

Pelikán, Oldřich

Krisenerscheinungen des Stils und das sog. manieristische Phänomen

In: Pelikán, Oldřich. *Übergangs- und Krisenperioden in der antiken Kunst : phänomen des sog. Manierismus*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1977, pp. 83-88

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121445>

Access Date: 04. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

V. KRISENERSCHEINUNGEN DES STILS UND DAS SOG. MANIERISTISCHE PHÄNOMEN

Das Wesen der Stilkreuzungen und Übergangsetappen liegt also in der ungelösten Spannung der Entwicklungspole, die in einer spezifischen Subjektivisierung der Stilelemente, vor allem in einem charakteristischen Artismus, und in der Pluralität formaler, innerlich heterogener Komponenten zum Ausdruck kommt. Wie wir am Beispiel der Entwicklung der antiken Bildhauerei gesehen haben, pflegen solche Krisensituationen vorübergehender, kurzfristiger Natur zu sein, doch verlängern sie sich im Verlaufe der immer komplizierender werdenden Entwicklung und werden chronisch. Die wuchernde, fortgeschrittene Entwicklung der bildenden Kunst schlägt — wie es scheint — selten nur einen einzigen Weg ein; sie verzweigt und schichtet sich, ihre Struktur kompliziert sich bis zur Unübersichtlichkeit. Um sie wenigstens teilweise begreifen zu können, sind wir gezwungen, sie zu schematisieren und in leichter sichtbare Hauptströme zu gliedern, wobei wir uns allerdings ihrer Zusammenhänge bewußt bleiben. Und dies ist bei der Interpretation das schwierigste. Außerdem besteht hier die große Gefahr oberflächlicher Analogien und infolgedessen der Generalisierung bestimmter Phänomene bei einer Vereinfachung der historischen Situation.

Wenn wir von Krisenerscheinungen in Übergangsepochen sprechen, wollen wir wirklich nur das Allgemeinste generalisieren und in jeder einzelnen Situation die jeweils aktuellen besonderen Bedingungen berücksichtigen, die einander allerdings in manchem teilweise ähnlich sind. Es ist die vorrangige Aufgabe eines jeden wissenschaftlichen Interpreten, die Ähnlichkeit und Unterschiedlichkeit allgemeiner, gesellschaftspolitischer, kultureller historischer Erscheinungen zu erfassen. So ist auch der Manierismus des 16. Jh., ungefähr im Zeitraum 1520—1620/50, ein konkreter zeitgemäßer Stil, wenn auch nicht der einzige, der zu den typischen Krisenerscheinungen zählt, wie z. B. der Jugendstil vom Ende des 19. Jh. Ohne wiederholen zu wollen, was ausführlicher im zweiten Kapitel behandelt worden ist, stellen wir nur zusammenfassend fest, daß der Manierismus als Stil des 16. Jh. einerseits — epigonenhaft, aber auch schöpferisch — die Hochrenaissance fortsetzt, andererseits ihren dynamischen Naturalismus auf subjektivem Wege, durch eine fast gotische Vergeistigung (Einflüsse

von Norden) und eine artistische Gesuchtheit formaler Mittel steigert. Er ist Ausdruck innerer Entwicklungsspannung und der allgemeinen Krise der Zeit (vgl. Gegenreformation), der Spannung der höfischen Kultur der Intellektuellen und der Volkskultur der Städte. Er verbindet gegensätzliche Stilelemente, ist klassizistisch und anticlassizistisch. Meistens wird einseitig seine Antiklassik, subjektive Willkür und raffinierte, effektvolle Form, ja seine Abnormität betont. Die Wirklichkeit ist jedoch viel farbenprächtiger, weil ihm Giovanni da Bologna und auch Pieter Brueghel, Tintoretto und El Greco, Spranger und Arcimboldo angehören. Der Vergleich mit den Krisenphänomenen verschiedener Epochen der Antike zeigt, daß wir hier einerseits einem spezifischen Übergang vom idealisierenden Realismus zum dynamischen, konkretisierenden Naturalismus begegnen, andererseits typischen Erscheinungen der Krisenhaftigkeit, verbunden mit Subjektivität, Artismus, Expressivität und Klassizierung, kurz mit der charakteristischen konfliktbehafteten Pluralität einer Stillinie, die heterogene Elemente einschließt, usw. in einer eigenartigen Synthese.

Wenn wir solch ein *Syndrom gegensätzlicher Stilmerkmale* verallgemeinern, entspricht dies der sich wiederholenden, herkömmlicherweise als „Manierismus“ bezeichneten Entwicklungssituation. Uns kam es nicht so sehr auf die oft betonte Ungelegenheit dieser Bezeichnung an als vielmehr auf die inhaltliche Begriffsklärung, soweit der Begriff verallgemeinert und die Grenze der einmaligen kulturellen Wirklichkeit der Jahre 1520–1620/50 überschritten wird. Wenn behauptet werden kann, der Manierismus sei als einer der führenden Stile des 16. Jh. ein markanter Repräsentant der Krisenzeit, so ist es unzulässig, umgekehrt verschiedene Übergangs- und Krisenentwicklungsetappen mit diesem Manierismus zu identifizieren. Am Beispiel der antiken Entwicklung ist dies ganz deutlich sichtbar. Ein Beweis ist auch die Bedeutung, mit der im allgemeinen Gebrauch der Kulturhistoriker das Adjektivum „manieristisch“ verbunden wird. Es bedeutet etwas Gekünsteltes, Unnatürliches, raffiniert Effektvolles, eine Mode und nicht Stil! Der Manierismus hat seinen festen Platz neben der Renaissance, dem Barock und anderen neuzeitlichen Stilarten, doch ist eine Generalisierung des Begriffes ohne weiteste Berücksichtigung der Kunstentwicklung aller Zeiten verfehlt.

Aus der kurzen Analyse der Entwicklung der antiken Plastik ergaben sich eindeutig einige Tatsachen, die übrigens auch die weitere Entwicklung im Mittelalter und in der Neuzeit bestätigt, die eine ständig anwachsende Vergangenheit, vor allem über eine lange Zeit hinweg die der Antike, zu bewältigen hat. Trotz der unerläßlichen Vereinfachung der Stillinie konnten wir feststellen, wie sich bereits seit Ende des 5. Jh. und besonders dann vom 2. Jh. u. Z. an die Entwicklung komplizierte und die Beziehung des Konkreten zum Abstrakten ins Schwanken geriet. Die Stilstruktur verlor so ihre Einheit sowohl syn- als auch diachronisch. Die von der Abstraktion über konkrete Gestaltung zurück zum Übergewicht des

Symbols führende große Entwicklungslinie sagt uns nicht viel, weil sie stoßweise, konfliktbeladen, reich an Rückschlägen und in mehreren Strömen verläuft. Wir haben uns bemüht, wenigstens teilweise in die sich komplizierende Stilstruktur und ihre Krisenhaftigkeit einzudringen. Die Stilkreuzungen und Stilübergänge sowie auch die langwierigen Entwicklungskrisen haben uns den wachsenden Anteil der Subjektivität und deren Vieldeutigkeit verraten. Das bedeutet, daß es nicht genügt, bestimmte abstrahierende Tendenzen nur festzustellen, sondern daß sie spezifiziert, näher bestimmt und auf ihren Platz in der Entwicklung eingewiesen werden müssen.

Nur ein kleines Beispiel. Verhältnismäßig oft begegnen wir in der bildenden Kunst *überlängten Gestalten*, vorsätzlich deformierten Proportionen des Menschen, also einem antinaturalistischen Konzept der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit. Dies ist jedoch kein eindeutiges Phänomen! Es besteht ein großer Unterschied zwischen einem primitiven Staketsymbol, einem sich subarchaisch ausgelebten Schema, das zu einer toten Manier geworden ist, oder einer archaisierenden, expressiv artistischen und dekorativen Gestalt. Es gibt allerdings noch mehr Möglichkeiten. Vom Standpunkt der theoretischen und stilistischen Klassifizierung aus handelt es sich hier einerseits um *reine Expressivität*, die Ausdruck eines einheitlichen irrationalen Konzeptes ist, andererseits um eine *krisenhafte Expressivität*, die mehr oder minder mit Artismus verbunden ist, ein Pluralitätsphänomen, das die Verlegenheit des Konzepts und die aktuelle Konfliktsituation widerspiegelt.

Im III. Kapitel sind wir Belegen darüber begegnet, wie eine vorübergehende und ungelöste Stilsituation einen komplizierten Pluralitätskomplex von Stilphänomenen entstehen läßt, der schematisch und künstlich in Elemente des älteren und des neuen Stilkonzeptes aufgegliedert werden kann, die der typisch krisenhafte Artismus und Expressivität durchdringen, und in dieser heterogenen Synthese interferieren die einzelnen Komponenten. Das ganze ist spannungsgeladen und uneinheitlich, variabel, was sowohl in den einzelnen Kunstwerken als auch in dem zersplitterten Stil, bzw. Pseudostil der jeweiligen Epoche zum Ausdruck kommt. Alles ist mehrgesichtig. Darin, in der *ungelösten Widersprüchlichkeit*, in dem Übergewicht der Gegensätzlichkeit über einem bestimmten einheitlichen Verhältnis der Entwicklungspole ist das Wesen der Krisenhaftigkeit. Kunstwerke und besonders ihre Verkettung, die Stilentwicklung, können mit Hilfe eines einfachen Schemas weder begriffen noch ausgedrückt werden. Es ist zwar richtig, daß man z. B. in der Bildhauerei als bildender Kunst von der grundlegenden Bipolarität des konkreten und des abstrakten Zugangs zur Wirklichkeit, von der grundlegenden Wahl der Darstellung oder des Symbols ausgeht, allerdings müssen wir uns bewußt sein, daß bei der Entstehung eines Kunstwerkes eine lange Reihe von Teilprinzipien, von Polaritäten zur Geltung kommen, die von den allgemein-

sten (historische Situation, Denkweise) bis zu den besonderen (kulturelle Situation) und eng spezifischen (eine bestimmte Kunstgattung, z. B. die Plastik, und ihr Zweig, z. B. das Relief) reichen. Zu den allgemeinen Dualismen zählt z. B. der Gegensatz von Ordnung, Gebundenheit und Freiheit bis Ungebundenheit (im gesellschaftlichen und kulturellem Bereich), spezifische Dualismen sind Statik – Dynamik, Räumlichkeit – Raumlosigkeit, Flächigkeit – Linearismus. Allgemein und zugleich sehr konkret, z. B. bei der Komposition eines Kunstwerkes, bei der Bindung seiner Elemente, ist z. B. die Tendenz zur Einfachheit, bzw. Kompliziertheit usw. usw. Merkmal der Krisenhaftigkeit ist eben die Ambivalenz, das Schwanken, die ungelöste Beziehung, ebenso aber auch die komplizierte, dynamische, ständig lebendige und veränderliche Synthese gegensätzlicher Komponenten. Die Krisenhaftigkeit tritt allerdings auch in der Parallelität verschiedener Arten und Varianten des Stils und im Anteil der Krisenphänomene an der Entwicklung, in ihrer Frequenz zutage. Der fragmentarische Charakter des erhaltenen Materials erfordert selbstverständlich große Vorsicht bei einer solchen quantitativen Bewertung. Dabei kann eine verwandte Kunstart, z. B. die Vasenmalerei an der Wende der späarchaischen zur frühklassischen Epoche, als Hilfsdisziplin herangezogen werden, die sowohl zur Klärung der Entwicklung als kulturhistorisches Ganzes als auch der spezifischen Problematik einer bestimmten Kunstgattung beitragen kann.

Die Spezifität der Einheit und der Gegensätzlichkeit verschiedener widersprüchlicher Elemente muß wirklich dialektisch und ohne Vereinfachung begriffen werden. Im *Manierismus* wird gewöhnlich vor allem das subjektive, anticlassische Grundprinzip, der Antinaturalismus, hervorgehoben. Ganz zu schweigen von der unrichtigen Antithese des Klassischen und Unklassischen, als wäre Klassik bloßer Sensualismus, müssen wir uns bewußt werden, daß zum Komplex der Krisenphänomene sowohl expressive Abstraktion, Sinnbildlichkeit, als auch der scheinbar rein konkrete Klassizismus gehören. Es muß jedoch hinzugefügt werden, daß der Krisencharakter weder in der Expression noch in der Rückkehr zur klassischen Vergangenheit, sondern in deren *spezifischer Krisenvariante* haftet, in dem spezifischen Krisenmodus und in deren Einreihung in die Gruppe der gegensätzlichen Stilphänomene. Man kann also von einem krisenbetroffenen und von einem krisenfreien Klassizismus sprechen, ebenso wie wir oben die einen einheitlichen Stil schaffende Expressivität von der Expressivität unterschieden haben, die sich an dem polyvalenten Krisenstil beteiligt. Zwischen beiden ist allerdings keine scharfe Trennungslinie zu ziehen, wie dies die verschiedenen Wellen des Klassizismus in der Kunstentwicklung des römischen Imperiums bezeugen.

Ähnlich, wenn auch nicht ganz gleichartig, kann man sich zum Problem des *Artismus* stellen. Seine Krisenhaftigkeit liegt nicht in der dekorativen Ornamentalität, sondern in dem einseitigen Formalismus, der

die gesellschaftspolitische und kulturelle Krise, die Unsicherheit und das Schwanken der Stilkreuzungen, mit anderen Worten die innere und äußere Entwicklungsspannung begleitet. Hier gelangen wir zu der sehr schwierigen Frage nach dem Verhältnis der allgemeinen geschichtlichen Situation zur Entwicklung einer bestimmten Kunstgattung mit spezifischer Gesetzmäßigkeit. Ich möchte sagen, daß auch diese Problematik „krisenbezogen“, ambivalent zu sehen ist. Es ist unstrittig, daß die allgemeinen Zeitverhältnisse weitgehend auch die einzelnen Kulturzweige mitformen, aber die Spezifität der Übergangs- und Krisenepochen in der Kunstentwicklung liegt eben in der großen Bedeutung der inneren Verunsicherung, d. i. der Gegensätzlichkeit von Stilelementen, die durch die Grenzsituation einer bestimmten Stilnorm gegeben ist, welche endet, während eine andere gleichzeitig entsteht, beginnt. Die Ursachen des einmal raschen, eines anderes Mal wieder schleppenden Endes sind allerdings kompliziert; sie erwachsen aus der dialektischen Beziehung zwischen der allgemeinen und spezifischen Entwicklung. Wenn ich „Ende“ sage, möchte ich eher diese Grenzsituation hervorheben, also den Gegensatz und die Einheit des Alten und des Neuen.

Zum Abschluß dieses Kapitels noch einige Worte über die Begriffe „*Manier*, *Manieriertheit*, *Manierismus*“, die oft ohne jegliche inhaltliche Unterscheidung verwendet werden. Wie wir im III. und IV. Kapitel auf Schritt und Tritt gesehen haben, entsteht an den Entwicklungskreuzungen und in Übergangsepochen ein verhältnismäßig heterogener Komplex von Krisenphänomenen und Stilen, deren Grundlage ein subjektiver, spezifischer Zutritt zur natürlichen Realität, schwankend und widerspruchsvoll, Konkretes mit Abstraktem verbindend, und der Artismus als seine Hauptfolge ist. Der Begriff „*Manier*“, bzw. „*Manieriertheit*“ gehört einer gewissermaßen niedrigeren Stufe im Krisenkomplex an, wenn das Aus- und Überleben des mit äußerem Effekt, Dekorativität und Affektiertheit ausgeschmückten Alten überwiegt. Neben dieser „*Manier*“ begegnen wir, oft auch als deren Fortsetzung, verschiedenen „*Manierismen*“, verschiedenen Arten des manieristischen Phänomens. Hier handelt es sich schon um eine höhere Stilcategory, um einen neuen Stil, um die gegensätzliche Einheit des Abstrakten und des Konkreten, die sich schöpferisch mit der Vergangenheit auseinandersetzt und oft auch wesentlich weiter führt. Ziemlich scharf möchte ich den Manierismus des 16. Jh. als individuellen historischen Begriff und die manieristischen Elemente unterscheiden, die sich in verschiedenartigen Gruppierungen und Varianten auch in anderen Epochen wiederholen. Es gibt nur einen großen Manierismus, wie es auch nur ein Barock gibt, aber es gibt nicht nur einen einzigen krisenhaften Übergangsstil, sondern ein von verschiedenen Krisenstilen gebildetes Phänomen der Krisenerscheinungen. Wenn jemand es so will, also verschiedene „*Manierismen*“.

Es ist des Begriffsinhalts wegen wichtig, sich dessen bewußt zu wer-

den, daß es sich um einen Komplex von Krisenerscheinungen handelt, der allerdings sehr variabel ist. Er besteht einerseits aus einer bestimmten Stilsituation des Überganges, und die verändert sich, andererseits aus spezifischen subjektiven, abstrahierenden Stilelementen. Unter diesen spielt der Artismus eine besonders wichtige Rolle, aber auch Expressivität und der historisierende Zutritt zur Wirklichkeit, das Klassifizieren und Archaisieren. Und schließlich dürfen wir nicht vergessen, daß diese *konfliktvolle Pluralitätsstruktur*, eine gewissermaßen uneinheitliche Einheit, inwändig ständig dynamisch reagiert und die einzelnen Bestandteile interferieren, sich gegenseitig beeinflussen.