

Bilderwissen im Zeitalter des Neomanierismus

Die Wiederkehr des Manierismus

Die innerlich verbundene Trias der Begriffe *Bild*, *Wissen* und *Gestaltung* legt in ihrer Komplexität etwas nahe, das angesichts der scheinbaren Unübersichtlichkeit der Gegenwart in der Regel kategorisch ausgeschlossen wird: eine Theorie der eigenen Zeit. Aber so sicher es ist, dass kein Bild der Zeit entworfen werden kann, das umfassenden Charakter besitzt, so unabweisbar ist es, dass ohne den Versuch einer Theorie das Handeln ohne Orientierung bleibt.

Frühere Zeiten, die nicht weniger unübersichtlich erschienen, waren eher bereit, den Versuch einer panoramatischen Orientierung zu unternehmen. Als Modell kann eines der bedeutendsten Werke der Literaturwissenschaft gelten, Ernst Robert Curtius' *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*.¹ In diesem im Jahr 1948 erschienenen Opus hat Curtius die nachantiken Kulturbewegungen als Pendelschläge zwischen klassischer Norm und manieristischem Normensprung beschrieben. Der *Manierismus* betrifft die zwischen Renaissance und Barock liegende Zeitspanne der Jahrzehnte von 1530 bis 1620, die ihre Bezeichnung im 18. Jahrhundert erhalten hat. Sie entstand aufgrund der Annahme, dass die Finesse der künstlerischen Hand, die *maniera*, alle Grenzen überwinden könne: die zwischen Bild und Körper, Natur- und Kunstform sowie zwischen Innen und Außen.²

1 Curtius 1948.

2 Siehe Bredekamp 2000; Huss/Wehr 2014.

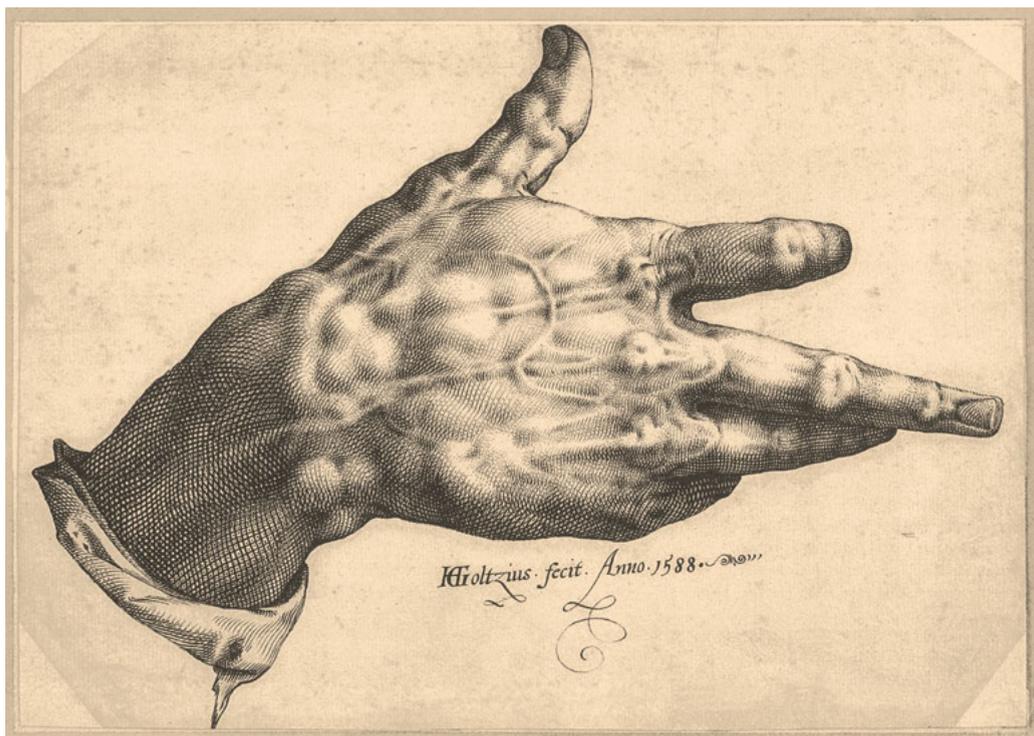


Abb. 1: Hendrick Goltzius, *Die rechte Hand des Künstlers*, 1588, Feder in Braun, 23 x 32,2 cm, Haarlem, Tylers Museum.

Manier und Manierismus sind in dieser ursprünglichen Bestimmung keineswegs negativ konnotiert, sondern mit höchster Wertschätzung versehen. Dem heute abwertend gemeinten Adjektiv ›manieriert‹ steht das historische Verständnis des Manierismus als Epoche der Kunstfertigkeit der Hand, *manus*, entgegen. Immer wieder verblüfft es, wie es ihr gelingen konnte, die Gattungsgrenzen zu überspielen. Es geht um ein Können, das vor keiner Grenze haltmacht, so auch nicht vor den Unterschieden zwischen individueller Linie und Maschinenkunst, wie sie die Linienapparate der Drucktechniken hervorbrachten.³

Das um 1580 geschaffene Selbstporträt des niederländischen Künstlers Hendrik Goltzius in Form seiner eigenen Linken besticht nicht nur durch die skrupulöse Wiedergabe ihrer teils verknorpelten Binnenstruktur und die Hervorhebung der unter der Haut liegenden Adern, sondern auch durch die Präzision der parallel geführten Linien der Oberfläche, die das Verfahren des

³ Siehe Frieß 1993.

Tiefdrucks zeigen (Abb. 1).⁴ Die Genauigkeit dieser schwellenden und sich kontinuierlich aufeinander zu- und wegbewegenden Linien lassen eine maschinelle Ritzung der Kupferstichplatte vermuten. Aber dies ist eine Illusion. Die Hand ist unfassbarerweise nicht gedruckt, sondern gezeichnet. Der Künstler hat im Medium des *disegno* die maschinelle Drucktechnik aufgehoben. Es handelt sich um eine kaum jemals wieder erreichte Höchstleistung des Zusammenspiels zweier differenter Techniken und Medien. Die Drucktechnik treibt ihr Gegenüber dazu an, sie zu übertreffen, womit eine Wertschätzung ihrer selbst im Medium ihrer Übertrumpfung entsteht: als Spirale eines mitstreitenden *Paragone*.⁵

In einem solch neutralen Verständnis erscheint die Epochenbezeichnung des Manierismus als ein besonderes Signum *auch* unserer Zeit, zumal sie über Curtius' Schüler Gustav René Hocke und ihm vorausgehende Autoren ebenso die Sensibilität für das Krisenhafte und Zerrissene einschloss.⁶ In seiner Witterung für alles Gefährdete konnte der Manierismus solcherart als Zeichen einer wagemutig diagnostischen Moderne gelten. Und wenn es ein Motiv gibt, das auf unsere Epoche gleichfalls zutreffen könnte, so ist es dieses Klima einer kulturell, militärisch und finanziell erkannten oder zumindest allgemein gefühlten Bedrohung.

Die bisher vorgelegten Analysen des Manierismus und seiner Wiederkehr waren vornehmlich auf Kunst und Literatur fokussiert, bezogen aber nicht minder alle Formen der Naturforschung und Technologie mit ein.⁷ Es ist nicht zuletzt diese umfassende Geltung, die ihn als so gegenwärtig erscheinen lässt. Aus diesem Grund ist seine hypostasierte Wiederkehr in all ihrer Produktivität, aber auch in ihrem problematischen Potenzial gleichermaßen als ein gesamt-kulturelles Phänomen zu beschreiben. Die Gegenwart unter den Begriff des *Neomanierismus* zu stellen, erscheint daher als eine Möglichkeit, Phänomene zu beleuchten, die ihre innere Bindung auf andere Weise nicht sichtbar werden lassen. Es ist gleichwohl bezeichnend, dass ungeachtet oder gerade wegen dieser unbewusst oder gezielt wirkenden Verbindung unserer Zeit mit dem Manierismus die aktuelle bildende Kunst als gemalte Theorie auftritt, als *Bilderwissen*.

4 Siehe Leeftang et al. 2003, 244f. Bettina Uppenkamp aus dem Interdisziplinären Labor bereitet hierzu eine Publikation vor.

5 Siehe Gastel/Hadjinicolaou/Rath 2014.

6 Siehe Hocke 1957. Zur früheren Literatur siehe Bredekamp 2000.

7 Siehe Battisti 1962.

Abb. 2: Michael Triegel, *Verwandlung der Götter*, 2010, Mischtechnik auf MDF, 196 x 117 cm, Erfurt, Angermuseum.



Manieristische Motive

Das Doppelspiel zwischen Rückgriff auf den Manierismus und Zeitbezug gilt in besonderer Weise für den Leipziger Maler Michael Triegel.⁸ Deutlich wird dies vor allem an seinem Gemälde *Verwandlung der Götter* (Abb. 2),⁹ das eine Kreuzabnahme zeigt, bei welcher der obere Scherge wie auch die Christusgestalt als lebendige, historisch als *mannequinos* bezeichnete Holzfiguren erscheinen, wie sie in Künstlerateliers noch immer verwendet werden. Der zeitliche Rückbezug wird im Vergleich der *Verwandlung der Götter* mit einer um 1560 entstandenen Zeichnung Luca Cambiasos offensichtlich (Abb. 3), welche die Körper zu Formen abstrahiert hat, die auf den

⁸ Triegel ist dadurch bekannt geworden, dass er Papst Benedikt XVI. in einem Staatsporträt verewigt hat, siehe Hüttel 2014, 155.

⁹ Siehe ebd., 163.



Abb. 3: Luca Cambiaso, *Stürzende Körper*, um 1560, Feder und Bister, 35 x 24 cm, Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 13736-F.

frühen Kubismus eines Picasso oder Braque vorauszuweisen scheinen.¹⁰ Triegels stilistisches Vorbild liegt in dieser Epoche, und hierin liegt seine Aktualität.

Dies gilt insbesondere für seinen Ariadne-Zyklus: In seiner *Verwandlung der Götter* erkennen Betrachtende zunächst eine Kreuzabnahme, doch da sich der Herabsteigende an einem Wollfaden orientiert, kommt das Motiv des Ariadne-Mythos hinzu. Er handelt von der Liebe der minoischen Königstochter Ariadne zu Theseus, der mithilfe eines Wollknäuels aus ihrem Labyrinth wieder herausfinden soll.¹¹

¹⁰ Vgl. Rath 2014, 112f.

¹¹ Zum Ariadne-Mythos umfassend: Schlesier 2008.



Abb. 4: Michael Triegel, *Schlafende Ariadne* (kleine Fassung), 2010, Mischtechnik auf MDF, 16 x 59 cm, Rotterdam, Privatbesitz.

Die kleine Fassung der *Schlafenden Ariadne* zeigt das Liebespaar in seitlicher Ansicht inmitten eines Triptychons (Abb. 4). Auf der Tafel links außen ist ein Holzrahmen mit dem aufgespannten Faden der Ariadne angebracht, während rechts außen das Labyrinth erscheint, aus dem Theseus mithilfe dieser Schnur den Weg ins Freie finden soll. So deutlich hier der Mythos der Ariadne thematisiert ist, so irritierend springt jene Sonderform hervor, die der Maler ihm gegeben hat. Auch bei dieser Figur handelt es sich ihrem äußeren Anschein nach nicht um ein Wesen aus Fleisch und Blut, sondern um ein Holzgebilde. Damit tritt auch hier eine jener Gliederpuppen auf, die seit der Renaissance in künstlerischen Ateliers die Möglichkeiten lebendiger Bewegung als Modellfiguren vorführen.

Noch auf einem weiteren Gemälde verwandelt Triegel den von Ariadne begehrten Helden in einen *mannequino*, wobei die Vertauschung der Gegensätze von tot und lebendig durch den von oben kommenden Blick auf das Paar besonders markant inszeniert ist (Abb. 5).¹² Stärker noch als auf den Gemälden zuvor wirkt der Umstand wie ein befremdlicher Schock, dass der männliche Part aus einer Holzfigur besteht, die keinesfalls unbelebt ist, sondern den aktiven Part zu übernehmen scheint. Wie die Finger der linken Hand zeigen, ist sie nicht tot, sondern mit eigener Empfindsamkeit ausgestattet. Mit diesem Motiv spielt Triegel auf einen weiteren Mythos der Antike an: die Geschichte des Pygmalion. Er handelt von der Belebung der Venusstatue des Bildhauers Pygmalion zu einer veritablen Frau. Dieser Mythos wurde insbesondere zur Zeit der Aufklärung als Zeichen für die eigene Zeit verstanden, weil er als früher Beleg für die Fähigkeit galt, scheinbar tote Materie mit sensualistischer Empfindlichkeit auszustatten, welche die Grenze von organischer und anorganischer Materie überwindet.¹³

In seinen Ariadne-Gemälden hat Triegel die Geschlechterrollen vertauscht. Die Botschaft des Pygmalion-Mythos, dass Artefakten eine Latenz innewohnt, die aus der anorganischen in eine organische Form überspringen kann, wird bei ihm durch den *mannequino* verkörpert. Die Holzpuppe wird lebendig, um die Frau aus ihrem totenähnlichen Schlaf zu erwecken und durch die

¹² Siehe Hüttel 2014, 187.

¹³ Siehe Mayer/Neumann 1997.



Abb. 5: Michael Triegel, *Schlafende Ariadne*, 2010, Mischtechnik auf Leinwand, 130 x 90 cm, Leipzig, Privatbesitz.

Fingerberührung in den Zustand wacher Sensibilität zu überführen. Es handelt sich um jene *Deixis*, die mit dem Fingerzeig die Schöpfung und den Akt der Belebung verbindet. Das Gemälde überkreuzt den Mythos der Ariadne mit dem des Pygmalion, um diesen zugleich umzukehren: Hier wird nicht die Frau, sondern der Mann zu jener Skulptur, die belebt auftritt.

Zur Irritation über die Verfremdung der bekannten Ikonografien gesellt sich die Verwunderung über die Sicherheit, in der diese Transformation geschieht. Dieses invasive Moment zieht Betrachtende in das Bild hinein. Triegels Varianten des Ariadne-Mythos suggerieren das Eingeständnis, dass hier ein Bildwissen agiert, das die Freiheit des Gedankenfluges und die Kraft der Verallgemeinerung besitzt.

Bild und Körper

Mit der Verlebendigung der Holzpuppe und der Empfindlichkeit ihrer Finger thematisiert der Maler ein grundsätzliches Phänomen unserer Zeit: die Grenzaufhebung von Bild und Körper. Hierbei ist es unerheblich, ob er das von ihm dargestellte Grundproblem etwa in der Medizin vor Augen hatte, wo die Verschmelzung des menschlichen Körpers mit dem Bild seiner selbst tagtäglich geschieht. Über das Bild des Körpers wird dieser geheilt. Die gegenwärtige Medizin ist heute auch und vor allem eine Bild-Körper-Wissenschaft. Nur wer nicht versteht, dass Bilder etwas anderes sind, als sie selbst darzustellen scheinen, wird hierin von vornherein eine Erkaltung der medizinischen Profession erkennen können. Vielmehr liegt in dieser Verbildung des Körpers eine eigene Dimension, die ebenso produktiv zu nutzen wie auch zu kritisieren ist.¹⁴ Dies mündet in eine Selbstbeobachtung, die Versicherungsgesellschaften durch sogenannte Health-Apps mit großem Einsatz vorantreiben. Der Körper wird über diese unter permanente Kontrolle gebracht, und diejenigen, die sich gewisse Formen des Unvernünftigen und Dysfunktionalen erlauben, sollen unter Zugzwang gesetzt werden. Es entstehen Bilder der Selbstbeobachtung, die den eigenen Körper in eine Assimilation mit denselben hineinziehen. Wer sich dagegen wehrt, wird in naher Zukunft vermutlich unter dem Verdacht des Ikonoklasmus mit höheren Versicherungsbeiträgen belegt werden.¹⁵

Die von Triegel thematisierte behutsame Zuwendung der Modellpuppe, die Berührung von Finger und Haut, wird aus dieser Perspektive geradezu körperlich spürbar, zumal die sehenden Fingerbewegungen im Bereich der neueren Medien zu einem eigenen Signum unserer Zeit geworden sind. In sozialer Hinsicht bedeuten sie eine instantane Verknotung des Selbst mit dem Bild des Ego oder der Gruppe. Hierzu gehört die Kokonisierung der Welt durch die Myriaden der jeden Tag von Handgerät zu Handgerät fliegenden Bilder sogenannter ›Selfies‹. Sie können als Teil einer Emanzipationsbewegung gedeutet werden, in der sich Menschen, die ihrer sozialen Bedeutung nach nicht dazu prädestiniert waren, bildlich in kostbare Werkzusammenhänge oder in exklusive Ausnahmesituationen hineinfotografieren, als bildliche Kommunion mit dem besonderen Kunstwerk, dem exotischen Ambiente oder dem vergänglichen Augenblick.¹⁶ Auch hierin liegt jedoch ein Angriff auf die Abstände: zwischen dem Ich und der Aura wie auch zwischen

¹⁴ Vgl. frühe Analysen wie Prasad 2005 und Badakhshi 2006 mit dem Beitrag *Im Bildlabor der Neurochirurgie* des vorliegenden Bandes.

¹⁵ Die europäische Versicherungsgruppe Generali bot als erster großer Versicherer seit Ende 2014 Rabatte für die elektronisch überwachte Lebensführung an, siehe Maak 2014, 11. Vgl. parallel zur Selbstverfilmung von Filmen Rothöhler 2014.

¹⁶ Siehe Bückler 2014, 11.

dem Privaten und der Öffentlichkeit (Abb. 6).¹⁷ Im höchst ironisch inszenierten Extrem wird das Selfie zur Vision der Begrüßung einer anderen Person, womit die Selbst- zur Fremdaufnahme geworden ist, wie um die Illusion zu beseitigen, dass hier eine Ich-Erzählung am Werk ist.¹⁸



Abb. 6: Selfieaufnahme vor Rembrandts *Die Blendung Simons* im Städel Museum, Frankfurt a. M.

¹⁷ Siehe Hierholzer 2015, 8.

¹⁸ Zu diesem Beispiel siehe das Video zum *selfie arm* auf der Homepage <http://6abc.com/business/would-you-buy-a-selfie-arm-to-take-pictures/688633/> (zuletzt aufgerufen: 8. Juli 2015).

Natur- und Kunstform

Als Emblem für den Exzellenzcluster *Bild Wissen Gestaltung* wurde eines der um 1560 geschaffenen stereometrischen Gebilde des Manieristen Wenzel Jamnitzer gewählt (Abb. 7). Es handelt sich um eine jener Spiralenformen, die auch in gedrehter Form die Gegensätze von Verschaltung und Transparenz, Innen und Außen symbolisiert haben (Abb. 8).



Abb. 7: Titelbild des Antrages auf Einrichtung des Exzellenzclusters *Bild Wissen Gestaltung*, August 2011.

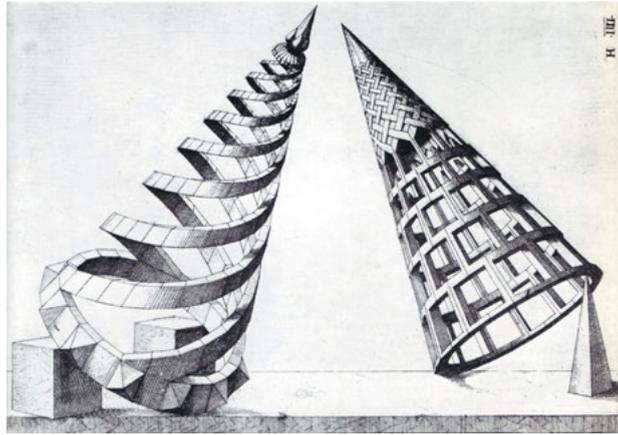


Abb. 8: Jost Amman, Perspektivdarstellung zweier kegelförmiger Körper, 1568, Kupferstich.

Als im Jahr 1957 Gustav René Hockes Publikation *Die Welt als Labyrinth* erschien, hatte sie eine ähnliche Figur aus Johannes Lenckers *Perspectiva literaria* von 1567 auf dem Titel. Er zeigte die geometrische Konstruktion einer Nautiluschnecke, die in der zeitgenössischen Kunst um 1600 zu einem Hauptmotiv der bildnerischen Produktion wurde, weil ihre Form auf die strukturelle Übergangsfähigkeit sowie die Austauschbarkeit von Kunst- und Naturform hinwies (Abb. 9).¹⁹ In der Natur selbst schien ein Prinzip angelegt, das die Mathematik mühsam erschlossen und die Kunst geradezu lustvoll nachgeahmt hatte.

Wie sehr dieses Prinzip zu einem gegenwärtigen Leitmotiv geworden ist, vermag ein winziges, etwa zwei Zentimeter hohes Gebilde zu verdeutlichen. Aus einer bestimmten Perspektive ist die Gehäuseoberfläche geschlossen, sodass der Eindruck einer zylindrischen Form entsteht. Leicht gedreht, wird der Körper aber zu einem transparenten Gebilde (Abb. 10): Mit der Erscheinungsweise hat er sein Wesen verändert. Ein einfacher Perspektivwechsel macht aus einer offenen eine geschlossene Form: Und genau hierin ist diese großartige kleine Skulptur

¹⁹ Siehe Mette 2013.

ein Emblem unserer Zeit.²⁰ Es handelt sich um das nachgebildete Innere eines Knochens, das als Modellfigur des Max-Planck-Instituts für Kolloid- und Grenzflächenforschung geschaffen wurde.²¹ Es lässt die Grenze von Kunst- und Naturform verschwimmen und formuliert damit eine Grundüberzeugung des Manierismus.

Wohl niemand hat die Überwindung dieser scheinbar so scharf gezogenen Grenze in eine treffendere Formel gebracht als der Dichter Torquato Tasso. Seinem Diktum zufolge ist es die

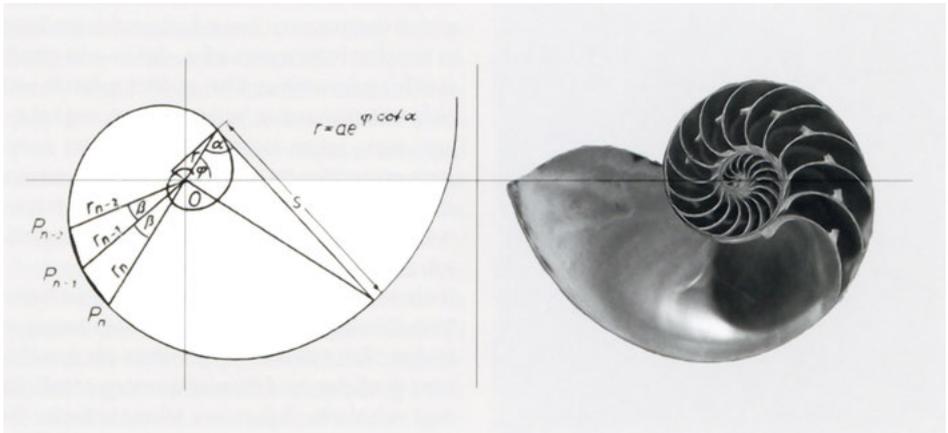


Abb. 9: »Die logarithmische Spirale in ihrer mathematischen Konstruktion und natürlichen Nautilusgestalt«.



Abb. 10: 3-D-Modell des Ausschnitts eines Wirbelknochens, ca. 2013, Kunststoff, Max-Planck-Instituts für Kolloid- und Grenzflächenforschung, Berlin.

20 Zu den Begriffen offene und geschlossene Form: Wölfflin 1991, 147–180.

21 Mit freundl. Genehmigung von Peter Fratzel.

Natur selbst, welche in einem die Maßstäbe verrückenden Spiel eine Kunst nachahmt, die sich ihrerseits als Imitatorin der Natur ausgegeben hat. »Die Kunst sei nur Natur, die wie im Spiel / Zu ihrer eigenen Lust, das Nachbild nachahmt.«²² Dies ist das Urprinzip des Manierismus, und mit ihm könnte das Gebilde des Max-Planck-Instituts nicht besser beschrieben sein.

Im globalen Maßstab vollzog sich dies in der Formgestaltung der Erde, die mit dem Begriff des *Anthropozäns* belegt worden ist. Im Jahr 2000 haben der niederländische Nobelpreisträger Paul Crutzen und Eugene F. Stoermer den Begriff geprägt, um anzuzeigen, dass die Erde in geologischer Hinsicht zu einem Produkt des Menschen geworden sei. In den oberen Gesteinsstrukturen hätten sich die Spuren der Industrialisierung derart flächendeckend eingetragen, dass von einer neuen, humanoid geprägten geologischen Epoche der Erdkugel auszugehen sei.²³ Damit aber ist die Formung der Erde durch den Menschen so weit vorangeschritten, dass Gestaltung bildproduktiv wirksam wird. Die gesamte Erde ist solcherart zu einem Bild geworden, wie dies Matthäus Merian imaginiert hat (Abb. 11),²⁴ sodass jede Darstellung derselben nicht etwa eine an sich vorzustellende Natur, sondern die Vermischung von ungeformter Materie und Bildwerdung bedeutet.

Abb. 11: Matthäus Merian d. Ä., *Nutrix Terra*, 1617, Kupferstich.



22 »Di natura arte par, che per diletto / l'imitatrice sua scherzando imiti«, Tasso 1575, 387, 16, 10, 3f., zit. aus der von Emil Staiger übers. Ausg. 1978, 536.

23 Siehe Crutzen/Stoermer 2000, 17–18. Vgl. Crutzen 2002, 23; ders. 2011. Vgl. außerdem den Beitrag *Wissenschaftliche Sachcomics* im vorliegenden Band.

24 Siehe Bredekamp 2011.

Innen und Außen

Im Mikrobereich ist es die Welt des Mikroskopes, die zu einer Grenzaufhebung von Kunst und Organik führt, und dies mit nur ahnbaren naturphilosophischen Konsequenzen. Diese Entwicklung hängt unter anderem mit Quallen zusammen. Als Auslöser kann die *Aequorea victoria* gesehen werden, eine im Nordpazifik beheimatete Qualle. Sie ist berühmt dafür, dass eines ihrer Proteine bei Berührung mit Calciumionen eine Biolumineszenz erzeugt, die sich auch in anderen Organismen provozieren lässt. Dies macht ihre ungeheure Bedeutung aus.²⁵ Um die Bilderwartung der naturwissenschaftlichen Analyse erfüllen zu können, wird für die *Stimulated Emission Depletion* dem zu untersuchenden lebenden Stoff ein fluoreszenter Farbstoff einverleibt. Er übernimmt die Funktion eines Leuchtfuers, das unterhalb der Wellenlänge des Lichts agiert und dennoch sichtbar wird. Die Natur wird verändert, um bildpotent werden zu können.²⁶

Eine Variante dieses Verfahrens stellt die Optogenetik dar, bei der über einen Retrovirus Abschnitte von Algen- und Quallengenen, ebenfalls fluoreszierend, in Nervenzellen eingeschleust werden. Bei Befuerung mit ultraviolettem Licht reagieren diese Zellen, sodass eine bislang unbekante Kartierung der Nervenbahnen möglich wird. Über die lichterzeugte Aktivierung von Hirnzellen bei Mäusen wird deren Gedächtnisleistung zum kolorierten Bild (Abb. 12).²⁷

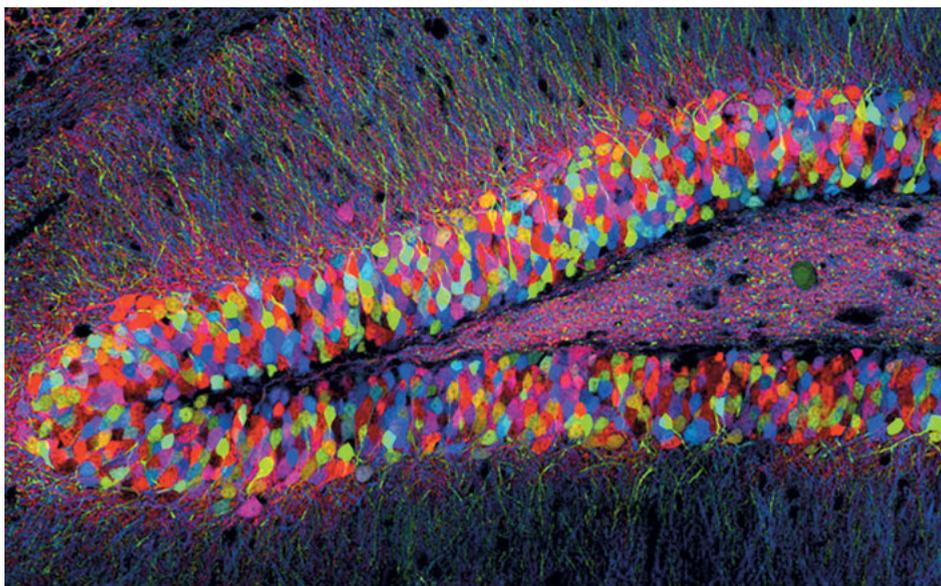


Abb. 12: ›Mosaikbild‹ des Farbausdrucks fluoreszierender Proteine im Mäusehirn.

25 Vgl. ausführlicher Bredekamp 2011a.

26 Siehe Abbot 2009, 638, sowie zu den bildtheoretischen Konsequenzen Schwamborn 2006. Zur Gesamtentwicklung Pieribone/Gruber 2005. Einen Durchbruch markierte der Artikel von Hell/Rittweger 2009.

27 Siehe Weissmann et al. 2011.

Aber nicht hierin liegt das Ungeheure des Vorgangs, sondern in der Fähigkeit, die Wege der Bilderzeugung in Kanäle der Steuerung umzukehren. Über die Tunnel, welche die sogenannten *Kanalrhodopsine* in den angereicherten Zellen erzeugen, sind diese durch niederwelliges Licht ein- und auszuschalten. Die Bildanalyse wird zum Medium der in Lichtgeschwindigkeit durchzuführenden Befehlsgebung.²⁸

Um Bilder einer Naturform zu generieren, wird zunächst ein Zwitter hergestellt, der in der Lage ist, diese Bilder zu erzeugen. Auf diese Weise entstehen auf Zeit neue Organformen, deren Existenzberechtigung in ihrer bildaktiven Potenz liegt. Seit den ersten Publikationen zeigt sich immer wieder das Faszinosum über die Möglichkeiten einer veränderten Natur, die eigene Farben im Sinne eines *Brainbow* getauften Ausdruckstheaters erzeugt²⁹ und einem aus dem Innersten kommenden Fernsehprogramm exaltierter, oft überraschend ausfallender Farben zu gleichen scheint.³⁰ Hier deutet sich ein symbolischer Begriff der Natur an, der zugleich sie selbst und die ihr zugewachsene Bilderwartungsorganik umfasst: als neomanieristische Gebilde *par excellence*.

Möglichkeiten der Theorie

All diese Phänomene haben einen mitreißenden und einen kritischen Zug, und umso drängender sollte das Gebot sein, sie in eine Theorie zu bringen. Indem der Manierismus die Grenzziehung von natürlich und künstlich, tot und lebendig sowie normativ und subversiv systematisch infrage gestellt hat, erscheint er als Spiegelbild unserer eigenen Zeit. Der Neomanierismus ist als gesamtkulturelles Phänomen zu beschreiben, in all seiner Produktivität wie auch seinen problematischen Zügen. Es handelt sich um das Phänomen, dass die Trennungen, welche zwischen Bild und Natur, Bild und Körper bestanden haben, in immer weiteren Bereichen nicht nur symbolisch, sondern auch materiell aufgehoben werden.

Im Sinne einer angemessenen Theorie unserer Zeit muss es um eine harmonieresistente Bindung von Gegensätzen gehen, um eine Reflexion der Aufhebung von Grenzlinien: zwischen Bild und Körper, zwischen außen und innen sowie zwischen privat und öffentlich. Dieser Prozess ist vielfach beobachtet, aber nicht ansatzweise in eine Theorie gebracht worden, welche der Tiefe des Problems angemessen wäre.

Der gegenwärtige Neomanierismus definiert sich nicht allein in der Kunst, aber es scheint, als sei diese nach wie vor im Besitz eines eigenen Bilderwissens. Die Kunst ist Teil eines Phänomens, das sie transzendiert. Die Grenzaufhebung von Bild und Körper, von artifiziell und lebendig, von privat und offenkundig sowie von visuell und haptisch: All dies ist in den erörterten Gemälden aufgenommen. Hierin sind sie theoriebildend, ohne begrifflich auftreten zu müssen.

28 Siehe Hegemann/Sigrist 2013.

29 Einen ersten Überblick mit Verweisen gibt Abbott 2007. Vgl. auch Livet et al. 2007.

30 Siehe Milton 2011.

Literatur

- Abbott, Alison (2007): *Colours Light Up Brain Structure*. In: Nature News, 31 October. Online: <http://www.nature.com/news/2007/071031/full/news.2007.209.html> (last access: 10 June 2015).
- Abbot, Alison (2009): *Microscopic Marvels. The Glorious Resolution*. In: Nature, vol. 459, no. 7247, pp. 638–639. Online: <http://www.nature.com/news/2009/090603/full/459638a.html> (last access: 10 June 2015).
- Badakhshi, Harun R. (2006): *Körper in/aus Zahlen. Digitale Bildgebung in der Medizin*. In: Hinterwaldner, Inge/Buschaus, Markus (Hg.): *The Picture's Image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit*. Paderborn/München: Fink, S. 199–205.
- Battisti, Eugenio (1962): *L'Antirinascimento*. Milano: Garzanti.
- Bredenkamp, Horst (2000): *Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung*. In: Manier und Manierismus (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 106). Hg. v. Braungart, Wolfgang. Tübingen: Niemeyer, S. 109–129.
- Bredenkamp, Horst (2011): *Blue Marble. Der Blaue Planet*. In: Atlas der Weltbilder. Hg. v. Marksches, Christoph u. a. Berlin: Akademie Verlag, S. 366–375.
- Bredenkamp, Horst (2011a): *In der Tiefe die Künstlichkeit. Das Prinzip der bildaktiven Disjunktion*. In: ders./Krois, John M. (Hg.): *Sehen und Handeln (Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie, 1)*. Berlin: Akademie Verlag, S. 206–224.
- Bücker, Teresa (2014): *Das nackte Selbst. Selfies sind ein Akt der Emanzipation*. In: DIE ZEIT, Nr. 42, 9. Oktober.
- Crutzen, Paul J./Stoermer, Eugene F. (2000): *The »Anthropocene«*. In: Global Change Newsletter, no. 41, pp. 17–18.
- Crutzen, Paul J. (2002): *Geology of Mankind*. In: Nature, vol. 415, no. 6867, p. 23.
- Crutzen, Paul J. (2011): *Die Geologie der Menschheit*. In: ders. u. a.: *Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang. Energie und Politik im Anthropozän*. Berlin: Suhrkamp, S. 7–10.
- Curtius, Ernst Robert (1948): *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke.
- Frieß, Peter (1993): *Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschienenlinien in Bild und Skulptur*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Gastel, Joris van/Hadjinicolaou, Yannis/Rath, Markus (Hg.) (2014): *Paragone als Mitstreit*. Berlin: Akademie Verlag.
- Hegemann, Peter/Sigrist, Stephan (Hg.) (2013): *Optogenetics*. Berlin: De Gruyter.
- Hell, Stefan W./Rittweger, Eva (2009): *Light From the Dark*. In: Nature, vol. 461, no. 7267, pp. 1069–1070.
- Hierholzer, Michael (2015): *Museumsalltag: Selfie vor Gewaltdarstellung*. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 11, 15. März.
- Hocke, Gustav René (1957): *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Reinbek bei Hamburg: Reclam.
- Hüttel, Richard (Hg.) (2014): *Werner Tübke. Michael Triegel. Zwei Meister aus Leipzig*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Rostock/Kunsthalle Jesuitenkirche, Aschaffenburg, München: Hirmer.
- Huss, Bernhard/Wehr, Christian (Hg.) (2014): *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Jamnitzer, Wenzel (1568): *Perspectiva Corporum Regularium*. Nachdr. d. Nürnberger Ausg. Graz: Akadem. Druck- u. Verlagsanst. 1973.
- Leeflang, Huig et al. (2003): *Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, Prints and Paintings*. Exh. cat. Rijksmuseum, Amsterdam et al. Zwolle: Waanders.
- Livet, Jean et al. (2007): *Transgenic Strategies for Combinatorial Expression of Fluorescent Proteins in the Nervous System*. In: Nature, vol. 450, no. 7166, pp. 56–62.
- Maak, Niklas (2014): *Die Veröffentlichung unserer Körper*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 276, 27. November.
- Maier, Michael (1618): *Atalanta Fugiens hoc est emblemata nova de secretis naturae chymica*. Hg. v. Wüthrich, Lucas H. Faksimile-Nachdr. der Oppenheimer Originalausg. Kassel: Bärenreiter 1964.

Mayer, Mathias/Neumann, Gerhard (Hg.) (1997): **Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur**. Freiburg i. Br.: Rombach.

Mette, Hans-Ulrich (1995): **Der Nautiluspokal. Wie Kunst und Natur miteinander spielen**. München/Berlin: Klinkhardt & Biermann.

Mette, Hans-Ulrich: **Die Nautilus-Abteilung**. In: Karin Annette Möller (Hg.) (2013): Schimmern in der Tiefe. Muscheln, Perlen, Nautilus. Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin. Petersberg: Michael Imhof Verlag, S. 146–178.

Milton, Joseph (2011): **Fly Brain Structure Illuminated**. In: Nature News, 6 February. Online: <http://www.nature.com/news/2011/110206/full/news.2011.73.html> (last access: 10 June 2015)

Pieribone, Vincent/Gruber, David F. (2005): **A Glow in the Dark. The Revolutionary Science of Biofluorescence**. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Prasad, Amit (2005): **Making Images/Making Bodies. Visualizing and Disciplining through Magnetic Resonance Imaging (MRI)**. In: Science, Technology, and Human Values, vol. 30, no. 2, pp. 451–467.

Rath, Markus (2014): **Manipulationen. Modellform, Bildrelief und kubische Denkfigur als Moment des Mitstreits**. In: Gastel/Hadjinicolaou/Rath 2014, S. 99–118.

Rothöhler, Simon (2014): **Desktop-Arbeit. Filmkolumne**. In: Merkur, Jg. 68, Bd. 784, Nr. 9, S. 812–816.

Schlesier, Renate (2008): **Ariadne**. In: Cancik, Hubert/Landfester, Manfred/Schneider, Helmuth (Hg.): Der Neue Pauly. Supplemente, Bd. 5: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. v. Moog-Grünewald, Maria. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 140–150.

Schwamborn, Klaus (2006): **Farben als Proteine: Wie aus Bildern neue Organismen werden**. In: Bredekamp, Horst/Bruhn, Matthias/Werner, Gabriele (Hg.): Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 4.1: Farbstrategien. Berlin: Akademie Verlag, S. 17–24.

Staiger, Emil (Hg.) (1978): **Torquato Tasso. Werke und Briefe**. München: Winkler.

Tasso, Torquato (1575): **La Gerusalemme liberata**. Florenz: Salini 1976.

Torriti, Piero (1969): **Luca Cambiaso. Disegni**. Genua: Sagep.

Weissmann, Tamily A. et al. (2011): **Generating and Imaging Multicolor Brainbow Mice**. In: Cold Spring Harb Protoc, pp. 763–769. Online: <http://cshprotocols.cshlp.org/content/2011/7/pdb.top114.full.pdf+html> (last access: 10 June 2015).

Wölfflin, Heinrich (1991): **Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der Neuern Kunst**. 18. Aufl. Basel: Schwabe.



horst.bredenkamp@culture.hu-berlin.de

Principal Investigator, Sprecher

Basisprojekt: **Bildakt**

Disziplin: **Kunst- und Bildgeschichte**

Horst Bredekamp ist Professor für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin und seit 2012 Sprecher des Exzellenzclusters *Bild Wissen Gestaltung*. 2000 gründete er das Projekt *Das Technische Bild* am Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik. Seit 2003 ist Bredekamp Permanent Fellow des Wissenschaftskollegs und leitet seit 2008 zudem die neu eingerichtete DFG-Kolleg-Forscherguppe *Bildakt und Verkörperung*, die als Basisprojekt *Bildakt* im Cluster aktuell weitergeführt wird.