

Der Manierismus, eine europäische Kunstbewegung erläutert an Beispielen aus der Malerei

3. Südalpiner Manierismus

Die Bilder 3 bis 11 sind Beispiele für den Südalpinen Manierismus (Italien). Insbesondere die Gemälde Nr. 4 und 5 zeigen dabei exemplarisch wie die Maler des Manierismus bei der Darstellung von Personen oft überziehen: überlanger Hals, überlange Finger, überlange Gliedmaßen. Die Bilder wirken dadurch geziert. Auch experimentieren die Künstler gerne mit neuen Untergründen (Kupfer, Holz, Marmor, Schiefer).

Wie bereits in Teil 1 ausgeführt, kam im Zeitalter des Manierismus die künstlerische Verarbeitung allegorischer und mythologischer Themen in Mode. Als Folge der manieristischen Kunstentwicklung, in deren Verlauf die Künstler ihre eigenen Auffassungen anstelle der Beachtung traditioneller Regeln in den Vordergrund stellten, finden sich besonders bei der bildlichen Darstellung von Legenden und Erzählungen mehrere über den Bildraum verteilte - auch zeitlich versetzte - Episoden.

Ein Beispiel hierfür ist Jacopo Pontormos Gemälde „Martyrium der Zehntausend“ (Bild 3).



Bild 3: Jacopo Pontormo (1494-1557), Martyrium der Zehntausend, um 1529-1530
Öl auf Holz, 67 x 73 cm; Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Die Legende von den zehntausend Märtyrern aus frühchristlicher Zeit entstand im Mittelalter während der Kreuzzüge.

Achatius, ein römischer Heerführer unter Kaiser Hadrian (2. Jahrhundert n. Chr.) wurde demnach mit 9.000 Soldaten nach Armenien geschickt, um dort in der Nähe des Berges Ararat einen Aufstand niederzuschlagen. Das Heer der Aufständischen war aber zahlenmäßig weit überlegen. Vor der entscheidenden Schlacht erschien Achatius und seinen Soldaten jedoch ein Engel, der ihnen den Sieg versprach, wenn sie sich zum Glauben an Christus bekehrten.

Nach Übertritt zum Christentum besiegten Achatius' Truppen tatsächlich die Aufständischen und stiegen voller Dankbarkeit auf den Berg Ararat, wo sie von Engeln getauft wurden.

Als Kaiser Hadrian von der Bekehrung erfuhr, entsandte er ein neu aufgestelltes Heer, das die Abtrünnigen vernichten sollte. Obwohl tausend Soldaten noch während der Kämpfe zu den Christen überliefen, unterlagen sie dennoch den Truppen des römischen Kaisers.

Die nunmehr zehntausend christlichen Kämpfer wurden auf grausame Weise bestraft. Der römische Befehlshaber ließ sie analog zur Leidensgeschichte Christi mit Dornenzweigen foltern, verspotten und auf dem Berg Ararat kreuzigen.

In dem heute zur Sammlung der Galleria Palatina im Palazzo Pitti gehörende Gemälde hat Pontormo die Ereignisse der Geschichte in einer Bildkomposition untergebracht.

Links oben ist die Taufszene auf dem Berg Ararat dargestellt. Auf dem Gipfel tauft ein Engel die zum Christentum bekehrten Soldaten, die sich links nackt vor ihm niederwerfen und sich rechts nach Empfang des Sakraments abtrocknen und ankleiden.

Darunter marschiert diagonal aus der Tiefe des Mittelgrundes kommend hinter einem Bannerträger ein Heer auf. Davor sind nackte Reiter zu sehen, wobei die Laufrichtung der Pferde nach links der Szenerie eine besondere Dynamik verleiht, die durch die gegenläufigen Diagonalen wirkungsvoll verstärkt wird.

Das Gemenge aus Pferden und Menschenleibern wird vorne links durch den Nahkampf Mann gegen Mann in seiner Dramatik noch gesteigert.

Im Vordergrund zeigt Pontormo die Verurteilung der zum Christentum übergetretenen Soldaten. Die Szenerie nimmt die gesamte Bildbreite ein und wird durch ein längliches Podest mit einer vorgelagerten Treppe gegliedert.

Dahinter ziehen links die nackten, teils gefesselten Verurteilten vorbei, die in gebeugter Haltung ihren qualvollen Tod erwarten.

Die Gruppe ganz rechts nimmt offenbar gerade ihr Urteil entgegen. Sie trifft der zornige Blick des auf dem Podest thronenden römischen Feldherrn, der mit ausgestrecktem Arm auf sie zeigt und damit einem Offizier, der dem Betrachter den Rücken zuwendet, den Auftrag zur Vollstreckung der Folter erteilt.

Rechts oben im Halbdunkel des Hintergrundes hat Pontormo die Kreuzigung sowie einen Engel, der die Märtyrernägel vom Boden auflieft, in Szene gesetzt, indem er den Berg Ararat ein zweites Mal darstellt. Wir sehen bereits an Bäume gekreuzigte Christen, während andere auf dem Boden noch ihres Schicksals harren.

Zeitgeschichtliche Bedeutung

Obwohl die Legende vom Martyrium der Zehntausend im 2. Jahrhundert n. Chr. spielt, muss sie Pontormos Florentiner Zeitgenossen brandaktuell erschienen sein. Denn der Künstler malte dieses Martyrium während der Belagerung von Florenz durch Truppen des Habsburgerkaisers Karl V.

Innerhalb der Stadtmauern herrschte eine verheerende Hungersnot. Der Schrecken, den die Menschen in der belagerten Stadt erlebten, spiegelt sich in dem bizarren Gemälde.

Die monatelange Belagerung von 1529/30 richtete sich gegen die Anhänger der Florentiner Republik. Wiederholt hatten sie sich gegen die wohlhabenden und einflussreichen Medici aufgelehnt, die die alleinige Macht beanspruchten.

1527 hatte ein Bürgeraufstand die Medici-Söhne Alessandro und Ippolito zur Flucht aus der Stadt gezwungen. Eine Ursache für den Aufruhr der Florentiner war die Verwendung von Geldern der Handelsstadt zur Finanzierung des Papstes in Rom. Papst Clemens VII., selbst Mitglied der Medici-Familie, unterstützte die Belagerung der abtrünnigen Stadt.

1530 musste sich Florenz aufgrund von Hungersnot und Epidemien ergeben. Fast die Hälfte der Florentiner Bevölkerung kam in dieser Zeit ums Leben. (2)



Bild 4: Parmigianino (1503-1540), Selbstbildnis im Konvexspiegel, 1523-1524
 Öl auf Pappelholz, Durchmesser 24,4 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum

Parmigianino (eigentlich Francesco Mazzola) fertigte das Selbstporträt im Alter von 21 Jahren an. Die nahe am Spiegel positionierte rechte Hand wird durch die konvexe Spiegelung stark vergrößert und soll damit einen Bezug zum Betrachter aufbauen. Der Maler empfiehlt somit seine Künstler-Hand als produktives Element.

Parmigianino bewarb sich mit dem außergewöhnlichen Bild bei dem damaligen Papst Clemens VII., um von ihm weitere Aufträge zu erhalten.



Bild 5:
Parmigianino (1503-1540), Madonna mit dem
Langen Hals, 1534-1540, Öl auf Holz, 216 x 132cm;
 Florenz, Uffizien



Bild 6: Agnolo Bronzino (1503-1572), Allegorie der Liebe oder Venus küsst Amor, vor 1550
 Öl auf Holz, 146 x 116 cm; London, National Gallerie

Das für den höfischen Manierismus charakteristische Bild ist ein Beispiel für das am Florentiner Hof und an anderen Höfen [...] in Frankreich und Italien beliebte Spiel mit mythologischen Geschichten, mit gelehrten Allegorien und Rätseln, die die Fantasie und das Bildungswissen der Betrachter herausfordern. (3)

Das Bild zeigt eine Fülle von Figuren, die sich dicht gedrängt um das zentrale Paar von Venus und Amor gruppieren. Venus, die auf einem Seidentuch kniet, hält in der linken Hand den goldenen Apfel der Hesperiden, den ihr Paris als Preis für ihre einzigartige Schönheit überreicht hatte. In der erhobenen Rechten trägt sie einen Pfeil, den sie offenbar aus Amors Köcher gezogen hat. Amor drängt sich mit erhitzten Wangen an die Mutter, streichelt zärtlich ihre Brüste und küsst sie auf den Mund. Venus erwidert mit geöffneten Lippen und ihrer Zunge den Kuss, die Täubchen unter Amors Fuß unterstreichen als Symbole für leidenschaftliche Liebe den erotischen Reiz der Szene. [Welch faszinierendes Spiel mit der Erotik!].

Die Figur auf der linken Seite, die sich mit verzerrtem Gesicht wie in Verzweiflung die Haare rauft, wurde als Allegorie des Wahnsinns gedeutet, für Vasari ist es die *Eifersucht*, eine Deutung, die mit der ersten gut zu vereinbaren ist.

Der Knabe mit den Glöckchen an den Fesseln, der im Begriff ist, Rosen auf das Paar zu streuen, kann als Allegorie von Spiel und Vergnügen gelten.

Am schwersten zu deuten ist die dunkelhaarige Figur mit dem Perlendiadem, die dem Betrachter eine Honigwabe entgegenhält. Der vor dem blauen Vorhang wie in der Luft schwebende Kopf gehört offenbar ebenso wie die anatomisch rätselhaft verdrehte Hand zu einem mit Schuppen bedeckten Vogelkörper, den Löwentatzen und dem schlangenartigen Gebilde, das möglicherweise der Echsen Schwanz des Mischwesens ist. Vasari deutet diese Figur als *Fraude*, d. h. als Tücke und heuchlerische Falschheit. Nach Cesare Ripa, der unerschöpflichen Quelle für gelehrte Verschlüsselungen in Kunst und Literatur, ist Fraude eine Gestalt mit einem Vogelleib, Tierfüßen und zwei Köpfen, die sich hinter Masken verbergen. Bronzino hat zu Füßen des Monsters, vielleicht als Hinweis für eine solche Deutung, zwei Masken gemalt.

Über der ganzen Gruppe breiten zwei Gestalten mit dramatischer Geste ein großes blaues Tuch aus, man weiß nicht, wollen sie die Szene verhüllen, oder haben sie die Akteure gerade entschleiert, um sie ans Licht der Wahrheit zu bringen? Der kahlköpfige Alte mit grauem Bart ist an seinen Flügeln als Gott Saturn und damit als Allegorie der Zeit zu identifizieren. Die zweite Figur könnte eine Allegorie der Wahrheit – die Tochter der Zeit – sein. (3)



Bild 7: Agnolo Bronzino (1503-1572), Hl. Familie mit Hl. Anna und dem Johannesknaben, um 1545/46; Öl auf Holz, 128,6 x 101,5 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum

An diesem eindrucksvollen Gemälde ist gut zu erkennen, wie sich ein manieristischer Künstler vom Prinzip der Hochrenaissance, die Natur genau abzubilden, abgewendet hat.

Bronzino widmet sich hier einem durchaus traditionellen Thema und gestaltet eine traditionell symmetrische Komposition mit Maria im Zentrum, begleitet von der Mutter Anna (links) und Joseph (rechts). Jesus hält einen Vogel in den Händen als Symbol für die menschliche Seele, und der kleine Johannes reicht einen Apfel, der an den Sündenfall erinnert.

Allerdings verlässt Bronzino hier in vielfacher Hinsicht die Tradition der Renaissance, die glaubwürdige Menschen in einem glaubwürdigen Raum darstellen will. Diese Figuren wirken wie aus hartem Stein gemeißelt und sind in ein fahles Licht getaucht. Hier geht es nicht mehr darum, Menschen aus Fleisch und Blut darzustellen. Bronzino verzichtet auch darauf, die Raumsituation zu klären. Offen bleibt, wo die Madonna sitzt, und wo Anna und Joseph stehen.

Die Figuren sind in ihren Bewegungen übertrieben verdreht; willkürlich dehnt Bronzino bestimmte Körperteile wie zum Beispiel die Hände und den Hals der Madonna.

Ebenso unwirklich wie die Figuren scheint auch die Landschaft. Der Himmel ist von olivgrün über violett bis fast schwarz gemalt und kontrastiert mit der alabasterfarbenen Haut der Madonna und der beiden Knaben. (4)



Bild 8: Tintoretto (1518-1594), Vulkan überrascht Venus und Mars, ~1555
Öl auf Leinwand, 140 x 197 cm; München, Alte Pinakothek

Das Malheur ist passiert: Gerade hat die schöne Venus mit dem Kriegsgott Mars ein Schäferstündchen verbracht, da stürzt auch schon der argwöhnische Vulkan herbei, um sich vom Treubruch zu überzeugen. Während er die entblößte Gemahlin einer peinlichen Überprüfung unterzieht, bemüht sich Mars in seinem Versteck unter dem Tisch, das Schoßhündchen der Geliebten vom Bellen abzuhalten. Und der Amorknabe als Dritter im Bunde gibt sich lieber gleich so, als schlummere er tief. Seinen fatalen Liebespfeil umfängt er dabei wie ein harmloses Stöckchen.

Die delikate gemalte Szene Jacopo Tintoretts gibt eines der vielen amourösen Abenteuer der blondlockigen Venus wieder, die hier ihren Göttergatten Vulkan – zuständig für Feuer und Schmiede – ausgerechnet mit seinem krieglerisch gerüsteten Bruder betrügt. Eine Episode aus Homers „Odyssee“ liefert den Stoff für diese kunstvoll inszenierte Burleske aus der Welt der Olympier. (5)



Bild 9: Paolo Veronese (1528-1588), Mars und Venus vereint durch die Liebe, 1570
Öl auf Leinwand, 206 x 161 cm; New York, The Metropolitan Museum of Art

Im 16. Jahrhundert hatten zahlreiche Gemälde dieses allegorische Motiv von Mars und Venus zum Thema, um in einer unruhigen Zeit die Sehnsucht nach Frieden auszudrücken. Zugleich zeigt das Bild wie wundervoll der Manierismus mit der Erotik spielt: Venus legt Mars die Liebesfessel an und nimmt ihm damit seine männliche Aggressivität und Kraft. Dadurch ist Venus mächtiger als Mars, Liebe mächtiger als Krieg. Die Waffen sind zu Spielzeug geworden.



Bild 10: **Giorgio Vasari (1511–1574), Perseus und Andromeda, 1570-72**
Öl auf Schiefer, 117 x 100 cm; Florenz, Palazzo Vecchio

Geschichte zum Bild (Thema aus Ovids Metamorphosen)

Kassiopaia, die Frau des äthiopischen Königs Kepheus hat damit geprahlt, sie sei viel schöner als die Nereiden, die schönen Meeresnympfen. Das erzürnte Poseidon, und er schickte zur Strafe eine Sturmflut und das Meeresungeheuer Ketos, das Menschen und Vieh verschlingt. Ein Orakelspruch verheißt Rettung: Man müsse Andromeda, die schöne Tochter des Königspaares, dem Ungeheuer opfern, und weil das Volk derselben Meinung ist, gibt der König nach, und Andromeda wird an der Küste an einen Felsen gekettet.

Dort wird sie von Perseus entdeckt, der sich prompt in sie verliebt. Sie ist so blass und regungslos, dass er zunächst glaubt, sie sei aus Stein gehauen. Schließlich sah er ihr Haar wehen und eine Träne fließen.

Als das Ungeheuer auf Andromeda zuschießt, um sie zu verschlingen, und deren Eltern andererseits wehklagend heranlaufen, erbittet sich Perseus für die Rettung Andromedas deren Hand und bekommt nicht nur diese, sondern ihm wird auch das ganze Königreich versprochen.

In der einen Version zeigt er dem Ungeheuer das Medusenhaupt, das daraufhin versteinert; in der Version von Gustav Schwab kommt es zu einem dramatischen Kampf, in dem Perseus das Ungeheuer mit seinem Schwert tötet.

Bildbeschreibung

Das Gemälde ist ein herausragendes Beispiel dafür, wie die Maler des Manierismus dem Betrachter möglichst viele Themen in einer Komposition anbieten. Deshalb ist es sinnvoll, an dieser Stelle eine ausführliche Bildbeschreibung anzufügen. Sehr detailliert und eindrucksvoll findet man eine solche in der Seminararbeit von Fritz-Oskar Schuppisser, aus der im Folgenden auszugsweise zitiert wird:

Im Mittelpunkt des Ganzen steht die Befreiung der Königstochter, nachdem Perseus das von Poseidon gesandte Seeungeheuers besiegt hatte.

Wie in der dichterischen Vorlage wendet Andromeda sich als keusche Jungfrau von einem Manne ab, mit dem sie nicht sprechen durfte. Mit sicherem dekorativen Empfinden, an welchem der Zeichner und Goldschmied Vasari erkennbar ist, sind Kontur und Volumen der Andromeda gestaltet, wobei die gefesselten Glieder sich zur beschwingten "linea serpentina" fügen: In einem spiegelverkehrten "S" umschlingen die Arme Kopf und Rumpf. Der linke Arm umgreift mit über den Zöpfen der Frisur zierlich gespreizten Fingern einer überlangen Hand das hübsche, abgewandte Gesicht. Da die Gliedmaßen durch die Lage der Fesselung etwas verrenkt sind, betont der rechte Arm, der hinter dem Rücken gehalten wird, die elegante Taille und die - in etwas gestreckter Position das Ende des "S" markierende rechte Hand - ist diskret abgeschattet. Dazu ergibt die über dem Standbein ausgeschwungene Hüfte die Gegenbewegung eines sanften Schlängels, welche den ganzen Körper zu durchziehen scheint - ein Musterbeispiel der Maniera und zugleich der Manieriertheit.

Dicht unter der exemplarischen Schönheit erscheint das Grässlich-Abstruse: das schreckliche Haupt der Medusa zu Füßen der Jungfrau. Perseus hat es, um es nicht zu beschädigen und unmittelbar in den Sand zu legen, auf Zweige gebettet, die er aus dem Meer genommen hatte. Und da geschieht das Wunder der Verwandlung:

"Siehe, die Zweige, die frischen, noch lebend vom saftigen Marke, spüren des schrecklichen Wesens Gestalt: Die Berührung erstarrt sie, ungewöhnliche Härte durchdringt das Laub und die Aeste" (Zitat nach Ovid, Met.).

Auch die Nymphen, die sich im Wasser tummeln, haben (entsprechend Met. 4.747ff.) das Wunder der Verwandlung entdeckt und wiederholen es im Hintergrund, indem sie im Meer nach Zweigen tauchen und diese dann an der Luft zu Korallen erstarren lassen.

Das Bild veranschaulicht also die beiden Ursachen zur Entstehung der Korallen, welche Ovid in der Geschichte von Perseus und Andromeda erläutert: einerseits das Erstarren der aus dem Meer genommenen Zweige durch den Blick der Medusa, welcher alles zu Stein werden lässt; andererseits die zweite Erklärung, wonach die Korallen (die übrigens erst in der Neuzeit dem Tierreich zugeordnet werden) an der Luft hart gewordene Zweige aus dem Wasser sind.

Vasari hat die dichterische Vorlage im malerischen Sinne frei abgewandelt, indem er die Korallen unter dem Medusenhaupt wie erstarrte Blutadern erscheinen lässt; das Rot der Korallen und das tropfende und geronnene Blut vermischen sich zu einem Ganzen, halb Arterie, halb Zweig mit der Blutlache im Grün des Meeres.

Der jugendliche Befreier Perseus ist mit seinen verschiedenen Attributen umgeben: die Flügelschuhe, welche den Helden durch die Lüfte tragen; der geflügelte Pegasus, dessen Zügel an einem Ring des kunstvoll gestalteten goldenen Gurtes des Helden befestigt sind; das gekrümmte Schwert und der Merkurhelm; schließlich der Schild, mit Hilfe dessen er sich der Medusa näherte, das Ungeheuer im harmlosen Spiegelbild anvisierend. Alle diese charakteristischen Beigaben sind kunstvoll stilisiert (vor allem das Metallwerk wie zum Beispiel der mit dekorativem Volutenwerk gefasste Schild).

Die Nereiden tragen als anmutige Mischwesen mit fraulichem Oberkörper und schuppenbesetztem Unterleib zur Erotisierung des Gemäldes bei, ebenso wie die Nymphen, die sich im Hintergrund nackt im Meere tummeln, da sie sich nun wieder gefahrlos dem Vergnügen des Spielens und Tauchens im Wasser hingeben können.

Über die ganze Szene ist ein diskretes Licht gestreut, welches den Körper der Andromeda hell heraushebt, der dunklen Felsklippe einen schroffen Umriss verleiht und die Farbe des Meeres bald glasklar erglänzen, bald in ein dunkleres Blau übergehen lässt.

Zugunsten der Hauptdarstellung der Befreiung ist das schreckliche Seeungeheuer - im Gegensatz zu anderen Darstellungen, welche den Kampf des Helden mit dem Ungeheuer in den Mittelpunkt stellen - deutlich marginalisiert und in den Hintergrund gerückt. Die hinter tauchenden und schwimmenden Personen platzierte kleinfigurige Szene zeigt, wie das bereits erlegte drachenartige Ungetüm mittels einer an Leonardos technische Skizzen erinnernden Seilwinde ans Festland gehievt wird.

Im Hintergrund rechts ist die Silhouette der Stadt zu erkennen. Nach der Befreiung von dem schrecklichen Meerungeheuer sind die Stadttore geöffnet. Es formiert sich ein Festreiten zur bevorstehenden Hochzeit der Königstochter mit ihrem Erretter.

Das Licht wird im Hintergrund über der Stadt und dem Festzug matter gespiegelt und verblasst schließlich auf dem Dunkel der fernen Bergkuppen. (6)



Bild 11: **Bartolomeo Passerotti (1529-1592), Der Fleischerladen, ~1580**
 Öl auf Leinwand, 112 x 152 cm; Rom, Galleria Nazionale di Arte Antica (Palazzo Barberini)

Der Porträt- und Charaktermaler Passerotti gilt als Manierist und war Anhänger der venezianischen Schule. Typisch für die venezianische Malerei sind die Betonung der Farben und eine gesteigerte Sinnlichkeit (vgl. hierzu Bild 8 und Bild 9).

Bild 11 ist ein Beispiel für die italienische Genremalerei: Zwei Metzger bieten dem Betrachter (dem Kunden) das Fleisch eines frisch geschlachteten Ebers an.

Die Genremalerei entstand in der Epoche des Manierismus in den Niederlanden und spiegelt die Wünsche der dortigen Auftraggeber wider. In dem protestantisch geprägten Land erhielten die Maler ihre Aufträge nämlich nicht mehr von Kirchen, Klöstern oder Adelshäusern, sondern von wohlhabenden Privatleuten.