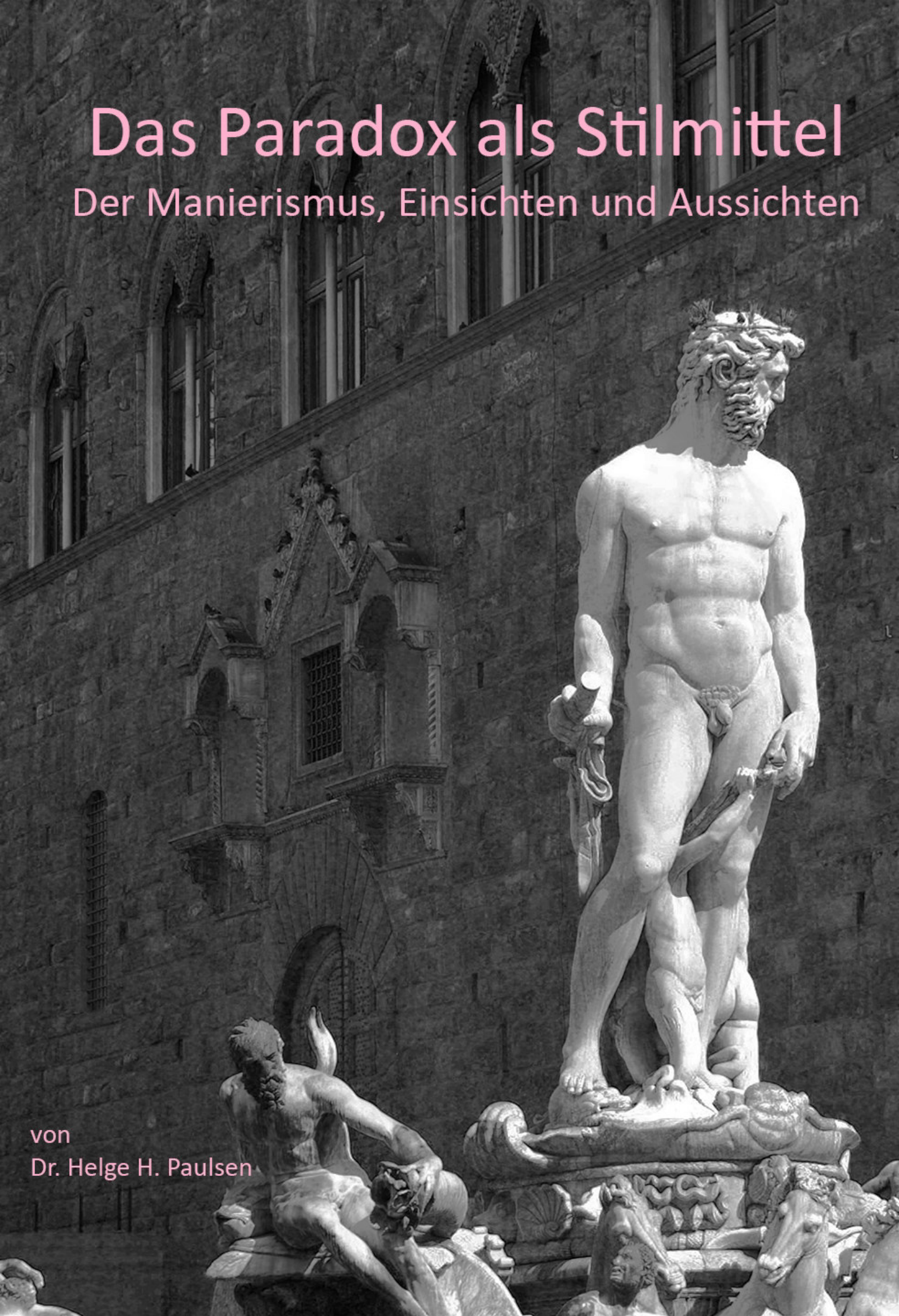


# Das Paradox als Stilmittel

## Der Manierismus, Einsichten und Aussichten

von  
Dr. Helge H. Paulsen



# Das Paradox als Stilmittel

*Der Manierismus, Einsichten und Aussichten*

Verlegt durch: artpromotor.com / 2016

Autor: Dr. Helge H. Paulsen

*Alle Rechte vorbehalten /All rights reserved by Helge H. Paulsen*

*Coverfoto by 00nix.com*

# Das Paradox als Stilmittel

## *Der Manierismus, Einsichten und Aussichten*

### *1. Der Manierismus – eine Annäherung*

Der Begriff Manierismus bezieht sich auf das italienische Wort *maniera*. Gemeint ist damit erst einmal nur, dass der Manierismus einen „Stil“ (eine „Manier“) bezeichnet, der sich nach Raffaels Tod 1520 zur Kunstepoche entwickelte. Er hielt sich ca. 100 Jahre und war in verschiedenen Gattungen, bildender Kunst, Architektur und Literatur, zu finden. Diese Gattungen einwickelten sich nicht parallel, sondern auch zeitversetzt. Hier soll überwiegend der italienische Manierismus beleuchtet werden, der ca. 1520-1600 seine Blütezeit hatte. Was genau kann man unter dem Stil-Begriff des Manierismus subsumieren, der ein sehr komplexer ist? Um sich ihm zu nähern, soll erst einmal dargestellt werden, was er nicht mehr ist, was er nicht mehr sein will. Die Renaissance endet mit dem Tod Raffaels, der Manierismus ist keine logische Weiterentwicklung der Renaissance, sondern eine Art „Gegenbewegung“, die sich auf die Renaissance bezieht und sich zugleich von ihr abgrenzt. Das Harmoniegefühl der Renaissance zeigt sich in ihrer hervorgebrachten Kunst. Die angestrebte Harmonie zwischen der Schöpfung und Gott sowie zwischen dem Menschen und der Natur wurde dargestellt. Die bildnerischen Folgen waren Formschönheit, Ausgeglichenheit, Ordnung und Ruhe – ein verbildlichter Traum von einer Welteinheit, die es so aber nicht gab.

„Die vollkommene Übereinstimmung zwischen Subjekt und Objekt, Seele und Form, Ausdruck und Gestalt war seit der Antike und dem Mittelalter (...) nie wieder erreicht worden. Werke wie Leonardos *Abendmahl*, Raffaels *Disputa* oder Michelangelos erste *Pieta* sind Wunschträume von einer restlos beseelten Welt, einem Dasein, in dem Körper und Seele gleichwertig sind und den gleichen Sinn auf zwei verschiedene Weisen ausdrücken. Der Zeitpunkt, in dem sie zustandekamen, war der Augenblick einer großen utopischen Kunst, nicht der einer harmonischen Gegenwart.“ (Hauser 1979: 6)

Diese Diskrepanz zwischen Wunsch und Wirklichkeit, zwischen Glaube und Zweifel, zwischen Natur und Mensch fand im Manierismus ihren Ausdruck. Die Utopie der Welt-Harmonie, die die Kunst der Renaissance auf meisterliche Weise darstellte, zerbrach an der Wirklichkeit. Die gezeigte demonstrative Ruhe, Harmonie und Schönheit, stand den realen sozialen und politischen Lebensverhältnissen entgegen. In gewisser Weise lässt der Manierismus wieder mehr „Wirklichkeit“ in den Bildraum, obwohl das auf den ersten Blick nicht so scheint, denn sein Ausdruck ist eher „unwirklicher“, manchmal sogar bizarr und abstrus. Diese Gegensätze und der Gegensatz an sich sind für den Manierismus stilprägend.

Dies ist eines seiner Erkennungsmerkmale, Harmonie und Disharmonie können im gleichen Bildraum durch Form und Farbe auftreten, ohne die Bildeinheit zu zerstören. Daher ist er kein anticlassischer Stil, der im scharfen Gegensatz zur Renaissance abzugrenzen wäre, sondern er nimmt die Klassik in sich auf.

„Der Manierismus enthält nicht weniger naturalistische als unnaturalistische, nicht geringfügigere rationalistische als irrationalistische Züge. Erst durch die Spannung zwischen Klassik und Antiklassik, Naturalismus und Formalismus, Rationalismus und Irrationalismus, Sensualismus und Spiritualismus, Traditionalismus und Neuerungssucht, Konventionalismus und Revolte gegen jeden Konformismus läßt sich ein brauchbarer Begriff des Manierismus gewinnen. In dieser Spannung dieser Vereinigung scheinbar unvereinbarer Gegensätze besteht sein Wesen.“ (Hauser 1979: 12)

Hier wird aus dem Zusammenfügen von Gegensätzen Spannung erzeugt wie in einem Stromkreis, der einen Plus- und Minuspol braucht, um fließen zu können. So braucht der Manierismus Gegensätze, die sich anziehen, um diese Art der künstlerischen Spannung zu erzeugen. Konventionalismus und Revolte z. B. deuten eine Unmöglichkeit an und gehen dennoch im Manierismus zusammen. Für diese Spannungssituation, die sich aus einer anscheinenden Unmöglichkeit ergibt, führt Arnold Hauser den Begriff der Paradoxie ein. Diese, so folgert er, ist somit ein Stilprinzip, das zur Definition des Manierismus verwendet werden kann. Diesen Begriff der Paradoxie leitet er aus dem Glauben ab. „Das Erwähltsein ohne Verdienst ist die ethisch-religiöse Paradoxie par excellence. (...) der Glaube ist das schlechthin Paradoxe: Gewissheit ohne Wissen“ (Hauser 1979: 14). Auch Kierkegaard sieht im Paradox nicht eine niedere, sondern die höchste Form des Denkens. Wenn alle Geschöpfe auf Erden Gottes Geschöpfe sind, dann sind auch die grausamsten und ihre Taten göttlich, dies scheint ein Paradox zu sein. Kierkegaard:

„Doch soll man vom Paradox nichts Übles denken; denn das Paradox ist des Gedankens Leidenschaft, und der Denker, der ohne das Paradox ist, er ist dem Liebenden gleich, welcher ohne Leidenschaft ist: ein mäßiger Patron. Aber die höchste Potenz jeder Leidenschaft ist es stets, ihren eignen Untergang zu wollen, und so ist es auch des Verstandes höchste Leidenschaft, den Anstoß zu wollen, ganz gleich, daß der Anstoß auf die eine oder andere Weise sein Untergang werden muß.“ (Groys 1999: 289)

Das Paradoxe ist nach der Renaissance auf der politischen, religiösen und wirtschaftlichen Ebene zu finden, es dringt hervor in allen gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen. „Im Zeitalter des Manierismus schafft nicht nur der Protestantismus mit seiner Lehre von der irrationalen Gnadenwahl paradoxe Verhältnisse. Auch in der Wirtschaft mit der Entfremdung

des Arbeiters vom Produkt (...)“ (Hauser 1979: 14f.). Wenn allen Sündern Gnade gewährt wird, ist der Begriff der Sünde aufgehoben. Dieses paradoxe Lebensgefühl ist Ausdruck seiner Zeit, die wiederum Kunst hervorbringt, die von dieser beeinflusst ist. Im Manierismus drückt sich das Paradoxe bildnerisch aus, in einer Art Pikanterie, Raffinesse und Überspanntheit. Dies zeichnet die manieristische Kunst in allen ihren Phasen aus. Bei all ihren Gegensätzen, Paradoxien und Absurditäten ist die manieristische Kunst aber immer auch „exzellente“ Kunst.

„Es ist ein Feuerwerk, das Farben und Funken sprüht. Entscheidend für den verfolgten Effekt ist die Opposition gegen alles Natürliche, das Betonen des Hintergründigen, Problematischen und Doppelsinnigen, die Übertreibung des Partikularen (...): die Überspannung der Schönheit, die zu schön und darum zu unreal (...), der Form, die selbständig und damit entleert wird. (...) Der Widerstreit der Formen drückt hier die Polarität alles Seins und die Ambivalenz aller menschlichen Haltungen, das heißt jenes dialektische Prinzip aus, von dem das ganze, manieristische Lebensgefühl bestimmt ist.“ (Hauser 1979: 14f.)

Ein manieristisches Kunstwerk kann somit folgenden Eigenschaften zugleich haben: Es ist unnatürlich und hintergründig, zu schön um „wahr“ zu sein, also unreal, es läuft aus der Form und behält sie dennoch, es ist überspannt und absurd, humorvoll, aber nicht lustig, farbenfroh, aber nicht kitschig, geistreich, aber nicht fromm, intellektuell, aber nicht akademisch, genussvoll, aber nicht schwulstig, es ist übertrieben, aber nicht ordinär, es ist bunt, aber nicht bäuerlich, es ist raffiniert in der Ausführung und paradox im Inhalt, es ist spannend, weil im Inhalt disharmonisch, es ist per se widersprüchlich. Und es ist immer ein Kunstwerk von höchster Qualität. Der Manierismus spiegelt das menschliche Dasein in all seiner Unlogik wider. „Wir sind von vornherein unlogische und daher ungerechte Wesen *und können dies erkennen*: Dies ist eine der größten und unauflösbarsten Disharmonien des Daseins“ (Nietzsche 2007: 1/38).

Die Künstler wandten sich bewusst dieser Disharmonie, den Widersprüchen des Lebens zu und machten sie zum Inhalt ihrer Kunst. Das erotische Triebhafte war ihnen genauso bewusst wie das Geistige. Das Paradoxe wurde zur Ausdrucksform eines unlogischen Lebensgefühls, das sich in ihnen manifestiert hatte. Die alten Gegensätze zwischen Gut und Böse, Himmel und Hölle schienen brüchig geworden zu sein. Der Mensch war meist beides: gut in der einen Sache, schlecht in einer andern, ein einheitliches natürliches Gutes, Moralisches gab es nicht, auch wenn die Renaissance diese Einheit noch propagiert hatte. Sinnlichkeit und Geist sind im Manierismus im Widerstreit, dennoch gehören sie zusammen, in einen künstlerischen Ausdruck. So ist auch „der Gegensatz der stilistischen Element (...) innerhalb des Manierismus

ein ganz besonderer – Sinnlichkeit und Übersinnlichkeit, Naturalismus und Formalismus verbanden sich vorher miteinander in der gleichen Stilperiode nie so innig – (...) Mit dem Manierismus wird der Stil zum Programm und damit problematisch“ (Hauser 1979: 18ff.). Problematisch ist der Manierismus in dem Sinne, dass er erstmal nicht einfach eine Weiterentwicklung der älteren Formen, der Kunstepochen ist, wie die Klassik oder die Hochrenaissance, sondern der Manierismus greift auf diese Stile zurück, aber erneuert Form und Inhalt. Er zeigt das erste Mal eine Art Historismus, der aber keiner ist. Hier taucht wieder das Merkmal des Paradoxen auf. Die Formen werden übernommen, aber „laufen aus dem Ruder“, so könnte man es beschreiben. Nur wenn sie sich verändern, ergeben sich auch neue Formen, dies ist die Paradoxie. Damit zeigt der Manierismus auch eine Art Respektlosigkeit nicht nur gegenüber den Formen der Renaissance, sondern auch ihren künstlerischen Zielen. Kann eine höhere Stufe des Geistes, des Menschen durch die Kunst der Renaissance erreicht werden? Objektivität, Rationalität, Regelmäßigkeit, Ordnung, Harmonie und Klarheit prägen den Stil der Hochrenaissance, diese Eigenschaften sollte auch der Mensch, ja die Welt durch diese Kunst verinnerlichen. Der Manierismus betrachtet die reale Welt und zweifelt. Die Unordnung in der Welt, die sich in allen Lebensbereichen vorfindet, widerspricht der Regelmäßigkeit, Ordnung und Harmonie der Bilderwelten der Klassik. Die Folge ist eine Antiklassik, deren Bildräume ungeordnet sind wie die Realität. „Das für den Antiklassizismus vorbildliche Kunstwerk setzt sich aus verschiedenen, voneinander mehr oder weniger unabhängigen und heterogenen Elementen zusammen“ (Hauser 1979: 24). Der Zufall, das Belanglose wird wieder in den bereinigten Bildraum der Klassik aufgenommen. Das Störende und Verwirrende, das die Klassik aus dem Bildraum verbannte, um sich ganz auf das „Geistige, Seiende“ zu konzentrieren, wird im Manierismus wieder zugelassen. Im Manierismus finden die Wirrungen des Lebens ihren künstlerischen Ausdruck. Bei aller Ordnung wird hier die Unordnung zugelassen, eine weitere Paradoxie.

Auch die Formensprache des Manierismus ist bewusst unnatürlich. Die Naturformen werden in ihrer Darstellung bewusst deformiert, dies ist ein Novum. Diese Umformung kann als „Kritik“ verstanden werden. „In diesem Sinne ist der Manierismus (...) der erste durchaus unnaive, reflexiv bestimmte Stil der abendländischen Kunst (...)“ (Hauser 1979: 28). Er verlangte sowohl nach einem neuen Künstler-Typus als auch nach einer neuen kritischen Weltbetrachtung. Hier liegt der Grundstein für die weitere Entwicklung der modernen Kunst. „Die moderne Kunst wiederholte aber nicht nur die manieristische Revolution, sie überbot sie an Intransigenz, indem sie sich von der natürlichen Wirklichkeit vollkommen lossagte und



diese nicht nur deformierte, sondern zum Teil auch durch gänzlich fiktive oder abstrakte Gebilde ersetzt“ (Hauser 1979: 4).

## *2. Welche Umbrüche führten zu einer neuen Betrachtung der Welt, welche sozialen, politischen und wirtschaftlichen Ereignisse prägen den Stil des Manierismus?*

Die Kunst ist ein Abbild ihrer Zeit, kulturelle, politische, wissenschaftliche und soziale Ereignisse wirken sowohl auf die Künstler als auch auf ihrem Habitus ein. „Unser Jahrhundert hat mehr Geschichte erlebt als die ganze Welt in den vergangenen 400 Jahren ...“ (Bousquet 1985: 23). Dies schreibt der italienische Dichter, Philosoph und Dominikanermönch Campalla über das 16. Jahrhundert. Hier sollen aus den vielen Ereignissen diejenigen skizziert werden, die den größten Einfluss auf den Manierismus hatten. Es bleibt aber dennoch eine Auswahl.

„Um Jahr 1520 schienen sich so ziemlich alle Kunstliebhaber in den Städten Italiens darüber einig gewesen zu sein, dass die Malerei den Gipfel der Vollkommenheit erklommen habe. Meister wie Michelangelo und Raffael, Leonardo und Tizian hatten tatsächlich alles erreicht, was die Generationen vor ihnen erstrebt hatten. Kein zeichnerisches Problem schien ihnen ungelöst, kein Thema zu schwer. Sie hatten gezeigt, wie sich Schönheit und Harmonie mit naturgetreuer Darstellung vereinigen läßt (...). Die Werke dieser Großen – so schien [die junge Malergeneration des Manierismus] zu denken – sind wirklich vollkommen, aber die Vollkommenheit ist auf die Dauer auch uninteressant. Wenn man sie gut kennt, macht sie keinen Eindruck mehr. Wir wollen das Überraschende, das Unerwartete, das Unerhörte.“ (Gombrich 1977: 283f.)

Die jungen Maler bewunderten Michelangelo, Raffael, Leonardo und Tizian zwar, aber suchten nach neuen malerischen Ausdrucksmöglichkeiten, die ihre Sicht auf die Welt besser darstellten konnten. Die Welt war nicht „perfekt“, die Spannungen in der Welt sollten auch auf den Bildern zu sehen und zu spüren sein. Die reine Perfektion war nicht ihr Ziel. Sie hatten ein ambivalentes Verhältnis zu der Kultur, in die sie hineingeboren wurden. Ganz im Sinne Carl Andres – „Kultur ist das, was andere mir angetan haben. Kunst ist das, was ich anderen antue“ (Groys 2002: 72) – wollte die junge Malergeneration die Malkultur der Hochrenaissance überwinden und kritisieren, ohne sie zu verleugnen. Mit der Einführung des überraschenden, unerwarteten und überhörten in den Bildraum sollte auch der Informationsgehalt der Bilder gesteigert werden. Immer das Gleiche perfekt darzustellen, ist uninformativ, die Kunst befände sich im Stillstand. Das Unerwartete im Bild ist informativer, es deutet auf etwas, das wir noch nicht kennen, das wir noch nicht wissen. „Bilder sind deutende Flächen. (...) Bilder sind Vermittlungen zwischen der Welt und dem Menschen“

(Flusser: 1985: 9f.). Diese Vermittlung geschieht über Formen, Symbole und Farben, sie sind die Information, die wir zu entschlüsseln haben, die etwas bedeutet, die auf etwas deutet. Im Manierismus wurde der Informationsgehalt der Bilder durch das Überraschende, Unerwartete und Unerhörte erhöht. Rückblickend ist die Historie für diese Entwicklung von Bedeutung. Im Mittelalter wurde die Verwendung des Bildes zum Paradox. Die Frage nach dem Verhältnis von Text und Bild wurde zentral. „Im Mittelalter erscheint sie als Kampf des texttreuen Christentums gegen die Bilderanbeter, die Heiden: (...) In dem Maß, in dem das Christentum das Heidentum bekämpfte, nahm es Bilder in sich auf und wurde selbst heidnisch (...)“ (Flusser 1985: 11). Ein Paradox, denn man bekämpfte Bilder mit Bildern. Doch die Bilder der Christen sollten „rein, geistig und schön“ sein, die Perfektion Gottes darstellen, wie die Hochrenaissance sie produzierte. Das Aufbegehren gegen diese Doktrin begann mit dem Manierismus. Aber schon im Vorfeld des Manierismus entwickelte sich eine Spaltung der Kultur.

„Seit dem 15. Jahrhundert hat die abendländische Zivilisation unter der Trennung in zwei Kulturen gelitten: Wissenschaft und ihre Anwendungen – das „Wahre“ und das „Taugliche“ – auf der einen Seite und die Künste – „Schönheit“ – auf der anderen Seite. Dies ist eine verhängnisvolle Unterscheidung. Denn jede wissenschaftliche Aussage und jedes technische Gerät besitzt eine ätherische Qualität. Ebenso wie jedes Kunstwerk über eine erkenntnistheoretische und politische Qualität verfügt. Bezeichnender noch: Es gibt keinen grundlegenden Unterschied zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung. Beide sind Fiktionen im Streben nach Wahrheit (wissenschaftliche Hypothesen sind fiktional).“ (Flusser 2001: 23)

Diese Trennung begann mit der „Kopernikanischen Wende“. Der Glaube an ein System, in dessen Mittelpunkt Gott sitzt, wurde durch diese erschüttert. Die Erde und der Mensch selber waren Mittelpunkte im Bewusstsein der mittelalterlichen Gesellschaft und der Renaissance gewesen. Auch die höfischen und politischen Systeme waren diesem Schema nachempfunden – der König als Mittelpunkt der Gesellschaft, die Erde als Mittelpunkt des Universums, der Mensch als Mittelpunkt der Schöpfung. Auch die Kunst war mit der Zentralperspektive auf einen Mittelpunkt ausgerichtet. „Als Kopernikus die Erde vom Mittelpunkt des Kosmos an eine peripherische Stelle rückte, brachte er auch den Menschen um das Bewusstsein seiner Zentralstellung in der kreatürlichen Welt“ (Hauser 1979: 44). Mit dem Zerschlagen des Mittelpunktssystems durch Kopernikus musste der Mensch sich neu orientieren. Er, der von Gottes Gnaden geschaffene Mittelpunkt des Paradieses, wurde nun zu einem unter vielen Bewohnern der Erde. Der Mensch fängt nun an zu zweifeln an allem, was unumstößlich schien, dies treibt die Wissenschaft fieberhaft voran. Die Weltsicht war als fehlerhaft entlarvt



worden, nur die Wissenschaft konnte Gewissheit bringen. „Seit Kopernikus beginnt so gut wie jeder Fortschritt in den Wissenschaften (...). (...) Die ‚kopernikanische Wende‘ (...) bezeichnet die erste bewußte methodische Umstellung des abendländischen Denkens, da sie zum erstenmal einen Irrtum auf Gründe zurückführen kann, die nicht in ungenügenden Erkenntnismitteln oder Erfahrungen, sondern in dem unangemessenen Standpunkt des Erkennenden liegen“ (Hauser 1979: 45). Nach dieser Erfahrung ist der Standpunkt nicht mehr fixiert, die Wissenschaft fordert ein Umdenken ein, in dem immer wieder neue Standpunkte gesucht werden müssen, der Blickwinkel muss sich verändern. Soll ein Problem, ein Phänomen ergründet werden, muss man sich ihm von allen Seiten nähern. So wie der Fotograf immer wieder seinen Standpunkt und Blickwinkel verändert, muss der Wissenschaftler dies auch tun. Hier finden Kunst und Wissenschaft zueinander, denn die Kunst hat in jeder Stil-Periode wissenschaftliche oder wissensartige Komponenten enthalten. „Die Wissenschaft muss sich im Interesse ihrer Ziele von ästhetischen Gesichtspunkten zu befreien suchen, in der Kunst werden hingegen nur die kurzsichtigsten Vertreter der *l'art pour l'art* jede Gemeinschaft mit der Wissenschaft von sich weisen“ (Hauser 1979: 47). Wissenschaftliche Hypothesen sind fiktional (s. o. Flusser), das Fiktionale ist ein künstlerischer Ausdruck, eine Utopie, ein forschender Blick nach Möglichkeiten. Dieses Suchen nach Möglichkeiten und Lösungen ist wissenschaftlich und künstlerisch zugleich. Eine Kunst, die nicht nur „wiederholt“, sondern Utopien entwickelt, hat immer einen wissenschaftlichen Kern. Sie findet in einem Kontext statt, reflektiert diesen und entwickelt aus ihm neue Ideen (altgriechisch *ιδέα idéa* = Gestalt, Urbild). Diese Ideen-Bilder sind der Keim jeder künstlerischen und wissenschaftlichen Vorstellung, jener Bilder, die als Formeln oder Gemälde in unsere Welt treten. Der Manierismus produziert in diesem Sinne Bilder, die wissenschaftlich, fiktiv, surreal und utopisch sind. Er produziert diese aus einer wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umwälzung heraus. Diese findet vor allem auch in einer neuen Wirtschaftsordnung statt. Die im Mittelalter vorherrschenden Interessen- und Geistesgemeinschaften lösen sich im Zuge der gesellschaftlichen Veränderungen nach und nach auf. Die neue relative Freiheit bedeutet aber auch ein Aufkommen eines allgemeinen Wettbewerbes. Dieser setzt Lebensängste frei, da ein permanenter Erfolgsdruck nun auch den Sklaven erreicht, der vorher sein ganzes Wohlergehen in die Hand des Herren gelegt hatte. Die eigene Verantwortung zu tragen und sich bei einer großen Konkurrenz durchsetzen zu müssen, ist neu. Hieraus entsteht das „Unbehagen in der Kultur“ (Freud), das eine Beeinträchtigung des Trieblebens, der Erotik durch wirtschaftlichen Druck zur Folge hat [neuere Untersuchungen belegen einen Zusammenhang zwischen Erfolgsdruck und

abnehmender Sexualaktivität, denn das Stresshormon Adrenalin kann den Abbau von Sexualhormonen bewirken]. „(...) die Neurose des Zeitalters, (die) damit zusammen hängt, [wird] die Anfänge des Manierismus kaum (.) erklären (.), wenn man sie nicht mit der Entstehung des modernen Kapitalismus in Zusammenhang bringt“ (Hauser 1979: 54). Der Mensch, der Sklave, der Herr wird zum Arbeiter, zum Unternehmer. An die Stelle des primitiven, mittelalterlichen Gewinnstrebens tritt nunmehr in eine ganz entscheidende Form die Idee der Zweck-, Plan- und Rechnungsmäßigkeit“ (Hauser 1979: 55). Der Abenteurer, der Unternehmer wird zum umsichtigen kalkulierenden Organisator und Kaufmann. Die Frage, ob sich etwas „rechnet“, rückt in den Mittelpunkt des Gewinnstrebens. Auf persönliche, gefühlsmäßige Rücksichten gegenüber dem Arbeiter wird dabei nicht mehr geachtet. Durch die Verbesserung der Vertriebswege, Handelsflotten, wird eine Erhöhung der Produktivität angestrebt, die wiederum den Gewinn maximieren soll.

„(...) [diese] Erhöhung der Produktion erfordert eine intensivere Ausnutzung der Arbeitskräfte und damit die Mechanisierung der Arbeitsmethoden, die nicht bloß in der Einführung von Maschinen besteht, sondern auch, und zwar vor allem, in der Entpersönlichung der menschlichen Arbeit, in der Einschätzung ihrer Träger einzig und allein nach der erzielten Leistung. Und nichts drückt den Wirtschaftsgeist, ja gewissermaßen die ganze Sinnart dieser Zeit schärfer aus als gerade die entmenschende Sachlichkeit, die den Arbeiter mit seiner Leistung mit ihrem Geldwert – dem Lohn – gleichsetzt, die ihn mit anderen Worten zu einem bloßen Kalkulationsposten in der Bilanz von Investitionen und Erträgen, Gewinn- und Verlustchancen, Aktiven und Passiven werden läßt.“ (Hauser 1979: 55)

Die menschliche Arbeitskraft wird verdinglicht und der Mensch selbst wird zum Arbeiter, zum Produkt, das sich im Wettbewerbsmarkt permanent beweisen muss. „Ein Mensch muß sterben, um Arbeitskraft zu werden. Dieser Tod münzt er in Lohn aus. Aber die ökonomische Gewalt, die das Kapital ihm mit der Nichtäquivalenz von Lohn und Arbeitskraft antut, ist nichts gegenüber der symbolischen Gewalt, die ihm mit seiner Definition als Produktivkraft selbst angetan wird“ (Baudrillard 1982: 69). Der Mensch *ist* nur noch Arbeitskraft, seine Arbeit legt ihn fest, bestimmt sein Wesen, bestimmt seinen Umgang, bestimmt seine gesellschaftliche Stellung, definiert ihn als humanes Kapital. Er muss funktionieren, wie eine Maschine, um nicht „aussortiert“ und „ersetzt“ zu werden. Er verkauft nicht nur seine Lebenskraft, seine Gesundheit, sondern auch sein Wesen, das, was ihn bestimmt und ausmacht, seine Individualität, seine Spontaneität, seine einzigartige Identität. All dies ist in einer Arbeitswelt, die von reproduktiven, maschinellen Arbeitsvorgängen bestimmt ist, nicht gefragt. Der Arbeiter muss eine verlässliche, produktive Leistung abliefern, die vom Unternehmer zu einem Preis vorgegeben wird. Die Erstellung nur noch einer Teilleistung am

Produkt verhindert auch die Bindung, Identifikation mit dem Produkt und somit auch ein Zufriedenheits- und Erfolgsgefühl, das sich aus der reinen Bezahlung nicht generieren läßt. Der Wert des Menschen, aber auch der des Produktes fangen in dieser Zeit, Anfang des 16. Jahrhunderts an zu „schwimmen“. Im Mittelalter wurde noch einem Produkt ein fester Preis zugeordnet, dieser Preis war über lange Zeit festgeschrieben, es gab keine Preisschwankungen, da der Wert vereinbart wurde und sozusagen eng mit der Ware verbunden war. Dieser Wert löste sich von der Ware und wurde nun verhandelbar, spekulativ. Ein Ding hatte nicht mehr seinen festen Preis so wie eine Arbeit auch nicht mehr ihren festen Lohn hatte, dies verunsicherte die Menschen zusätzlich zu den wissenschaftlichen und religiösen Umbrüchen dieser Zeit. Auch in der Politik folgte man neuen Wegen. Machiavelli vollzieht eine Wende wie die des Kopernikus im politischen Denken. Er führte die „Doppel-Moral“ ins politische Handeln und Denken ein, die besagt, dass die christlichen Sittenregeln zwar für alle verbindlich sind, aber der Fürst diese unter gewissen Umständen aufheben kann. Das bedeutet faktisch, dass es ab dieser Zeit eine Moral für den Fürsten und eine für die Untertanen gab. Diese Trennung ermöglicht dem Fürsten ein „freieres“ Handeln, er muss nicht mehr auf die Moral Rücksicht nehmen, wenn er sein politisches Interesse durchsetzen will. Machiavelli schreibt: „Ein kluger Machthaber kann und darf sein Wort nicht halten, wenn ihm dies zum Schaden gereichen würde und wenn die Gründe weggefallen sind, die ihn zu seinem Versprechen veranlasst haben“ (Hauser 1979: 83). Damit werden die christlichen Moralprinzipien wie Treue und Rechtschaffenheit für den Fürsten außer Kraft gesetzt. Diese öffentlich zu proklamieren, war das Neue, es zu einer politischen Handlungsdoktrin zu erklären, es bei den Untertanen offen einzufordern, das war Machiavellis Tat. Es war eine Wende im politischen Denken. Auch wenn die „Sieger“ immer in allen Zeiten taten, was sie wollten, wurde nun ein öffentlicher Anspruch daraus. Die Medici, mit denen Machiavelli ein ambivalentes Verhältnis verband, nutzten die Argumentation, um ihren Machtanspruch auszubauen. Sie waren Bürgerliche und wollten dennoch herrschen. Dies gelang ihnen nicht nur durch den Einfluss Machiavellis, sondern auch durch die gesellschaftlichen Umbrüche. „In der Gesellschaftsordnung wird das Bürgertum nun endgültig zur dominierenden Klasse der neuen Zeit. Bankiers wie die Medici werden souveräne Herrscher (...). Die Doktrin des Realismus, wie Machiavelli sie aufgestellt hatte, setzt sich durch“ (Bounquet 1985: 24). Die machiavellische Theorie fügt sich so mit ihrem Rationalismus und ihrer Erfolgsmoral perfekt in den aufkommenden Kapitalismus ein. Unser moderner Kapitalismus ist sozusagen gebaut auf der rationalistischen Grundlehre Machiavellis. Die Anhäufung des Kapitals zum Beispiel

der Medici hatte aber auch zur Folge, dass die Künstler des Manierismus massiv finanziell durch Aufträge und Ankäufe unterstützt wurden.

Neben diesem politischen Denken verändert sich auch die geopolitische Situation im Zuge der Entdeckungen vor und während des Manierismus. Um nur einiges zu nennen:

1492 entdeckte Kolumbus die neue Welt; 1513 entdeckte Nunez de Balboa den Pazifischen Ozean; 1519 wurde die Hauptstadt der Azteken entdeckt; 1498 erreichte Vasco da Gama Indien; 1537-1558 bereiste Mendez Pinto als Kaufmann Ostasien (Siam, Kambodscha, China und Japan) (vgl. Bounsquet). Die Welt wurde vermessen, neue Möglichkeiten in neuen Ländern, Kontinenten und Völkern entstehen. Die überseeischen Märkte lassen den Handel weltweit expandieren. Der Kapitalismus in Form von Handelsgesellschaften und Börsen erblüht. All diese Umbrüche prägen die abendländische Kultur nachhaltig.

Reformation, politische und soziale Umwälzungen, Humanismus, Entdeckungen in Astronomie und Geographie – all diese Erscheinungen gehören zusammen. Sie entspringen dem gleichen Streben nach Veränderung, das über alle Einzelercheinungen hinaus den Geist dieses Jahrhunderts ausmacht. Aus dieser Gesinnung heraus entwickelte sich der Manierismus. Die abendländische Kultur ging auf allen Gebieten von der Epoche der Stabilität zur Epoche der Bewegung über. Eine Zeit großer Veränderungen ist stets eine sehr komplexe Zeit, denn die Kultur in ihrer Gesamtheit entwickelt sich nicht im gleichen Rhythmus weiter, Neues steht noch neben Resten der Vergangenheit (...). Daraus ergibt sich dieser unerklärliche Kontrast, dieser verwirrende Reichtum, diese frappierende Vielfalt der manieristischen Epoche. Sie ist eine Zeit der Sinnlichkeit. (Bounsquet 1985: 25)

### *3. Die Künstler und die Kunst des Manierismus – eine Auswahl an ästhetischen Phänomenen, die diese Epoche prägten*

Auch die Künstler selbst waren von Umbrüchen betroffen. Der Beruf des Künstlers, der im Mittelalter dem Handwerk zugeordnet wurde und somit in der Gilde oder der Zunft angesiedelt war, erfuhr nun einen gesellschaftlichen Aufstieg. Viele Maler waren im 16. Jahrhundert nicht nur Maler, sondern auch Architekten, Dichter, Musiker und Bildhauer. Die Künstler verließen die Gilden, weil sie hofften, außerhalb freier arbeiten zu können. Zu diesem Zweck gründeten sie meist Bruderschaften, die auf sehr viel freiheitlichen Grundlagen gebaut waren. „In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mußten sie Bruderschaften den Akademien weichen, die endgültig die Trennung zwischen der künstlerischen Tätigkeit und dem Handwerk besiegelten. Die erste offizielle (...) wurde 1561 auf Anregung Vasaris von Großherzog Cosimo I. gegründet“ (Bounsquet 1985: 43). Giorgio Vasari (1511-1574) war ebenfalls Architekt, Hofmaler der Medici und Autor. Man kann ihn als ersten Kunsthistoriker

bezeichnen, denn er beschreibt in seinen Texten den Künstler und seine Lebensumstände sowie die Entwicklung der Kunst detailliert. Wir haben es hauptsächlich ihm zu verdanken, dass wir uns so eine genaue Vorstellung von den Künstlern dieser Zeit machen können. „Als ich unter Aufbietung aller Kräfte damit begann, die Geschichte der vortrefflichsten Künstler zu Nutzen und zur Ehre der Künste aufzuschreiben, habe ich (...) mit einiger Sorgfalt die Arbeitsweisen, das Aussehen, die Stilrichtungen, Eigenschaften und Gedanken der Maler und Bildhauer festgehalten“ (Vasari 2004: 78). Er führte auch den Begriff der „bella maniera“ ein, der dem Begriff „maniera modern“ gleicht (er meint damit den Stil des späten Michelangelo, aus diesem entwickeln Vasari und viele seiner Kollegen wiederum ihren Stil, also den Manierismus), aus dem die Epochenbezeichnungen Maniera und Manierismus hervorgehen.

Die „bella maniera“, die zugleich die „maniera moderna“ bezeichnet, ist damit dem Konzept von SCHÖNHEIT verwandt, hier allerdings im Sinne einer Vervollkommnung der Natur durch die Kunst verstanden: Diese ist nunmehr in der Lage, eine ideale Schönheit darzustellen, die keine irdische Entsprechung mehr hat und so über die reine Naturdarstellung hinausgeht. Offen zeigt sich hier der elitäre Charakter dieser Kunst, deren theoretischer Hintergrund in der aristokratischen Gesellschaft wurzelt und für deren Geschmack sie in erster Linie geschaffen wurde. Den Beginn in der maniera moderna macht Leonardo, weil er Vasari zufolge als erster die fünf Qualitätsmerkmale erfüllt habe: „Aber ihre Fehler [die der Künstler der maniera vecchia] wurden dann ganz deutlich von den Werken Leonardo da Vincis aufgezeigt, der diesem dritten STIL den Anstoß gab.“ (Vasari 2004: 270)

Vasari teilt die Kunstgeschichte in drei grobe Zeitabschnitte ein, eine *maniera antica*, eine *maniera vecchia* und eine *maniera moderna*, in der er die höchste Form der Kunst sieht und aus der auch sein Schaffen erwachsen ist. Noch vor Leonardo sieht er die Wurzeln der maniera moderna bei Masaccio. „Denselben [künstlerischen] Fortschritt machte zu dieser Zeit in der Malerei der überragende Masaccio in den Gesichtern, den Gewändern, den Gebäuden, den Nacktdarstellungen, der Farbgebung und den von ihm erneuerten Verkürzungen völlig vom Stil Giotto befreit und der damit jene *maniera moderna* ins Leben rief, der seit jener Zeit bis heute alle unsere Künstler folgen“ (Vasari 2004: 88). Diese Künstler waren nun Individualisten geworden, herausgelöst aus den Gilden des Mittelalters. Die Theorie des Genies tritt im 16. Jahrhundert das erste Mal auf, der Maler schafft mit jedem Kunstwerk eine Art Wunder aus dem Nichts, dazu muss man geboren sein, dies kann man nicht erlernt haben. „Damals entstand der Typus des Künstlers, wie ihn die Romantik später allgemein zeichnen wird: zerstreut, schlampig, überspannt und mit Vorliebe als Bürgerschreck auftretend, häufig aber auch einsam und schwermütig“ (Bounquet 1985: 44). Die neue künstlerische Freiheit, die die Künstler im Gegensatz zum Mittelalter nun hatten, war ihre Quelle zur Originalität

und Kreativität, dennoch litt sie auch unter dieser Freiheit, mit der man lernen musste umzugehen. Eine gewisse Verzweiflung, eine Sinnlichkeit und eine Melancholie sind im Manierismus vorherrschend und werden zum Bildthema. In diesem Sinne ist die Imagination ein ständiger Begleiter der Melancholie, der Depression.

In dieser Krisenatmosphäre leben und arbeiten Künstler wie Pontormo, Beccafumi, Rosso Fiorentino, Bronzino und Parmigianino, die in kapriziösen und individualistischen Ausdrucksweisen ihren Dissens, dabei auch ihre unvermeidliche Depression erkennen lassen (...). Die präziöse Behandlung der Form, in der sich die existentielle Verunsicherung des manieristischen Intellektuellen manifestiert, ist keineswegs das Ergebnis einer oberflächlichen oder rein äußerlichen Exzentrizität; diese ist vielmehr Symptom oder Ausdruck des Wunsches, mit individuellem, unverwechselbarem Gebaren aufzutreten und sich dadurch von einer Welt abzuheben, die von der Gewalt der Realpolitik durchzogen ist. (Bonito Oliva 2000: 29)

Diese Depression wird auch durch Traumbilder und phantastische Bilder in ihren Werken verarbeitet. Eine gewisse Doppelsinnigkeit wird beabsichtigt, die Eindeutigkeit der Welt endete mit der Hochrenaissance. Das Werk von Giuseppe Arcimboldo *Allegorie des Wassers* (um 1566) zeigt einen Menschen, ein Portrait, das eigentlich keines ist, es ist eine sehr detailreiche Darstellung von Meeresbewohnern (Fischen, Krebsen usw.), die so angeordnet sind, dass man ein Portrait hineininterpretieren kann. Eine Perlenkette und ein Perlenohrring, auch Objekte aus dem Meer, scheinen diese Interpretation zu erzwingen. Die detailgetreue Darstellung ist ein Kennzeichen des Manierismus, im Gegensatz zur mittelalterlichen, aber auch zur kommenden barocken Kunst.

Dort wird das Ideal der Vereinfachung betrieben. „Der Manierismus dagegen nimmt begeistert die Mannigfaltigkeit der Welt wahr. Auf allen Gebieten tritt eine ‚kopernikanische Revolution‘ ein, bei der das Interesse sich vom Subjekt auf das Objekt verlagert, vom betrachtenden Bewusstsein auf die zahllosen betrachteten Gegenstände“ (Bousquet 1985: 223). Nicht mehr der Mensch ist Mittelpunkt jeder Darstellung, sondern die Welt will genauer betrachtet werden. Dieser Forschungsdrang, die Welt zu untersuchen, lässt die Natur weiter in den Mittelpunkt des Interesses rücken. Das neue Interesse an der Natur spiegelt sich auch in den Vorlieben der Fürsten wieder, die Fugger in Nürnberg und die Medici in Florenz besaßen Aquarien und Tiergärten. Es wird nun ein künstlerischer Realismus / eine detailgetreue Darstellung gezeigt, die im Mittelalter noch als würdelos gegolten hätte. Der Isenheimer Altar von Grünewald zum Beispiel (1515) zeigt Jesus menschlich, grausig leidend. „Der gotische Christus bewahrt selbst in der Spätgotik noch am Kreuz eine übermenschliche Würde, die im Gegensatz zu den schmerzverzerrten Gesichtern der Schächer steht. Der Sieg des Grauens über die edle Würde ist typisch manieristisch“ (Bousquet 1985: 215). Der mittelalterliche

Künstler verlieh ruhig und ohne Zweifel einer Kultur Ausdruck, an die er fest glaubte, alles lag für ihn fest, der Stil und die Vorstellung der Welt. Für den manieristischen Künstler galt nun das Gegenteil, alles war offen, das Individuum musste selbst entscheiden. Liest man Vasaris Künstlerbiografien, zeigen sie eine hohe Anzahl von psychischen Störungen als Folge einer hohen Verunsicherung auf. Die Doppelsinnigkeit, das Paradoxe der allgemeinen Umbrüche dieser Zeit tritt hier als Geistesstörungen zum Vorschein. Diese Entfremdung, Verdinglichung (Marx) ist ein soziales Phänomen, das zu dieser Zeit beginnt. „Grundlage für den Begriff Entfremdung ist und bleibt das Erlebnis der Entwurzeltheit, Ziellosigkeit und Substanzlosigkeit des Individuums; das Bewußtsein, den Zusammenhang mit der Gesellschaft und die Verbundenheit mit der eigenen Arbeit verloren zu haben; die Aussichtslosigkeit, seine Ansprüche, Wertungen und Zielsetzungen ja miteinander in Einklang zu bringen“ (Hauser 1979: 93). Die Verwaltung des Menschen tritt in seinen Mittelpunkt, er muss sich Konventionen und Traditionen sowie dem objektiven, logischen Denken und dessen Einrichtungen unterwerfen. Die patriarchalischen Herrschaftsverhältnisse werden durch den unpersönlichen Markt und die Konjunktur ersetzt.

Der Mensch schafft Gegenstände, Formen, Werte, deren Knecht und Sklave er zu sein bereit ist, statt ihr Herr zu bleiben. (...) Entfremdung bedeutet im klassischen Sinne des Wortes, von dem sowohl Hegel und Marx wie Kierkegaard und die neueren Existenzphilosophen ausgehen, Enttäuschung, Veräußerlichung, Verlust der Subjektivität; ein Außer-sich-Sein, ein Sich-nach-außen-Wenden der Persönlichkeit (...). Die Entfremdung bedeutet aber vor allem den Verlust der Ganzheit oder, wie Marx es nennt, des universellen Wesens des Menschen. (Hauser 1979: 94f.)

Kierkegaard schreibt zum Begriff der Angst: „Die Unschuld ist Unwissenheit. (...) In diesem Zustand ist Friede und Ruhe; aber da ist zu gleicher Zeit noch etwas Anderes, welches nicht Unfriede und Streit ist; denn es ist ja nichts da, damit zu streiten. Was ist es denn? Nichts. Aber welche Wirkung hat Nichts? Es gebiert Angst. Das ist die Heimlichkeit der Unschuld: sie ist zugleich Angst“ (Groys 1999: 192). Mit Beginn des 16. Jahrhunderts wird die Unwissenheit zunehmend durch Wissen ersetzt. Der Zustand der Ruhe weicht einer Zeit der Unruhe, die Angst, die aus dem Nichts entsteht, weicht einer Angst, die aus einer Entfremdung resultiert, einer persönlichen Existenzkrise. Die vom Leben abgetrennten autonomen Kulturgebiete Staat, Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst sind dem Menschen fremd, sie werden als „abstrakt“ wahrgenommen. „Das Denken der ganzen Gesellschaft wurde von der Ideologie der Ware abhängig gemacht. Es gab keine menschliche Beziehung, keine menschliche Tätigkeit mehr, die von ihr unberührt oder unbedroht geblieben wäre“ (Hauser 1979: 101). Die Künstler des Manierismus reagieren auf diese Wirtschafts- und



Realpolitik. Der Dualismus Machiavellis spaltet das soziale Bewusstsein in ein moralisches Bewusstsein und den praktischen Verstand. Der manieristische Künstler lebt in einer Situation der Entwurzelung. Auch er arbeitet nicht mehr auf Bestellung, die aufgrund persönlicher Beziehungen entstanden ist, sondern er produziert Waren, Bilder auf Vorrat und öffnet sich für den Markt. Hier entsteht nun auch der Kunsthandel in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Kunsthändler und Kunstsammler bilden sich heraus, die es vorher so noch nicht gab. Obwohl in allen Zeiten Bilder gehandelt wurden, entstehen nun neue Berufszweige. Der Künstler befreit sich zwar vom herrschaftlichen Mentor, aber an dessen Stelle tritt eine große Unsicherheit, denn der Markt muss nun die Verlässlichkeit des „Arbeitgebers“, des Fürsten, ersetzen. Da der Markt keine nachhaltige persönliche Verbundenheit produziert, sind die freien Künstler nun auf sich gestellt. Die Künstler reagieren auf diese Entfremdung von der Welt und Verunsicherung gegenüber der Wirtschaft mit persönlichen Verhaltensauffälligkeiten.

Die einzig denkbare Schutzmaßnahme des Künstlers besteht darin, eigenes, dissoziiertes, gespaltenes Verhalten gegenüber der Welt anzunehmen. Es handelt sich um eine deutliche und bewußte Absonderung, wie Pontormos Hypochondelt und Bronzinos oder Parmigianinos entnervende Exzentrizität erkennen lassen. Wenn es ihnen unmöglich ist, in und mit der Welt zu leben, muß sich der Künstler darauf konzentrieren, die Metaphorik seiner Arbeit immer wieder aufzufüllen, bis ihre Bedeutungslast zu spannungsvollen Deformationen und Verdrehungen führt. Und wenn das Leben ihm nicht erlaubt, alle Konflikte unmittelbar zu bewältigen, ist der erste naheliegende Verteidigungsschritt die Isolierung. Eine weitere Übereinstimmung zwischen dem manieristischen Künstler und dem modernen Intellektuellen ist ihr spezifischer Gebrauch der Ironie. (Bonito Oliva 2000: 23)

Die spannungsvollen Deformationen und Verdrehungen sind zum Erkennungsmerkmal des Manierismus geworden. Parmigianino malte als Jugendlicher ein *Selbstporträt* (1523 oder 1524) in einem konvexen Spiegel, in dem seine Hand übermäßig groß erscheint, ein Spiel mit der Verzerrung, die im Manierismus oft betrieben wurde. Der Perspektivwechsel und somit die „Verkürzung“ ist ein weiteres Deformationsmerkmal der manieristischen Kunst. Besonders die „Streckung“ der Bildfiguren ist das bekannteste Formenspiel im Manierismus. Die Länge bzw. Größe der Figuren wirkt unnormale, übertrieben. „Was jedoch im 15. Jahrhundert nur vereinzelte Experimente waren, wird im 16. Jahrhundert zur Regel. Bekanntlich beträgt die Durchschnittsgröße des europäischen Körpers siebeneinhalbmal die Länge des Kopfes. Dürer lehrt in seinem posthum im Jahre 1528 erschienenen Werk *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, daß die ideale Körpergröße neunmal die Länge des Kopfes beträgt. Dieses Verhältnis erscheint in den meisten der zahlreichen Abhandlungen aus

der damaligen Zeit, und Agnolo Firenzuola (1500-1550) nennt in seinem berühmten *Dialog Sopra le Bellezze delle Donne* ebenfalls diese Proportion“ (Bounsquet 1985: 75). Die Mode der Streckung wurde noch über Dürers Maß der neun Kopflängen hinausgetrieben, z. B. bei Cornelius Engelbrechtsen, die Heilige Helena (10,5 Kopflängen), oder El Greco, *Der heilige Andreas* zwischen 1590 und 1600 (10,4 Kopflängen), um nur einige zu nennen. Nicht grundlos zeigt das berühmteste Bild des Manierismus, Parmigianinos *Madonna mit dem langen Hals* (1534-1540) [Bild #1], eine Deformation beziehungsweise eine Streckung. Diese Streckung ist nicht nur in der Figur der Madonna zu beobachten, sondern auch in dem daneben stehenden kleineren *lesenden Prophet* in der rechten Bildecke vom Betrachter aus. Seine Figur zeigt noch viel augenscheinlicher die „falsche“ Proportion. Ein zu kleiner Kopf auf einem zu langen Körper. Diese Deformationen sind Ausdruck der Beunruhigung, der Angst der Verwirrung, die die gefühlte Entfremdung des Individuums hervorbringt. Die Entfremdung bewirkt keine Distanzierung von der Kunst, kein formales Erstarren, sondern im Gegenteil: Die Künstler nutzen sie, um ihrer seelischen und intellektuellen „Verwirrung“ Ausdruck zu geben. Die Deformationen zeigen ein Aufbrechen der Konventionen, ein Sich-*Wehren* gegen die Verdinglichung und Entfremdung.

(...) denn [der Manierismus] war ein verzweifelter Versuch, das Leben vor Entfremdung und Entseelung, vor Mechanisierung und Schematisierung zu bewahren, fiel aber dabei selbst zum Teil der Veräußerlichung und Versachlichung zum Opfer. Der Versuch des Manierismus, die Flut der wachsenden Entfremdung trotz der eigenen Verletzbarkeit aufzuhalten, sein Kampf gegen die Versachlichung und Entseelung des Lebens blieb ohne eigentliche Fortsetzung in der abendländischen Kultur. Schon die Gegenreformation und der Barock bedeuteten ein Abflauen des Kampfes; der Klassizismus des 17. und des 18. Jahrhunderts, der Rationalismus der Aufklärung und die naturwissenschaftliche Weltanschauung des 19. Jahrhunderts bringen ihn dann zum vollständig Erlöschen. (Hauser 1979: 111)

Max Weber spricht in diesem Zusammenhang nicht von Entfremdung, sondern von „Entzauberung“. Es vollzieht sich ein irreparabler Riss durch die Welt, es entsteht eine Welt des Scheins und der grauen Wirklichkeit. Diese Aufspaltung hat eine Entzauberung zur Folge, da die Magie und die Mystik aufgrund fortschreitender Rationalisierung eliminiert werden.

Das Bewußtsein, daß die Welt entzaubert, der Herrschaft von Hexen, Magiern, guten wie bösen Geistern ledig geworden war, beängstigt die Menschen, statt sie zu beruhigen. Die Welt war leer, war öde geworden. Es war abermals das Gefühl der Einsamkeit, statt der Freiheit, das sich der Menschen bemächtigt. Es waren wohl keine Teufel mehr da, die sie bedrohten, aber auch keine Engel und Heiligen, von denen sie Beistand erhoffen konnten. Die hohl widerhallenden Räume, in die der Protestantismus den dichtbevölkerten Himmel verwandelte und die noch Pascal beängstigten, gähnten überall. (Hauser 1979: 112f.)

Der schwarze Hintergrund, das Nichts, die Leere, die Einsamkeit, die diese symbolisieren, waren im Manierismus eine häufig verwendete Bildtechnik. „(...) der schwarze Grund wirkte vielmehr wie eine Scheidewand des Nichts, aus dem plötzlich ein nackter Körper hervorbricht“ (Bousquet 1985: 94). Die schwarzen Gründe hatten noch eine weitere Aufgabe, sie betonten die Umrisse mit der Freistellung der Linienführung. Die Dargestellten wirken plastischer und sie werden unweigerlich zum Blickpunkt. Um nur die bekanntesten Beispiele zu nennen: Lucas von Leyden (1494-1533): *Fortuna*; Lucas Cranach (1472-1553): *Venus und Cupido* [Bild#2] und Sandro Botticelli (1445-1510): *Venus*. Es wird weiter vermutet, dass die manieristische Überbetonung der Linie auch im Zusammenhang mit der großen Verbreitung des Kupferstichs im 16. Jahrhundert steht. „Durch das Kopieren der Stiche (...) gewöhnen sich die Künstler daran, Umrisse und Volumen hervorzuheben. Dürer, Marc Antonio und seine Schule (...), die Stecher von Fontainebleau (...) übten einen ungeheuren Einfluß auf die manieristische Malerei aus“ (Bousquet 1985: 61). Die plastische Darstellung stand im Manierismus in Konkurrenz zur Bildhauerei. Viele Künstler wollten genauso „plastisch“ zeichnen wie ihre Kollegen die Skulpturen herstellten. Die Vermehrung der Blickpunkte durch Spiegelungen in den Gemälden führte zu einer noch plastischeren Darstellung. Vasari berichtet, dass Giorgione der Ansicht war, die Malerei sei der Bildhauerei überlegen, da die Malerei es schaffen konnte, die Figur mit einem Blick erfassbar zu machen. Das Herumgehen um die Skulptur sei überholt. Um dies zu beweisen, malte er einen Akt in Rückenansicht, zu Füßen einer Quelle, in der sich die Vorderseite spiegelt, eine Ritterrüstung zur rechten spiegelt die Seitenansicht und zur Linken zeigt ein Spiegel die andere Seite (vgl. Bousquet 1985: 63). Die außerordentliche Klarheit der Linienführung ist das prägnanteste Merkmal des Manierismus. Die „Sauberkeit“ der Malerei ist dabei frappierend, es gibt keine verwischten Umrisse. Dieses Auftreten der klaren Umrisse und Wieder-Vergehen lässt auch den Zeitraum des Manierismus festlegen so wie seiner Künstler. 1520-1600/20 wird als Zeitspanne des Manierismus genannt, charakteristisch für die Künstler [z. B. Bronzino, Cecco del Caravaggio u. v. m.] ist eine klare betonte Linienführung, erst dann kann man die Künstler zum Manierismus zuordnen, denn es gibt in dieser Zeit auch Künstler, die nicht manieristisch gemalt haben und somit nicht dem Manierismus zugeordnet werden können. Auf Grund der Linienführung kann man auch Vorläufer und nachfolgende Künstler benennen, die die Ansätze des manieristischen Stils in sich tragen, weiter tragen. Zu nennen wären als Vorläufer z. B. Botticelli, Signorelli (ca. 1450-1523), Mantegna (1431-1506) usw.; als Nachfolger z. B. Pacheco (1564-1654), La Tour (1593-1652) sowie alle flämischen Caravaggisten, die niederländischen Blumen- und Stilllebenmaler.

Die Künstler des Manierismus haben ein Hauptthema, die Lust, die Lust an der Weiblichkeit, die Lust am Genuss und Lust an der Eleganz, an der Schönheit, die immer intellektuell und nicht übertreiben schön oder kitschig dargestellt wird; die Lust aber auch am Brutalen, Perversen, fast Pornografischen. „Viele Akte gehen hart an Pornografie vorbei, und viele Allegorien grenzen an Pedanterie. Aber die zeichnerische Meisterschaft des Manierismus gestattet ihnen auch die Übertreibung aller Träume (...)“ (Bousquet 1985: 59). Der Manierismus ist sinnlich und intellektuell zugleich, daraus ergibt sich eine Eleganz, die manchmal hochmütig oder bizarr wirkt, es ist auch eine gewisse Affektiertheit festzustellen. Dies tritt am ehesten in den Posen zum Vorschein. Sie wirken manchmal ungewöhnlich und gestellt, z. B. in Giacomo Zucchis *Amor und Psyche* (1589) [Bild #3]. Sowohl die Pose von Amor als auch die Pose von Psyche wirken geziert, affektiert, theatralisch. Psyche ist „natürlich“ nackt, die Schönheit, die Lust am weiblichen Körper ist im Manierismus sehr präsent als Bildthema. Ob Heilige, Göttinnen oder Hexen, Frauen werden meist als Akt oder zumindest mit entblößten Körperteilen dargestellt, meist Brust oder Po. Venus, Eva, Judith, Magdalena usw., all diese Frauen werden im Manierismus entkleidet. Die Schule von Fontainebleau (Künstlergruppen Erste / Zweite: 1530-1620) verzichtet sogar auf einen mystischen Kontext, die Künstler malen die Frauen um ihrer selbst willen, da sie das Schönste der Welt seien. Die Leibe, die Sexualität wird im Manierismus ohne Scheu thematisiert, so wandelte sich auch das Frauenbild:

Die Frau des Manierismus ist nicht die Dame der höfischen Romane. Stets tritt sie entweder als Verführerin oder Opfer auf: (...) Sowohl in der Malerei als auch in der Literatur bewegt sich die manieristische Erotik zwischen der Prostitution und der Vergewaltigung, und häufig fällt die Unterscheidung zwischen beiden gar nicht leicht, denn die verfolgten Nymphen geben sich alles andere als abweisend, und Lukretia oder Susanna wirken ausgesprochen kokett. (...) Die manieristische Erotik neigt also sehr zum Perversen. Was aber ist das Perverse anderes als Sexualität, in die sich der Verstand einschaltet? Hier haben wir ein außerordentlich deutliches Beispiel für den besonderen Charakter der manieristischen Sinnlichkeit. Sie ist nicht einfach sinnlich, sondern eine Sinnlichkeit unter Mitwirkung des Intellekts. (Bousquet 1985: 155f.).

Beispiele sind Parmigianinos (1503-1540) *Badende Nymphen* oder Ciulio Cesare Procaccinis (1574-1624) *Susanna und die Alte*. Die Erotik im Manierismus begründet sich auch in der Abwechslung der Darstellung. Es werden nicht nur einfach schöne nackte Frauen dargestellt, sondern es gibt Abwechslung in Alter, Hautfarbe, Hetero- und Homoerotik – so wie Figuren, die heute als Trans-gender oder Transvestit bezeichnet werden würden, meist Männer mit weiblichen Gesichtern. Hier sei auf Leonardo da Vinci (1452-1519) verwiesen, der schon vor

dem Manierismus „zweideutige“ Gesichter malte. Die nackten Körper wurden aber meist nicht „ganz“ nackt dargestellt, denn die Künstler des Manierismus wussten schon um die erotisierende Wirkung der Unterteilung des nackten Körpers durch Linien. Diese Linien wurden meist stellvertretend durch Schmuck, Gürtel oder transparente Tücher und Schleier auf den Körper gezeichnet. „Ebenso wie die durchsichtigen Schleier, die Blumenkränze und die Halsketten lassen diese verschiedenen Zierden die Nacktheit noch aufreizender erscheinen, da sie durch solch ein lächerliches Kleidungsstück erst richtig betont wird. Eine andere ebenfalls angewandte Methode besteht darin, bei einer sonst völlig angemessenen Kleidung nur die Brüste unbedeckt zu lassen“ (Bousquet 1985: 160) [Bild #4]. Baudrillard schreibt sehr treffend hierzu:

Kurze Stiefel oder Stiefel, die bis zum Oberschenkel reichen, Shorts unter langen Umhängen, lange Handschuhe bis über den Ellenbogen oder Strumpfbänder auf dem Oberschenkel, Schminke um die Augen oder die Dreieck-Slips der Striptease-Tänzerinnen, aber auch Armreifen, Halsbänder, Ringe, Gürtel, Schmuck und Ketten – überall das gleiche Szenario: eine Markierung bekommt die Kraft eines Zeichens und eben dadurch eine perverse erotische Funktion, sie wird zu einer Demarkationslinie (...). Die Erotisierung besteht also immer im Hervorheben eines Körperfragments durch einen Querstrich, durch eine Trennungslinie, in der phallischen Phantasmatisierung dessen, was jenseits dieser Linie in der Position des Signifikanten liegt, und in der gleichzeitigen Reduktion der Sexualität auf den Status eines Signifikats. (...) Dieser Vorgang läßt sich noch im kleinsten Detail erkennen. Das Kettchen, das das Hand- oder Fußgelenk umschließt, der Gürtel, die Halskette, der Ring machen den Fuß, die Taille, den Hals, den Finger zum *Erektile*. (...) Genaugenommen stammt das ganze signifikante Material des erotischen Bereichs aus dem Umkreis der Sklaverei (...) und der Wilden (...).“ (Baudrillard 1982: 155ff.)

In Giacomo Zucchis Gemälde *Amor und Psyche* kann man diese Erotisierung sehr gut nachvollziehen. Der Körper der Psyche ist mit einer Schmuckkette in drei Teilbereiche aufgeteilt. Zusätzlich trägt sie an beiden Oberarmen Armreifen und ihre Haare sind wiederum mit Perlenketten und Blumen verziert. Die Linie der Schmuckkette (Perle, Edelsteine, Metall) läuft von der Schulter zwischen den Brüsten entlang zur Hüfte, dann wieder von der einen Hüftseite zum gegenüberliegenden Oberschenkel. Diese Kette hält einen Umhang am Rücken fest. Vorne sind noch durchsichtige Schleier befestigt, die die Scham ansatzweise verdecken. Durch diese Linienführung sind im oberen Fragment ein halber Oberarm, eine Brust, Hals und das Gesicht begrenzt durch die Perlenketten im Haar zu sehen. Das zweite Fragment zeigt ein Stück linken Oberarm bis zum Armreif, Brust, Bauchnabel, Taille und Hüfte. Das dritte Fragment zeigt die verschleierte Scham, einen dunklen Schatten zwischen den Beinen (eine Längslinie) und das leicht angewinkelte rechte Bein (vom Betrachter aus). Dieser durch Quer-

und Längslinien unterteilte Körper wirkt somit erotisch, da in den Fragmenten z. B. die Brust, die Brustwarze für sich allein betrachtet werden, sie werden optisch sozusagen aus dem Gesamtkörper herausgestellt. Heutige Hüfthalter, Strapse und Strumpfbänder rahmen die Scham und den Po sozusagen wie ein Bild in alle Richtungen ein. Die Körperteile werden zum Bild, zum Blickfang, die Erotisierung besteht in der Konzentration, Kontemplation auf einen Körperausschnitt. Jedes Dekolleté zeigt immer einen Ausschnitt, eine Wölbung der Brust, aber nie die ganze Brust, damit die Phantasie des Betrachters angeregt wird. Diese Erotisierung der Darstellung wäre in der Renaissance undenkbar gewesen, erst mit dem Manierismus zeigt sich diese wieder im Bildraum. Es ist oftmals eine ironische, erotische, lebensfrohe Überzeichnung alter Thematiken, die radikal neu aufgeladen werden.

Wie radikal sich [die manieristische] Malerei von der ihrer Vorgänger abhebt, läßt sich am Florentiner Traditionsthema Madonna mit Kind und dem Johannesknaben anschaulich beobachten. Wo etwa bei Raffaels Madonna Esterhazy (1507/08) noch keusche Anmut und heiliger Ernst die Stimmung des Bildes beherrschen und das Trio vollends mit sich selbst beschäftigt ist, schauen Mutter und Kind bei Pontormo (um 1516/17) dem Betrachter herausfordernd entgegen; statt keuscher Anmut herrscht hier eine ausgeprägte Lebendigkeit. Rosso Fiorentino schließlich mißachtet in seiner Vision von 1521 [Bild #5] sämtliche Konventionen. Mit seinen groben, expressiven überzeichneten Gesichtszügen wirkt sein Jesusknabe wie eine Karikatur, während die Madonna als aufreizendes Weib mit langen Spinnenfingern und erigierten Brustwarzen alle Grenzen des Angemessenen sprengt. (art – das Kunstmagazin 2016: 52f.)

Neben der genannten Formensprache und den Themen, die den Stil des Manierismus ausmachen und von denen hier nur ein Teil erwähnt werden konnte, da diese zu vielfältig sind, soll nun auf ein weiteres ganz wichtiges Erkennungsmerkmal hingewiesen werden. Die spezielle Farbgebung in den Gemälden der Manieristen ist auffällig und etwas Neues, Markantes, das diese Epoche kennzeichnet. Durch die Linienführung, die gewollten Kontraste und die Konturen der Figuren bleiben die Farben in ihren Formen. Das heißt, die Farben sind nicht unbedingt den Formen unterworfen, sondern sie sind ein gleichwertiger Bestandteil des Ganzen, des Bildes. Für den Manierismus typisch ist, dass die Farben perfekt abgestuft sind und sowohl sauber als auch glatt wirken. Es gibt kein Auslaufen der Farben, kein unsauberes Vermischen, die Töne sind getrennt durch die Zeichen, Linienführung. Es gibt in den Bildern keine Stelle, die „unwichtiger“ ist als eine andere. Die Farben sind konsequent über das komplette Bild verteilt. Der oftmals schwarze Hintergrund ist durchgehend schwarz, glatt und sauber. Die Farbintensivität fällt nicht ab, sie ist durchgehend gleich. „Die Töne sind so vollkommen abgestuft, daß kein Makel, keinerlei Übermaß an Farbe möglich ist, die Farbe

stimmt genau mit der Zeichnung überein. (...) Das 16. Jahrhundert schätzt offenbar ausgefallene Farben. Ein beredtes Zeugnis dafür legt die Sprache selbst ab“ (Bousquet 1985: 114). So gibt es Farbnuancen, die *sterbender Affe*, *traurige Freundin* oder *kranker Spanier* heißen. Die Affektiertheit, das Überspannte der Maler, spiegelt sich auch in der Wahl ihrer Farben wider. Stoffe und Schleier schillern im gesetzten Licht der Maler. „(...) die Manieristen [benutzen] mit Vorliebe grelle oder beißende Farben wie zum Beispiel ein schreiendes Rosa, harte Grüntöne, ein gewöhnliches Gelb oder ein aufdringliches Blau. Das vollkommenste Beispiel für diese Farbgebung bieten die Florentiner Maler um 1530 wie Rosso, Pontorno und Bronzino“ (Bousquet 1985: 114). Als Beispiel möchte ich hier das Bild *Allegorie der Liebe und der Zeit* von Bronzino (1503-1572) [Bild #6] anführen. Betrachtet man nur die Farbgebung des Bildes (ohne hier auf den Bildinhalt eingehen zu wollen), erkennt man außer den blassrosa Hauttönen der Figuren im Vordergrund drei intensive Farbgruppen. Blautöne: Die Stoffe des Hintergrunds des Bildes sind in einem strahlenden Blau gehalten, himmelsgleich. Die Rottöne wirken fast pink, in diesen Tönen sind die küssenden Lippen dargestellt und ein am Boden liegendes Kissen sowie die Schärpe des Mädchens im Hintergrund. Die dritten intensiven Farbtöne sind die Grüntöne. In Dunkel- bis Limettengrün sind die Engelsflügel gehalten. Das Kleid des Mädchens im Hintergrund, auf das Licht fällt, schimmert intensiv in einem kräftigen Limettengrün so wie der Halfter, den der Engel des Bildes trägt. Die intensiven Rot-, Blau-, Grüntöne wirken frisch, fröhlich, lebendig. Das Bild bekommt durch sie eine saubere, glatte Eleganz, die intensiv und zurückhaltend zugleich wirkt. Hier taucht das Paradoxe wieder auf, das die manieristische Kunst so interessant und spannend macht.

Nicht zuletzt auf Grund der Farbgebung wird der Manierismus mit seinen fast surrealen Bildwelten, den Deformationen, den Überzeichnungen, die oft traum- und alptraumhafte Szene zeigen, als Ursprung der modernen Kunst bezeichnet. Deshalb soll nun ein zeitlicher Sprung unternommen werden, der uns zum Surrealismus führt, einer Kunstströmung, in der man klare manieristische Tendenzen nachweisen kann.

#### *4. Der Manierismus im Surrealismus*

Der Widerspruch per se kennzeichnet sowohl den Manierismus als auch den Surrealismus. Der Widerspruch wird aus dem Innern entwickelt und er erzeugt neue Bilder.



Widerspruch und Ambivalenz erweisen sich als Grenzlinie, innerhalb derer sich die Imagination des Künstlers bewegen kann (...). Die manieristische Kunst reduziert die Gegensätze nicht, im Gegenteil, sie hebt die Widersprüche und Aporien noch hervor (...). Der Kontrapunkt zwischen Komik und Tragik bildet die präzise Einsicht des manieristischen Intellektuellen, daß er sich in einer historischen Übergangsphase befindet, und eben dieses Wissen läßt ihn daran zweifeln, ob seine Aufgabe noch darin bestehen kann, die Realität im Rahmen seiner Möglichkeiten zu verändern, oder ob er sich allein auf die Modifikation und Weiterentwicklung der künstlerischen Sprache konzentriert. (Bonito Olivia 2000: 229)

Diese Widersprüche, diese Krisen, die das 16. Jahrhundert erschüttert haben, verschärfen sich vollends im 20. Jahrhundert. Der allumfassende Kapitalismus mit seinen Prinzipien der „Gewinnmaximierung um jeden Preis“ treibt die Entfremdung des Individuums weiter voran. Alles hat nun einen Preis, aber keinen Wert mehr. Die Bereiche Wirtschaft und Gesellschaft fallen weiter auseinander und eine Verdinglichung der Kultur findet fortlaufend statt. Die Automatisierung schreitet in allen Lebensbereichen voran, es entstehen und vergehen neue Berufsfelder, Arbeitsplätze und Familien-Strukturen. Die Arbeit, der Arbeitsplatz, der anonym und unsicherer wird, bestimmt das alltägliche Leben. Die Unsicherheit beherrscht das allgemeine Lebensgefühl. Gott ist tot und es gibt niemanden mehr, der Erlösung verspricht. Anfang des 20. Jahrhunderts herrscht ein ähnliches Klima der Verwirrung, der Widersprüche wie am Anfang des 16. Jahrhunderts. Das Unbewusste und der Traum als dessen Botschaft werden zur Quelle der Kreativität. Dies hat Folgen. „Die Kunst drückt sich in geheimnisvolleren Rätseln und Paradoxien aus als je; es gilt wieder, alles auf eine möglichst schwierige, beziehungsreiche und hintergründige Art zu sagen, um die Banalität des Ausdrucks zu vermeiden und den Kunstgenuß jeweils dynamischer, das künstlerische Erlebnis jeweils spannungsvoller zu machen. All dies deutet wohl auf den Manierismus in der modernen Kunst (...)“ (Hauser 1979: 357). Die Epoche der Romantik zeigt erst manieristische Tendenzen, im Surrealismus traten sie dann wieder vollends zum Vorschein. Die gemeinsame Grundlage des Surrealismus und des Manierismus ist ein zweigeteiltes Weltbild. Die Existenz der Welt zerfällt in das Funktionale, Reale und das träumerische Unbewusste. „Das Reale ist mit einem Irrealen, das Rationale mit einem Irrationalen, das Diesseitige mit einem Jenseitigen verquickt. Die Idee der Doppexistenz (...) bildet das stärkste Band zwischen dem Manierismus und der Kunstanschauung der Gegenwart“ (Hauser 1979: 372). Diese Doppexistenz, dieser Riss geht auch durch die Psyche der Menschen, der Künstler. Die Widersprüchlichkeit der Existenz erzeugt als Symptom einen Konflikt zwischen Wach- und traumhaften Zuständen. Diese irrationalen und rationalen Erlebnisse werden künstlerisch verarbeitet. Sowohl der Surrealist als auch der Manierist suchen Wege (z. B. den

Traum), die sie zu einer neuen Dimension der seelischen Existenz führen. Die Religionen scheinen diese Möglichkeiten nicht mehr zu bieten, der Olymp und der Himmel sind „entleert“, so wird nicht in der Höhe oder in der Tiefe, sondern im Inneren nach neuen Wegen gesucht. Die Ästhetik des Impressionismus empfanden die Surrealisten sowie die Manieristen der Renaissance als ungenügend und unzeitgemäß. Die Verängstigung, das Düstere dieser Zeit, das Paradoxe finden im Surrealismus ihren massivsten Ausdruck. Der Impressionismus als Malstil schien nicht die Möglichkeiten zu bieten, dieses paradoxe und komplexe Leben zwischen Traum und Wirklichkeit ausdrücken zu können. Es wurden neue künstlerische Ausdrucksmittel gesucht. Der Dadaismus breitete den Weg für die Formensprache des Surrealismus. Künstler wie Grosz oder Heartfield waren erst Dadaisten, dann Surrealisten, kein Wunder, dass ihre Foto/Textmontagen, ihre Techniken auch den Surrealismus beeinflussten. „Beide, sowohl der Dadaismus und der Surrealismus, gründen ihre Kunsttheorie auf einen Widerspruch in sich, indem sie den restlosen Verzicht auf die gangbaren und sich mit der Zeit verbrauchten Ausdrucksmittel zur Vorraussetzung ihrer Wertung machten“ (Hauser 1979: 373). Eine neue, radikale Ästhetik wurde im Surrealismus gesucht. Radikal war auch die damalige neue Ästhetik des Manieristen im Gegensatz zur Renaissance, wie beschrieben. Hier sind Gemeinsamkeiten festzustellen, auch wenn jede Epoche für sich diese radikalen künstlerischen Umbrüche formal auf ihre Art verarbeitet. Es gibt aber auch augenscheinliche Ähnlichkeiten z. B. im Malstil. Salvador Dali (1904-1989) benutzt Stilmittel, mit denen schon die Manieristen ihre Paradoxien zum Ausdruck brachten. Größenmaßstäbe, Kompositionsmethoden, Deformationen, die kräftigen Farben, die immer glatt und sauber wirken, finden wir sowohl bei Dali [z. B. Die zerrinnende Zeit, 1931 (Bild #6) oder The Temptation of St. Anthony, 1946] als auch in den Arbeiten von Parmigianino, Rossos oder Bronzino. Die Deformation, das Aus-den-Fugen-Laufen der Zeit, der Uhren bei Dali, erinnert stark an die Verformungen oder an die in die Länge gezogenen, verdrehten Figuren der Manieristen. In Dalis Version von *The Temptation of St. Anthony* (1946) zeigen seine Figuren dieses Gezogene, Verdrehte in extremer Form. Künstler wie z. B. Dali und Parmigianino zeichnen sich durch eine extreme naturalistische Detailtreue aus, die im Widerspruch zu den unrealistischen Bildwelten und Figuren steht. Dieses Paradox ist im Surrealismus und im Manierismus zu finden. Eine weitere Überschneidung gibt es in der Themenwahl [mythische Gestalten & Frauen]. Auch im Surrealismus hat die Frau, die Weiblichkeit einen besonderen Stellenwert. Ob mit Schubladen versehen oder im Vogelkäfig, der Sexualtrieb, die Bewunderung für den weiblichen Körper (auch bei Man Ray) ist in beiden Stilrichtungen zu finden. Fotografie und Film sind bevorzugte Medien der

Surrealisten. „Im Film werden die Grenzen zwischen Raum und Zeit flüssig, und es entstehen Apperzeptionsformen, in denen der Raum einen quasi-zeitlichen und Zeit einen mehr oder weniger räumlichen Charakter trägt“ (Hauser 379). Eine Verdichtung des Raumes, der Ansichten fand auch bei den Manieristen statt, durch Spiegelungen versuchten sie so etwas wie eine 180-Grad-Ansicht auf ein zweidimensionales Bild zu bannen. Bei Picasso, der Augen zum Beispiel nebeneinander malte und somit zwei Ansichten des Gesichtes in einem verschmelzte, findet sich diese Art Raumfaltung auch wieder. „Picasso rückt in die Nähe des Manierismus nicht nur durch den Charakter seiner ganzen Kunst und die stilistische Verschiedenheit ihrer einzelnen Phasen, sondern auch durch die gemischte Zusammensetzung seiner einzelnen Werke“ (Hauser 382f.). Eklektizismus wird nicht nur bei ihm, sondern in der modernen Kunst allgemein zum Formenspiel. Der Rückgriff, die Neu-Interpretation und Kombination historischer, medialer, populärer Versatzstücke, Zeichen, Formen und Figuren beherrscht die postmoderne und zeitgenössische Kunst bis heute. Hier kann man klar von einer künstlerischen Wende sprechen, die mit dem Manierismus begann, dann bis zum Surrealismus aussetzte und sich dann bis heute fortsetzt.

Das Ziel bestand seit dem Anfang der Renaissance bis zum Ende des Impressionismus in der gesteigerten Konzentration der Darstellung auf rein visuelle Elemente (...). Der Manierismus war die einzige Phase im Laufe der Entwicklung, die die Kontinuität dieser Tendenz unterbrochen hat. In der Kunst unserer Tage wiederholt sich dieser Zwischenfall, es sei denn, es stellt sich heraus, daß das, was damals eine Episode war, diesmal zu einer endgültigen Wendung führt. (Hauser 381)

### *5. Manierismus und die zeitgenössische Fotografie*

In der zeitgenössischen künstlerischen Fotografie lassen sich manieristische und surrealistische Tendenzen, Muster, Formen und Thematiken nachweisen, so meine Feststellung. „Der Primat der Idee im künstlerischen Prozess und die betonte Intellektualisierung kennzeichnen sowohl die Kunst der ‚Maniera‘ (...) als auch die selbstbezügliche Kunst der (Post-)Moderne. Noch offensichtlicher ist ein direkter Bezug mit Blick auf die populären Bildmedien Fotografie und Film. Manchen der gefeierten Modefotografen scheint Rosso Fiorentino und viele der Porträtfotografen scheinen Agnolo Bronzino und Jacopo Pontormo die visuellen Muster geliefert zu haben“ (Klaus Honnef 4/2016: 7). Das im Manierismus so verbreitete und das zum ersten Mal in dieser speziellen

Form aufkommende Porträtgemälde zeugt von einer selbstbewussten Haltung des sich bewussten Individuums. Hier sind sich die Dargestellten ihrer Verantwortung, ihrer Handlungen bewusst, nicht eine göttliche Kraft lenkt ihr Schicksal, sondern die eigenen Entscheidungen. Dies ist ein Grund, weshalb so viele schillernde und stolze Porträts im Manierismus entstanden sind. In der heutigen Malerei ist dieses Thema fast verschwunden, es gibt kaum noch in aufwendigen langen Sitzungen entstandene Porträtgemälde. Dieses Metier hat vollständig die Fotografie aufgegriffen. Sie ist das heutige Medium, in dem „man“ sich porträtieren lässt. Fotografinnen wie zum Beispiel Annie Leibovitz sind so etwas wie die Bronzinos der Gegenwart, es braucht viel Geld und lange Wartezeit, um bei ihr einen Termin für ein Porträt-Shooting zu bekommen.

Zwei Beispiele sollen nun zeigen, wie der Manierismus und dann der Surrealismus von den fotografischen Strategien der KünstlerInnen aufgenommen wurden. Das erste Beispiel ist eine Fotografie-Ikone, ein Bild von Bettina Rheims [französische Fotografin, \*1952]. 1991 legte sie mit »*Chambre Close*« ihren ersten Fotoband in Farbe vor, in der Zusammenarbeit mit Serge Bramly [Kunstkritiker], der ihr internationale Beachtung einbrachte. Hieraus soll die bekannteste Fotografie exemplarisch untersucht werden, die auch als Titelbild fungierte (erste Auflage 1992) [Bild #7].

Die Fotografie zeigt eine junge brünette Frau, perfekt geschminkt und frisiert. Sie sitzt auf einem gelben Sofa, vor einem roten Telefon und einer Holzvertäfelten Wand als Hintergrund. Sie liegt mehr als dass sie sitzt, trägt nur einen grünen Trenchcoat und halterlose Strümpfe. Auffallend sind die satten Farben der Fotografie, sie wirken klar und sauber. Die Fotografie zeigt nur drei Farbtöne: Rot (Lippen, Telefon, Fingernägel – eine gewollte Farbübereinstimmung?), Gelbtöne (Sofa, Wand, Haut) und in Grün der Mantel. Schwarz sind ihre Haare, die Augen und die Strümpfe. Die reduzierte Farbtonwahl mit satten Farben erinnert, wie schon ausgeführt, stark an die Gemälde Bronzinos. Die manieristische Farbästhetik findet sich hier wieder, klare saubere Farbton-Bereiche, die durch kräftige Konturen voneinander abgegrenzt sind. Bei Rheims und den Manieristen haben die Modelle fast immer einen vornehmen „adligen“ blassen Hauttyp mit dunklem oder rötlichem Haar. Durch dunkle Hintergründe oder wie bei Rheims im grünen Mantel wirkt die nackte Haut noch blasser, da der Kontrast die Szene intensiviert. Der Mantel auf Rheims Fotografie, unter dem das Modell nackt ist, fällt unterhalb des Gürtels auseinander, sodass man die weiße Haut, das dunkle Scharmhaar und den Ansatz der halterlosen Strümpfe sehen kann. Hier wird der nackte Körper wieder visuell zerteilt (s. o. Baudrillard), um ihn zu erotisieren. Die schwarzen

Strümpfe bilden die untere Sichtbegrenzung, der sich zerteilende Mantel die obere. So entsteht ein Dreieck, das den nackten Körper, das schwarze Schamhaar zeigt. Im oberen Bildteil sieht man in Ausschnitt des Mantels die Brust, die Lippen und die Augen, Augenbrauen sind stark geschminkt. Quer- und Längslinien verdecken und zeigen partiell den Körper des Modells. Diese Vorgehensweise der Erotisierung findet man auch in manieristischen Gemälden.

Auch der Faltenwurf des Mantels erinnert an die Arbeiten vom Bramantino (z. B. *Ecce homo*) oder Bronzino (z. B. *Verkündigung*). Er wirkt sehr plastisch und durch den satten Grünnton scheint der Mantel fast zu leuchten. Die Falten werfen starke Schatten, die den räumlichen Eindruck noch verstärken. Die Reduktion auf die drei Farbtöne unterstützt einen manieristischen Bildeindruck weiter. Die Modelle der Manieristen waren fast immer sehr leicht bekleidet „erotisch aufgeladen“ und blicken oft verführerisch und selbstbewusst den Bild-Betrachter direkt an. Es ist ein Blick, der sagt, ich bin eine stolze Frau und dies ist mein Körper, es gibt nichts, für das ich mich schämen müsste. In den Werken der *Schule von Fontainebleau* zum Beispiel ist dieser intensive Blick zu finden. Dieser Blick ist auch auf der Fotografie vom Rheims zu sehen, ein Blick direkt in die Kamera, lasziv und stolz zugleich, mit selbstbewusster Kopfhaltung. Mit der Arbeit *Loth und seine Töchter* von Farns Floris, das einen Inzest andeutet und auf dem der Vater eine Hand auf die Brust der Tochter gelegt hat, [Bild #8] verbindet die Fotografie von Rheims eine weitere Auffälligkeit. Die Brust – und nur die linke Brust (vom Betrachter aus) –, die bei Rheims zwischen dem grünen Mantel hervorscheint, ist nackt und wird durch die Hände des Modells, deren Fingernägel rot lackiert sind, angehoben [nicht ein Mann greift nach der Brust, sondern das Model bietet sie an, das ist der emanzipatorische Moment in Rheims Bild gegenüber dem Bild Floris‘]. Bouspuet schreibt über die manieristischen Maler: „Eine andere ebenfalls angewandte Methode besteht darin, bei einer sonst völlig angemessenen Kleidung nur die Brüste unbedeckt zu lassen“ (Bousquet 1985: 160). Hier decken sich die Gestaltungsmethoden von Rheims und Floris. Die erigierte Brustwarze bildet den Blickpunkt beider Bilder. Bei Farns Floris bedeckt Loth mit seiner Hand die rechte Brust seiner Tochter, die linke bleibt somit freigestellt und wird auch zum Bildpunkt des Bildes wie bei Rheims. Die Brust in Rheims‘ Fotografie wird dem Betrachter sozusagen angeboten, die Haltung fordert heraus, der Blick verstärkt dies. Ich bin weiblich und meine „Brüste gleichen den Weintrauben / Granatäpfel“ (Hohelied / Bibel) – Ich biete sie an. Insgesamt kann man feststellen, dass es Überschneidungen gibt in der Komposition der Bilder. Diese sind nur stellvertretend für ihre Zeit, der Gedanke der Freizügigkeit verbindet beide Epochen. Die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Umbrüche *jener* und *dieser* Zeit

gleichen sich, so dass eine ähnliche Bildsprache benutzt wird. Rheims versteht sich als feministisch, emanzipatorisch, da sie die Würde der Frau immer in ihren Bildern bewahrt und schützt. Hier werden keine passiven Opfer, sondern aktive Verführerinnen abgelichtet, so wie die manieristischen Abbildungen der Göttinnen „(...) nicht vor der Schamlosigkeit zurückschreckten, wenn es gilt, Paris zu betören (...)“ (Bousquet 1985: 152). Bei Rheims' Fotoproduktionen wird akribisch jedes Detail geplant und bewusst inszeniert. Die Genauigkeit im Detail finden wir auch schon im Manierismus. Auch die Modelle müssen die geplante Pose immer wieder wiederholen, bis Rheims den Ausdruck findet, den sie suchte. Dies ist meist ein langwieriger Prozess.

Auch im zweiten Beispiel ist die Detail-Verliebtheit ein augenscheinliches Erkennungsmerkmal der Fotoproduktionen. Es ist den Arbeiten anzusehen, dass der Fotograf ein Werbefotograf ist. Licht-Einsatz, Farben und Formen / Figuren sind werbewirksam platziert. Pierpaolo Ferrari, Werbefotograf, und Maurizio Cattelan, Künstler, sind die Ideengeber und Produzenten der Zeitschrift *Toiletpaper*. Seit 2010 erscheint das Heft, das nur aus Fotografien besteht und keinen Text beinhaltet, in regelmäßigen Abständen – zwei Mal im Jahr. Die Bilder werden von Cattelan und Ferrari selbst erdacht und inszeniert. Sie sind meist surreal und absurd, aber auch humorvoll, ironisch und politisch. Sie sind spannungsvolle unverständliche Paradoxien in einer poppigen, sauberen und glatten Webeästhetik. Beeinflusst sind ihre aufwendig inszenierten Fotografien von den Manieristen, Surrealisten und der Werbung. In einem Interview sagt Cattelan: „TOILET-PAPER will continue to investigate that grey zone between advertising, fashion, and art, with no other purpose than exploring (...). Oliviero Toscani was such a huge innovator in advertising in the '90s that he probably influenced the visual art of that period“ (Interview mit FRANCESCO BONAMI and OLIVIER ZAHM / purplr.fr). Toscani ist in seinem künstlerischen Werdegang ebenfalls paradox. Er ist ein Werbefotograf, der die Grundzüge der Werbung, den Konsum, das Begehren nach noch mehr Konsum ablehnt. „In ihrem Bemühen, uns das Glück zu verkaufen, erzeugt die Werbung letztendlich Heerscharen von Frustrierten. Indem sie vermehrt Wünsche weckt, die unerfüllt bleiben müssen, verfehlt sie ihr Ziel und schafft Deprimierte und Kriminelle (...). Die Werbung verkauft kein Glück, sie schafft vielmehr Depression und Ängste, Wut und Frustration“ (Toscani 1996: 28f.). Mit seiner Benetton-Werbekampagne beschritt er neue Wege in der Werbung, die diesen von ihm beschriebenen Teufelskreis durchbrechen sollten. Cattelan geht in seinen *Toiletpaper Magazine* in eine andere Richtung und doch noch einen Schritt weiter. In diesen Heften ohne Texte wirbt er nur noch um Aufmerksamkeit für seine absurden Bildideen, die viel Platz für Interpretation

lassen. Eine Art Antiwerbung, mit werberischen Mitteln, da es kein Produkt gibt, für das die Bilder werben, außer vielleicht für die menschliche Phantasie, die sie anregen sollen. Wie Toscani ist auch Cattelan ein Suchender, der in den Abgründen und Absurditäten des Lebens fündig wird. „Die Kreativität bleibt die Domäne des Zweifels, der Suche, der Krise und der Fragilität“ (Toscani 1996: 110). Diese würden auch die Künstler des Manierismus bejahen, ihre Kreativität schöpften sie auch, wie beschrieben, aus dem Zweifel, der Verunsicherung und aus der Fragilität ihres neuen Weltbildes. Die Dualität, das Nebeneinander von Möglichkeiten schaffte neue künstlerische Spannungsfelder. Dies ist auch bei Cattelan zu beobachten:

Positives und Negatives, Gutes und Böses, Verbote und Tabus, Wahrheit und Täuschung – in Cattelans Phantasie ist alles enthalten. Cattelan lässt sich nicht festlegen, auch auf die Fragen zum Verhältnis von Leben und Kunst gibt er keine Antwort. Er hält sich an keine Ordnung, stellt sich selbst in Frage, untergräbt das System von innen, fordert unsere Wahrnehmung und Sehgewohnheiten heraus. Seine Arbeiten sind eingebettet in Versagensangst und ein tiefes Bewusstsein von Tragik, Verlust und Tod und werden, angerichtet mit humorvollen Wendungen, in eindrucksvollen Bildern präsentiert. (DU Magazin für Kultur 8/2013: 27)

Er nutzt die Mechanismen der Werbefotografie, um ein visuelles Spektakel zu erzeugen, damit seine Bilder sich gegen die tausendfachen Werbeaufnahmen behaupten können. Hier eine weitere Paradoxie: *Toiletpaper* ist benannt nach einem Wegwerf-Artikel, nach Zeitschriften, die man schnell entsorgt, dies widerspricht aber Cattelans betriebenem Aufwand, um die Fotografien zu produzieren.

Cattelans Szenen und Fotos für *Toiletpaper*, die aufwendigen Filmsets gleichen, erinnern an Gregory Crewdsons minutiös inszenierte filmische Bilderwelt. Aufschlussreicher ist hier jedoch der Unterschied. Crewdsons Fotografien werden gerahmt, ausgesellt in Editionen aufgelegt, gekauft und verkauft und ohne Frage als Kunstwerke angesehen, Die *Toiletpaper*-Fotos existieren nur in Magazinform (...). Für Cattelan sind die *Toiletpaper*-Fotos „beinahe Kunst“. Einige, so glaubt er, könnten irgendwann den Status von Kunstwerken erlangen, aber erst, wenn sie sich bewährt haben in der Welt, erst wenn sie ikonisch geworden sind. (DU Magazin für Kultur 8/2013: 57)

Cattelan schickt seine Bilder in eine Welt voller Bilder, in einen Überfluss an Bildern, er setzt sie einer ätherischen Evolution aus und hofft, dass einige überleben werden. Die Absurdität seiner Bilder steht der Absurdität der kommerziellen Bilderproduktion, dem modernen Leben gegenüber und nimmt sie dennoch in sich auf. Die traum-/alpträumenhaften Darstellungen zeigen sich als Inszenierungen einer aus den Fugen geratenden Welt. Der surrealistische Ansatz ist immer erkennbar, in dem versucht wird, etwas darzustellen, das nicht darstellbar ist. Zweifel und Verunsicherung, werden mit überzogenen, ironischen und absurden Ideen



bildhaft gemacht, ein Versuch, das Unfassbare fassbar zu machen. Die Masse der in Umlauf gegebenen Bilder zerstört wiederum Bilder. „Wie die Barockmenschen sind wir emsige Bilderzeuger, aber insgeheim sind wir Ikonoklasten. Nicht solche, die Bilder zerstören, sondern eher solche, die Bilder im Überfluß herstellen, auf denen es nichts mehr zu sehen gibt. (...) Diese Bilder verbergen nichts, sie enthüllen nichts, sie haben in gewisser Weise eine negative Intension“ (Baudrillard 1992: 24). Hier gegen versuchen sich die Fotografien des *Toiletpapers* zu wehren, sie sind manchmal hässlich und brutal, eklig und abstoßend, aber sie haben keine negative Intension, gerade weil sie nicht dem Klischee entsprechen, Werbung zu sein für ein Produkt, ob Subjekt oder Objekt. Exemplarisch sollen nun zwei Fotografien des *Toiletpaper Magazin* analysiert werden. Sie stammen aus der neusten Ausgabe (Nr. 12), Frühjahr 2016, und haben keine Bild-Titel.

Das Titelblatt [Bild #10] der Ausgabe ziert ein Bild, das in drei Farbtönen gehalten ist: Blau, Gelb und Rot. Diese starken, satt auftretenden Farbtöne sind die einzigen auf der Fotografie. Der gelbe Hintergrund besteht nur aus diesem Farbton. Er ist glatt und sauber. Vor ihm steht ein Mann im königsblauen Anzug und weißen Hemd. Dieser ist nur bis zu dem Schulteransatz abgelichtet, Hals und Kopf sind nicht zu sehen. Im Vordergrund des Bildes steht ein roter runder Tisch, auf dem ein Globus liegt. So steht der Mann zwischen dem schrillen Rot des Tisches und dem gelben Hintergrund in seinem blauen Anzug. Seine eine Hand hält den Globus, die andere hält einen Pinsel mit hellblauer Farbe. Auf dem Globus sehen wir nur noch die Landkarte der USA, alle anderen Länder wurden mit der hellblauen Farbe, die auch die Ozeane auf dem Globus hat, übermalt. Der Globus zeigt nun nur noch ein Land, die USA. Die Interpretationen zu dieser Fotografie können vielseitig sein. Halten sich die USA im Sinne von Trump für das einzig wichtige Land auf der Erde? Ist es nationalistisch gemeint oder genau das Gegenteil, ist es eine Kritik? Dies wäre ein ironischer Ansatz. Spekulationen, Zweideutigkeit und Irritationen sind erwünscht, ganz im Sinne des Manierismus, der das Zweideutige bevorzugte.

Die elfte Fotografie [Bild #10] aus dem gleichen Magazin Nr. 12 (1/2016) betont eher den surrealistischen Ansatz von *Toiletpaper*. Wieder gibt es nur drei Farbtöne zu sehen, Violett, Gelb und Pink. Im Hintergrund sehen wir abwechselnde gelbe und violette Kreise, die einen Strudel suggerieren, ein alptraumhaftes Fallen, so wie es in Hitchcocks *Vertigo* zu sehen ist. Auch die Filmplakate zu diesem Film vom 1958 zeigen dieses kreisende Fallen. Hitchcock interessierte sich sehr für den Surrealismus, so arbeitete er auch mit Dali für eine Traumszene in dem Film *Spellbound* (1945) zusammen. Im Vordergrund zeigt die Fotografie [die wie alle

*Toilettepaper*-Fotografien ohne Titel ist] ein junges hübsches Model, das einem Hitchcock-Film entsprungen sein könnte. Sie trägt einen pinken Rolli und pinken Lippenstift. Ihre weit aufgerissenen blauen Augen und der zum Schrei offene Mund verstärken den Eindruck des Schreckens. Mit den Händen fasst sie sich an den Kopf, eine Verzweiflungsgeste. Der Schock, ein surrealistisches Arbeitsmittel, ist ihr anzusehen, denn etwas scheint sie anzugreifen [Wie die Vögel, die bei Hitchcock im gleichnamigen Film von 1963 Melanie Daniels (Tippi Hedren) angriffen.]. Auf der *Toilettepaper*-Fotografie sind es aber keine Vögel, sondern schwarze Telefonhörer aus den 40er/50er Jahren, die das Model zur Verzweiflung bringen, denn sie fallen an Kabeln auf sie herab und scheinen sie bedrängen zu wollen. Man kann das zigfache imaginäre Reden/Läuten hören, das die Situation unerträglich zu machen scheint. Die Frau wird von einer Informations- und Signalflut überwältigt.

Diese surrealistische Szenerie wirkt manieristisch durch die perfekte saubere Ausleuchtung der satten Farben. Die Absurdität der Darstellung soll zur Interpretation anregen. Ist dieses Foto eine Kritik an unser aller „Allzeit-Erreichbarkeit“, unserer Handy-Affinität? Zeigt es den Wahnsinn einer Kommunikationstechnologie, die immer weiter in unser Leben eindringt? Weitere Spekulationen sind möglich. Auch hier geht es um eine nicht negative Intension des Bildes, denn es regt die Phantasie an, es zeigt an, in welchem Spannungsfeld wir heute leben. Die manieristischen Strategien, die Spannung, Verunsicherung, das Paradoxe der Zeit, in der Kunst seinen Ausdruck finden zu lassen durch überzogene Formen, Farben und Ideen ist auch heute noch präsent. Auch wenn sich die Medien weiterentwickelt haben, so treffen wir gerade heute wieder auf ein gesellschaftliches Umfeld, das vom Neoliberalismus, Terrorismus, Nationalismus und Imperialismus bestimmt ist. Die Folgen daraus sind die Krisen unserer Zeit [Überwachungskrise, Wirtschaftskrise, Finanzkrise, Flüchtlingskrise, Umweltkrise, Armutskrise], die wir nicht, so scheint es, bewältigen können oder wollen. Die Menschen im Manierismus steckten wie wir heute in einer tiefen Vertrauenskrise, zu sich selbst, zu unseren Systemen und zu unseren Werten/unserem Glauben. Hieraus entwachsen und entwachsen ähnliche künstlerische Ansätze, dies nachzuzeichnen, war meine Absicht.

*von Helge H. Paulsen*

Literaturverzeichnis:

**Baudrillard, Jean** (1982): *Der symbolische Tausch und der Tod* Matthes & Seitz Verlag München

**Baudrillard, Jean** (1992): *Transparenz des Bösen*, Merve-Verl., Berlin

**Bonito Oliva, Achille** (2000): *Die Ideologie des Verräters - Manieristische Kunst, Kunst des Manierismus*, DuMont Verlag Köln

**Bousquet, Jacques** (1995): *Malerei des Manierismus - Die Kunst Europas von 1520 bis 1620* Verlag F. Bruckmann KG, München

**Flusser, Vilem** (2001): *Fotografie denken*, Gottfried Jäger (Hg.) Kerber Verlag, Bielefeld

**Flusser, Vilem** (1985): *Für eine Philosophie der Fotografie*, Verlag European Photography, Göttingen

**Gombrich, Ernst H.** (1977) *Die Geschichte der Kunst*, Belser AG für Verlagsgeschäfte, Stuttgart/Zürich

**Groys, Boris** (1999): *Kierkegaard*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München

**Groys, Boris** (2002): *Politik der Unsterblichkeit*, Carl Hanser Verlag, München Wien

**Hauser, Arnold** (1979): *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München

**Nietzsche, Friedrich** (2007): *Menschlich all zu Menschliches*, Anaconda Verlag, Köln

**Toscani, Oliviero** (1996): *Die Werbung ist ein lächelndes Aas*, Bollmann Verlag, Mannheim

**Vasari, Giorgio** (2004): *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin

Zeitschriften:

**art – Das Kunstmagazin / März** (2016): *Bilder aus den Fugen* Artikel von Sandra Danicke, Herstellung: G+J, Druck: NEEF + Stumme, Wittgen

**DU – Die Zeitschrift für Kultur/ Nr.840** (2013) : *Ohne Medien kein Mythos*; Artikel von Nancy Spector, & *Die Legende des Maurizio C.*; Artikel von Pei Fen Sung  
Hrg. Du Kulturmedien AG, Zürich

**Kunstzeitung / Nr. 236 April** (2016): *Spiegel einer Welt im Umbruch* von Klaus Honnef, Hrg. Lindinger + Schmid

Bilderverzeichnis:

#1. Parmigianino: *Madonna mit dem langen Hals* (1534-1540)

#2. Lucas Cranach der jüngere: *Venus und Cupido*

#3. Giacomo Zucchi: *Amor und Psyche* (1589)

#4. Rosso Fiorentino: *Madonna mit Kind* (1521)

#5. Bronzino: *Allegorie der Liebe und der Zeit*

#6. Salvador Dali: *Die zerrinnende Zeit*, 1931

#7 Bettina Rheims (aus) 1992 – *Chambre Close. Eine Fiktion* (mit Serge Bramly). Kehayoff Verlag

#8 Farns Floris: *Loth und seine Töchter*

#9 (aus) Toilettenpapier Magazin Nr.12 [Titelblatt] 1/2016 von Maurizio Cattelan & Pierpaolo Ferrari

Hrg. Damiani, Bologna - Italy

#10 (aus) Toilettenpapier Nr.12 [Seite 11] 1/2016 von Maurizio Cattelan & Pierpaolo Ferrari, Bologna - Italy