

[Ms. für Tongji University Shanghai]

Werner Oechslin

«MANIERA» - Manierismus

‘Manierismus’ ist ein kunstgeschichtliches Konstrukt, das in den 1920er Jahren und dann nochmals insbesondere in den 1950er Jahren zu einem ‘Stil’ gebildet worden ist und die kunstgeschichtliche Diskussion – trotz oder gerade wegen evidenter Schwierigkeiten und eines deutlichen Dissenses – zweifelsohne in besonderer Weise angeregt und bewegt hat. Im Kern steht der italienische Begriff der «maniera», der schon früh auf Künstler wie Michelangelo – in positiver wie kritischer Absicht – angewandt worden ist, und im Grunde genommen nichts anderes als *die besondere, auffällige Art künstlerischen Ausdrucks* oder eines Kunstwerks bezeichnet. Die Kunstgeschichte hat daraus gemäss ihrer Neigung zu Verallgemeinerung und Kanonisierung ein ‘Stilphänomen’ kreiert und gemäss der bekannten Abfolge solcher Stile zwischen Renaissance und Barock eingeordnet, was mit Bezug auf den zeitlichen Rahmen einer Vielzahl entsprechender, ‘manieristischer’ Kunstäusserungen bis heute allgemein akzeptiert ist. Unterschätzt wird dabei der bedeutende Einfluss der Literaturwissenschaft auf die Manierismus-Debatte; und aus der fachinternen Debatte ist bis heute die Ausdehnung der Diskussion auf analoge Phänomene moderner Zeit meist ausgeschlossen. Dabei sind es gerade diese weiter gezogenen Horizonte, die dem Begriff des Manierismus das übergeordnete Interesse verschaffen und die besondere Brisanz verliehen haben.

1.

Manierismus – Kunst und Virtuosität jenseits von stilistischer Norm und Regel: Positionen.

Doch Einigkeit herrscht eigentlich nur darin, dass man mit Manierismus – und besser: mit «maniera» – die besondere Virtuosität und künstlerische Befähigung meint, die zu andersartigen, überraschenden und provokativen Resultaten geführt und sich oft genug in Erstaunen erregende und ausserordentliche künstlerische Leistungen niedergeschlagen hat. Niemand konnte übersehen, dass dieses Phänomen zuallererst einzelne, herausragende – eben ‘virtuose’ – Künstler betraf, die aus diesem Grund natürlich stets auch Nachahmer fanden. Dass daraus ein Stil entstanden sei, der dann auch eine ganze, wenn auch nur kurze Epoche dominiert hätte, ist eine waghalsige Vermutung. Richtig ist, dass sich damit – gleichzeitig zu weitergeführten und weiterentwickelten künstlerischen Strömungen – einige zweifelsohne herausragenden und auffällige Besonderheiten verbinden, die dann für Pontormo oder Parmigianino als ‘charakteristisch’ gelten, so wie das auch andernorts und zu anderen Zeiten für besondere, beispielsweise ‘typisch barocke’ Kunstwerke gilt. Es richtet sich also weniger nach einer verallgemeinerten Vorstellung von Stil, als nach der singulären und individuellen Besonderheit künstlerischen Talents und Virtuosität und deren Manifestation im einzelnen Kunstwerk. Um das richtig zu situieren, muss man nebst der einschlägigen Kunsttheorie – beispielsweise eines Lomazzo – die selbst zu höchster Raffinesse entwickelte Tradition der quintilianischen Rhetorik konsultieren, wie sie sich in

Emanuele Tesaurus «*Cannocchiale Aristotelico O sia, Idea dell'arguta, et ingegnosa Elocutione, Che serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica, esaminata co'Principii del Divino Aristotele*» niedergeschlagen hat; das verbreitete Werk wurde nach der Erstausgabe von 1654 mehrfach neu aufgelegt.

Wo würde denn, genauer betrachtet, ein solcher 'Stil' eingeordnet werden müssen? Es bestand nie ein Zweifel, dass die im Hinblick auf die «maniera» beobachteten, die klassische Harmonie verlassenden Besonderheiten bei Raphael, ganz präzise bei seinem 'Borgobrand', und bei Michelangelo in der Sistinekapelle festzustellen seien. Ebenso präzise – oder eben doch nicht! – hat man später 'Barock' mit der Gegenreformation, dem Konzil von Trient ansetzen lassen, was von noch grösseren Fragezeichen und alternativen Vorstellungen begleitet war. Es blieben dann für einen 'Stil des Manierismus' die wenigen Jahrzehnte nach Raphaels Spätstil und den einzelnen Folgeerscheinungen; oder man beließ es einfach auch bei der Alternative, barocke Kunst direkt aus der 'Renaissance' herleiten zu lassen. Für den Manierismus blieben dann in der Zusammensicht – neben dem *mainstream* breiter Kunstproduktion – einige bemerkenswerte, herausragende Besonderheiten virtuoser Kunst; der Blick fiel und fällt in erster Linie auf deren individuelle Verursacher und auf die von diesen einzelnen Künstlern entwickelten und angewandten formalen Kunstgriffe und Mittel.

Versucht man weiter diese zusammenfassend zu charakterisieren gelangt man am ehesten zu Vorstellungen wie die des «Anti-Klassischen», was einen der profiliertesten und intelligentesten Interpreten manieristischer Kunst, Eugenio Battisti, dazu motivierte, seine umfassende Darstellung unter den Titel eines «Antirinascimento» zu stellen.¹ Man wird diese von engen 'Stilkritikern' als abwegig empfundene, weit über den Gegenstand des Kunstwerkes des Malers und Bildhauers hinausreichende, zu Musik und Fest, Natur und Magie führende Ausweitung des Thema auch noch zeitlich bis in moderne, surrealistische Umgebungen fortführen und so – künstlerisch wie kulturgeschichtlich – durchaus adäquat abbilden. Und umso willkommener heissen. Es stünde dann unmissverständlich weniger das historische Ereignis in seiner Abfolge und Einordnung, sondern die künstlerische Wesensfrage und somit die Frage nach der Kunst zur Debatte.

Auf diese Weise gelingt es auch besser, die Manierismuskonzeption auf die Architektur auszuweiten, obwohl in Anbetracht dieser regelbesetzten Disziplin die Ausgangslage schwieriger und die Frage nach besonderer Virtuosität und Anwendung von 'argutezza' (etwa im Sinne Emanuele Tesaurus) in der Differenz zur stets thematisch und 'allegorisch' mitgedachten Malerei nicht einfach zu lösen ist.

Diesbezüglich hat Eugenio Battisti mit seinem «Antirinascimento» deutliche Akzente gesetzt, indem er den Rahmen seiner Betrachtung radikal erweitert und bis zu den Grenzen von Antikunst oder – in den modernen Vergleich gesetzt – zu modernen 'avantgardistischen' Strömungen geführt hat und gleichzeitig davor warnte, dies oder jenes gleich einer «esoterischen» Welt zuzuordnen. Die Abweichung, die Besonderheit sind grundsätzlich im künstlerischen Umfeld ernst zu nehmen; sie leben vom Kontrast zu Normalität und Norm, heben sich davon ab und fallen deshalb innerhalb des Ganzen als besonders auf. «Non si tratta affatto di un pastiche o di un paradosso», schreibt Eugenio Battisti schon auf der ersten Seite seiner monumentalen Darstellung.² Es war Battistis besonderes Verdienst, statt sich einschränkend auf den Begriff der 'maniera' zu kaprizieren, die ganze Breite der 'Wunder der Natur', der «meraviglie», der Magie, der Welt der Analogie und der unendlichen Kombinationen, der Imagination, der Überraschung und der Komik, der Religion wie des Theaters, der Mathematik wie der Poesie aufzuschlagen.

¹ Cf. Eugenio Battisti, *L'antirinascimento*, Milano: Feltrinelli, 1962.

² Id., S. 19.

Der andere, die Diskussion des Manierismus interessierende Kritikpunkt, der dem pauschalisierenden Stilbegriff das individuelle Werk und den individuellen Künstler entgegenhält, hat in Giuliano Briganti³ einen profilierten Autor gefunden, der dem Kunstwerk stets ganz besonders nah gestanden ist. Er hat sich deshalb stets pointiert gegen jegliche voreilige Verallgemeinerung im Sinne des Stilbegriffs – übrigens auch anderweitig im Bezug auf den Barockbegriff – gewandt. Georg Weise hat ihn in seiner Darstellung zur Entstehung des Begriffs des Manierismus an richtiger Stelle zitiert, was hier deshalb wiederholt sei: «a parte il fatto che in ogni caso è un lavoro sterile e privo di qualsiasi fondamento scientifico il render generale un concetto che è nato con un carattere proprio e individuale, questa universalizzazione del Manierismo diveniva pericolosa perchè, proprio nel toglierlo dall'ambito di un preciso periodo storico si correva il rischio di fraintenderne la natura più intima. Era uno sfuggire la considerazione di particolari condizioni, necessariamente tanto diverse per ogni periodo avvicinato, solo per creare una inutile generalizzazione...".⁴

Von solchen Präzisierungen und von der ausgebreiteten Fülle der Phänomene ausgehend, tut man also gut daran, die Aufmerksamkeit insbesondere dem *einzelnen Akt* des besonders geglückten, virtuosen Kunstwerks zu schenken, um so über die künstlerischen Möglichkeiten gerade dort, an den Grenzen und bei den Höchstleistungen mehr zu erfahren. Meidet man voreilige Verallgemeinerungen, lässt sich immer noch – und besser – der mit dem Begriff der «maniera» verknüpften künstlerischen Besonderheit nachspüren. Wertvolle Anregungen sind diesbezüglich gerade von literaturgeschichtlicher Seite immer mal wieder zugeflossen, allen voran durch Ernst Robert Curtius⁵ in seinem gefeierten Werk über «Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter“, in dem er die Diskussion zu Manierismus im Kontrast zu Klassik und Kanonbildung aufnimmt. Sein Forschungsbereich ist die Literatur, bei der naturgemäß die rhetorische Tradition noch näher liegt. Auch er geht in seinem – spanischen – Umfeld der «agudeza» nach und versucht das Manieristische aus der textlichen Differenz zu begreifen, da wo sich in Abweichung und im «grammatischen» und »metrischen« Spiel literarische Invention einstellt. Die Verwirrung mit dem Barockbegriff löst er aus deren Bindung an Geschichte im Kontrast zur ungleich freieren, 'manieristischen' Auffassung 'virtuoser' künstlerischer Schöpfung. Und obwohl er so nahe zu definitorischen Beschreibungen argumentiert, vertritt er die Hoffnung, «geistesgeschichtliche Begriffe sollten so gebildet werden, daß sie dem Mißbrauch möglichst geringe Handhabe bieten.»⁶ So argumentiert der Literaturwissenschaftler, um mit seinen Interessen möglichst nahe an den Texten selbst forschen zu können. Man muss die «maniera» von dem Manierismus schützen!

Curtius' Schüler Gustav René Hocke⁷ hat weitausholend am konsequentesten diese – ganz besonders auch kulturgeschichtliche – Fährte weiterverfolgt und in aller Breite und bis

³ Cf. Giuliano Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, 1945.

⁴ Cf. Georg Weise, *Storia del termine 'Manierismo'*, in: *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e termini*. Convegno Internazionale, Roma 1960, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, S: 27-38; hier: S. 31.

⁵ Cf. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke, 1948; insbesondere: S.275-303 (Kapitel 15 Manierismus).

⁶ Id., S. 275.

⁷ Cf. Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, rowohlts deutsche enzyklopädie vols.50/51, Hamburg: Rowohlt, 1957; Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, rowohlts deutsche enzyklopädie vols.82/83, Hamburg: Rowohlt, 1959.

in moderne Zeiten hinein weiterverfolgt und ist ausgerechnet von Kunsthistorikern, die das Stilmodell des Manierismus vertraten, oft heftig angegriffen und als Aussenseiter betrachtet worden. Der Grund: Er hat seinen Standpunkt «mit den Augen von heute»⁸ dezidiert vertreten, versucht 'Genealogien', voreilige Ableitungen, zu vermeiden, garantiert jedoch den Weitblick und kann hier und dort in der Geschichte das «objet surréaliste» entdecken. So sieht er bei Bosch wie bei Brueghel das «akausale Spielenlassen der Phantasie und stellt dies in den Rahmen von «faszinierendsten Kristallisationen tausender historischer 'Zufälligkeiten'»⁹. Er betritt die Welt der «irrealen Phantastik», des vorsätzlich '*gesuchten*', intentionalen Künstlichen und steht den «manieristischen Kunstgriffen» näher als der formalen Bestimmung eines von der «maniera», einer formalen Andersartigkeit, ausgehenden kunstgeschichtlichen Betrachtung. Im zweiten Band, der in der Nachfolge von Curtius dem Thema «Manierismus in der Literatur» gewidmet war, hat sich dieser Blickwinkel eher noch verstärkt. Das Interesse gilt vorrangig dem «Irregulären». Hocke spricht von «Spannungsgeschichten» und von «Randschichten» und dergleichen und von der Notwendigkeit «geistesgeschichtlicher Speläologie» (Höhlenforschung).¹⁰ Im Vordergrund stehen weiterhin die Phantasie, dann die «Königin Metapher»¹¹, schliesslich auch die «conclusio per absurdum», deren Verbindung mit dem Stichwort logischer Modalität «baroco» er – als einer von ganz Wenigen – erkennt und erinnert.¹²

Aus heutiger Sicht wird man diese gutdokumentierte und weitausgreifende geistesgeschichtliche 'tour d'horizon' Gustav René Hockes besonders schätzen, die er auf plausible Weise aus der Frage nach einem Manierismus ableitet und konsequent weiterführt. Auch wenn! Auch wenn ihm zuweilen der Gegenstand des einzelnen virtuosen Kunstwerkes verloren gegangen ist. Gleichzeitig, 1955, ist dies handkehrum in einer grossangelegten Ausstellung unter dem Titel «Triumph des Manierismus» in Amsterdam zelebriert worden, dem dann auch noch – in gleicher Intention und Richtung – das Buch von Franzsep Würtenberger, «Der Manierismus. Der europäische Stil des 16. Jahrhunderts» gefolgt ist. Die Kunstgeschichte hatte ihren neuen Stil gefunden und sich einverleibt!

2.

Rückblick «maniera» - formale Kennzeichen einer künstlerischen Bewegung jenseits des 'mainstreams'.

Es trifft zu, dass schon Giorgio Vasari und auch noch Giovan Pietro Bellori den Begriff der «maniera» auf – besonders auffällige – Besonderheiten künstlerische Werke und auf die 'Manier' ihrer virtuosen Verursacher lenken wollten. Schliesslich meint «maniera» wörtlich 'besondere Art'.¹³ Es gab auch die Bezeichnung «bella maniera», die Giuliano Briganti als besondere Bezeichnung herausragender Künstlerschaft in der damaligen Zeit herausheben wollte.¹⁴ In dem Versuch, derlei Momente besonders auffälliger Zeugnisse einer «maniera bella» identifizieren und gruppieren zu wollen, hat Briganti in seiner zweiten wichtigen Publikation zur Manierismuskonzeption verschiedene Phasen eines «primo manierismo» (mit

⁸ Cf. Hocke, Welt als Labyrinth, op.cit., S. 33.

⁹ Id., S. 70.

¹⁰ Hocke Manierismus in der Literatur, op.cit., S. 11.

¹¹ Id., S. 68.

¹² Id., S. 143.

¹³ Vgl. Fritz Baumgart, Renaissance und Kunst des Manierismus, Köln: DuMont, 1963.

¹⁴ Cf. Giuliano Briganti, La maniera italiana, RomA/Dresden: Editori riuniti, 1961, S. 6.

Pontormo, Parmigianino), eines «secondo» (Salviati, Primaticcio u.a.) und späteren «terzo manierismo» (Barocci, Zuccari u.a.) festgehalten. Es zeigt wie komplex die Situation ist, sobald man sich der Frage kunsthistorischer Zusammenhänge und Einordnungen zuwendet. Mittlerweile ist die Literatur zu Manierismus kaum mehr übersichtlich... und ermangelt eher auch neuerer Versuche, das Ganze – und das ‘Wesen’ der «maniera» – in den Blick zu bekommen. Man hat sich an die *ungefähre* Erfassung, die allein sich verallgemeinern lässt, gewöhnt.

Der – modern gedachte – kritische Punkt der Ablehnung respektive Zustimmung zu künstlerischer Andersartigkeit und Neuerung bleibt jedoch wie der ‘Stachel im Fleisch’ (voreiliger) kunstgeschichtlicher Angewöhnung. Dass der Begriff der «maniera» durchaus in Verwunderung wie Ablehnung entstanden und geführt worden ist, hat sich genauso doppeldeutig bei den Stilbegriffen von Barock und Gotik eingestellt. Man muss es so, in der ‘Vagheit’ belassen; es ist Teil der Geschichte und stellt sich generell als Warnung vor voreiligen Klassifizierungen in solch subtilen Bereichen. Man wird eine so grossartige und alles überragende Ausnahmeerscheinung wie Michelangelo in kein Schema zwingen können. Umgekehrt, Le Corbusiers beschwörendes Loblied («Tel homme, tel drame, telle architecture»¹⁵) reicht da nicht aus, weil es die Frage, wie das geschieht, welches die besonderen Kunstgriffe sind, eher verschleiert und zurückstellt, statt sie zu erforschen und beschreiben, was durchaus möglich –und vielversprechend – ist. Dabei hatte der feinsinnige Le Corbusier schon im ersten Satz treffsicher auf jene künstlerischen Grundvoraussetzungen von «l’intelligence et la passion» verwiesen, als ob er Emanuele Tesaurus «Cannocchiale Aristotelico» gelesen hätte!

Ein Kompromiss! Manierismus war ein in jener Folge kunstgeschichtlicher Stilbegriffe spät hinzugefügtes Mittelglied, ein *Anti-Stil*, der nach Klassik und Harmonie der ‘italienischen Renaissance’ und vor der gewaltigen Geste des Barock all jene, in zunehmender Zahl bemerkten Phänomene des Übergangs, der Abweichung und Irritation oder schlicht der Andersartigkeit aus ihren Nischen herausholen und vorzeigen sollte. Man hat mit der Wiederentdeckung sich vielfach äussernder künstlerischer Virtuosität den Finger auf ein erstaunliches Phänomen allerhöchster künstlerischer Qualität gelegt, dass sich gerade deshalb voreiliger Einordnung entzieht; es betrifft Kunst *tout court*, in jedem Fall und zu jeder Zeit und äussert sich ungefragt, wo immer es ‘geschieht’, den Kunstbegeisterten elektrifiziert und nur den orthodoxen Kunsthistoriker irritiert.

Dieser kann es nicht lassen, seinem Drang der Suche nach Gesetzmässigkeiten, sogar im Bereich von «Verwilderung und Willkür», nachzugeben, wie das Wölfflin auf seinem Weg zum Barock anstrebte, um dann in Anbetracht borrominesker ‘Exzesse’ über Kopfschmerzen zu klagen.¹⁶ Er hat dann mit seinen «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen» – in ältester Tradition einer ‘ars oppositorum’ – einen Ausweg ‘weicherer’ Situierung künstlerischer Phänomene zwischen klaren Positionen gefunden.¹⁷ Doch er blieb, wie der Untertitel anzeigt, dem «Problem der Stil-Entwicklung» verhaftet, sowie er ja schon zuvor 1888 die Absicht bekundete, das «Gesetz» zu suchen, das «einen Einblick in das innere Leben der Kunst» gewähren soll, und hinzufügte: «Ich gestehe, dass ich hierin den eigentlichen Endzweck der Kunstgeschichte erblicke».¹⁸ Da war der kunstgeschichtliche Stil des Manierismus noch nicht erfunden, in der dann die «maniera» eingezwängt mit allerlei

¹⁵ Cf. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris: Crès [1923], S. 133.

¹⁶ Cf. Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München: Ackermann, 1888.

¹⁷ Cf. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München: Bruckmann, 1915.

¹⁸ Cf. Wölfflin 1888, S. v (Vorwort).

Ausreden geschmückt werden sollte. Dagobert Frey sprach dann von Manierismus als einer «Stilerscheinung» und begründete dies damit, dass sich zwischen Renaissance und Barock eine Lücke, eine «krisenhafte Übergangsperiode»¹⁹ festzustellen sei, als ob derlei Abweichungen oder ‘Sonderentwicklungen’ nicht auch andernorts und immer wieder zu beobachten sind. Nein, es geht zuvorderst um die Kunst selbst, ihre ganz besondere, ‘eigenartige’ künstlerische Formgebung, ihre Raffinesse, ihre Ausgefallenheit, ihre zugespitzte individuelle Eigenart und Akzentuierung, die bewusste Abweichung in den grellen Farbtönen bei Pontormo und in Figuren wie jener «figura serpentinata». Mit Figur bezeichnet auch die Rhetorik ihre unterschiedlichen Möglichkeiten der Metapher, der Metonymie, der Synecdoche und Metalepis, der Antonomasie und Allegorie und vieler mehr. Die auffällig wiederholte Verlängerung menschlicher Figuren gehört in diesen Bereich vielfach variiertes Formgebung und Gestaltung. Früh hat man mit der «maniera» als besonders auffälliges Kennzeichen jene «figura serpentinata», eine ziemlich unnatürliche Verdrehung des menschlichen Körpers, verbunden, die bald als typisch manieristisch betrachtet sich natürlich in barocker Zeit zu höchster Virtuosität weiterentwickelt und selbst bei ausgewiesenen Barockforschern wie Alois Riegl nur zu Irritation führte; er wollte und konnte als ‘nördlicher’ Mensch die «konvulsivischen» Formen nicht mehr begreifen.²⁰

3.

Manierismus und Architektur.

Sonderprobleme haben öfters irritiert, den Architekten insbesondere, weil dessen Arbeit oft genug auf ‘normierte’ Formen und Zielsetzung ausgerichtet ist. Es galt allseits die Bestrebung, Säulenordnungen und daran gekoppelte einzelne Glieder in die richtige Ordnung zu bringen. Der Architekt, so scheint es, war insofern, als er seine Phantasie einsetzen wollte, vermehrt auf das Ornament verwiesen. Weit gefehlt! Das genügt eisen; das genügt weder einem Michelangelo noch einen Bartolomeo Ammanati, der im Innenhof des Palazzo Firenze in Rom das bewunderte Beispiel einer virtuoson Fassade errichtet hat. Hier wird die künstlerische Absicht in die Grammatik und Syntax der Bauglieder hineingetragen, verändert sie und schafft neue, auffällige und virtuose Formen.

Es musste in moderner Zeit einem kuriosen Architekten wie Robert Venturi auffallen, der während seines Romaufenthaltes derlei ‘Beobachtungen’ zusammentrug und in sein «Complexity and Contradiction» einfließen liess.²¹ Rom ist auch – immer wieder – der besondere Ort, von dem sich Colin Rowe inspirieren liess, der sich wie kein zweiter in seiner Auseinandersetzung mit der modernen – und postmodernen – Architektur immer wieder durch ‘Manierismus’ anregen und sich nicht durch kunsthistorische Einschränkungen und vermeintliche Orthodoxie verleiten liess.²² Weshalb sollte er, der sich früh mit dem ‘Chicago frame’ befasst hatte, nicht auf Michelangelos und Ammanati aufmerksam werden und dort

¹⁹ Cf. Dagobert Frey, *Manierismus als europäische Stilerscheinung*, Stuttgart: Kohlhammer 1964. S. 29.

²⁰ Vgl. dazu: Werner Oechslin, „Das Wort ‚klassisch‘ hat für uns etwas Erkältendes.“ (Heinrich Wölfflin) – In: Heinen, Ulrich (Hg.): *Welche Antike? – Konkurrierende Rezeptionen des Altertums*. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 47). Wiesbaden: Harrassowitz, 2011, S. 183–206.

²¹ Cf. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: Museum of Modern Art, 1966.

²² Cf. Colin Rowe, *Giulio Romano’s Palazzo Maccarani and the Sixteenth Century Grid/Frame/Lattice/Web*, in: Alexander Caragone ed., *Colin Rowe. As I was saying, II*, Cambridge Mss.: MIT Press, 1996, S.103-169 (Erstpublikation in *Cornell Journal of Architecture* n. 4, 1989); hier: S. 103 (zur Ablehnung junger Kunsthistoriker der Hertziana seiner Vergleiche über engere historische Grenzen hinweg!)

mit geschärftem Blick auf 'manieristische' Architektur nach «grid» und «frame» forschen! Bob Venturi hatte in «Complexity and Contradiction in Architecture» für sich das Folgende in Anspruch genommen: «The historical comparisons chosen are part of a continuous tradition *relevant to my concerns.*» Und gegen die "obsession of Modern architects" setzte er seine generöse Auffassung durch: «Tradition is a matter of much wider significance».²³ Bezogen auf den Hintergrund des Umgangs mit 'manieristischer' Architektur macht dies ganz besonders Sinn!

Dies lässt Colin Rowe's Analysen in einem umso positiveren Licht und der unbeirrten Absicht, künstlerische Phänomene zu verstehen, begreifen. Es betrifft auch seine sehr viel frühere, 1950 in der »Architectural Review« (may 1950) publizierte Arbeit zu «Mannerism and Modern Architecture», die Colin Rowe später als «a former juvenile enthusiasm» welegte.²⁴ Bob Venturi benützt keinerlei kunstgeschichtliche Kategorien; Colin Rowe setzt sich dagegen stets auch damit auseinander und durchstösst dabei die Oberfläche rein 'phänomenaler' Betrachtung. Man darf auch aus ganz persönlicher Erfahrung hinzusetzen, dass Colin Rowe nicht nur in seinem analytischen Umgang mit dem betrachteten Gegenstand, sondern ganz deutlich auch in seinem Bemühen, Sprache virtuos und 'kongenial' einzusetzen, durchaus in besonderer Weise berufen war, sich mit 'manieristischer Architektur gründlich zu befassen; es war seine Art, dem anderweitigen Geschwätz zu postmoderner Architektur – im Blick auf das Bauwerk – etwas entgegensetzen. Colin Rowe, der alles hinterfragt und nochmals differenziert und sich in guter alter Skepsis gegen ewig moderne Besserwisserei stellt, scheint in besonderer Weise berufen, sich mit manieristischer Architektur zu beschäftigen.

Der kunsthistorische (!) Blick Colin Rowes fällt unverzüglich auf Besonderheiten, die sich hier oder dort bei Michelangelo, Gulio Romano oder Ammanati schnell finden lassen. Weil solche an die Form einer bestimmten »maniera« gebundenen Beobachtungen letztlich mit der Frage der Darstellung verbunden sind, ist es nützlich darauf zu verweisen, dass Architekten immer wieder die Nähe zur Malerei gesucht haben. Niemand hat das deutlicher betont als Sebastiano Serlio. In der Einleitung zum seinem «Secondo Libro di Prospettiva» bezeichnet er diese als eine «sottile arte». Er unterstreicht, dass sie «molto difficile» sei, auch dass Euklid «sottilmente con la speculatione» argumentiere. Man ist also informiert, dass die Perspektive – mitsamt der Kunst jener berühmten, extremen Verkürzungen des »scorcio« – jener besonderen Kategorie ausserordentlicher Befähigungen zuzuweisen ist. Serlio fordert dann, der Architekt müsse die Kunst der Perspektive beherrschen und als Beleg führt er eine ganze Liste berühmter Architekten an, die auch Maler gewesen sind, von Bramante, zu Raphael und Peruzzi zu Girolamo Genga und Giulio Romano und zu ihm selbst, wobei er betont, dass er selbst auf diesem Weg zu den «Studij de l'Architettura» gelangt sei, «dei quali sono tanto acceso & tanto mi dilettao, che in tal fatiche mi godo.»²⁵ Man kann noch hinzufügen, was Serlio zuvor im Vorwort an den Leser zum «Quarto Libro» bezogen auf das Erlernen der Perspektive sagt, «che volendo egli, potrà aprir il suo concetto in disegno visibile».²⁶ Das heisst soviel wie, dass auch der Architektur in seinem Werk stets darstellt und sichtbar machen kann, was er als «Concetto», als Idee und Vorstellung

²³ Cf. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: Museum of Modern Art, 1966, S. 18-19.

²⁴ Cf. Rowe, *Giulio Romano*, op. cit., S. 104.

²⁵ Cf. Sebastiano Serlio, *Il Secondo Libro di Prospettiva*, Fol. 1 recto; in: Id., [Cinque Libri], Venezia: Nicolini de Sabbio/Melchione Sessa, 1551.

²⁶ Cf. Sebastiano Serlio, *Regole Generali di Architettura* [1537], Venezia: Marcolini, 1540, Fol. III recto.

mitbringt und mitteilen will. Gerade darin lässt sich also die Attraktivität besonders anspruchsvoller Aufgaben – und ‘Raffinessen’ – erkennen.

Auf diese Weise ist der Bogen von der Architektur zur virtuosen Kunst vorbereitet und die Frage nach entsprechenden Formen einer «maniera» eröffnet. Colin Rowe ist dieser Fährte gefolgt. Er will und kann dabei nicht an den Topoi der Kunstgeschichte vorbeigehen; die Manierismuskonzeption scheint eben doch ein nützliches Gefäss zu sein, um offene Wege vorbei an den starren Vorstellungen des Klassischen und Harmonischen, die sich in der Moderne erneut eingestrichelt hatten, zu finden.

John Shearman hat in diesem Sinn zurecht gefolgert, dass eine Anwendung des Begriffs des Manierismus auf die Architektur über all die üblichen architektonischen Eigenschaften und Forderungen hinausgehen und dass dabei Verfeinerung, Grazie, ‘caprice’ und Komplexität ins Gesichtsfeld treten müssten.²⁷ Letztlich handelt es sich um eine dezidiert künstlerische Angelegenheit, die weit über die architektonischen Grundprinzipien von Funktion, Nützlichkeit und dergleichen zugunsten einer klaren «imposition of artistic will» hinausweist.²⁸ Es soll sich also eine dezidiert künstlerische Absicht durchsetzen, was Shearman dann – irritierend! – mit dem Sieg von ‘Stil’ (!) über Funktion gleichsetzt.

Das Risiko dieser ‘künstlerischen’ Betrachtungsweise liegt darin, dass der Regel das ‘nicht-Kanonische’ einfach gegenübergestellt wird, statt die Aufmerksamkeit auf das Übertreffen bestehender Regeln durch einen höheren Grad von Komplexität ins Auge zu fassen: ganz im Sinne jener «argutezza» oder gar jener «cavillatio» (Spitzfindigkeit), die nicht nur verblüffen, sondern auch täuschen kann und soll. Man muss dabei an die in der damaligen Kunst stark verankerte grundsätzliche Absicht erinnern, die darin bestand, die Antike nicht nur zu imitieren, sondern sie zu übertreffen.

Die aus der Rhetorik herausgegriffene «argutezza» gehört zur Kunst der Darstellung und Mitteilung. Emanuele Tesauro legt dar, dass dieser Begriff sämtliche Lebensbereiche betrifft und er zeigt, wie «Argutie de i Poeti» auch »Fiori« genannt werden, dass sich die «Argutezze Simboliche» mit den «imagini del Fuoco» verbinden, strahlen und erschrecken. Danach gelangt er zu den «Argutie Humane» gelangt, betritt damit den Bereich der Metaphern und kommt zu den «concetti» des «INGEGNO», «FURORE», «ESERCITIO».²⁹ Es geht um Eingebung und Phantasie, um Begeisterung (‘passion’) und die Befähigung alls dies – im Esercizio – umzusetzen. Alles in gesteigerter Form, die das übliche Mass hinter sich lässt, besiegt, übersteigt und neugestaltet. Wie es auch 1928 im «Grand Jeu» geschieht, das als «jeu de hasard [...] ou mieux de ‘grâce’» mit grösster Zuversicht alles aufnimmt und bei täglichem Wandel und in kreativer Absicht in Frage stellt: »De là notre tendance idéale à remettre tout en question dans tous les instants.»³⁰ Wenn man mit Manierismus die bestmögliche und extremste Äusserung eines ‘Künstlerischen’ verbindet, befindet man sich auf der guten Fährte allen Begreifens und Verstehens. Bei Emanuele Tesauro stand bei der Erläuterung praktischer Folgen der «argutezza» an erster Stelle; «ex infoecundo foecundum reddere»³¹; aus einer unfruchtbaren Situation heraus das Fruchtbare neu zu erschaffen!

²⁷ Cf. John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth: Penguin, 1967, S. 70.

²⁸ Id., S. 75: mit Bezug auf Michelangelo: «notion of imposing an all-powerful artistic will on forms of classical derivation».

²⁹ Cf. Emanuele Tesauro, *op.cit.*, S. 45 und S. 50-51.

³⁰ Cf. Roger Gilbert-Lecomte, *Avant-Propos*, in: *Le Grand Jeu*, I, Été 1928, Paris: Roger Vailland, 1928, S. 1.

³¹ Cf. Emanuel Tesauro, *op.cit.*, S. 330.

