

Wandlungen der Manierismus- und Barockauffassung

TIBOR KLANICZAY

(Budapest)

In den bis heute andauernden Diskussionen um die Begriffe Manierismus und Barock, ihre Deutung und gegenseitige Abgrenzung taucht oft die Frage auf, ob es berechtigt sei, jene Gruppe von Werken und Phänomenen vom Barock abzuspalten, die viele als Manierismus bezeichnen. Wenn auch die meisten annehmen, daß der Manierismus gewisse eigene unterscheidbare Kennzeichen trägt, halten sie dennoch diese nicht für ausreichend, dem Manierismus eine eigene Position gesondert vom Barock einzuräumen. Dabei bleibt manchmal die Renaissance außerhalb des Kalküls, während doch aus meiner Sicht die wirkliche Diskussion nicht um die Frage Manierismus und Barock, sondern um die Frage Renaissance und Barock geführt werden muß. Ich könnte es auch so formulieren: Der Schlüssel zur Diskussion über Manierismus und Barock liegt in der Bestimmung der Renaissance.

Den Ausgangspunkt für die Stilgeschichte und damit für die Überlegungen zu einer zeitgemäßen Periodisierung bildet Wölfflins Pionierwerk *Renaissance und Barock*.¹ Mit ihm beginnt die Bestimmung der Renaissance und des Barock als große künstlerische Stile, sowie die gesamte sogenannte Stilgeschichte, die seit Beginn unseres Jahrhunderts auch in der literatur- und musikgeschichtlichen Forschung um sich gegriffen hat. So wurde anfänglich der Begriff der barocken Literatur in Gegenüberstellung zur Literatur der Renaissance formuliert. Als man begann, die Werke von Marino bzw. den sog. „secentismo“ oder die Tragödien der schlesischen Schule als barock zu bezeichnen, dann wurde die Qualität und der Stil dieser Werke als abweichend von den Schöpfungen der Renaissance erfaßt. Dies war umso leichter, weil vor 50–60 Jahren über die Renaissance ein verhältnismäßig simplifiziertes Bild verbreitet war, und es sich nahelegte, dem Geist einer harmonischen, ausgeglichenen, rationalem, klassizistischen und profanen Renaissance ein spannungsvolles, irrationales, vergeistigtes und kapriziöses Barock gegenüberzustellen. In dem Fieber der Entdeckung des Barock bemerkten die Forscher auch bei immer früheren Schriftstellern und Werken nacheinander »barocke« Züge, die nicht mehr in das Bild der »reinen« Renaissance paßten. So setzte beispielsweise Toffainn den Beginn des barocken »secentismo« in die 40er Jahre des

16. Jahrhunderts.² Und als Raymond Lebègue und andere die Kategorie Barock auch in die französische Literaturgeschichte einführten, wurde alles, was schon von der Blütezeit der Pléiade unterschieden ist, d.h. mit Beginn der 60er und 70er Jahre, als barock eingestuft.³

Diese Ausweitung der Gültigkeit des Barock auf immer größere Zeiträume begünstigt natürlich nicht die wissenschaftliche Verwendung des Begriffes. Deshalb war es möglich, den immer abstrakteren Begriff Barock ohne geschichtlichen Zusammenhang auf ganz andere Perioden zu übertragen, wie es beispielsweise Eugenio D'Orsgetan hat.⁴

Währenddessen wiesen die Forschungen immer mehr darauf hin, daß die literarischen Werke oder wenigstens ein Teil von ihnen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die von der klassischen »Großrenaissance« abweichen von einer anderen Gesetzmäßigkeit Zeugnis geben als die typisch barocken Schöpfungen. Dabei half auch die Erfahrung der Kunstgeschichte, weil dort durch die Arbeiten von Dvořák, Friedländer und anderer zeitig genug deutlich wurde, daß Tintoretto und El Greco, die sich gleicherweise von Raffaellos Harmonie und der Klassifizierung gelöst hatten, einen ganz anderen Stil vertreten als, sagen wir, Caravaggio oder Rubens.⁵ Die Einführung des Begriffes Manierismus erwies sich deshalb sowohl als zeitgemäß wie auch notwendig zur Kennzeichnung der Schriftsteller und Werke, die schon bis zu einem gewissen Grad von der Renaissance abweichen, aber sich auch noch vom Barock unterscheiden. Die Untersuchung des Manierismus kam danach immer mehr in Mode, und jetzt wiederholte sich zugunsten des Manierismus das, was früher mit dem Barock geschehen war. Man begann immer mehr Künstler und Werke dem Manierismus zuzuschlagen, indem der Manierismus einesteils von der Renaissance, andernteils vom Barock neue und neue Gebiete eroberte. Diese Expansion des Manierismus führte dazu, daß viele — in erster Linie Kunsthistoriker, aber auch Literaturhistoriker — den Manierismus als große künstlerische Periode zwischen der Renaissance und dem Barock und mit diesen gleichrangig zu betrachten begannen.

Die Mode des Begriffes Manierismus und seine Expansion fiel zeitlich mit der wesentlichen Umgestaltung der traditionellen Stilgeschichte nach dem Krieg zusammen. Die scheinbar chaotische Vielfalt damals aufkommender Meinungen und Theorien kann auf drei Grundtypen zurückgeführt werden, und in allen dreien spielte der Manierismus eine wesentliche Rolle.

Als ersten Grundtyp erwähne ich die amerikanische Variante der traditionellen Stilgeschichte, den die Leichtigkeit der amerikanischen Kritik gegenüber den älteren, ein wenig doktrinären Autoren charakterisiert, die häufig die Gesichtspunkte der Geistesgeschichte starr anwenden. Den Auftakt macht in diesem Bereich Wylie Syphers Buch *Four Stages of Renaissance Style*,⁶ das die Stufen der Entwicklung zwischen 1400 und 1700 in der Abfolge von Renaissance, Manierismus, Barock und Spätbarock, das auch den französischen

Klassizismus mit in sich einschließt, kennzeichnet. In diesem Buch finden sich viele Hinweise auf die parallelen Entwicklungen in bildender Kunst und Literatur, doch rechnet es in der Regel nicht mit den Tatsachen, die seiner Auffassung widersprechen. Die gleiche Richtung verfolgte Frederick B. Artz in seinem Werk *From the Renaissance to Romanticism. Trends in Style in Art, Literature, and Music*.⁷ Er periodisiert den Zeitabschnitt von 1300 bis 1830 nach den Kategorien Frührenaissance, Hochrenaissance, Manierismus, Barock, Neoklassizismus und Romantik. Bei der Festlegung der Zeitgrenzen weicht er wesentlich von Sypher ab. Es ist das zweifellose Verdienst von Syphers Schule, daß sie den Stil flexibel behandelt. »Der Stil ist nicht irgendetwas Absolutes . . . Ein Stil verwirklicht sich selten in allen Dichtungen, Gemälden, Plastiken oder gleich welchen Gebäuden«,⁸ schreibt er. Artz vertieft dies alles noch. Er betrachtet den Stil als eine erklärende, orientierende Erscheinung, die Verwandtschaften und Zusammenhänge aufdeckt, als eine solche herrschende künstlerische Ausdrucksform, der die Kunst und Literatur einer Periode nur in Umrissen folgt, aber niemals in allen Einzelheiten und immer gleichförmig.⁹ Gleichzeitig erlaubt dieser flexible und verwässerte Stilbegriff, wie wir an ihrem Beispiel sehen, eine selbstherrliche Behandlung der zeitlichen Grenzen einer Periode und der Bezeichnung dieser Periode bzw. des Stils. Aus all dem muß man schließlich die Lehre ableiten, daß eine beruhigende Periodisierung auf nur stilgeschichtlicher Grundlage kaum möglich ist.

Der teilweise Dogmatismus der Stilgeschichte bzw. ihre teilweise Ungreifbarkeit führte eine Gruppe von Gelehrten dahin, das stilgeschichtliche Prinzip außer acht zu lassen und an seiner Stelle irgendeine ahistorische Stiltypologie einzuführen. In diesem können wir die andere Gruppe der Auffassungen greifen. Diese Auffassung sieht in der Entwicklung von Kunst und Literatur den Wechsel bzw. den Wettstreit zweier miteinander streitender Stile bzw. ästhetischer Prinzipien. Dieser Standpunkt ist schließlich auf Wölfflins *Grundbegriffe*¹⁰ zurückzuführen, und hierher gehören solche geistreichen, älteren, doch unannehmbaren Versuche wie die Theorie von Eugenio D'Ors über den ewigen Barock. Die bleibendste Wirkung und die größte Verbreitung verschaffte dieser Auffassung Robert Curtius' monumentale Arbeit *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*,¹¹ dessen Wirkung in der Forschung lange Zeit spürbar blieb. Curtius betrachtet den Klassizismus, in den Rang einer Norm erhoben, als die Haupttendenz, die durch die ganze Entwicklung hindurch spürbar ist. Als seinen Gegenpol nahm er den Manierismus, der praktisch aus jedem historischen Zusammenhang herausgenommen wurde. Zahlreiche folgten dieser Forschungsrichtung. Für die Literatur der Renaissance sind in diesem Zusammenhang besonders Gustav René Hocke und Hugo Friedrich zu erwähnen, die zwar im Gegensatz zu ihren Lehrer dem Manierismus eine positive Bedeutung beimaßen, doch ihn unverändert als Stil gegenüber dem Klassizismus auffaßten, der sich von der Antike bis heute verwirklicht.¹²

In einer anderen Form, in dem Gegensatz zweier Prinzipien, wollen auch diejenigen Autoren die Geschichte der Kunst und Literatur erfassen, die wie Hiram Haydn und Eugenio Battisti den Begriff der Antirenaissance eingeführt haben.¹³ Unter dieser Kategorie führt Battisti alle die künstlerischen und literarischen Äußerungen aus der Renaissance auf, für die charakteristisch ist, daß »sie dem decorum-Begriff und dem symbolisch-politischen Synkretismus des Klassizismus polemisch oder gegensätzlich gegenüberstehen.«¹⁴ Die Renaissance ist demgemäß nichts anderes als ein »Klassizismus«, und so könnte die Antirenaissance ruhig mit dem Manierismus im Sinn von Curtius identisch sein. Doch gerade den Manierismus betrachtet Battisti als zeitlich begrenzte Erscheinung innerhalb der Geschichte, und so wird der »manierismo« bei ihm nur ein Teil des umfassenderen »antirinascimento«, der seit Beginn mit der Renaissance parallel auftritt. Diese Meinung teilt das schwierige vielschichtige widersprüchliche Ganze der Renaissance in zwei gesonderte gegensätzliche Welten, wobei die Renaissance nur auf die klassisierenden Erscheinungen reduziert wird.

Die Vertreter der eben behandelten Ansichten bezeichnen den Klassizismus bzw. den Manierismus nicht als Stil, sondern wollen mit den Begriffen irgendein ästhetisches Prinzip umreißen. In der Praxis jedoch, bei der konkreten Anwendung dieser Begriffe, entwickeln sie die Besonderheiten irgendeines historisch ableitbaren Stils zu ästhetischen Prinzipien. Curtius und Hocke bezeichnen schließlich auch das als Manierismus, was an die tatsächliche manieristische Strömung während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erinnert. Diese Bemühungen können sich auch schließlich nicht vom Bann der Stile befreien, doch machen sie offensichtlich, daß die Entwicklung der Künste und der Literatur sich nicht in einem Nacheinander monolithischer Stilblöcke vorstellen läßt. Mit Erfolg wiesen sie darauf hin, daß innerhalb der Literatur einer künstlerischen Epoche mit dem Nebeneinander, Ineinander oder Gegeneinander zahlreicher Tendenzen und Stilströmungen zu rechnen sei.

Die dritte Gruppe der Auffassungen zur Stilgeschichte können wir in den Forschern zur Soziologie der Stile treffen. Den Beginn setzte nach kunstgeschichtlichen Anfängen von Frederick Antal Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*.¹⁵ Hauser wählte die Ergebnisse der früheren stilgeschichtlichen Forschungen nach sozialgeschichtlichen Gesichtspunkten aus, korrigierte sie und versuchte sie in eine Ordnung zu bringen. Indem er die einzelnen Stile für streng historisch bestimmte Erscheinungen hält, bemüht er sich, ihr Aufkommen, ihre Daseinsformen und ihr Verschwinden zu beleuchten. Ein Teil der Kritik nahm seine Ergebnisse und besonders die steife Anwendung seiner Methode abweisend auf, doch erwies sich der von ihm eingeführte Gesichtspunkt im weiteren als sehr fruchtbar. Obwohl die Stile bzw. ihre Varianten nicht einfach aus wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten ableitbar sind, kann heute schon als allgemein angenommen gelten, daß die

geschichtlich bestimmten Stile in Verbindung zu der Bewegung der Gesellschaft stehen und zu ihrem Verständnis der sozialgeschichtliche Kontext unbedingt herangezogen werden muß.

Hausers Verdienst ist auch, daß er mit seinem uns hier besonders interessierenden Werk *Der Manierismus*¹⁶ die Kategorie Stil gebrauchbarer machte bzw. von bestimmten Bürden befreite. Man muß ihm auch darin recht geben, daß die stilgeschichtliche Begriffsformung nicht die gewaltsame Übertragung eines kunstgeschichtlichen Gesichtswinkels auf die Literatur darstellt, weil die Literaturforschung das gleiche Interesse hat, dort die größeren Einheiten zu erkennen, »wo scheinbar zwar keine Einheit besteht, die künstlerische Zusammengehörigkeit der Erscheinungen aber starker ist als ihre Abweichung voneinander.«¹⁷ So schreibt er in Hinblick auf den Manierismus: »die Literaturgeschichte könnte sogar, dank dem ausgiebigeren ideellen Material, das ihr zur Verfügung steht, zu einer konkreteren, an positiven Bestimmungen reicheren Definition des Manierismus, dieses ideengeschichtlich so vielseitig bedingten Stils, gelangen, als die stets von der Gefahr einer allzu formalistischen Deutung bedrohte Kunstgeschichte.«¹⁸ Von diesem Prinzip ausgehend, weist Hauser entschieden alle solche Versuche zurück, die in der Literatur die Entsprechungen für die Formelemente der bildenden Kunst suchen, wie dies neuerlich auch Wylie Sypher getan hat. Die Gemeinsamkeiten der Kunst- und Literaturwerke eines Stils sind, wie Hauser betont, »nicht wesentlich formaler Natur, sie betreffen unmittelbar die Weltanschauung, das Lebensgefühl und die Philosophie des Zeitalters.«¹⁹

Infolge der soziologischen Annäherung wurden die Stilbegriffe — in erster Linie der des Manierismus — in einem gewissen Grad verändert und aus einer formalen zu einer stärker inhaltlich bezogenen Kategorie umgewandelt. Das änderte jedoch nichts daran, daß Hauser selbst den Manierismus als selbständige Periode zwischen die großen Stilformationen einbettete. Mit seiner Betonung der soziologischen und philosophischen Gesichtspunkte erleichterte er die Übersystematisierung der Kunst- und Literaturgeschichte auf formalistischer Grundlage. Während die Barockforscher gegenüber den Übertreibungen der Manierismus-Mode immer wieder darauf hinweisen, wieviel Ähnlichkeit zwischen den Barockschriftstellern des 17. Jahrhunderts und den Schriftstellern des 16. Jahrhunderts, die neuerlich als Manieristen geführt wurden, bestehe, entwickelte sich gegenüber der Bestimmung des Manierismus als selbständige Periode ein anderer, viel stärkerer Widerstand von Seiten der Renaissance. Einzelne marxistische Forscher wie N. I. Balaschow, Ju. B. Vip-per, Robert Weimann und andere führten sehr ernsthafte Argumente dafür auf, daß solche großen Schriftsteller wie Montaigne, Tasso, Shakespeare, die teils zum Barock, teils zum Manierismus gezählt wurden, von der Renaissance nicht getrennt werden können, organisch zu ihr gehören und ihr Weltbild sowie ihre schriftstellerischen Methoden nur von dort erklärt werden können.²⁰

Und wenn sie auch die Kategorie des Manierismus beibehalten und verwenden, dann erfassen sie den Manierismus als eine Erscheinung innerhalb der Renaissance.²¹ Doch ist dies nichts irgendein besonderer marxistischer Standpunkt, weil auf diesem Weg auch die meisten Forscher zur italienischen Literatur vorankommen, wo eine ganze Reihe überzeugender Arbeiten von Riccardo Scrivano, Ferrucci Ulivi, Georg Weise die manieristischen Züge bei zahlreichen italienischen Schriftstellern aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachgewiesen hat, doch wurde keinen Augenblick in Zweifel gezogen, daß all diese Schriftsteller mit all diesen Zügen untrennbar zur Renaissance-Literatur gehören.²²

Der Streit über Manierismus und Barock dreht sich in unseren Tagen mehr darum, ob der Manierismus als Abschnitt und Variante der Spätrenaissance oder des Frühbarock zu betrachten sei. Zur Beurteilung der Frage ist es wichtig, die Ergebnisse der Forschung mit einzubeziehen, die in dem letzten Jahrzehnt zu einem grundlegenden Neuverständnis der Renaissance geführt haben. Die eingengte und einseitige Betrachtungsweise der Renaissance aus dem vergangenen Jahrhundert, für die das Erbe der Aufklärung und ein bürgerlicher Pragmatismus entscheidend ist, gehört heute der Vergangenheit an. Die Zivilisation der Renaissance ist viel verwickelter, vielschichtiger und widersprüchlicher, als Burckhardt und seine Schüler glaubten. Neben der harmonischen, rationalen, klassizisierenden Seite kennen wir heute schon magische, esoterische, utopische, mythische Erscheinungen der Renaissance besonders durch die Arbeiten von Eugenio Garin²³ und seiner Schüler bzw. den Forschern des Londoner Warburg-Instituts, in erster Linie Dame Frances Yates und D. P. Walker.²⁴ Damit wurde der enge Zusammenhalt der Ideenentwicklung von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum Ende des 16. Jahrhunderts offensichtlich. Innerhalb der Rahmen der Ideengeschichte, können wir unmöglich in der Mitte des 16. Jahrhunderts einen Bruch oder einen Wechsel feststellen, vielmehr jedoch am Ende des Jahrhunderts bzw. zu Beginn des nächsten. Sehr aufschlußreich ist in dieser Hinsicht der Standpunkt des Gelehrten aus der neuen barocken Periode, Marin Mersenne, in seinem Werk *Questiones in Genesis* aus dem Jahr 1623. Dort verweist er die großen Denker der Renaissance von Marsilio Ficino über Pico della Mirandola, Agrippa von Nettesheim, Francesco Patrizi bis zu Giordano Bruno als einen zusammenhängenden Ideenzug von Aberglaube und Pseudowissenschaft auf die Anklagebank.²⁵ Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangen wir, wenn wir die religiöse Sphäre betrachten. Von dem Beginn des 15. Jahrhunderts, d.h. vom Beginn der Konzilbewegung, bis ganz zu den Antitrinitariern aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bzw. bis zu Giordano Bruno und bis zu den Rosenkreuzern reicht die Kette der unterschiedlichen religiösen Reformbestrebungen.

Im Licht all dieser Erkenntnisse zeichnet sich ein Nebeneinander stark widersprüchlicher und unterschiedlicher Richtungen und die große ideenge-

schichtliche Einheit der Renaissance ab, die über zwei Jahrhunderte eine ständige Entwicklung zeigt. So wie das Barock nicht homogen ist, sondern auch sehr abweichend, vielfach einander widersprüchlich, aber dennoch eine Einheit sich gegenseitig bedingender Erscheinungen, so kann die Renaissance nicht auf irgendeinen Klassizismus, auf ein Modell von Raffaello bzw. Bembo, eingeengt werden. Die sog. Antirenaissance ist nur gegenüber einer falsch verstandenen Renaissance »anti«, in Wirklichkeit aber ihr organisches Bestandteil. So ist auch der Manierismus nichts anderes als die Stärkung der anticlassizistischen Tendenzen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die jedoch innerhalb der Renaissance immer vorhanden gewesen sind.

Wir werden zu dieser Zeit Zeugen für eine außergewöhnliche Krisenerscheinung.²⁶ Unter der Wirkung der ernüchternden Entwicklungen der Geschichte beginnen sich Beklemmung und Enttäuschung allgemein zu verbreiten. Die Denker der Renaissance, die Erben des Humanismus, beginnen sich abzusondern. Ihr Weg führt zum Zweifel und zur Skepsis (Montaigne), sie suchen die ethisch-philosophische Stütze des stoischen Weisen, der sich vor den Bedrängungen der Welt zurückzieht (Justus Lipsius), oder stellen sich als Don Quijote der Welt entgegen, und ihr Schicksal ist Verfolgung, gelegentlich auch der Märtyrertod (Bruno). Eine ähnliche Mentalität herrscht auch bei den Dichtern dieser Periode, wofür Giovanni Della Casa, Tasso, Jean de Sponde, Góngora oder John Donne als Beispiele genannt werden können. Auf alle paßt die Charakterisierung von Lucien Fèbvre, der die Menschen am Abend des 16. Jahrhunderts als traurige Menschen bezeichnete.²⁷ Diese traurigen Menschen sind mit den Manieristen identisch, die der Renaissance die Nachhut und nicht dem Barock die Vorhut bilden. Die neue Zeit fordert politische, nationale, konfessionelle Bindungen, die den Manieristen noch fern stehen. Und obwohl sich Tasso der neuen siegreichen Welt der Gegenreformation zu verpflichten suchte, mußte er selbst einsehen, daß sein Hauptwerk *Das befreite Jerusalem* den gesteckten Zielen nicht entsprach.

Wenn wir nun auf die Frage eine Antwort finden wollen, worin sich das Barock vom Manierismus unterscheidet, ist es sehr wichtig, auch die barocke Literatur in einem möglichst breiten Spektrum heranzuziehen. Die Forschung und die Gesichtspunkte werden häufig dadurch einseitig, weil nur auf der Basis einer einzelnen Literatur oder einer Gruppe von Literaturen allgemeine Folgerungen gezogen und Feststellungen getroffen werden, oder auch nur in Kenntnis bestimmter Gattungen* bzw. begrenzter Sektoren der literarischen Tätigkeit geurteilt wird. Doch erstreckt sich das Barock geographisch von Peru bis Sibirien. Deshalb müssen wir im Fall der Bestimmung barocker Eigenarten mit dem Anspruch auf eine Synthese nicht nur die großen westeuropäischen Literaturen heranziehen, sondern auch die lateinamerikanische sowie die nord- und osteuropäische Literatur. Die Lehren aus der mexikanischen, slawischen oder ungarischen Barockliteratur verändern das Bild, das

aus der französischen, italienischen, englischen usw. Literatur gewonnen wurde, nicht grundsätzlich, doch nuancieren und bereichern sie das Bild und können gelegentlich bestimmte Grundlinien modifizieren. Weiterhin ist es nicht ausreichend, die repräsentativen Schöpfungen der Literatur, die oberen gesellschaftlichen Kreise und die literarische Elite zu betrachten. Wenn wir uns von dem Ganzen der barocken Literatur eine Meinung bilden wollen, dürfen wir nicht die ungeheure Fülle der Frömmigkeits- und Erbauungsliteratur sowie die beliebte Colportage-Literatur außer acht lassen, die gerade in dieser Periode Weltgeltung erreichte. Wir sollen auch nicht die Feststellung von V. L. Tapié vergessen, nach der die gesellschaftlichen Hauptträger der barocken Kultur, Kunst und Literatur die beiden Pole der Feudalgesellschaft, der Adel und die Bauernschaft, gewesen sind.²⁸

Wenn wir die barocke Literatur in einem solch breiten Rahmen untersuchen, erhalten wir natürlicherweise ein vielschichtiges zusammengesetztes Bild. Wie im Fall der Renaissance, so auch im Fall des Barock wäre jedwede Univormisierung gefährlich. Dies bezieht sich auf Bestimmung irgendeiner Gattung der barocken Literatur als Modell bzw. auf die Suche nach einer solchen Definition des Barock, die für alle Gattungen und alle Kunstarten gleichermaßen gültig ist. Bei der Charakterisierung und Umschreibung des Barock ist es angebracht, von der Einheit mehrerer dominierender Elemente zu sprechen, von solchen Eigenarten und Aspekten, die gegenüber der Renaissance und in ihr dem Manierismus als neue, oder wenigsten stärker als früher betonte Züge erscheinen.

Ein solcher Zug ist der heldenhafte und militante Charakter des Barock, der besonders in den Arbeiten der Verfechter der Gegenreformation gegenwärtig ist, doch auch in den Schriften ihrer Gegner, der Protestanten nicht fehlt, wie dies beispielsweise die *Tragiques* von d'Aubigné beweisen. Die gleiche Attitude und Mentalität setzt sich in den Heldenepen des osteuropäischen Barock durch, die den Widerstand gegen die Türkengefahr glorifizieren, sowie in zahlreichen barocken Tragödien. Mit der militanten Seite ist eng eine propagandistische überzeugende Haltung verbunden, die sich in der politischen Publizistik und noch mehr in den religiösen Schriften für die breite Menge wie den Predigten durchsetzt. Wir könnten die Reihe mit den asketischen, manchmal mystischen Tendenzen fortsetzen, welche sich besonders in der deutschen Barockliteratur durchsetzen.

Von den Zeichen, die die Barockliteratur von dem Manierismus trennen, müssen wir weiterhin die unmittelbare und realistische Darstellung der Wirklichkeit im Barock herausheben. In der Kunstgeschichte ist dieser Gesichtspunkt selbstverständlich — wir brauchen nur an die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts zu denken. In der Literaturgeschichte jedoch pflegt man diesen Gedanken weniger zu betonen, obwohl Cervantes, Lope de Vega, Grimmelshausen oder ein solches Meisterwerk der altrussischen Literatur wie die

Autobiographie des Protopopen Avvakum als überzeugende Beispiele für diese Wirklichkeitsnähe dienen, die in den manieristischen Werken vollständig fehlt und die bei den früheren Renaissanceschriftstellern nur andeutungsweise und stilisiert auftritt.

Gleichsam den Gegenpol zu den bisher aufgezählten Aspekten bildet der hedonistische Charakter eines Teils der Barockliteratur. Das höfische Ballett, die Pastorale, das Idyll und hauptsächlich die Masse der lyrischen Dichtung ist der Ausdruck des Lebensgenusses einer höfisch adligen Elite, einer glänzenden schillernden Welt und zum Teil die Projektion ihrer Träume, was in der institutionalisierten Literatur vielleicht die wichtigste Stelle einnimmt. Der ungekrönte König dieses Zweiges der Barockdichtung ist Marino, und dieser zeigt die meiste Verwandtschaft mit den manieristischen Vorgängern. Es ist deshalb verständlich, daß solche Forscher, die aus der vielfältig gegliederten Barockliteratur in erster Linie oder nur diese Seite hervorheben und dies für repräsentativ erachten wie J. M. Cohen in *The Baroque Lyric*,²⁹ keinen Unterschied zwischen der manieristischen und barocken Literatur machen. Aus formaler und stilistischer Sicht ist es einfach, zwischen manieristischen und barocken Dichtungen gleicher oder ähnlicher Thematik Ähnlichkeiten, sogar vielleicht Identitäten festzustellen, besonders wenn von der Dichtung der gleichen gesellschaftlichen und literarischen Elite gesprochen wird. Denn dann treffen wir auf eine Kontinuität der Stilmittel, die häufig auch ganze Perioden überspannt. So können bestimmte Stilkonventionen der höfischen bzw. aristokratischen Liebeslyrik vom dolce stil nuovo über Petrarca, Lorenzo de' Medici, die manieristischen und barocken Dichter bis hin zu der préciosité, sogar bis zu den Dichtungen des Rokoko verfolgt werden. Eine derartige *longue durée* bestimmter formaler Elemente ändert jedoch nichts an der Periodisierung der Literatur und an den Abgrenzungen einzelner Stilformationen. Aufgrund rein formaler Motive lassen sich auch die unterschiedlichen Werke aus den unterschiedlichsten Perioden leicht miteinander verbinden. Die Periodisierung ist nicht nur eine stilistische Frage. Viel schwerer als die einzelnen Stilelemente fallen die Struktur, die Mentalität, sowie psychologische, geistige, soziologische usw. Gesichtspunkte ins Gewicht. Gerade deshalb unterscheiden sich Marino, Théophile de Viau, Tristan l'Hermite, Hofmannswaldau und viele Gleichgesinnte von solchen manieristischen Dichtern wie Della Casa, Tasso, Desportes, Sponde, Herrera, Góngora, Donne usw. Für die letzteren ist die Reflexion, die Meditation voller Ängste und die Zuwendung zu den Grundfragen des Seins charakteristisch, und damit geht parallel die Morbidität in der Liebe und die Ängstlichkeit vor der Umwelt und Natur. Bei den Barockdichtern fehlt das Erlebnis der Unsicherheit nicht. Auch sie sind sich über die ständige Veränderung im klaren; nach der ausgezeichneten Sicht von Jean Rousset, ist die Welt für sie eine ständige Metamorphose.³⁰ All dies wandelt sich bei ihnen jedoch selten zu einer Quelle der Pein. Sie nähern sich im Ge-

genteil mit Genuß der sich ändernden Welt und schlemmen in ihrem Reichtum. All dies geht mit einer ganz anderen Empfindlichkeit zusammen. Man braucht nur Góngoras *Polifemo y Galatea* und Marinos *Adone* zu vergleichen.

Aufgrund des außerordentlich reichen Gedankengutes können wir zu dem folgenden Schluß kommen, daß in seiner Ganzheit und in den unterschiedlichsten Erscheinungsformen das Barock die Kunst einer neuen Periode ist, die sich entscheidend von dem Manierismus der späten Phase der Renaissance unterscheidet. Die Abgrenzung bedeutet natürlich nicht eine starre Chronologie; denn die Anfänge der Barockliteratur liegen in vielen Fällen parallel zu dem Manierismus. Eigentlich antworten beide auf die Krise der Renaissance, doch auf grundverschiedene Weise. Die manieristischen Schriftsteller bleiben noch innerhalb der geistigen Welt der Renaissance. Wenn sie auch von den Ideen des Humanismus enttäuscht werden, verleugnen sie diese nicht und stellen sich ihnen nicht entgegen. Ihre Neuartigkeit wird in erster Linie darin greifbar, daß sie sich innerhalb der Renaissance den klassisierenden dogmatischen Tendenzen, vor allem dem Bestreben nach einer starren Anwendung der Gesetzmäßigkeiten der aristotelischen Poetik, widersetzen. Die Schriftsteller sollen nicht auf Gesetzmäßigkeiten und auf Vorbildern sondern auf die eigene Zeit achten, verkünden sie, sie sollen nicht im Zeichen der aristotelischen Imitation schaffen, sondern sich von der »furor poeticus« Platons leiten lassen. Im Zeichen dieser Prinzipien ist die Bestrebung nach neuen Formen von sich aus verständlich, und auch die Bemühung der Künstler und Dichter, daß entsprechend den eigenen Neigungen und Fähigkeiten ihre individuelle Manier, d.h. ihr individueller Stil, entstehe. Im Manierismus ist dichterische Tätigkeit ein souveränes Schaffen ohne Vorschriften und Verbindlichkeiten, doch mit formschöpferischer Freiheit. Die manieristischen Schriftsteller schaffen im Geist des Menschenideals, das Pico della Mirandola ausgearbeitet hat, wobei der Mensch über göttliche Schaffenskraft verfügt. Aber sie wirken schon in einer solchen Zeit, als die Gesellschaft, der Staat und die Kirchen die Menschheit in das System immer stärkerer Verbindlichkeiten abdrängten.

Das Barock ist der Ausdruck für die neue Ordnung bei ihrer Formung und für das damit verbundene neue Lebensgefühl. Als solches bedeutet es grundsätzlich Neues gegenüber der Renaissance und dem Manierismus. Das Barock verwertet zahlreiche formale Errungenschaften des letzteren, baut dieselben jedoch in eine neue Struktur ein. Während die Manieristen in erster Linie für sich oder höchstens füreinander schrieben und sich häufig nicht um das Erscheinen ihrer Werke bemühten, will der Barockschriftsteller überzeugen, überreden, glauben machen bzw. rechnet auf Wirkung und Erfolg. Damit macht er die Literatur zu einem Teil der gesellschaftlicher Tätigkeit. In ihrem Interesse ergreift er mutig die Initiative, schafft und entwickelt neue Formen und neue Gattungen, doch im Zeichen eines vom Manierismus unter-

schiedenen Ideals und einer grundsätzlich abweichenden Anschauung. Der Manierismus und das Barock sind nach unserer Sicht Vertreter der Kunst zweier unterschiedlicher Epochen.

ANMERKUNGEN

¹ München, T. Ackermann, 1888.

² Toffanin, Giuseppe: Idee poche ma chiare sull'origine del secentismo. In: *La Cultura*, 1923.

³ Lebègue, Raymond: *La poésie française de 1560 à 1630. I—II.* Paris, C.D.U., 1951.

⁴ D'Ors, Eugenio: *Du Baroque.* Paris, Gallimard, 1935.

⁵ Dvofak, Max: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte.* München, 1924; Friedländer, Walter: *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520.* In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 46, 1925.

⁶ Garden City, NY, Doubleday, 1955.

⁷ Chicago, University of Chicago Press, 1962.

⁸ *Op. cit.*, p. 7.

⁹ *Op. cit.*, p. 10.

¹⁰ Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.* München, F. Bruckmann, 1915.

¹¹ Bern, Francke, 1948.

¹² Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth.* Hamburg, Rowohlt, 1957; Id. *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst.* Hamburg, Rowohlt, 1959; Friedrich, Hugo: *Über die Silvae des Statius (insbesondere V, 4, Somnus) und die Frage des literarischen Manierismus.* In: *Wort und Text, Festschrift für Fritz Schalk*, Hrsg. Meier, Harri; Skommodau, Hans. Frankfurt a. M., Klostermann, 1963, pp. 34—56; Id., *Manierismus.* In: *Das Fischer Lexikon, Literatur 2/2.* Frankfurt a. M., Fischer Bücherei, 1965, pp. 353—358.

¹³ Haydn, Hiram: *The Counter-Renaissance.* New York, Charles Scribner's Sons, 1950; Battisti, Eugenio: *L'antirinascimento.* Milano, Feltrinelli, 1962.

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 377—378.

¹⁵ Antal, Frederick: *Florentine Painting and its Social Background.* London, Kegan Paul, 1947; Id., *The Social Background of Italian Mannerism, Anhang der Studie »Observations on Girolamo da Carpaccio.* In: *The Art Bulletin*, 30, 1948, pp. 102—103, und auch in: F. A.: *Classicism and Romanticism.* London, Routledge and Kegan Paul, 1966, pp. 158—161, deutsche Ausgabe in F. A.: *Zwischen Renaissance und Romantik.* Dresden, Verlag der Kunst, 1975, pp. 108—127; Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. I—II.* München, Beck, 1953.

¹⁶ *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst.* München, Beck, 1964.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 268.

¹⁹ *Ibid.*, p. 273.

²⁰ Balachov, N. I.: *La »période de la crise de la Renaissance« et »le baroque« comme, phénomènes opposés dans le drame, au début du XVII^e siècle.* In: *La littérature de la Renaissance.* Hrsg. N. J. Balachov; T. Klaniczky; A. D. Mikhailov, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, pp. 433—466 (*»Studia Humanitatis«*, 3); Vipper, You. B.: *Où situer la fin de la Renaissance dans l'histoire de la littérature française?* *Ibid.*, pp. 407—433; Weimann, Robert, Hrsg., *Realismus in der Renaissance. Aneignung der Welt in der erzählenden Prosa.* Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag, 1977.

²¹ Chlodowski, R. I.: *Le changement de styles dans les littératures européennes à la limite des XVI^e—XVII^e siècles.* In: *La littérature de la Renaissance. cit.* in Note 20, pp. 385—405.

²² Scrivano, Riccardo: *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento.* Padova, Liviana, 1959; Ulivi, Ferruccio: *Il manierismo del Tasso e altri studi.* Firenze, Olschki, 1964; Weise, Georg: *Il manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale.* Firenze, Olschki, 1964.

²³ Garin, Eugenio: Umanesimo e Rinascimento. In: Questioni e correnti di storia letteraria. Milano, Marzorati, 1949, pp. 349–404; Id., L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile del Rinascimento. Bari, Laterza, 1952; Id., La cultura del Rinascimento, *ibid.*, 1967; etc.

²⁴ Yates, Frances A.: Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. London, Routledge and Kegan Paul, 1964; Id., The Art of Memory. *ibid.*, 1966; Id., The Rosicrucian Enlightenment. *ibid.*, 1972; etc.; Walker, D. P.: Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella. London, The Warburg Institute, 1958; Id., The Ancient Theology. London, Routledge and Kegan Paul, 1973.

²⁵ Zitiert in Yates, Giordano Bruno . . . , pp. 436–40.

²⁶ S. Klaniczay, Tibor: La crisi del Rinascimento e il manierismo. Roma, Bulzoni, 1973, deutsche Ausgabe in T. K.: Renaissance und Manierismus. Zum Verhältnis von Gesellschaftsstruktur, Poetik und Stil. Berlin, Akademie Verlag, 1977, pp. 79–133.

²⁷ Braudel, Fernand: *Écrits sur l'histoire*. Paris, Flammarion, p. 37.

²⁸ Tapié, Victor L.: Baroque et classicisme. Paris, Plon, 1957.

²⁹ London, Hutchinson, 1963.

³⁰ Rousset, Jean: La littérature de l'âge baroque en France. Paris, Corti, 1954.