche Bedeutung bei. Er unterscheidet zwei Richtungen:¹¹ die die klassische Form verfeinernde, klassisierende und die „expressionistische“, in der der innere Ausdruck die Form beherrscht. Hier treten also Manierismus und Klassizismus auch in eine entwicklungsgeschichtliche Verbindung, wie sie später ganz einseitig von L. Vlad Borrelli¹² behauptet wurde. Die vierziger bis sechziger Jahre des 20. Jh. könnten unter dem Namen der 1955 im Amsterdamer Rijksmuseum abgehaltenen Großschau gestellt werden. Sie hieß Triumph des Manierismus. Seit Kriegsende hat sich der Manierismus als europäischer Stil zwischen Renaissance und Barock in vielen Lehrbüchern eingebürgert. Allerdings brachten die sechziger Jahre eine Reaktion, eine gewisse Zurückhaltung dem „Triumph“ gegenüber; sie betraf sowohl den Begriff des Manierismus selbst als auch seinen Umfang. Eine Sonderstellung nimmt in diesem Zeitraum das Buch von W. Weisbach ein, der schon 1919 einer der ersten Forscher war, die sich mit dem Manierismus eingehend befaßten.¹³ Seiner Ansicht über die Umbildung vergangener Formen, die ins Extrem getrieben und übertrieben werden, bleibt W. Weisbach auch in seinem *Manierismus in mittelalterlicher Kunst* (1942) treu, doch hält er den Manierismus für einen sehr vagen Begriff. Er sucht in der mittelalterlichen vorgotischen Kunst nach Symptomen, die im 16. Jh. vorkommen, wobei er allerdings die Unterschiedlichkeit der historischen Situation (mittelalterliche Irrationalität und abstrakte Form) und die Fraglichkeit solcher Parallelen klar erkennt. Er stellt formale Äußerlichkeiten, das manierierte Erbe der späten Antike, fest (vgl. S. 21 „Bewegtheit an sich, unabhängig von einer Ausdrucksbetonung, ist Anzeichen einer Manier“).

In den fünfziger und sechziger Jahren erschienen mehrere Werke, in denen der „neu entdeckte“ Stil des 16. Jh. anhand einer umfangreichen Bebilderung vorgestellt wurde. Gleichzeitig wiesen andere Forscher, im Gegensatz zu den selbstbewußten Panmanieristen, auf die Vergänglichkeit des Manierismus hin. Es steht außer Zweifel, daß die Amsterdamer Ausstellung den Schleier lüftete, der bis dahin über einem großen Teil der gewiß echten Kunstwerke des 16. Jh. gelegen hatte, doch trug sie auch dazu bei, die Verlegenheit zu verstärken, mit der Fachleute dem Begriff

des Manierismus begegneten. Etwa zur gleichen Zeit erschienen zwei Bücher, deren Autoren in vielem übereinstimmen, jedoch zu entgegengesetzten Ergebnissen gelangen: 1955 W. Syphers *Four Stages of Renaissance Style (Transformations in Art and Literature 1400–1700)*¹⁴ und 1957 G. R. Hockes *Die Welt als Labyrinth (Manier und Manie in der europäischen Kunst)*.¹⁵ Zwei Jahre später veröffentlichte Hocke in der gleichen Edition noch die Studie *Manierismus in der Literatur*. Hockes beide Paperbacks verschafften dem Manierismus eine große Popularität, stifteten aber auch durch ihren panmanieristischen Standpunkt viel Verwirrung.

Sypher und Hocke konfrontieren, wie aus den Buchtiteln ersichtlich, bildende Kunst mit Literatur. Dabei bekundet Sypher ein hohes Maß an Verständnis für die Eigenart der einzelnen Kunstgattungen, während sich Hocke eher einer schematisierenden Darstellungsweise befleißigt. Während Sypher den Manierismus in einer drei Jahrhunderte währenden Kontinuität untersucht und den Formproblemen von der harmonisierenden Integration der Renaissance über die manieristische Desintegration bis zu der im Barock stattfindenden Reintegration folgt,¹⁶ hebt Hocke den revolutionären Charakter des 16. Jh. hervor und stellt den Manierismus als die antiklassische Konstante der europäischen Kultur dar, so wie es andere mit dem Barock tun. Im Sinne seines Bonner Lehrers E. R. Curtius¹⁷ und mit dessen Worten definiert er den Manierismus in einem sehr weiten Rahmen als Tendenzen,¹⁸ „die der Klassik entgegengesetzt sind, mögen sie vorklassisch oder nachklassisch oder mit irgendeiner Klassik gleichzeitig sein“. Diese Tendenzen sind dem neuzeitlichen „Problemmenschen“ eigen und der Manierismus ist der spezifische ästhetische Ausdruck des disharmonischen Menschentyps.¹⁹ Und so dominiert der Manierismus die längste Entwicklungsstrecke, da Harmonie viel seltener ist. In einem derart weiten Gesichtswinkel geht die praktische Bedeutung des manieristischen ebenso wie die des barocken Phänomens verloren, u. zw. auch dann, wenn keine Gleichsetzung mit allem Nichtklassischen gemeint ist. Wie undeutlich Hockes Klassifizierung ist, zeigt seine Aufzählung der wichtigsten manieristischen Epochen der europäischen Entwicklun:²⁰ Hellenismus (350–150 v. u. Z.), „silberne Latinität“ in Rom (14–138 n. Z.), Früh- und noch mehr Spätmittelalter, eigentlicher Manierismus (1520 bis 1650), Romantik (1800–1830), moderne Kunst (1880–1950). Die Entwicklung des manieristischen Phänomens ist vom 16. Jh. und von der modernen Kunst abgeleitet. Hocke zufolge²¹ ist jeder Manierismus zunächst dem Klassizismus, später dem Expressionismus verhaftet, um schließlich deformierend, surreal, abstrakt zu werden.

In umfangreichen, gut illustrierten Büchern aus dem Beginn der sechziger Jahre, z. B. *Der italienische Manierismus* von G. Briganti,²² *Der Manierismus (Der europäische Still des 16. Jh.)* von F. Württenberger,²³ *Malerei des Manierismus* von J. Bousquet,²⁴ werden manieristische Kunstwerke, vor allem Werke der Malerei, seltener Werke der Bildhauerei des

16. Jh. geschildert und gedeutet, die in Italien und nördlich der Alpen (Fontainebleauxer Schule, Hof Rudolfs II., Niederlande), entstanden. Die Verfasser stellen als gemeinsamen Wesenszug eine subjektivistisch raffinierte, kontrastreiche und variable Form fest, die ihnen als Merkmal eines zwiespältigen Zeitalters gilt. Der Manierismus ist für sie ein bewußt intellektueller Stil mit ausgewähltem Inhalt und formalem Ausdruck. Einen tieferen Eindruck vermittelt der Kunsthistoriker und Theoretiker A. Hauser in seinem Werk *Der Manierismus*, über dessen Anliegen der Untertitel *Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*²⁵ Auskunft gibt. Hauser begnügt sich nicht mit einer negativen Definition des Manierismus (antiklassisch, antinaturalistisch). Er betont die interpolare Spannung, die Koexistenz anscheinend unvereinbarer Gegensätze. Theoretisch bedeutsam ist die Studie, in der G. Weise²⁶ aufgrund einer Analyse des 16. Jh. den begrifflichen Inhalt des Manierismus untersucht. Weise nimmt Abstand von der unfruchtbaren Verallgemeinerung des Manierismus, den er für keinen großen Stil im eigentlichen Sinne des Wortes hält, sondern nur für eine neue Stilsynthese, die zu den klassischen Traditionen und zum Barock hinzutritt.²⁷ Das 16. Jh. stehe im Zeichen des Konfliktes zwischen mittelalterlicher Spiritualität und neuzeitlicher Bejahung des Weltlichen. Es ist eine kontrastvolle Umbruchzeit, in der Zerfallerscheinungen und neue Entwicklungskräfte nebeneinander wirksam sind.²⁸

Ansichten, wie sie Hauser und Weise aussprechen, finden in jüngster Zeit in aller Welt immer mehr Vertreter. Als Beispiele seien hier zwei Angelsachsen, C. H. Smyth (*Mannerism and Maniera*²⁹) und J. Shearman (*Mannerism*³⁰), ferner V. Martinelli (*Scultura italiana dal manierismo al rococo*³¹) und der tschechische Forscher P. Preiss (*Panoráma manýrismu*,³² die Zeitschriftstudie *Manierismus, ein Kuckucksei der europäischen Kunstgeschichte*^{32a}) angeführt. Alle bejahen mehr oder weniger die Kontinuität Renaissance – Manierismus – Barock und sehen im Manierismus einen subjektiven Weg zur barocken Dynamik (ordine – disordine – licenza = Gebundenheit – Willkür – Freiheit). Für einen Wesenszug des Manierismus erachten sie den Einklang der Gegensätze und die Spannung zwischen naturgebener Realität und Kunst. Aus dem Buch von Preiss sei hier ein typischer Ausspruch zitiert (S. 350): „... um eben die dialektisch konträren Äußerungen zusammenzufassen, die ihn als einen durch tiefliegende Grundprinzipien geeinigten Pluralismus, ja Synkretismus, zum grundlegenden Stilphänomen der künstlerischen Neuzeit emporheben.“

Es wäre wenig sinnvoll, sich in der Aufzählung von Werken der Kunstgeschichte des 16. Jh. zu erschöpfen, in denen dem Manierismus eine größere oder kleinere Rolle beigemessen und der artistische bis expressive Subjektivismus seiner Ausdrucksmittel dargelegt wird. Angesichts der Fraglichkeit des Begriffes begnügen sich die Autoren manchmal mit kurzgefaßten Stellungnahmen. So lesen wir z. B. bei R. Palluchini (Collection Larousse, l'Art et l'Homme, Bd. 3), der Manierismus sei eher ein

letzter Wurf als der Beginn des Kommenden,³³ oder — im Gegensatz dazu — bei Ch. Sterling in seinem Aufsatz über den internationalen Manierismus in der Gotik des 14. Jh. (Bd. 2), der Manierismus sei keineswegs das letzte Stadium eines dahinsiechenden Stils, sondern ein eigenständiger Stil, der in jeder hochentwickelten Kultur neben dem deskriptivem Realismus, dem Klassizismus und dem Barock auftritt.³⁴

Bevor ich nun versuche, die Gegenwartsansichten über das Phänomen des Manierismus zusammenzufassen, möchte ich noch zeigen, wie er sich dem klassischen Archäologen, dem Kunsthistoriker der Antike, offenbart, der sich bei seiner Arbeit ebenfalls mit diesem Stil auseinanderzusetzen hat. Die klassischen Archäologen deuten den Manierismus nicht als einen epochemachenden Stil. A. von Salis hat allerdings in seiner *Kunst der Griechen*, das die spätarchaische Kunst behandelnde Kapitel mit *Manierismus* betitelt,³⁵ doch sonst findet das Wort „manieristisch“ nur gelegentliche Verwendung, wenn gewisse formale Äußerlichkeiten (überlängte Gestalten, expressiv dekorative Draperien) festgestellt werden, sei es in der spätarchaischen Zeit, in der Zeit des sog. reichen Stils,³⁶ des späteren Hellenismus und verschiedentlich auch in der Kunst des römischen Imperiums (dritter pompejanischer Stil, Reliefs von der Cancellaria, die Jahrzehnte um die Jahre 200,^{36a} 300 und 400 u. Z.). In der Theorie gibt es in der klassischen Archäologie viel Unklarheit und Divergenz. Der bereits erwähnte L. Borrelli (s. Anm. 12) hält den Manierismus für eine Epigonenmode, die auf die Klassik folgt und Klassizismen begleitet. Auch K. Schefold verbindet ihn mit dem Klassizismus (vgl. dritter pompejanischer Stil oder die Reliefs von der Cancellaria, in denen er eine frühe Vorstufe zum trajanischen Klassizismus erblickt.³⁷ Loser hängt nach Schefolds Meinung der Manierismus mit den römischen Reliefs des 3. Jh. zusammen,³⁸ hingegen identifiziert er ihn, ebenso wie E. R. Curtius und G. R. Hocke, mit dem sog. asianischen rhetorischen Stil³⁹ (über sinnwidrige Parallelen zwischen Literatur und bildender Kunst später).

Von den Ausführungen der klassischen Archäologen klingt am überzeugendsten, was F. Gerke gewissermaßen am Rande seines einst bahnbrechenden Werkes *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*⁴⁰ (Berlin 1940) sagte. Er meinte, der Manierismus, der Stil überlängter Figuren, trete in Krisenzeiten auf. In der römischen Kunst sei er ein urtümliches Element, das der Überwindung griechischer Vorlagen diene, d. h. ein Zusammenhang mit dem Klassizismus liege auch hier vor, allerdings ein Zusammenhang, der zuletzt infolge einer ihm gewissermaßen angeborenen Expressivität in einem unversöhnlichen Widerspruch ausklingt. Die Höhepunkte des römischen Manierismus fallen nach Gerke in die spätrepublikanische Zeit und in die Zeit um 200, um 300 und um 400 u. Z.

Nun können wir uns endlich der Frage zuwenden, wie heute das herkömmlich als Manierismus bezeichnete stilistische Phänomen betrachtet

wird. Einleitend sei festgestellt, daß sich die Urteile auf eine bis ins Detail gehende Kenntnis des Zeitraumes von der Hochrenaissance bis zum Frühbarock gründen. Die genaue Kenntnis befähigt die Forscher zu konkreten Schlußfolgerungen, die ein tieferes Verständnis für die Entwicklung vom Mittelalter zur Neuzeit und zur neuen Kunstnorm ermöglichen, andererseits aber eine in rein theoretischen Positionen wurzelnde verallgemeinernde und zumeist mechanische Übertragung des Phänomens auf andere Zeitabschnitte begünstigen. Auf dieser Basis wurde eine partielle, keineswegs systematische Untersuchung des mittelalterlichen Manierismus eingeleitet, doch ohne fundierte Rückschlüsse auf den Begriff des Manierismus in seiner allgemeinen Form. Auch die der antiken Kunst geltenden Anläufe beziehen sich nur auf Teilgebiete. Abgesehen von meinen eigenen Studien,⁴¹ gibt es keine systematische Bearbeitung dieser Stilphänomene, ganz zu schweigen von Rückschlüssen allgemeiner Natur.

Die Unterlagen für die heutigen Anschauungen über Manierismus liefert also vor allem die Analyse des 16. Jh. Die meisten Forscher sind sich darin einig, daß es sich um eine in der Kunstentwicklung in Umbruchzeiten immer wieder auftretende Tendenz handelt, die gleichzeitig mit anderen Stilrichtungen wirksam ist; doch an allen übrigen Fragen scheiden sich die Geister. Manche Forscher sehen im Manierismus an erster Stelle den subjektiven und klassikfeindlichen Antinaturalismus, die Zielsetzungen der künstlerischen Phantasie, andere bringen ihn mit dem Klassizismus in Verbindung oder lassen eine solche Verbindung nur für die Frühphase gelten, während später subjektive Expressivität (Umwertung überlieferter Formen, kompliziertes Verhältnis zur klassischen Tradition) überwiege. Grundidee einer dritten Ansicht schließlich, die in jüngster Zeit immer mehr Anhänger gewinnt, ist die Hervorhebung des Pluralismus der manieristischen Erscheinungen, deren innerer und äußerer Widersprüchlichkeit, der Desintegration und Koexistenz anscheinend unversöhnlicher Kontraste an der Wende des Alten zum Neuen als charakteristische Merkmale des Manierismus. Die gesellschaftspolitische, soziopsychologische und kulturpolitische Situation, welcher der sog. Manierismus entwächst, wird mit dem Hinweis auf die Konfliktgeladenheit des 16. Jh. (Reformation und Gegenreformation) illustriert. Doch bleiben die Ansätze, den Begriff eine die gesamte Kunstgeschichte durchlaufende Geltung zu verschaffen, an der Oberfläche; sie gehen über die Feststellung menschlicher Disharmonie und Problembehauptung in manieristischen Epochen nicht hinaus. Es besteht ein gewaltiger Abstand zwischen den gründlichen und umfassenden Kenntnissen vom Manierismus des 16. Jh. und seinen Beziehungen zu anderen Stilrichtungen einerseits und den theoretischen Ausgangspunkten zur Verallgemeinerung des Begriffes andererseits. Die kunsthistorische Analyse anderer Epochen ist unzureichend, und an ihre Stelle tritt vielfach apriorische Deduktion. Die mehr oder weniger mechanische Verpflanzung der den Übergang von der Renaissance zum Barock kennzeichnenden

Begleitumstände in andere Entwicklungszyklen befriedigt ebensowenig wie die Überbewertung der Gleichartigkeit von Künsteleien, die dem 16. Jh. und anderen Epochen gemeinsam sind und die gewöhnlich mit einer fraglichen Applikation von Erkenntnissen verknüpft ist, welche von dem Zeitraum 1520—1620/50 abgeleitet sind.

Die bisherige theoretische Ausbeute (Begriff des sog. Manierismus, Gemeingültigkeit manieristischer Phänomene) ist in dreierlei Hinsicht anfechtbar. Erstens liegt ihre materielle Basis, wie bereits erwähnt, fast ausschließlich innerhalb und nur zu einem geringen Teil außerhalb des 16. Jh. Von weitaus größerer Bedeutung ist der zweite Mangel, die ungenügende Berücksichtigung der geschichtlichen Situation. Er wiegt um so schwerer, als ein Phänomen zur Diskussion steht, das für Zeiten des Stilwandels charakteristisch ist, für Zeiten, in denen mehrere Stilschichten durcheinandergeraten. Eine allgemein gehaltene Feststellung, diese oder jene Epoche sei eine konfliktbeladene Zeit gewesen, kann nicht genügen. Stilkonflikte des abstrahierenden Mittelalters, sei es des romanischen oder des gotischen, müssen notwendigerweise anders geartet sein als solche der Früh- oder der Spätrenaissance. Der dritte Grund für die erwähnte Anfechtbarkeit der theoretischen Schlüsse ist ein nicht allzu evidenter, trotzdem aber wesentlicher Mangel, nämlich die Außerachtlassung der Unterschiede zwischen den Kunstgattungen. Viele Irrtümer und Unklarheiten sind auf vorschnelle Analogieschlüsse zurückzuführen, die weder auf zeit- und gesellschaftlich bedingte Unterschiede Bedacht nehmen, noch die Eigenart der Gattungen (bildende Kunst, Architektur und vor allem Literatur) erwägen. Es ist selbstverständlich, daß die Komponenten ein und desselben kulturellen Überbaus in ihren Hauptzügen Gemeinsamkeiten aufweisen. Doch dürfte sich eine tiefgründigere, die Charakteristik, Funktion und Ausdrucksform der jeweiligen Kunstgattung berücksichtigende Untersuchung von Analogien nicht auf Gemeinplätze wie Disharmonie, Antiklassizismus, Abkehr von der Norm, Systemwidrigkeit beschränken.

Aus dem Gesagten ergibt sich, wie das sog. manieristische Phänomen, das in krisenbehafteten Entwicklungsstufen wurzelt, zu erforschen ist. Der herkömmliche Ausdruck Manierismus ist gewiß nicht der glücklichste, diesen Schönheitsfehler wollen wir jedoch vorerst nicht bemängeln. Vor allem müssen wir uns von der Vorstellung lösen, der auf das 16. Jh. zugeschnittene Begriff sei allgemein anwendbar, er könne mehr bieten als nur die Ausgangsposition für weitere Forschung. Die Ausweitung der Erkenntnisbasis, die Einbeziehung neuen Materials ist unerlässlich. Eine solche Bereicherung verspricht uns die Antike, die den ersten vollständigen Entwicklungszyklus der Kunstgeschichte überhaupt verkörpert. Die antike Kunst ist viel instruktiver, elementarer und einfacher als die von ihr ausgehende und weitgehend vorgezeichnete Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Diese entwickelt sich in ständiger Auseinandersetzung mit

jener in wesentlich komplizierten gesellschaftlichen und geschichtlichen Verhältnissen. Von entscheidender Bedeutung für den Forscher erscheinen mir ein unbeschwerter, von apriorischen bzw. dem 16. Jh. verpflichteten Urteilen freier Zugang zur bildenden Kunst der Antike und die Beachtung der bereits genannten methodischen Grundsätze (Vorsicht bei Analogieschlüssen aus verschiedenen Epochen und Kunstgattungen usw.). Unsere Vorstellung setzt eigentlich nur Konfliktepochen voraus, in denen zwischen gegensätzlichen Stilsebenen etwas sich ständig Wiederholendes und in gewissem Maße Subjektives seinen Platz behauptet. Wir fordern für die Untersuchung der Krisenerscheinungen einen größeren Gesichtswinkel. Vor allem kommt es auf die konkreten Phänomene des jeweiligen historischen Situation an. Für einen weiteren wichtigen Gegenstand der Forschung erachten wir das Verhältnis zwischen Manieriertheit und Manierismus. Erst aufgrund eines möglichst umfangreichen Materials, vor allem aus der Antike einschließlich der Spätantike und den Jahren 1520 bis 1620/50, aber auch aus der Zeit von etwa 550 bis 1520 und aus den Nachbarockepochen, besonders aus der Zeit des Jugendstils (der Sezession), werden wir bei gebotener Vorsicht und bei Beachtung des historischen Aspektes zu allgemeingültigen Schlußfolgerungen kommen können.