



***Bildnis einer Dame in Grün,  
das Porträt im Manierismus  
– eine kunstsoziologische  
Betrachtung***

Essay von  
Dr. Helge H. Paulsen

# ***Bildnis einer Dame in Grün, das Porträt im Manierismus – eine kunstsoziologische Betrachtung*** / [Agnolo Bronzino, *Bildnis einer Dame in Grün* um 1530-32]

von Dr. Helge H. Paulsen (2017)

Jedes Gemälde hat einen Rahmen, einen Rahmen im Sinne eines sozialen, politischen und wirtschaftlichen Umfeldes, in dem es entsteht. Das Gemälde *Bildnis einer Dame in Grün*, das das zentrale Thema dieses Textes ist, soll nun in seinem historischen Rahmen/Kontext betrachtet werden. Der Künstler ist Teil dieses Rahmens, er lebt in ihm und wird durch ihn geprägt. Das Kunstwerk ist ein Ausdruck dieser Prägung, dieses auf den Künstler wirkenden Rahmens. Der Manierismus ist zu Beginn umrahmt vom der Renaissance, die vom Mittelalter beeinflusst ist und am Ende von Barock und Rokoko steht. 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 ab 1512 in Florenz entwickelte. In diesem Jahr vollzogen sich in Florenz politische Umwälzungen, die die Künste stark beeinflussten. Die Rückkehr der Medici nach Florenz und damit verbunden der Beginn des Überganges von der republikanischen Verfassung zur Monarchie und zum Absolutismus bedeutete auch eine ansteigende Auftragslage für die Künstler. Dies gab den Künstlern die Freiheit, sich von dem Erbe Michelangelos und Raffaels, deren Kunst nun eher in Rom zu verorten war, zu distanzieren und neue Wege zu gehen. Dass in Florenz nun eine neue Epoche entstand, der Manierismus, ist auch als Gegenentwurf zu Rom zu verstehen. Die Bedeutung der Renaissance für den Manierismus ist dennoch von großer Wichtigkeit, deshalb soll hier erst einmal ein Einblick in diese Epoche vorgenommen werden. Weiter wird exemplarisch die Wandlung vom Bürger zum Fürsten anhand der Medici in den Mittelpunkt gestellt werden. Der Manierismus wird dann anhand einer ikonografischen Betrachtung des Porträts „*Bildnis einer Dame in Grün*“ von Bronzino näher entfaltet. Immer geht es darum nachzuweisen, wie sehr sich die gesellschaftlichen Ereignisse in der Kunst ihrer Zeit manifestieren.

## 1. Mittelalter / Renaissance, die gesellschaftlichen Umbrüche und ihre Folgen

Die aus der Kunstgeschichte bekannte Periodisierung in Früh-, Hoch- und Spätrenaissance hat ihren soziologischen Sinn in der sich in jenen Stilwandlungen ausprägenden gesellschaftlichen Umstrukturierungen, wie sie einer Generationenfolge entspricht. Dieses ganze Vorspiel bürgerlicher Geschichte, das wir Renaissance nennen, fängt demokratisch an,

um höfisch zu enden. Das Emporsteigen über die Anderen stellt diese Phase der Entwicklung dar; es folgt das Sicherhalten, dann das Absinken (...). (von Martin 1974: 22)

Die Renaissance ist somit eine Phase, in der das Bürgertum sich am Anfang durch „Demokratiebestrebungen“ immer als Opposition verstand, eine Opposition gegen die Privilegien der alten Mächte Klerus und Adel. Angriffspunkte waren deren Werte und Neigungen, die sie dazu benutzten, ihre Privilegien auszubauen, einzufordern und durchzusetzen. Das Bürgertum revoltierte nicht gegen alle Autoritäten, sondern forderte durch Rationalität eine reine individuelle Bewertung seiner Leistungen ein und wollte nicht nach Geburt und Stand beurteilt werden. Ein Impuls für das neue Selbstbewusstsein des Bürgertums war die Einführung der Zunft- und Gewerbefreiheit, die erst eine individuelle Erwerbs- und Handelsfreiheit zuließ. Hier liegen die Grundpfeiler eines aufkommenden Unternehmerstandes. „Das florentinische Staatsgrundgesetz von 1293 bedeutete die Verleihung der bürgerlichen Macht an eine plutokratische Auslese“ (von Martin 1974: 27). Unter dem Deckmantel der „Herrschaft des Volkes“, die der Masse eine Mit-Herrschaft suggerieren sollte, setzte sich nun eine großbürgerliche Führungsschicht durch. Getragen durch das Volk, weil sie ihnen die neue Ordnung als eine „gerechte“ verkaufte, nahm ihre Macht zu. Der politische Machtzuwachs der großbürgerlichen Führungsschicht bedeutete zugleich einen politischen Machtverlust des Adels. Die Illusionen eines durch Gott oder Erbe erlangten Macht-Anspruches wird bezweifelt, die neue Zeit hat keinen Platz mehr für Illusionen, die Rationalität ist ihre Möglichkeit, die „ungerechten“ Illusionen zu überwinden. Adel und Priestertum lebten im Gegensatz zu den einfachen Leuten, die sich in ihren Ständen an Regeln halten mussten, in einer Unordnung. Ihr Ziel war es, ihren Glanz und ihre Pracht zu entfalten, ohne dabei auf Strebbarkeit oder Wirtschaftlichkeit zu achten. Dieses Verhalten ruinierte einige Adelsfamilien, da der *Hang zum Nichtstun* auf Dauer wirtschaftliche Folgen haben musste. „Der bürgerliche Unternehmer – anders als der Edelmann, anders aber auch als der Bauer oder Handwerker mittelalterlichen Stils – rechnet: er denkt rationell nicht traditionell; (...)“ (von Martin 1974: 29). Klare Zielsetzungen, Disziplin und Ordnung waren die Grundvoraussetzungen für ein rationales Wirtschaften. Die Berechnung des Aufwandes, der mit dem möglichen Ertrag verrechnet wurde, war eine neue Kalkulation des Gewinns. Erfolg wurde nun berechenbar und war nicht mehr nur vererbbar. Hier wurde eine neue Illusion geschaffen, denn die Berechenbarkeit suggerierte, dass jeder erfolgreich sein kann, jenseits seines gebürtigen Standes. So drang das wirtschaftliche Denken immer mehr in die unterschiedlichsten Lebensbereiche ein. Nun war in der frühkapitalistischen Kultur der Renaissance die Politik eng mit der Wirtschaft verwoben. Jede politische Entscheidung hatte

wirtschaftliche Folgen, so wie wirtschaftliche Investitionen auch politischen Einfluss verändern konnten. „Der Unternehmerstand machte wie im Innern so auch nach außen hin den Staat seinen Interessen dienstbar“ (von Martin 1974: 29). So halten nicht mehr die organischen Gemeinschaften wie Blutsgenossenschaften, Nachbarschaften und Gefolgsleute den Staat zusammen, sondern eine künstlich-mechanische gesellschaftliche Organisation, die sich auch von den alten Mächten der Religion und Moral löst. Diese Entwicklung hat auch ganz praktische Folgen für jedermann, denn „vom 14. Jahrhundert an schlagen in allen italienischen Städten Uhren die 24 Stunden – man wird sich bewusst, dass Zeit knapp und daher kostbar ist (...)“ (Von Martin 1974: 38) Die künstliche Durch-Taktung des Alltages widerspricht dem natürlichen Alltag, der sich nach der Sonne richtete. Die „Erneuerung“ der Zeit ist aber den Wirtschaftsprozessen geschuldet. Denn die Zeit ist eine Berechnungsgröße, es kann nun genauer bemessen werden, wie lange jemand für welche „Produktion“ braucht, sie ist unabdinglich in der Kostenberechnung und somit für die Erstellung eines Preises einer Ware. Im Mittelalter wurde einem Produkt noch 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. Dies änderte sich nun: „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). 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 Umbrüchen dieser Zeit.

Der neue, bürgerliche Machtwille prägt sich ökonomisch-technisch aus; als Wille zur „produktiven Umformung von Sachen“ (Scheler); der Mensch ist damit nicht mehr Ziel, sondern er wird bloßes Mittel der Herrschaft, so dass nun erst der Gedanke einer wirklichen Ausnutzung und Ausbeutung von (zu diesem Zwecke für „frei“ erklärter) Arbeitskraft Platz greifen kann, während im Mittelalter jede Bindung durch Unterordnung auch umgekehrt eine Schutzpflicht involvierte. (von Martin 1974: 45)

Die neu gewonnene „Freiheit“ bedeutete zugleich einen Verlust der Sicherheit, dieses erzeugte erneut Unsicherheit. Der Mensch, der Sklave, der Herr wird zum Arbeiter, zum Unternehmer. An die Stelle des primitiven, mittelalterlichen Gewinnstrebens tritt nunmehr in einer ganz entscheidenden Form die Idee der Zweck-, Plan- und Rechnungsmäßigkeit. 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. Im Mittelalter wurde die Welt noch wahrgenommen als eine göttliche Schöpfung, in der Renaissancezeit ist sie geschaffen durch menschliche Arbeit, Voraussicht, Ordnung und Formung. Durch diese Umformungen der Wirtschafts- und Gesellschaftsbeziehungen häufte die neue bürgerliche Unternehmer-Elite großes Kapital an. Da der Klerus diesem Kapital eine „schöpferische Eigenschaft (quandam seminali rationem)“ (Von Martin 1974: 77) zuschrieb, legitimierte er öffentlich diesen neuen Unternehmerteil. Eine neue Wirtschaftsordnung, die im Gegensatz zum Mittelalter nun die freie Konkurrenz als Triebfeder ansah, setzte sich durch. Dies setzte auch einen neuen Unternehmertypus voraus. Waren im Mittelalter die Fürsten noch durch ihre Titel geschützt, so musste der neue Unternehmer die ganze Gefahr des Unternehmens selbst tragen. Kühnheit und Rücksichtslosigkeit prägten den neuen Unternehmertypus, so wie ein rationales und berechnendes Handeln.

Nachdem der Wohlstand sich durch Mut und Fleiß eingestellt hatte, fingen die bürgerlichen Unternehmer an, sich saturiert zu fühlen, eine sichere Vermögensanlage wurde wichtiger als eine riskante Unternehmung. Ein bequemes Leben ist nun das Ziel der Investitionen. Dieser Wandel von den risikobereiten Unternehmern zum behaglichen, an Luxus interessierten Geschäftsmann oder Vermögensverwalter trat in Florenz um die Wende des 15. Jh. ein. „Der kapitalistische Geist bricht zusammen und verflacht in einem satten Rentnertum. Dieses tritt nun an die Stelle des ‚Unternehmungsgeistes‘, wie der genießende Luxus an die Stelle der ‚ökonomischen‘ Lebensführung. [Dieses Verhalten wird] zu dem letzten Stadium hinführen: der Selbstaufgabe des Bürgertums in der neuen Anlehnung an höfische Kreise und der Nachahmung seigneurialer Lebensformen“ (von Martin 1974: 79). Anhand der Kunst kann

dieser Wandel gut nachvollzogen werden. Die Kunst der Frührenaissance war ein Ausdruck des aufsteigenden Bürgertums, sie ist voller Spannung, Kraft und Natürlichkeit. Der bürgerliche Wunsch zur Neuordnung der Gesellschaft schlägt sich in ihr nieder. Diese Kunst ist geprägt vom Realismus und einer unmittelbaren Wiedergabe der Wirklichkeit. Der Drang zu Veränderung ist hier sichtbar, der Machtanspruch spürbar. In der Hochrenaissance dagegen wurde diese Machtstellung erreicht und verfestigt. Künstler sind anerkannt und in der gehobenen Gesellschaft angekommen. Eine Abkehr vom Natürlichen findet statt.

Die Wirklichkeit erscheint nun gemein, und das Natürliche ist in dieser Welt und in der Kunst nur noch dazu da, um in ein „Höheres“, zu einer platonischen Idee hinaufgesteigert zu werden (wie es Raffael von seiner Kunst ausdrücklich bekannt hat). Der bürgerliche Realismus wird jetzt als plebejisch empfunden, er muss erst emporgehoben werden zu der kultivierten Form eines hohen Stiels von vollkommener Harmonie. (von Martin 1974: 94)

Der betuchte Bürger, der Privatmann ist nun „gebildet“, er verfeinert seinen Geschmack und tritt somit immer mehr auch als Auftraggeber von Kunstwerken in Erscheinung. Das Kunstinteresse wird immer mehr „gesellschaftsfähig“, das Umgeben mit Kunst gehört in den „privilegierten Schichten“ zum guten Ton. Die privaten Mäzene aus der großbürgerlichen Oberschicht suchen nach Qualität und edlem Luxus, ein reines Rechnen nach dem Kosten-Nutzen-Prinzip wird vernachlässigt und gilt als „kleinbürgerlich“. Der Kunstkenner, der Kunstliebhaber entsteht in dieser Zeit. Er entwickelt ein ich-bezogenes Verhältnis zur Schönheit und Kunst und reflektiert dieses. Die Individualitäten des Bestellers und des Künstlers treten hier in den Vordergrund.

Dies blieb nicht ohne Folgen, die neue Interessensausrichtung des Bürgertums auf Müßiggang, Luxus und Risikovermeidung läutet einen Verfall der Ordnungen ein. Das Bürgertum der Renaissance hat den Zenit des Aufgangs überschritten, statt seine Energie in Arbeit und riskante Unternehmungen zu investieren, pflegt es seinen Intellekt und seinen Geschmack.

„Als schwächlich und somit als minderwertig erscheint, im Lichte der Verfallssituation, der ganze bürgerliche, humane und humanistische Menschentyp. Er ist der unheroische Typ, geschaffen von den ‚verweichlichenden‘ Faktoren, dem Geld und dem Geist. Der Staat und der Krieg hatten an seiner Prägung kein Anteil“ (von Martin 1974: 100). Machiavelli kritisiert diesen Menschentypus zutiefst. Der aufkommende Individualismus, ein neues Persönlichkeitsbewusstsein prägt die Hochrenaissance. Machiavelli sieht in dieser Entwicklung den Untergang, er fordert eine Rückkehr zum heroischen, vitalen, selbstlosen, mutigen, aufopfernden Bürgertypus, der den Kampf und nicht die Muße sucht.

Die Entwicklung läuft aber in eine andere Richtung, „vor allem durch das Herüber- und Hinüberfluktuieren einer moralisch und politisch charakterlosen Bildungselite, bestehend aus humanistischer Intelligenz und aus Künstlern. (...) Es ist kennzeichnend für den Verlauf der Renaissanceentwicklung, dass sogar in der Florentiner Kapitale der Republikanismus ein Hof sich bildet, der der Medici. Höfisch wird so die Gesellschaft auch ursprünglich freier Städte. Der ursprüngliche Gegensatz wird mehr und mehr flüssig“ (von Martin 1974: 105). Adel und Groß-Bürgertum sind nun kaum noch durch ihr Verhalten zu unterscheiden, der ehemalige Feind wird zum Verbündeten oder der Feind wird nun wieder zum Vorbild. Das Groß-Bürgertum gibt sich höfisch, um sich wieder vom einfachen Bürger abzusetzen. Diese Entwicklung ist exemplarisch anhand der Medici-Geschichte nachzuvollziehen.

## 2. Die Medici, vom Bürger zum Fürsten

Die Geschichte der Medici ist für die Renaissance und den Manierismus prägend, hier soll nur ein Teil ihrer Ereignisse skizziert werden, die den Verlauf des Manierismus mit formten. Sie waren eine Herrscherdynastie, deren Mitglieder sich insbesondere im 15. und 16. Jahrhundert ihre Macht durch ihren Reichtum sicherten. Hierfür setzten sie ihre Vorhaben skrupellos durch, sie schreckten dabei nicht vor Intrigen, Verschwörungen und sogar Mord zurück. Die Erhaltung ihrer dynastischen Kontinuität gegen alle Widerstände war ihr oberstes Ziel. Hierzu versuchten sie, die wichtigsten Ämter der Stadt mit Familienmitgliedern oder Verbündeten zu besetzen. Die Vorgänge in Urbino zeigen sowohl die Verquickung mit der Kunst als auch das skrupellose Machtstreben der Medici an diesem Ort.

Der Maler Agnolo Bronzino ging 1530 für zwei Jahre, um vor der Belagerung von Florenz zu fliehen, nach Pesaro an den Hof des Herzogs von Urbino, Francesco Maria 1. della Rovere (vgl. Eclercy). Dort ist das *Bildnis einer Dame in Grün* entstanden, also in den Jahren 1530-32. Der Ort Urbino ist ein besonderer für das Bild und die Machtbestrebungen der Medici. Denn der Papst Giovanni (1512 gewählt), ein Medici, wollte den Herzog von Urbino aus machtpolitischen Überlegungen 1512 entmachten. Ein erstes Fürstentum unter der Führung eines Medici sollte so entstehen.

Auch als Papst blieb Giovanni ein Medici, dem die Größe der Familie über alles geht. Zu diesem Zweck, um seinem Neffen das Herzogtum Urbino zu verschaffen, bricht er einen auch nach den eher laxen Zeitmaßstäben ungerechten Krieg gegen die della Rovere in Urbino vom Zaun: territorialer Nepotismus im Stile Sixtus' IV., der den Medici für kurze Zeit das Fürstentum einbringt, das Florenz nicht werden wollte. (Reinhardt 2007: 106)

An diesen geschichtlichen Ereignissen kann sehr gut nachvollzogen werden, wie die Medici ihren Machtanspruch kompromisslos durchsetzten. 1512 war ein äußerst wichtiges Jahr für sie und die Epoche des Manierismus. Denn die Medici waren wieder an einem machtpolitischen Höhepunkt angelangt, sie kehrten zurück nach Florenz und einer von ihnen war Papst Giovanni, ein Medici. „Als Nebenprodukt der europäischen Hegemoniekämpfe auf italienischen Boden bringt ein spanisches Herr die Medici im Sommer 1512 nach Florenz zurück – zurück an die Macht“ (Reinhardt 2007: 106). Die Bestrebungen, ein Fürstentum zu erobern und sich als Herzog, Fürst bestätigen zu lassen, waren der Anfang eines immer weiter fortschreitenden höfischen Gebarens. Das aufstrebende Bürgertum der Medici hatte in den zurückliegenden Jahrzehnten den Adel und seine Geburtsrechte bekämpft, nun gleichen sie sich ihnen immer mehr an. Die Demokratie-Bestrebungen, die zum Beispiel 1494/95 in der Gründung des großen Rats in Florenz ihren Ausdruck fanden, in dem Patrizier neben kleineren Leuten saßen und bis zu 3000 Männer (aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten) ihre Stimme erheben konnten, wurden nun wieder verworfen. „In gewisser Weise verlief die sozialpolitische und mentale Geschichte jetzt rückwärts, d. h. die sechzig Jahre lang unter Aufbietung aller klientelären Künste zunehmend zustande gebrachte Verschmelzung von Partei und Oberschicht bildet sich rapide zurück“ (Reinhardt 2007: 106f.). Angetreten war das Bürgertum der Renaissance, um die Gräben zwischen Adel und Bürgern zu verflachen, nun wurden sie wieder ausgehoben. Eine zunehmende Spaltung der Schichten trat wieder ein. Die Etablierung der Medici als Fürsten schuf somit eine neue „Adelsgeneration“, die sich kaum noch bemühte, „bürgerlich“ zu wirken. Der Hang zu den schönen Künsten, die Abkehr von weltlichen Problemen vollzog sich immer weiter, blieb aber beim Bürgertum nicht unbemerkt. Die Oberschicht hielt zum Beispiel Alessandro de' Medici (1510-1537) für eine Fehlbesetzung. Er wurde von Kaiser Karl V. zum ersten Herzog der Republik Florenz ernannt, war aber dafür bekannt, sich lieber den sinnlichen Freuden hinzugeben als sich um die politischen Belange der Stadt zu kümmern. Zum Beispiel beauftragte Herzog Alessandro de' Medici als einer der ersten Giorgio Vasari für ein Gemälde, das ihn fürstlich darstellt. Dennoch fragte sich die Oberschicht: „Was sollte man von einem Herrscher halten, der Flöte spielend über den Markt zog, den Frauen der Patrizier nachstellte, die Florentiner entwaffnete und unweit S. Maria Novella eine riesige Festung errichten ließ?“ (Reinhardt 2007: 110). Seine Ermordung durch seinen Vetter und Vertrauten Lorenzino de Medici beendete 1537 seine grausame und tyrannische Herrschaft.

1530 wurde Florenz durch die spanischen Truppen belagert, deshalb ging Bronzino nach Pesaro an den Hof des Herzogs von Urbino. Auch hieran kann man erkennen, in welcher



Atmosphäre Bronzino *Das Bildnis der Dame in Grün* malte und in welcher Verfassung auch die Porträtierte gewesen sein musste. Die Gefahr stand sozusagen vor der Tür, die politische Unsicherheit lag in der Luft und auch dies muss in die Arbeit eingeflossen sein. 1543 zogen sich die spanischen Truppen aus Florenz zurück, der Medici-Sprössling Cosimo war nun als Herzog von Karl V. bestätigt worden. Er war ein fürstlicher besonnener Herrscher mit Festungen und Staat. Er wurde 1569 sogar zum Großherzog der Toskana ernannt. Cosimo schaffte es, die Akzeptanz des Volks zu erlangen und das Vertrauen der Oberschicht. So kam es zu einem Arrangement mit der republikanischen Elite, das zwei Jahrhunderte halten sollte.

Es läßt sich sehr summarisch als Tausch beschreiben: Der Herzog verkörpert die politische Macht im Großen und nach außen, die Oberschicht behält ihre soziale Schlüsselstellung, die wichtigsten Positionen in Verwaltung und Justiz, wird patrimoniale Bürokratie und gewinnt zusätzliche Exklusivität, die sich in feudalen Titeln niederschlägt. (Reinhardt 2007: 111)

Cosimo war ein umsichtiger Herrscher, er eroberte zum Beispiel 1555 die Republik Siena, ließ ihr dennoch eine eigene Verwaltung und ihre Sonderrechte. Er kann einen ansehnlichen Machtgewinn für sich verbuchen und etablierte auch eine neue Hofkultur, die für Europa eine Vorbildfunktion hatte. Insbesondere war Cosimo daran gelegen, Florenz auch zur kulturellen Blüte zu verhelfen, deshalb versammelte er bedeutsame Künstler, Architekten und Schriftsteller an seinem Hof. Zu ihnen gehörte auch Agnolo Bronzino, der 1539 zu seinem offiziellen Hofmaler ernannt wurde. So entstanden viele Familienporträts unter anderem von seiner Frau Eleonora di Toledo und seinen Kindern. Die nun entstandenen Porträts und Bilder verfestigten seine Macht. Sie dienten im Propaganda-Einsatz, weil sie Cosimo in Bild und Statur als fürstlichen strengen Herrscher darstellten. Allorts in Florenz ist nun sein „Image“ zu sehen.

Viel leichter faßbar, weil in Florenz allgegenwärtig, ist das propagandistische Bild, das Image, das in Augustus- und Herkulesstatuen Niederschlag findet, zeitübliche Chiffren des rastlos aktiven, fürsorglichen, Chaos bewältigenden, Kulturbüte hervorbringenden Fürsten. Vor allem aber ging es bei der rastlosen Bilderproduktion darum, die Vergangenheit von Florenz überzeugungskräftig umzuschreiben, als eine Geschichte, die schon immer auf die fürstliche Herrschaft der Medici ahnungsvoll und schicksalhaft zulief, in sie einmündete und in Cosimo gipfelte. (Reinhardt 2007: 114)

Die Bilderproduktion und gerade die Portrait-Malerei hatten zu dieser Zeit eine besondere politische Funktion. Die Strenge des Blickes, die eine Unterwerfung zumindest unter den höfischen Verhaltenskodex und eine distanzvolle Erhabenheit einfordert, ist nicht nur in den Cosimo-Bildern zu erkennen, sondern auch bei dem *Bildnis einer Dame in Grün* feststellbar.

Da die *Dame in Grün* früher datiert ist, könnte man sie als eine Art „Blaupause“ der kommenden Porträts am Hofe Cosimos bezeichnen. Cosimo als Auftraggeber vieler Gemälde war sich der politischen Intension bewusst, die ein Bild ausstrahlen kann. Auch wenn die Bilder meist nur dem inneren Zirkel des Hofes zugänglich waren, forderten sie dennoch immer Distanz ein. Ein kurzer Rückblick auf die Entwicklung der Kunst in der Renaissance soll nun den entstehenden Manierismus erklärbar machen. Exemplarisch wird dann das Bild *Bildnis einer Dame in Grün* untersucht, in dem sich die politischen und sozialen Veränderungen dieser Zeit sichtbar machen.

### 3. Das Portrait im Manierismus – Ausdruck des frühabsolutistischen Adels

Die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen in der Renaissance prägen auch die Kunst dieser Zeit. Die Frührenaissance ist ohne Illusionen, die Schöpfung Gottes wurde neu ausgerichtet. Der Mensch erschafft nun die Welt, indem er sie ordnet, diese Ordnung finden wir auch in den Gemälden dieser Zeit wieder. So sieht auch Vasari, der erste, der eine Art Kunstgeschichte verfasst, in der Frührenaissance eine künstlerische neue Ausrichtung, eingeleitet von Leonardo und Masaccio: „Denselben [künstlerischen] Fortschritt machte zu dieser Zeit in der Malerei der überragende Masaccio [1401-1428] in den Gesichtern, den Gewändern, den Gebäuden, den Nacktdarstellungen, der Farbgebung und den von ihm erneuerten Verkürzungen völlig vom Stil Giotto befreit und damit jene *maniera moderna* ins Leben rief, der seit jener Zeit bis heute alle unsere Künstler folgen“ (Vasari 2004: 88). Voraussicht, Ordnung, Formung und Berechnung sind die Mittel der Zeit, um die Welt zu strukturieren, dies stand einer natürlichen zufälligen Schöpfung Gottes, die im Mittelalter noch als unumstößlich galt, entgegen. Ein Beispiel: „Die Raumdarstellung in der Malerei durch Ausbildung der Tiefenperspektive erscheint dem Renaissance-Italiener (...) als Problem wissenschaftlicher, mathematischer Errechnung. (...) der Künstler (ist) vor allem Naturforscher, Mathematiker und Techniker“ (von Martin 1974: 47). Dieser Künstler galt nun nicht mehr wie noch im Mittelalter als Handwerker, sondern er konnte im Zuge des bürgerlichen Aufstiegs auch seine gesellschaftliche Position verbessern. Er war nun das „Genie“, das nur aus seinen persönlichen Fähigkeiten heraus Neues erschaffen konnte. Individuell, selbstbewusst und mutig bildete er die neue Machtstellung des Bürgertums und die städtische Demokratie ab.

So entstand der neue Stil einer *bürgerlichen Kunst*, die Nüchternheit mit Größe, Realismus mit Majestät vereinte, das Bürgerliche zu repräsentieren verstand. (...) In jener Zeit war das

Kunstinteresse noch nicht ein Privileg künstlerisch ‚gebildeter‘ Schichten, sondern allen Teilen des Volkes gemein. ‚Allgemein empfand man es, daß von einem erlauchten Kunstwerk ein Strahl des Ruhmes auf das ganze Volk zurückfalle‘ (von Martin 1974: 49).

Die Kunst wurde von allen bewundert und für alle zugänglich, sie war ‚volksnah‘. Somit sollte sie leicht verständlich für alle sein, es war eine Kunst, die durch ihre ‚Volksnähe‘ den demokratischen Schein aufrechterhalten sollte. Ein Beispiel dafür ist die Nacktheit. In den Bildwelten tauchen immer mehr nackte Figuren auf. Diese Nacktheit ist ein Symbol für Demokratie. Die Darstellung von Nacktheit war im Mittelalter noch verpönt, nun war sie ein Ausdruck der ‚Gleichheit‘. Nackt gleichen sich alle Menschen, genauso wie im Tod. Ein Gerechtigkeits- und Gleichheitsbestreben gegenüber dem Adel drückt sich in diesen Bildern aus. Nicht erst vor Gott, also nach dem Tode sollen alle gleich sein, sondern die Bürger fordern die Abmilderung des gebürtigen Unterschieds. Die Kunst der Frührenaissance ist volkstümlich-demokratisch, weil sie nicht abstrakt, sondern konkret die Wiedergabe der unmittelbaren Wirklichkeit nachzeichnet. Sie ist voller Energie, da der Drang zur Neuordnung in ihr sichtbar wird. Wirtschaft, Wissenschaft, Politik und Kunst sind Mittel zur Umsetzung dieser angestrebten Neuordnung.

Die Kunst in der Hochrenaissance wandelt sich, nun ist sie die Kunst für die Besitzenden, eines ‚satten‘ Großbürgertums, das sich dem Höfischen wieder annähert. Dies beeinflusst auch die Kunst, nicht mehr Realität und Wirklichkeit wird von ihr gefordert, dies ist nun zu profan, sondern die Kunst soll wieder einem *höheren* Ziel dienen. Raffael verfolgt dieses ‚Höhere‘ ausdrücklich. Kultivierte Formen, Harmonie und Vollkommenheit, dieser Stil wird einem bürgerlichen Realismus bevorzugt. Das Bürgertum distanziert sich nun von sich selbst, es fällt in Schichten immer weiter auseinander. Das Großbürgertum will in ‚Ruhe‘ gelassen werden und seinen Wohlstand genießen, diese Ruhe ist die Grundvoraussetzung für das Herstellen von Harmonie auch in den Bildwelten.

Harmonie setzt Ruhe voraus, sie ist ein statisches Ideal; sie ist immer irgendwie wirklichkeitstranszendent und in ihrer reinen, durch keinerlei Spannungselemente getrübbten Form letztlich nur möglich in der Welt des schönen Scheins. Sie kann nur das Ideal einer Gesellschaft sein, die ihr Haus gebaut und die es nun nur noch mit der Inneneinrichtung zu tun hat, wobei ihr leitender Gesichtspunkt der ist, überall Distanzierung erkennen zu lassen, in der sie selbst sich den übrigen Schichten der Gesellschaft gegenüber fühlt. (von Martin 1974: 94)

Aus diesen ‚privilegierten Schichten‘ geht nun der gebildete Privatmann hervor, der immer stärker als Besteller von Kunstwerken in Erscheinung tritt. Ein geschultes Auge und der weibliche Einfluss lassen ein neues Schönheitsbedürfnis entstehen, das die Künstler bemüht

sind zu erfüllen. Die Frau der Hochrenaissance spielt dabei eine wichtige Rolle, denn der Luxus, der noch städtisch war, wird nun häuslich. Die Damen mit gutem Geschmack organisieren ein graziles luxuriöses Leben in ihrem Heim, somit haben sie auch Einfluss auf die bestellten Kunstwerke. „Die kulturelle Rolle der Frau steigert sich in dem Maße, in dem die Gesellschaft höfisch wird“ (von Martin 1974: 108). Aus jedem Heim, aus jedem Haus soll nun ein kleiner „Hof“ werden, damit wendet sich das Großbürgertum den adligen Gebräuchen zu. Hier zu benötigt es repräsentative Künstler, gebildete Redner und Stilisten. „Künstler wurden zu einem ständigen Element der Hofgesellschaft. (...) Einzelne, wie Raffael oder Tizian, gelangten zu einer beinahe fürstlichen Lebensstellung“ (von Martin 1974: 107). Sie dienten der Repräsentation ihrer Auftraggeber, die durch ihre Werke Macht und Vermögen signalisieren konnten. Nur die mächtigsten, reichsten Bürger konnten den besten Künstler für sich gewinnen. So wurde versucht, das „Nicht-adlig-Sein“ durch Pracht und Glanz zu überdecken, die Schmach der bürgerlichen Geburt sollte mit gepflegter Kunst und aristokratischem Eleganz wettgemacht werden. In diesem Zuge emanzipiert sich auch die Frau weiter, denn sie ist die Zeremonien-Meisterin der höfischen Vergnügen. Anmut, Bildung und Schönheit werden nun auch von ihr verlangt, was ein stärkeres Selbstbewusstsein mit sich bringt. Zumindest in der Atmosphäre des Hofes und in dem großbürgerlichen Milieu steigt ihr Einfluss stetig. Sie erzieht die Kinder nach dem neuen Ideal, einer Mischung aus ritterlichen Zügen und höfischem Gebaren.

Form und „Würde“ sind die neuen Ziele der humanistischen, Prinzenerziehung (Pontano), die Unterdrückung der Affekte gehört zum „herrscherlichen“ Menschen. Dies Ideal drückt sich auch in dem neuen Stil der Kunst aus, die nun auch „vornehm“, distanziert, gehalten, gemessen, „großartig“ und repräsentativ wird: bis zur Manier und zum Manierismus. (von Martin 1974: 111)

Die Wahl eines manieristischen Frauen-Porträts – *Bildnis einer Dame in Grün* –, das nun untersucht werden soll, deutet auch den weiteren Ausbau der gesellschaftlichen Stellung der Frau im Manierismus an, der die Hochrenaissance ablöste. Der Manierismus ist keine logische Weiterentwicklung der Renaissance, sondern eine Art „Gegenbewegung“ zur Hochrenaissance, der sich aber zugleich auf sie bezieht. Die Utopie der Welt-Harmonie, die die Kunst der Renaissance auf meisterliche Weise darstellte, zerbrach an der Wirklichkeit. Er ist kein antiklassischer Stil, der im scharfen Gegensatz zur Renaissance abzugrenzen wäre, sondern er nimmt sie 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)

Diese Gegensätze und der Gegensatz an sich sind für den Manierismus stilprägend. 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.

### *Bildnis einer Dame in Grün*

Das Portrait hat einen besonderen Stellenwert im Manierismus, dieser wird durch eine Bildanalyse zu Agnolo Bronzinos „*Bildnis einer Dame in Grün*“ um 1530-32 deutlich. „Die Konsolidierung der fürstlichen Herrschaft ist in Sicht, und der Manierismus verliert, indem er einen höfischen Charakter annimmt, gleichzeitig seine Willkürlichkeit, unverbindlichen Züge“ (Hauser 1979: 193). Ein höfischer Charakter ist auch bei Bronzinos „*Dame in Grün*“ festzustellen, aber was zeigt uns das Bild genau?

Vor einem dunkelroten Hintergrund ist eine junge Dame in Halbfigur zu sehen. Ihre Hände sind dabei vor ihrem Körper übereinandergelegt. Der linke Arm scheint sich auf etwas nur Angedeutetes abzustützen. Ein uneindeutiger Blick erfasst den Betrachter. Durchdringend, konzentriert und distanziert, mit einem angedeuteten Lächeln mustert die *Dame in Grün* ihr Gegenüber. Ihre Bekleidung fungiert weiter als Informationsquelle, man kann feststellen, dass eine vollendete Harmonie der Farben und Formen angestrebt wurde. Das Grün finden wir sowohl im Kleid als auch in der Haube wieder, eine Tracht des Höfischen ist zu vermuten. In der Mode der Hochrenaissance findet sich ein ähnlicher Kleidungsstil. Im Gegensatz zur Frührenaissance verschwanden die bürgerlichen Elemente immer mehr aus der Kleidung zugunsten einer Wiederaufnahmen höfischer Elemente. Dies setzte sich im Manierismus fort. „Die Form der Kleidung paßt sich immer sinnvoller dem Körper an; die lauten Farben wurden ruhige, die gedämpften Farben nuancierter. Jeder Teil der Tracht fand in jedem anderen in

Form und Farbe seine Ergänzung, so daß die Kleidung eine harmonische Einheit bildet und den Schönheitsgesetzen der Renaissance entsprach“ (Thiel 1985: 162). Genau dies können wir auch bei dem *Bildnis einer Dame in Grün* beobachten. Das Grün ist wie das Rote im Hintergrund gedämpft, ruhig. Das Kleid ist perfekt auf den Körper der Dame zugeschnitten. Ein fein plissiertes Untergewand, verziert am Kragen, an der Knopfleiste und an dem Ärmel-Bündchen mit dunklen Stickereien, ist eine damals typische Mode, die auch hier zu finden ist. Darüber trägt sie ein grünes Kleid mit grau-beigen Streifenapplikationen und gerüshten Puffärmeln. Engere geschlitzte Unterärmel führen weiter bis zu den Handgelenken. Das Kleid macht trotz des einfachen Schnittes einen sehr wertvollen Eindruck aufgrund des schweren Samtstoffes. All dies findet sich auch wieder in der Mode der Hochrenaissance.

Das meist vorn geschlossene Schnürleib und der in Falten angesetzte Rock erhielten eine durch die Proportionen und Funktionen des menschlichen Körpers bestimmte sinnvolle Weite. Den Ausschnitt des Mieders füllte das Hemd, das auch weiterhin unter den angenestelten Ärmeln und den Armschlitzten sichtbar wurde (...). (Thiel 1985: 164f.)

Die aufwendigen Stickereien, die große Menge an schweren teuren Stoffen und die geschlitzten Ärmel zeugen bei dem *Bildnis einer Dame in Grün* vom Einfluss der Mode der Hochrenaissance. Das Bild zeigt auch das rechte Handgelenk, wo das Untergewand mit Rüschen unter dem Unterärmel hervorkommt. Die rechte Hand ist mit einem schmalen Ring am Zeigefinger verziert. Das Dekolleté, das durch das Untergewand verdeckt wird, wird dennoch durch den Ausschnitt des grünen Kleides betont. Dieser Ausschnitt, eine Art Balkonausschnitt, wird von zwei aufgesetzten Zierstreifen umrahmt. Ein dritter Zierstreifen in Blau verdeckt den Übergang vom Kleidoberteil, dem Mieder zum ausgestellten Faltenrock. Insgesamt zeugt die Kleidung von einer wohlhabenden höfischen Dame, die sich durch ihre Kleidung vom einfachen Bürgertum distanzieren möchte. Denn die lockeren Formen steigerten sich in pompöse. „Vor allem war es der Ärmel, der sich – auch in der Männerkleidung – oft unmäßig erweiterte und sich damit wieder dem höfischen Modeideal des ‚sichtbaren Müßigganges‘ nähert“ (Thiel 1985: 166). Die weiten geschlitzten Puffärmel der *Dame in Grün* sind also ein weiteres Indiz dafür, dass es sich um eine Hofdame handeln muss. Sie entspricht äußerlich der Harmonievorstellung der Elite in der Hochrenaissance.

Dieses Schönheitsideal konnte allerdings nur von jener kleinen, humanistisch gebildeten Schicht verwirklicht werden, die genügend Muße für die allseitige Bildung ihrer Persönlichkeit und genügend Geld für die Herstellung der anspruchsvollen Gewänder besaß. Es war also, wie das humanistische Bildungsideal überhaupt, nur für eine Auslese bestimmt,



die aber nicht mehr wie in der feudalistischen Gesellschaft an die Geburt gebunden war und sich damit über deren Ausleseprinzip erhob. (Thiel 1985: 163)

Der privilegierte Status der *Dame in Grün* ist somit augenscheinlich. In Kunst und Mode war dieses Schönheitsideal am ehesten herzustellen. Im Manierismus, in dem dieses Bildnis entstand, war die Annäherung zum Höfischen weiter vorangeschritten. So folgte eine neue Aristokratisierung der Mode, „die mit der Entwicklung des Absolutismus immer stärker hervortrat und dazu führte, daß schon nach wenigen Jahrhunderten wieder der Hof die Mode bestimmte“ (Thiel 1985: 166). Diese Entwicklung kann man an der Bekleidung der *Dame in Grün* sehr gut weiter nachvollziehen. Auch ihr braunes Haar wurde in einem ebenfalls grünen, mit Goldfäden reich bestickten Barett/einer Haube zusammengesteckt, es ist ein schmückender Kopfschmuck, der eher betont als verhüllt. Ihr Gesicht ist verziert von braunen Augen, die sich unter schmalen akkurat gezupften Augenbrauen befinden. Das Auszupfen von den Stirnhaaren war in der Renaissance Mode gewesen, geblieben ist davon das Zupfen der Augenbrauen. Die Haare werden streng und glatt getragen, damit nichts vom Gesicht ablenkt, „dem wichtigsten Spiegel der menschlichen Persönlichkeit“ (Thiel 1985: 166) Die Lippen sind matt rosa bis rot, die Unterlippe ist ausgeprägter als die Oberlippe, die schmale Oberlippe gibt dem angedeuteten, zaghaften Lächeln eine gewisse Strenge. Der Hauttyp ist von vornehmer Blässe, Kälte, Glätte und wirkt fast marmorartig. Der Kontrast zwischen heller Haut und dunklem Hintergrund betont zusätzlich die Blässe. In der linken Hand, die ohne Ring ist, hält sie vermutlich einen feinen Handschuh, dieser wird nur zaghaft angedeutet. Das Porträt wirkt vor allem durch seine rautenförmige Darstellung. Die angewinkelten Arme bilden mit Kopf und Händen eine Raute, die sich über die gesamte Bildbreite zieht. Die Komposition erlangt dadurch ein Gleichgewicht (vgl. Eclercy). Die Blickführung führt vom Kopf über die hell gekleideten Unterarme zu den über den Schoß gelegten Händen. Der Oberkörper insgesamt ist kaum merklich nach rechts gedreht, die rechte Schulter neigt sich etwas mehr dem Betrachter zu. Diese leichte „Verdrehung“ verleiht der Pose, dem Bild zusätzliche Dynamik. Der Kopf mit dem kaum wahrnehmbaren Lächeln neigt sich ein wenig dem Betrachter zu.

Anhand der Bildbeschreibung lässt sich noch einiges über die Dame herausarbeiten. Beginnen wir mit dem nur angedeuteten Lächeln.

Gleichwohl bewegt sich das Komische zwischen zwei Polen: dem Lachen und dem Lächeln. Während das erste prinzipiell auf körperliche oder kreatürliche Phänomene zurückgeht, ist das zweite abstrakt und geistiger Natur. (...) Das Lächeln (.) geht von dem höchsten Körperteil –

dem Kopf – aus, es entsteht in dem privilegierten Raum, innerhalb dessen auch die Gedanken und alle intellektuellen Aktivitäten geformt werden: der Ort also einer geistigen Tätigkeit, die bereits als solche als Attribut einer bestimmten Gesellschaftsschicht zu werten ist. (Bonito Oliva 2000: 133)

Bronzino malte dieses Porträt in Pesaro am Hof des Herzoges von Urbino, Francesco Maria I. della Rovere. Hier verkehren Hofdamen, die einer gehobenen Gesellschaftsschicht angehören. Eine davon bildet das *Bildnis der Dame in Grün* ab. Zu ihrer Stellung passt auch ihr Lächeln. „Das Lächeln, das sich kaum auf den Lippen der Herren [hier der *Dame in Grün*] abzeichnet oder sich ganz subtil in seine [ihre] Züge einschreibt, geht aus einer Lebenssituation hervor, in der manuelle und körperliche Arbeit gänzlich unbekannt sind. (...) auch gelingt es dem Lächeln nicht, das logische Denken, das die intellektuelle Aktivität des Herrn [der Herrin] begleitet, zu erschüttern“ (Bonito Oliva 2000: 133). Geradezu prüfend, kontrolliert, distanziert wirkt der Blick der ansatzweise lächelnden Dame. Sie scheint intellektuell sehr aktiv, aber auch freundlich distanziert.

Das Gesicht des Herren [der Herrin] bewegt sich zwischen ernster und lächelnder Miene und somit ausnahmslos zwischen psychischen Dispositionen, die ein bestimmtes Verhältnis zur Welt zum Ausdruck bringen: Da Unmöglichkeit eines praktischen Umgangs mit der Welt vorausgesetzt wird, fungiert diese tendenziell nur noch als Anlaß, sich wieder von ihr abzuwenden und sich erneut dem eigenen Innern zuzuwenden. (Bonito Oliva 2000: 134)

Weitere Indizien für ihre Herkunft sind ihre Kleidung, ihre Hände und ihre vornehme Blässe. Die Blässe der Haut an Kopf und Händen sowie das helle Untergewand verleihen, vor dem dunklen Hintergrund, der Figur mehr Plastizität. „Der schwarze [hier dunkel rötlich-braune] Grund wirkt vielmehr wie eine Scheidewand des Nichts, aus dem plötzlich ein nackter Körper hervorbricht. Überhaupt bevorzugten die manieristischen Maler ganz allgemein künstliche Gründe“ (Bousquet 1995: 94). Blässe bedeutet, wenig Sonneneinstrahlung ausgesetzt zu sein. Eine körperliche Arbeit an frischer Luft, zum Beispiel auf dem Felde, scheint diese Dame nicht zu praktizieren. Auch die feinen Hände zeugen von einer nicht körperlichen Arbeit. Bronzino malte nicht die Seele in den Ausdruck, ganz im Gegenteil scheint er keinen Unterschied zwischen Haut oder Kleid zu machen, die glatte, kühle, saubere, detailreiche Darstellung ist im Bild überall gleich. Bronzino nimmt damit keine Gewichtung zwischen bedeutungsvoll und weniger bedeutsam vor, für ihn ist alles eine äußere glatte Hülle, die die Seele verbirgt, es gibt keinen qualitativen Unterschied der Malerei im Bildraum. Auch die Hände der Dame, die im unteren Teil des Bildes zu sehen sind, wirken fein, kühl und marmorartig. Zusammen mit den Unterarmen wirken sie fast wie übereinandergelegte

Schranken, die den Betrachter auf Abstand halten sollen. Die Hände scheinen nicht einladend, sondern abgrenzend/ausgrenzend zu wirken. „Sie gehören zur Charakterisierung der hochgezüchteten, vornehmen Rasse der Modelle, sie schaffen aber zugleich eine Distanz zwischen dem Beschauer und den Abgebildeten, ein Hindernis, das die Preisgabe ihrer Persönlichkeit durch die Abbildung verhütet. Diese feinen, zarten, kühlen Hände wehren ab; sie gehören zu jenem ‚Panzer‘, hinter dem sich jedes Sentiment, jede Unmittelbarkeit, jede Intimität verborgen hält“ (Hauser 1979: 196). Das Ziel war es, jegliche Andeutung von Emotionen, Trieb und Gefühlsregung zu vermeiden. Die Modelle des Hofes wurden eher als Funktionsträger mit ihrem Status, als eine Art Statue gemalt, als ein Objekt, das neben anderen Objekten in der Welt existent ist. Platz für Gefühle gab es nur *unter* dieser Hülle, Haut und Bekleidung. Die Unsicherheit, die die Umwälzungen dieser Zeit hervorbrachte und ein allgemeines Misstrauen förderte, wurde durch eine kühle distanzierte Strenge nach außen verborgen. „Das Gefühl der Entfremdung beherrschte nicht nur die unteren Schichten der Gesellschaft, es bemächtigt sich auch ihrer Spitzen und drückt sich im Porträt in einer ostentativen Gleichgültigkeit gegenüber dem Besucher aus“ (Hauser 1979: 197). Diese Gleichgültigkeit gegenüber der Welt wurde zum absolutistischen Herrschaftsprinzip, damit schritt auch eine Distanzierung zwischen Herrscher und Beherrschten voran. Die Probleme der einfachen Bürger schienen weltlich und damit unwichtig. Der Narzissmus war nun Ausdruck der Entfremdung geworden. Dies zeigt sich eindrucksvoll in den Porträts Bronzinos, er stellt seine Modelle als entrückte, kühle, entfremdete Objekte dar, die eine Strenge zu sich selbst pflegen. Die Arroganz gegenüber dem Weltlichen hat auch eine Vereinsamung zur Folge, weil sie sich nicht mehr als Teil dessen wahrnehmen.

Die vollkommene Ichbezogenheit der Modelle Bronzinos und der meisten Porträtisten des Manierismus folgt nicht allein aus ihrer Entfremdung von der Welt, ihrer Absonderung von den Menschen, sie ist eine Form ihres Alleinseins, ihres Gefühls, daß für sie von der Welt nichts als sie selbst übrig geblieben ist, oder nichts, das edler, schöner und daseinsberechtigter wäre. (Hauser 1979: 197)

Diese gefühlte Distanz zum Leben ist auch diejenige, die zwischen Abbild und Betrachter entsteht.

Die Distanz – der Abstand zwischen dem Bild und dem Publikum, zwischen dem König und seinen Untertanen, zwischen dem geometrischen Raum des Hofes und dem undefinierten Raum des Lebens – ist vorzugsweise ein Zeichen der Sublimation. Allerdings verweist diese Art von Sublimation nicht so sehr auf eine unvermittelte Dringlichkeit des Konfliktes als vielmehr auf eine bestimmte Art der Kontrolle, quasi im Sinne einer Allmacht des

Gedankens: eine Haltung, die der Intellektuelle sowohl gegenüber der eigenen Existenz als auch gegenüber der Existenz der Welt einnimmt. (Bonito Oliva 2000: 134)

Die Glätte, Kälte und Härte der Malweise funktioniert in Bronzinos Porträts deshalb so gut, weil sie über die Person nichts aussagen soll, es dennoch tut. Diese Paradoxie, das im offensichtlichen Verbergen immer das, was verborgen werden soll, mitgedacht wird, ist hier das Spannende. Dies Malweise passt perfekt zu den Dargestellten, sie arbeitet die Entfremdung und Einsamkeit sehr schön heraus, eine Selbstkontrolle kaschiert hier die Unsicherheit der eigenen Existenz, die aus der Distanz betrachtet wird. Bei religiösen Darstellungen, von denen der Betrachter, der Gläubige Heilung durch *Nähe*, auch vom Abbild, erwartet, funktioniert diese Malweise weniger. Bronzino wird in erster Linie immer mit seinen Porträts in Verbindung gebracht, deren Stil den Manierismus prägte. Das gedankliche Spiel, was sich unter der kalten glatten Hülle befindet, ist auch ein erotisches. Die Triebe und Begierden werden verhüllt, verschleiert und kontrolliert, sie sind aber dennoch existent. Die Prüderie am Hofe ist sozusagen das „Vorspiel“, das schlechte Gewissen beim Überschreiten der sittlichen Grenzen ist Lust steigernd. So hat „im Manierismus (..) die Hülle (..) überhaupt keine andere Funktion als die des Enthüllens, und die Prüderie ist nur mehr eine Form verdrängter Laszivität“ (Hauser 1979: 198). Eine verhüllte Erotik, die aber immer mehr in den Vordergrund tritt, ist im Manierismus stets präsent. Viele Frauen und Heiligen-Darstellungen sind nur mit durchsichtigen Stoffen „verhüllt“, obwohl man in diesem Zusammenhang von einer Verhüllung kaum noch sprechen kann. Wie beim Schleiertanz ist die Verhüllung meist nur eine erotische Spielart.

Aber nicht nur Bronzinos Modells leidern unter einer ambivalenten, entfremdeten Existenz, auch die Maler selbst sind den Umwälzungen der Zeit, als dem Zeitgeist ausgesetzt. „Unter dieser Voraussetzung – der grundsätzlichen Unmöglichkeit eines praktischen Umgangs mit dem Leben – erweist sich das menschliche ebenso wie das kulturelle Verhalten des manieristischen Künstlers als doppelbödig und ambivalent“ (Bonito Oliva 2000: 220). Diese Doppelbödigkeit, sowohl des Künstlers als auch der Modelle, zeigen Bronzinos Porträts auf eindrucksvolle Weise, sie repräsentieren den Zeitgeist in ihrer Ambivalenz zwischen Verschlossenheit und Laszivität, zwischen Ordnung, Zwang, Distanz und einer darunterliegenden Ebene der verunsicherten Existenz, einer Existenz, die ihre Verortung verloren hat. Die Porträts Bronzinos sind als Zeitzeugnisse zu verstehen, die die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Umwälzungen dieser Zeit als Bild verdinglichen. Deshalb ist er „sowohl mit dem, was er von sich selbst und dem Wesen der Person, die er porträtiert, verrät, als auch mit dem, was er verschweigt – was sich hinter den kalten und strengen

Mienen verbirgt, hinter der Selbstdisziplin, mit der die Porträtierten sich nach außen verschließen, (...) der typische unverkennbare Manierist“ (Hauser 1979: 196). Maler wie Pontorno waren mit ihren Werken stil-prägend, sie gaben dem Manierismus einen Ausdruck, „der erste repräsentative, für die ganze Richtung wegweisende und mustergültige Porträtist des Manierismus ist aber Bronzino“ (Hauser 1979: 196).

Literaturverzeichnis:

**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

**Eclercy, Bastian** (2016): *Edle Damen in Grün und Rot – Bronzino revolutioniert das Frauenporträt*, Städel Block – Online: <http://blog.staedelmuseum.de/edle-damen-in-gruen-und-rot-bronzino-revolutioniert-das-frauenportraet/>

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

**Thiel, Erika** (1985): *Geschichte des Kostüms*, 6. Auflage, Henschelverlag der Kunst und Gesellschaft, DDR – Berlin

**Reinhardt, Volker** (2007): *Die Medici – Florenz im Zeitalter der Renaissance*, 4. Auflage, Verlag C. H. Beck, München

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

**von Martin, Alfred** (1974): *Soziologie der Renaissance*, Verlag C. H. Beck, München