

88. Adam Krafft, Die Nürnberger Stadtwage. 1497.

gewöhnt haben und der mittelalterliche Visionen in renaissancehaft mächtigen Gestalten gibt.

DER MANIERISMUS UND DIE KUNST DER GEGENREFORMATION

Die Klassik, der man nach einem alten Schema das ganze 16. Jh. zuzurechnen pflegt, ist tatsächlich nur ein schmaler Grat und dauert kaum zwanzig Jahre. Um 1515 setzte eine Krise ein, aus der verschiedene Kunstrichtungen hervorgehen. Die konservativste ist die „Spätrenaissance“, in der die stille Größe und festliche Diesseitsfreudigkeit der Hochrenaissance bewahrt

bleiben. Zu ihr gehören in der Malerei Paolo Veronese, der Venezianer Erbe Tizians, in der Baukunst Palladio, der Vicenza sein unsterbliches Antlitz gab und auf dem die klassizistische Kunst des 17. und 18. Jh.s zumal in Frankreich und England beruht.

Eine zweite Richtung ist der Vorbarock, die Stufe der offenen nach der geschlossenen Form, der bewegten nach der ruhenden, der affektvollen nach der harmonisch stillen. Diese Stufe muß wie das Wellenband auf den Kreis in der Bronzezeit, wie der Hellenismus auf die griechische Klassik, notwendig auf die klassische Hochrenaissance folgen. Auch die Mitte des 13. Jh.s brachte nach einer erschöpften Klassik, damals der stauischen, Ansätze zum Barock. Ein Wasserspeier an S. Urbain in Troyes etwa gab das Rubens-Motiv des von einem Löwen angefallenen Ritters, die Kreuzgruppe des Naumburger Letzners das Leid Mariä und Johannis ins Pathetische gesteigert. Seit 1515 wandeln die großen Träger der Hochrenaissance Raffael, Michelangelo, Tizian, Correggio die klare Stille in komplizierte Überschnidungen und Bewegungen und mitunter, wie Raffael in seiner Transfiguration, in jähe Affekte. Deutschland, das neben und in der Klassik viel Spätgotisches bewahrt hatte, zeitigt im 2. Jahrzehnt des 16. Jh.s den „zweiten spätgotischen Barock“ (34, 35). Er unterscheidet sich vom ersten dadurch, daß er die Klassik „aufhebt“ im Hegelschen Doppelsinne dieses Wortes: beseitigt und bewahrt zugleich. Er beseitigt die Stille der Klassik in heftiger Bewegtheit, aber bewahrt sie, indem er die Bewegung nicht mehr in der entkörperlichten gotischen Linie darstellt, sondern in der von der Klassik gewonnenen körperlichen Masse.

Wie um 1250, war aber der Barock um 1515 verfrüht, weil er noch nicht von der geistigen Voraussetzung eines allgemeinen Barocks, der Steigerung und Überhöhung des Ich- und Weltgefühls getragen wird, die erst das 17. Jh. erreichte. Deshalb bleibt es nach der stauischen wie nach der Renaissance-Klassik bei vereinzeltten Ansätzen zum Barock. Der Anlauf zu einem allgemeinen barocken Stil war beide Male ein Anachronismus und

54 Der Manierismus und die Kunst der Gegenreformation



34. Klaus Berg, Apostel Jacobus minor, Güstrow, 1533—35.



35. Hans Reinberger, Madonna, Landsküt, um 1525.

scheiterte. Auf dieses Scheitern folgte ein Stil, der Manierismus heißt nach dem damals beliebten Begriff „maniera“ = Manier, der Stil schlechthin bedeutet, mit dem wir aber abschätzig einen Stil zu bezeichnen pflegen, der ererbte Formen ohne den Sinn und Gehalt weiter trägt, von dem sie geprägt waren, in dem die geistige Aufgabe und Notwendigkeit der Kunst aussetzen und die Formen im Leerlauf zum Virtuosen wuchern. Wie im gleichzeitigen literarischen Manierismus, den Voßler als „Flucht aus der Sache ins Wort“ kennzeichnet, das Wortspiel an Stelle der Aussage von Gedanken tritt, so treiben die Bildkünstler ein Formen-

spiel um seiner selbst willen. Sie stehen unter der gewaltigen Wirkung des Michelangelo, wiederholen seine titanischen Leiber, verflachen aber deren bleischwere, zum Ausdruck eines Leidens am Leben ringende Bewegungen zu artistischer Dekoration.

Nun ist es denkwürdig, daß ein solches Buchern von Formen in geistigem Leerlauf schon einmal vorkam, im späten 13. Jh., etwa beim Heimser Josef und bei den Straßburger Tugenden. Beide Male ging eine klassische Epoche voraus, dort die staufische Klassik, hier die Hochrenaissance. Der Manierismus spiegelt also die Krise nach der Blüte der klassischen Zeiten und nach dem Scheitern des Anlaufs zum Barock. Denn Vorbarock und Manierismus sind, wenn sie sich auch vielfach durchdringen, nicht gleichzeitige Stufen, sondern jener gipfelt im zweiten, dieser im dritten Jahrzehnt des 16. Jh.s.

Der Manierismus ist aber nicht nur hohles Virtuosenstück, er hat auch eine entwicklungsgeschichtliche Aufgabe. Er zeitigt häufig eine Form, die zur Vermittlung zwischen Klassik und Barock berufen ist. Die italienische Kunsttheorie nannte sie „figura serpentinata“, die schlangenhaft geschwungene Gestalt. Als passiv bewegt steht sie zwischen der Ruhe der Klassik und der aktiven Bewegung des Barocks, als Linien- und Massenform zwischen den Liniengebäuden der Klassik und den wallenden Massen des Barocks. Sie ist neben Archais, Klassik und Barock die vierte Grundhaltung der Gestalt und wird, weil sie im Gegensatz zu der nur virtuososen „manierierten“ Form einen starken Ausdruck trägt, mit dem Begriff „manieristisch“ von jener unterschieden, sollte aber nach der Zeit ihrer weitesten Verbreitung besser „gotisch“ heißen. Dieser Begriff hätte also wie „klassisch“ und „barock“ eine doppelte Bedeutung. Er gälte erstens zeitlich der Epoche um 1500 und zweitens systematisch für alle Zeiten, die eine entsprechende Bewegungsform hervorbringen. Das geschah zuerst im 4. vorchristlichen Jh. um Praxiteles, dessen Apollon Sauroktonos mit seiner Achse das S der figura Serpentinata beschreibt (I, S. 41). Er gibt sich passiv einer Kraft hin, die aber nicht wie in der Gotik

eine spirituelle, den Menschen ins Jenseits aufhebende ist, sondern, dem leiblichen Denken der Antike gemäß, aus der Schwerkraft stammt, gegen die er Halt an dem Stamm sucht. Wie hier die „gotische“ Haltung, die lineare, passive Bewegung zur aktiven Massenbewegung des hellenistischen Barock hinüberleitet, so vermittelt sie in der eigentlichen Gotik von der Klassik des 13. zum spätgotischen Barock des 15. Jh.s und nach der Renaissance zum echten Barock. Diese „vierte Grundhaltung“ tritt ferner vereinzelt auf in ottonischer Zeit, etwa in den Evangelisten vom Deckel des Münchner Codex Aureus und nach 1100 in der Toulousaner Schule, zumal im Petrus und in der Heimsuchung von Moissac, wie nach 1730 in der deutschen Plastik des Spätbarock, besonders bei Ignaz Günther, beide Male wieder in Übergangszeiten, die aber hier ein umgekehrtes Vorzeichen haben, von gelöster zu linear gebundener Form führen.

In der christlichen Kunst durchdringt sich mit dieser formalen Aufgabe der „gotischen“ Haltung, zwischen Stilen zu vermitteln, meist auch eine geistige, der Ausdruck der Transzendenz, der Jenseitssehnsucht, wie sie die eigentliche Gotik beherrscht und als „Nachgotik“ beim Erlahmen der Hochrenaissance, in Ankündigung oder Folge der Gegenreform wieder auftritt. Die schlanken, langen Leiber werden durch das flammenhafte, der natürlichen Gewichtigkeit widersprechende Schwingen ihrer Achsen und Faltenbahnen zu sehnsüchtigem Sich-Necken „aufgehoben“. Glieder und Gewand fließen parallel, in einer „Konsonanz“ (Pinder), statt des „Kontrastes“, der in der Klassik zur Harmonie beruhigt ist und im Barock die Massen gegeneinander bewegt. Die Köpfe sind auf den gotischen und nachgotischen Körpern klein, um ihr Steigen nicht zu hindern, so daß nicht, wie es natürlich wäre, $6\frac{1}{2}$, sondern bis zu zehn Kopflängen in der Körperlänge enthalten sind. In der Nachgotik, zumal bei Greco wird zudem der Kopf durch eine wieder symbolische Mode, den Henri-IV.-Bart, unten spitz gemacht. Er nimmt dieselbe Gestalt des auf die Spitze gestellten Dreiecks an, der Umkehrung

der klassischen figura pyramidale, wie häufig die Gesamtkomposition des Bildes, zumal bei Greco, das nicht mehr auf breiter Basis standfest ruht, sondern sich fächerhaft nach oben weitet. Dieser nach seiner Heimat Kreta „Il Greco“, der Grieche genannte Doménico Theotocopuli (um 1547—1614), der im Ursprungslande der Gegenreform, in Spanien, seine Wahlheimat fand, hat sich der diesseitigen Welt verschlossen und seine Visionen aus dem Geiste der spanischen Mystik in verdunkeltem Atelier gemalt (36).

Der in Greco gipfelnde und endende, mit transzendtem Gehalt erfüllte Gegensatz gegen die immanenten Formen der Klassik setzte früher ein, als die Reformbewegung in der verweltlichten Kirche selbst. 1534 wurde der Jesuitenorden gegründet. 1545—1563 tagte das Konzil zu Trient, das die Dogmen festigte, die Kirche reinigte und ihr neue Stoßkraft gab. Schon 1522 bis 1524 aber malte Jacopo Pontormo seine Fresken in der Certosa di Val D'Oma bei Florenz, die alles vom Quattrocento Gewonnene wieder preisgaben, die Figuren unperspektivisch und schwerelos in S-Form aufschwingen ließen. In Deutschland, wo die Klassik nicht allgemein Fuß gefaßt hatte, gab um 1520 Hans von Köln in seinem Altar von Ehrenfriedersdorf im Erzgebirge die Schwere der Figuren und die Tiefe des Raumes auf, ließ mittelalterlich denkend die Passion aus symbolisch-antitypischen¹⁾ Szenen des Alten Testaments steigen. Schon 1513—1515 nahm der Niederbayer Hans Leinberger (38) im Moosburger Altar, 1515—1517 der mittelhheinische Hans Baldassari im Gemminger Grabmal des Mainzer Domes die hochgotische, seit 1440 vergessen gewesene Y-Form der Gewand=Schwünge wieder auf, die zwar nun zu massigen Schläuchen aufgetrieben sind, aber doch wie im frühen 14. Jh. die Gestalt, alle Schwerkraft verleugnend, überschwingen. Dieses Schema hat die doppelte Aufgabe, vertikale Kräfte in die Figur zu bringen und zugleich das wirre Fal-

¹⁾ D. h. prophetisch vorwegnehmend, z. B. Mannalese für das Abendmahl, Errettung des Jonas für die Auferstehung Christi.



36. El Greco, Apokalypse, Eröffnung des 5. Siegels. Um 1600.

tengewoge zu organisieren, in das der zweite spätgotische Barock die Gewänder aufgelöst hatte. Dieser Barock ist aber von der Nachgotik nur theoretisch zu trennen. Oft wird die Form zugleich durchwühlt und durchschwungen, wie bei dem Österreicher Andreas Morgenstern und bei Meister H. L., dem Schöpfer der oberrheinischen Schnitzaltäre zu Breisach und Niederrotweil.

Um die Stilverwirrung um 1520 vollständig zu machen,

durchdringt sich die manieristische oder nachgotische Form nicht nur mit der vorbarocken, sondern auch mit der manierten, mit dem Leerlauf des Virtuositums, so etwa bei Lucas Cranach (1472—1553), dessen zur Unterhaltung fürstlicher Auftraggeber in seiner Wittenberger Spätzeit unter mythologischen Zeichnungen gemalte Püppchen die Durchschwingung und das un feste Stehen der Hochgotik in pretiöses Spiel übersetzen.

Maniertes und Manieristisches, nur Artistisches und Nachgotisches konnten sich deshalb vielfach verschmelzen, weil beide die freie, stolze Lebensfreude der Klassik verloren haben. Wenn Michelangelo im Treppenhaus der Bibliotheca Laurenziana (Florenz) 1523 die Säulen in die einengende Wand drückt, oder wenn der Florentiner Bronzino (1502—1573) die Gestalten seiner Allegorie der Liebe in ein künstliches Kompositionsschema preßt, beugt die Form sich ebenso einem Zwang, wie der Italiener dieser Zeit sich der Starrheit des spanischen Hofzeremoniells unterwirft, in dem er seine glückhafte Selbstsicherheit aufgibt. Aus den blassen Gesichtern sprechen Zweifel, Angekränkeltsein und Lebensangst. Den kraftvollen Körpertyp verdrängt der schmal „asthenische“. Die Farbigkeit zeigt nach dem klassischen Strahlen „verwesende“ Töne. Deshalb tritt „Gehaltenwerden“ an Stelle der „Haltung“ (Pinder), und dies Gehaltenwerden kann zur Starrheit führen, zur Maskenhaftigkeit des Gesichtes, zur Umpanzerung des Leibes, oder zum Aufgehobenwerden des nicht mehr daseinsfrohen Menschen ins Jenseitige durch die Gegenreform und durch die gotische Bewegungsform. So folgen aus der gleichen geistigen Haltung das „Manierte“ mit sozusagen negativem, das „Manieristische“ mit christlich-positivem Vorzeichen.

Die deutschen Bildkünste erschöpfen sich um 1530 in diesem Ausströmen verschiedenster Möglichkeiten. Ihm folgt bis zum Ende des 17. Jh.s eine Brache und Leere, die ihren äußeren Grund in dem Sterben der großen Meister ohne Nachfolge hat. Nicht erst, wie man sagt, der dreißigjährige Krieg trägt Schuld

darán, daß das deutsche Schaffen in allen Künsten so spärlich wird. Auch daß der bis zum jesuitischen Gegenstoß durch fast ganz Deutschland verbreitete Protestantismus der Kunst — mit Ausnahme nur der Musik — gleichgültig gegenübersteht und ihr kaum Aufgaben stellt, nachdem die Stiftung von Kunstwerken nicht mehr als „Gutes Werk“ und als entschuldigend gilt, ist nicht das Entscheidende. Vielmehr scheinen die geistigen Kräfte des Volkes sich zu der Zeit des Hutten-Wortes: „*Litterae saecula — iuvat vivere* (Wissenschaft, Jahrhundert, es ist eine Lust zu leben)“ in einer der Menge wie dem Rang der Werke nach beispiellosen Produktion erschöpft zu haben. Zudem fehlen große Ziele und Aufgaben. An Zahl der Kirchen hatte das Mittelalter für den Bedarf von Jahrhunderten vorgesorgt. Die großen Ideen der Bildkünste: Die Gewinnung des Menschen und der Welt wie der klassische Wille zur Harmonie waren erschöpft. Der einzige große Impuls des nachklassischen 16. Jhs., die Gegenreform, ging von den romanischen Ländern, von Spanien und Italien aus. Für eine profane Kunst war aber erst in Italien, noch nicht in dem religiös tiefer gebundenen Norden der Boden bereitet.

Die deutsche Baukunst des Manierismus gab entweder eine Wiederaufnahme der Gotik oder Neuschöpfungen, die viel gotischen Vertikalismus enthalten. Der Würzburger Juliusstil, nach dem von 1573—1617 regierenden Bischof so benannt, und die Kirchen der Jesuiten in Köln, Bonn, Koblenz, Paderborn ersetzen die nur festlichen Formen der Renaissance wieder durch die aus einer entschiedener sakralen Wurzel erwachsenen und vollstümlichen der Romanik und besonders der Gotik. Viel Gotik lebt auch in den vom 16. Jahrhundert erbauten Rathhäusern (37). Sie unterscheiden sich von den spätgotischen nur durch Ersetzung der spitzbogigen Fenster durch rechteckige. Der alte Vertikalwille lebt aber weiter in steilen Dächern, die Dachhäuschen (= Gaupen, kleine Giebelfenster) tragen, in Giebeln und dem selten fehlenden, lustig in durchbrochenem

Zimmerwerk endenden Turm. Dieser steht wie der Erker nie symmetrisch, sondern sucht, wie es die Spätgotik tat, die Reize unregelmäßiger Überschneidungen.

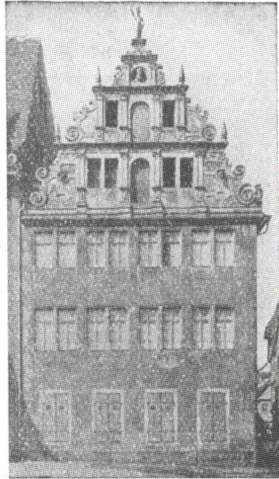
Zunft- und Bürgerhäuser sind meist schmuckarme Blöcke mit rechtwinkligen Fenstern, die alle schmückende Phantasie in überreichen Giebeln entladen (38). Deren Flächen sind mit Säulen und Pilastern, die Gesimse tragen, im Sinne der Renaissance gegliedert. Ihre Schrägen aber sind in ausgesprochen manieristische Gebilde aufgelöst, in das Voluten entrollende Schweifwerk, in dem Kräfte sich stauen, und in nadelspitze Obelisken, die sie wie gotische Filialen in die Vertikale ausschließen lassen. Die Obelisken sind aus Ägypten entlehnt und wurden zuerst nach 1561 auf das Antwerpener Rathaus übernommen. Ihnen entsprechen in der Aufgabe, die Bauten vertikal ausklingen zu lassen, die zahlreichen geschmückten Schornsteine auf Schlössern Frankreichs und denen des englischen, die Spätgotik fortsetzenden und ebenfalls als manieristisch anzusprechenden Tudor-Style.

Während die deutschen Bauten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die krause Zier Oberitaliens aufnahmen, gingen die der zweiten Hälfte meist von den Ornamentstichen aus, mit denen der Niederländer Cornelis Floris ganz Nordeuropa beeinflusste. Sie enthalten das Roll- und Schweifwerk, das aus Voluten und aufgebogenen Leisten besteht, oder aus Kartuschen, die von Schrift tragenden Tafeln zu selbständigen und eigenwilligen Gebilden entwickelt wurden.

Diese Fülle des Lehnsgutes läßt beinahe vergessen, daß die Grundhaltung der deutschen Baukunst des 16. Jahrhunderts eine durchaus eigene und unitalienische ist. Manche haben sie am klassischen Ideal der „stillen Einfachheit und edlen Größe“ gemessen und deshalb ihre Überladenheit und willkürliche Regellosigkeit getadelt. Gewiß fehlt dieser Kunst in ihrem ausgesprochen kleinbürgerlichen Charakter, über den sich selbst die Fürsten kaum erheben, die monumentale Würde der aristokratischen Hochrenaissance.



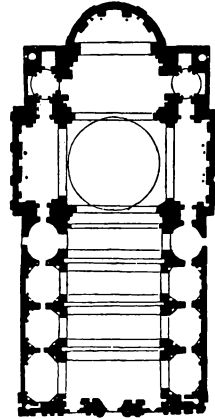
37. Rathaus zu Altenburgⁱ. Thür. 1562/64.



38. Heilbronn, Haus mit Schweif-
wertgiebel. Um 1600.

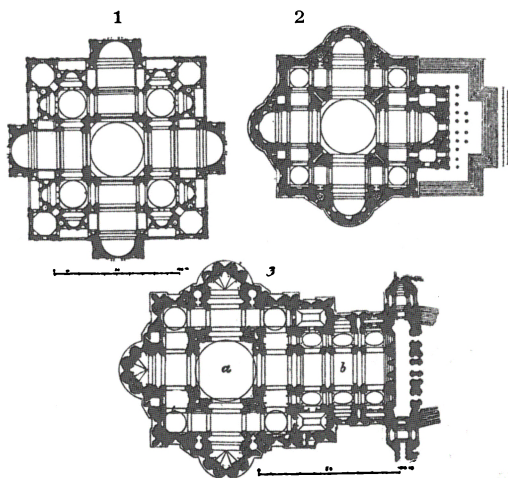
fance. Aber in dem horror vacui, dem Fülldrang der Deutschen, ihrer Freude an der bis zur Kleinlichkeit kleinteiligen Zier, steckt ein hoher Anspruch des Auges, das noch von der Spätgotik her an schwierige Blickaufgaben gewöhnt ist. Der eine stille Großformigkeit suchende amor vacui des Südens, die Liebe zur leeren Fläche und reinen Wand kann auch aus einer Trägheit oder Ermüdung des Auges verstanden werden, das einfache und leichte Blickaufgaben verlangt.

Die italienischen Gegenreformatoren, zumal die weltkundigen Jesuiten, wußten, daß eine Restauration keine Zukunft enthielt und daß gar eine reine Reaktion, eine Rückkehr zum Urchristentum, wie sie die mittelalterlichen Mönchsreformen versucht hatten, nach der Renaissance aussichtslos war, die deshalb von der Kirche nicht verleugnet, sondern



39 u. 40. Jesuitenkirche St. Ignaz, Rom, von Bignola.
Fassade von Giacomo della
Porta und Grundriß.
Seit 1568.

mit christlichem Denken durchtränkt und verwandelt wird. Der katholische Kirchenbau verschmilzt nun bis ans Ende des Barocks zumeist Lang- und Rundbau in der zuerst von der römischen Jesuitenkirche St. Ignaz (= Jesus, seit 1568, [39, 40]) geprägten Form. Das Langhaus ist ein einschiffiger Saalbau, mit einer Halbtonne überwölbt, deren Schub Kapellenreihen beiderseits des Langhauses aufnehmen, die zugleich den Nebenaltären Raum geben. Wer durch diesen dunklen Saal schreitet, wird angezogen von der Lichtfülle, die aus der zwischen ihm und dem Chor gewölbten Kuppel flutet. So ergänzen sich Lang- und Rundbau wie Erwartung und Erfüllung. Die Fassade, nur ein Vorspiel für die alles beherrschende Kuppel, deckt mit einem breiteren unteren Geschoß auch die Kapellen, das obere entspricht nur dem Querschnitt des Saales und ist mit einem flachen Giebel geschlossen.



41. Grundrisse der neuen Peterskirche in Rom von Bramante (um 1510), Michelangelo (um 1550) und Maderna (um 1610).

Dieser Gesù-Typ ist die bis zum Hochbarock, zur Mitte des 17. Jh.s, herrschende Kirchenform und hat in allen Ländern unzählige Nachfolger gefunden. In Deutschland ist der erste, freilich ohne Kuppel, die Michaelskirche in München (1583—1597), die Herzog Wilhelm V. den Jesuiten gestiftet hat. Im Sinne des Gesù ist auch die christliche Mutterkirche, S. Peter in Rom, vollendet worden (41). Gegen den vom konservativen Kardinalskollegium geforderten Langbau hatte Papst Julius II. für den Zentralbau entschieden, den Bramante begonnen und Michelangelo mit seiner Kuppel geschlossen hat. Zwischen 1607 und 1612 aber baute Maderna dem Zentralbau ein Langhaus an. Es ist ein Gleichnis für den Erfolg des Gegenstoßes, den das Christentum gegen die klassische Hochrenaissance führte. Der Gedanke der Transzendenz, aus dem Alt-S. Peter entstanden war, hatte endlich doch über den in Bramantes Neu-S. Peter dargestellten der Immanenz gesiegt.