Barock, Neobarock, Postbarock, eigentlich nur Barock

Von Stephan Hamel

Begriffe sind wie Nebelschwaden, die den Diskurs durchziehen und die Orientierung verlieren lassen.

Was ist eigentlich Barock? Sicherlich finden wir eine schnelle Antwort aus Enzyklopädien, aber wir befinden uns gerade hier in einem Territorium, wo man einen neuen Zugang zur Analyse aufbauen sollte. Allein die Tatsache, dass man den Begriff Barock nicht so richtig im Griff hat, sollte schon ein wichtiger Ansatz sein, um nicht weiter planlos herum zu irren.

Streng genommen könnte die barocke Epoche im 17. Jahrhundert schon das Neobarock des Empfindens zur Zeit von Kaiser Nero im römischen Imperium darstellen. Postbarock, so könnte man behaupten, gibt es nicht, weil es naturgemäß nach dem Barock sein müsste. Aus diesem Grund will ich hier nicht eine zeitliche Spannungsdiskussion vorantreiben, sondern davon sprechen, was eigentlich Barock ausgemacht hat, was sich öfters wiederholt hat und dadurch zu einer Konstanten geworden ist. Diese Konstante kann man mit Gemüt oder Empfinden gleichsetzen und auf alle Fälle ist es die Triebfeder einer gewissen Lust, die wir verspüren und begehren, weil wir uns mit dieser Thematik auseinandersetzen.

Ursprünglich entstand der Begriff Barock aus der portugiesischen Bezeichnung für unregelmäßig geformte Perlen. Genau wie diese eigenartigen Perlen glänzt das barocke Verständnis durch unregelmäßige Flächen, die an die Theorie des Chaos erinnern. Der Begriff Barock soll anfänglich im Klassizismus als Schimpfwort benutzt worden sein, während in Italien eine schwülstige Rhetorik schon im 17. Jahrhundert als „barock“ bezeichnet wurde. Das Negative, Schwere und Überladene war zur gleichen Zeit Synonym des Prunkvollen. Wie wir noch genauer analysieren werden, war es nicht der ursprüngliche Sinn zu überladen, sondern man wollte nur, dass sich die eigentliche Essenz der Wollust herauskristallisiere. Ob die Lust überladen ist, hängt von der Abstinenz ab. Kurz und bündig kann man sagen, dass, wenn wenig genossen wurde, man umso mehr Lust verspürte.

Lassen wir uns zurück zum Ursprung versetzen, in die Periode der Gegenreformation, um genauer nach der Quelle zu suchen, aus der alles hervorkam. Sicherlich ist dieses Gefühl, welches wir mit Barock gleichsetzen wollen, am einfachsten durch Michelangelo Merisi da Caravaggio zu beschreiben. Grundsätzlich finden wir hier einen Charakter, der sich mit Vehemenz gegen die Regeln setzt, seien es nur die seines Fachbereichs, des Manierismus, oder aber auch seine Lebenshaltung, die durchdrungen war vom Geist seiner Aussage. Genau durch diese Analyse können wir sehen,

wie modern sein Denken war und wie viel wir seinem genialen Egozentrismus verdanken, der eine neue Weltanschauung vorangetrieben hat, die vielleicht erst heute etwas mehr verstanden und diskutiert wird. Zu seinen Zeiten wurde sicherlich sofort die Größe seiner Ausdrucksfähigkeit aufgenommen und der Ruhm seines Œuvres eilte ihm in alle Himmelsrichtungen voraus. Der Geist, der dieses bewirkte, muss noch einmal genauer betrachtet werden; ebenso die Art, wie er sein eigenes Selbst im gesellschaftlichen und sozialen Umfeld definiert hat. Natürlich wurden schon Flüsse an Tinte verbraucht, doch soll man in diesen Zusammenhang einen Einstieg finden, um sich ein wenig von den üblichen festgefahrenen Vorbildern zu befreien.

Wichtig war für Caravaggio nicht nur die wissenschaftliche Einstellung, wie ein Maler darstellt, denn der Naturalismus war für ihn ein logischer Ausgangspunkt. Nur durch perfektes Beherrschen der Techniken konnte er den entscheidenden Schritt voranschreiten. Das Licht wurde zu einem faszinierenden Medium, mit dem er auf einer neuen Ebene die Wahrheit fokussieren wollte. Er warf das Licht wie durch einen Kegelscheinwerfer auf die Hauptdarsteller und kreierte eine wunderbare Dramatik. Caravaggio schaffte mit überraschender Einfachheit die Übermittlung eines wahren psychologischen Augenblicks durch einen theatralischen Aufbau.

Es ist klar, dass die große Neuigkeit, die er geschaffen hat, eigentlich in der Komposition und im Konzept zum Ausdruck kam. Nehmen wir die „Berufung des heiligen Matthias“, welche in der Kirche von San Luigi dei Francesi in Rom aufbewahrt wird, und versuchen wir einen Vergleich: Bei den anderen Darstellungen der damaligen Zeit werden wir sofort die Auswahl der ländlichen, ja fast mythologischen Kulisse bemerken. Hier hingegen befinden wir uns in einer damals üblichen Spelunke mit den Akteuren, die in der damaligen Mode gekleidet um Geld spielen. Plötzlich geschieht etwas und dieses Etwas wird durch einen überspitzt künstlich wirkenden Lichtkegel signalisiert, der das Bild teilt. Auf der rechten Seite fällt auf die Figuren von Jesus und des heiligen Petrus ein Halbschatten, aus dem mit äußerster Natürlichkeit die deutende Hand des Heilands ragt.

Betrachten wir in der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo Buonarroti die Haltung der Hand Gottes, um Adam das Leben zu geben, so erkennen wir die Kraft Gottes, die befähigt ist, dem Menschen das Leben, die Lust und die Laune zu geben. Ebenso zeigt die Hand Gottes auf den spielenden Matthias, als ob Gott einen Freund rufen würde, den er täglich in dieser Kneipe trifft. Dieses Zitat kann bewusst oder unbewusst darauf hindeuten, dass Buonarroti selbst mit dieser Geste mehr ausgelöst hat, als er sich jemals erträumt hätte. Gott gibt Adam bzw. Matthias nicht nur das Leben, sondern auch die Kraft zur Verdammnis aus dem Paradies, zur Lust und zur Verdorbenheit. Diese Natürlichkeit wird durch gekonnte Künstlichkeit übermittelt und zeigt, wie Caravaggio mit dem Schatten spielt. Es ist ein sehr wohlstudiertes Vorhaben, fast wie in einem Fotostudio aufgenommen. Um einen großen psychologischen Effekt zu erlangen, nimmt Matthias diese Geste wie ein Signal auf und ist gezwungen vom Spiel aufzuschauen. Sein Ausdruck ist

unmissverständlich der einer Person, die sich angesprochen fühlt. Caravaggio schaffte es mit beeindruckender Sicherheit, einen psychologischen Zustand mit der theatralischen Kunst zu beschreiben. Genau wie im Theater wird das einzige Fenster verdunkelt, um dem Licht die konkrete Kraft des Überirdischen zu geben.

Es versteht sich von selbst, dass diese konzeptuelle Vision in der Darstellung solch eine Neuigkeit bedeutete, dass es ein großes Interesse bewirkte. Durch seine vielen Abenteuer und die daraus entstandene Fähigkeit subtile Bilder darzustellen, ist Caravaggio mit Pierpaolo Pasolini vergleichbar. Der eine drückte sich durch bildende Kunst aus, während der andere durch seine Lyrik Bilder scharf einstellte. Caravaggio und Pasolini waren Personen, die sich durch ihre Reinheit, Unschuld und die Fähigkeit die Form darzustellen ausgezeichnet haben. Diese Kraft war der Gegensatz zu ihrem Leben, wie der Tag und die Nacht. Aber trotzdem schafften sie es durch das extrem durchdachte und rigorose Werk einen philosophischen Nachlass aufzubauen, in dem der Sinn zur Realität nicht vernachlässigt wurde, ebenso nicht der Kontakt zur äußersten Spannung des Lebens¹. Es war der Licht-Schatten-Effekt ihres eigenen Lebens. Obwohl sich Pasolini genau wie Caravaggio nicht vor sich selbst schämte, im Gegenteil seinen eigenen existenziellen Skandal als künstlerischen Motor sah, kann man nicht behaupten, dass er „barock“ war. Aber sein Wesen, seine künstlerische Fähigkeit, Details hervorzuheben und diese in ein klares Licht zu stellen, war sicherlich mit der von Caravaggio verwandt. Es ist wichtig zu erkennen, weshalb eine neue Epoche sich von der vorherigen unterscheidet, und man sollte versuchen mit der Ehrlichkeit der Künstler diese Unterschiede zu betonen. Das Ähnliche, das Ehrliche, das Sublime, das Barocke kann schwer zu einer „Neoehrlichkeit“ oder einem „Postähnlichen“ werden. Pasolini und Caravaggio haben nur verschiedene Ähnlichkeiten, in denen sie sich treffen.

Wir müssen noch einmal klarstellen, dass Caravaggio als einer der ersten Künstler die extreme Spannung des Lebens aufzeigte. Durch die Abstraktion des Schattens vom Licht hob er die Wahrheit unserer Existenz hervor. Eigentlich hat sein Realismus nicht unbedingt etwas mit der Realität zu tun, sondern mit der Spiegelung der Realität seiner Seele.

Im Realismus Caravaggios spiegelt sich eine unglaubliche christliche Einstellung wider. Auch durch die Gewalt seiner Darstellungen von Martyrien triumphiert eine außerordentliche, menschliche Wahrheit. Der Mensch ist Gott, Christus ist Mensch und Gott ist auch in dieser Form anwesend. Die Gewalt, die Not führen zu einer geistigen Erweiterung. Selbst Pornografie und Erotik fanden ihren Eingang in die Kirche und das Publikum; in der Epoche der Gegenreformation hatte sie sich freilich strikten Regeln zu unterwerfen. Die Erotik eines leidenden Jesus oder des heiligen Sebastian war gewiss nichts Neues, aber das bewusste Provozieren war noch nicht in dieser Form da gewesen. Das Göttliche am Mysterium des Lebens ist sicherlich die Lust, die als treibende Kraft gerade heute in der Werbung ihre Triumphe feiert. Die Erlösung, die Befreiung, die Abbüßung einer Schuld sollten den

rechten Weg weisen, doch Caravaggio wollte mehr. Der Treffpunkt oder das Moderne an Caravaggio ist der sehr studierte Aufbau seiner Darstellung, welche mit Erotik gepackt vom Altar die Wahrheit sucht. Ist Lust nicht eng an Liebe gebunden, kann man nicht offen auch in der Analyse diese Ansichtspunkte offen zugeben und bearbeiten? Die Transzendenz im Künstler oder im Betrachter ist die Reflexion des überschreitenden Erlebnisses.

Tiberio Cerasi, Generalschatzmeister von Papst Clemens VIII. und persönlicher Freund des Kardinals Borromäus, bestellte am 24. September 1600 die „Bekehrung des Saulus“ und die „Kreuzigung Petri“ für die Kirche Santa Maria del Popolo. Diese Kirche gehörte den Augustiner-Mönchen, deren Konzept der puren Vision Gottes auf den direkten Kontakt mit Gott hinzielte, um die unendliche Illumination mit offenen Armen, mit einer totalen Hingebung zu empfangen. In der Ekstase fand man einen Weg den Willen Gottes aufzunehmen. Die Gnade des heiligen Augustinus, die göttliche Offenbarung, sollte in diesem Zusammenhang erfahren werden².

Auf dem Gemälde ist der heilige Paulus gerade vom Ross gestürzt, er nimmt einen großen Teil des Bildes ein. Im Hintergrund zäumt der Knecht das Pferd; die Glieder stimmen anatomisch nicht immer überein, aber dies ist vollkommen irrelevant, da die göttliche Offenbarung des Heiligen die wesentliche Stellung im Bild einnimmt. Das göttliche Blasen führt durch die richtige Lichteinstellung zum Läuten der göttlichen Glocken.

Es ist unsere wissenschaftliche Pflicht, die Begriffe genau zu definieren, sie zu bewerten und zu benennen. Es ist eine alte Technik der politischen Fortbewegung Aktionen zu setzen, die so extrem überspitzt sind, dass man sie nicht für wahr haben will. Niemand sagt ohne weiteres, dass der Vatikan Waffen- und Drogenhandel betrieben hat, weil man es eigentlich nicht akzeptieren will, und gerade so kann ich mich fortbewegen, wie ich will³. Das Licht lässt auch diese Wahrheit hervorheben.

Der dünne Faden, der eine religiöse Intimität und eine raffinierte Sexualität verbindet, führt zu einer erotischen Mystik, die Caravaggio vorbildhaft interpretiert. Im wahren Sinn des Wortes ist es die Erfüllung, die wir alle suchen und die uns Caravaggio in einer sehr natürlichen und nicht verschämten Form durch biblische Bilder darstellt. Diese Fähigkeit, die Wahrheit zu sagen, ohne im geringsten Furcht vor Gott und dem Universum zu haben, spiegelt eine seltene Tendenz in der Kulturgeschichte wider. Das Ergebnis ist außerordentlich, da der Maler durch die Darstellung der Heiligen eigentlich sich selbst analysiert. Seine Interpretation ist natürlich sehr markant und trifft einige grundsätzliche Aspekte der wahrhaften menschlichen Existenz. Caravaggio versteckt sich nicht hinter den manieristischen Mythologien, sondern hebt den normalen Menschen in den Vordergrund. Menschen von der Straße, die eigentlich das Wesentliche der Geschichte ausmachen, sind die Hauptakteure seiner Darstellungen. Natürlich hat man diesen Aspekt schon viele Male analysiert und diskutiert, aber wichtig ist zu verstehen, in welcher Form er den Grad der kulturhistorischen Wahrnehmung erweitert hat. Dass diese Einstellung mit Barock gleichgestellt wird, ist na-

türlich eine der kulturhistorischen Errungenschaften, die diesen Treffpunkt definieren. Andere die nach ihm Ähnliches hervorgerufen haben, müssen nicht unbedingt in die beklemmende Zwangsjacke der Neo- oder Postdefinitionen gesteckt werden, weil man erstens die Wissenschaft finanziert um auch Begriffe zu definieren und weil zweitens Barock nur ein sich nicht wiederholbarer Punkt bleibt. Ob ein nicht wiederholbarer Punkt auch ein zukunftsorientierter Treffpunkt sein kann, ist sicherlich eine wichtige Frage, die eine verschärfte Analyse verlangt.

Es wird heute leicht fallen, Caravaggios Natürlichkeit auch durch eine soziale Teilnahme zu interpretieren, aber in dieser Form seines Zugangs, seiner Interpretation kann man auch eine nicht zu wiederholende Einzigartigkeit verstehen. Der Weg ist ein neuer und die Provokation wird zum Mittel seiner Ausdruckskraft, aber nicht nur, sondern auch zum Mittel der Darstellung der Wahrheit über das Mysterium des Glaubens. Hier öffnet sich ein sehr grundlegendes Kapitel, in dem man viele Möglichkeiten zum Ausschweifen in die Theologie oder Ursprungsphilosophie finden kann und wir werden noch genauer diesbezüglich Stellung nehmen. Die Faszination, mit der Caravaggio arbeitet, ist eigentlich ein sehr einfaches Element, auf dem mit dem wahren Verständnis der Realität ein Darstellungssystem aufgebaut wird, in dem die theatralische Auflösung der Fläche als die eigentliche barocke Neuigkeit empfunden wurde. Das wahre Verständnis der Realität ist auch mit seinem sozialen Einsatz vergleichbar. Mit einer immer mehr aufklärerischen Haltung in der Analyse kann man diese Stilelemente heute in der bildenden oder angewandten Kunst zitieren, aber sicherlich nicht behaupten „Neo-“ oder „Post-“ zu sein, weil man niemals diesen Grad an Ehrlichkeit erreichen wird. Es gibt die malerischen Stilelemente, es gibt die sozialkritischen Erneuerungen, aber vor allem gibt es den Augenblick, der in seiner Genialität eine Epoche definiert.

Ein weiterer Augenblick dieser Epoche wird durch die Interpretation der Weiblichkeit offenbar. Die Rolle der Frau war am Anfang der homophilen Kirchengesellschaft problematisch, dann wurde sie idealisiert und Caravaggio brachte sie auf eine Ebene, die vollkommen der Realität entspricht. Ich will hier keinesfalls eine Diskussion feministischer Natur entfachen, doch möchte ich betonen, dass auf sozial niedrigeren Ebenen eine einfachere Interpretation der sexuellen Auseinandersetzungen vorhanden war. Aus diesem Grund kann durch die Darstellung der Weiblichkeit eine weitere Bestätigung der These gefunden werden, dass Caravaggio vor allem die Ehrlichkeit gesucht und dadurch den Zeitgeist bis in unsere Tage geprägt hat. Die Frau hatte zu gefallen, war aber auch für den Nachwuchs verantwortlich.

Seine Bisexualität war in der Gesellschaft des damaligen Rom gar keine Besonderheit. Seine Sensibilität konnte auch die Aspekte der weiblichen Problemstellung näher analysieren und beschreiben. Maria Magdalena war die Heilige der Prostitution und für viele Frauen war diese Existenz die einzige Möglichkeit zu überleben. Sein Bild der heiligen Maria Magdalena von 1594 stellte die bekannte Kurtisane Anna Bianchini dar; ihr Ausdruck ist

nicht der der Reue, sondern der der Melancholie der Unbefriedigten. Dieselbe Dame wird als Madonna in der „Flucht nach Ägypten“ benutzt. Damit wird auch die Ironie durch den Empfänger dieses Werkes zum Ausdruck gebracht: der Kardinal Pietro Aldobrandini war nicht nur der Verehrer der besagten Kurtisane, sondern auch ein Neffe des Papstes. Auf dem Bild werden die müden Maria und Joseph von einem halbnackten Engel mit Musik unterhalten, die Noten geben den „Cantico dei Cantici“ wieder. Dieser Text beschrieb auf eine sehr innige, aber doch auch sehr lüsterne Weise die Schönheit der Braut, in diesem Fall der Madonna. Ihr Busen sei wie Weintrauben und diese wolle sie ihm hingeben, wenn sie sich auf den Feldern treffen würden. Somit war offensichtlich kein negativer Hintergedanke vorhanden, aber man sah die Realität mit sehr offenen Augen⁴.

Die Madonna war ohne Zweifel das Symbol der Sexualität durch die Jahrhunderte, denn sie stellte das Ideal der Frau dar, die jeder begehrte. Bis dahin wurde man durch feine Zitate darauf verwiesen, aber so explizit wie Caravaggio hatte niemals jemand auch nur im Entferntesten darzustellen gewagt, was er hemmungslos ganz einfach auf die Bühne brachte: eine Lebefrau wird zum Symbol der Unschuld; die Brillanz besteht in der Tatsache, dass er dabei gar nicht errötet. Fillide Melandrone war eine weitere Lebedame, die öfters für die heilige Marta oder heilige Katharina benutzt wurde.

Warum soll man nicht in einer solchen Figur das Ideal finden? Ich bin zutiefst beeindruckt von dieser Leistung, die in voller Form die Moderne einleitet, wo eigentlich kein „Neo-“ und „Post-“ nötig ist, weil der Geist in seiner absoluten Vollkommenheit der Unendlichkeit entgegen tritt. Mit diesem Ansatz gelang es dem Künstler außerdem, dem pekuniären Zwangsverhältnis zum Auftraggeber zu entweichen. Er vollbrachte nicht nur eine sozialkritische Leistung, sondern war vielleicht der „erste Gewerkschafter“ des wirklich freien Künstlers.

Erst 1605 erreichte Caravaggio ein Maximum an Provokation, indem er in der „Madonna del Loreto“ oder der „Madonna del Pellegrino“ in der Kirche von Sant’Agostino die heilige Gottesmutter vom einfachen Volk anbeten ließ. Dieses Privileg war bis dahin nur den aristokratischen Mäzenen vorbehalten gewesen, die die Hauptakteure zusammen mit den Heiligen auf den jeweiligen Altartafeln gebildet hatten. Der Skandal wurde häufig zitiert, da es vor allem für das Volk selbst eine Neuigkeit war, in das Kunstgeschehen einbezogen zu werden. Um es noch einmal zu betonen: die Rolle, die Caravaggio auch von einem sozialen Standpunkt innehatte, war die des Vorreiters auf vielen verschiedenen Ebenen. So wie Jesus öfters als ein Revolutionär oder als ein Kommunist verstanden wurde, bezog Caravaggio wieder die Worte Gottes auf ihren Ursprung. Was kann man anderes in dieser Auseinandersetzung finden, wenn nicht seine vollkommene Ehrlichkeit. Selten werden ehrliche Menschen geehrt – und sicherlich war sein Leben um vieles komplizierter, weil er seinen inneren Trieben nachging.

Das Modell für diese Madonna war Lena, ein Mädchen, das für Michelangelo Merisi arbeitete und logischer Weise mit ihm ein Verhältnis hatte.

Die Affäre wurde durch den Drang des Notars Mariano Pasqualone, das Mädchen zu ehelichen, pikanter. Die Mutter stand hinter ihrer Tochter Lena und der Maler schlug den Notar. Die ganze Situation wurde immer brisanter und riskanter durch die eher undisziplinierte Art Caravaggios. Dies ließ natürlich die öffentliche Meinung immer mehr gegen ihn sprechen.

Ein weiterer Zufall war die Auswahl der Kapelle in Sant'Agostino, welche von den Söhnen des Ermete Cavaletti erstanden wurde. Zuvor war diese Kapelle der Maria Magdalena geweiht gewesen, weil eine gewisse Fiametta diese errichten ließ. Fiametta war die Geliebte von Cesare Borgia, dem Herzog von Valentino, gewesen und hatte sich 1508 durch Egidio von Viterbo überzeugen lassen, dass sie auf dem falschen Weg war; aus diesem Grund investierte sie alle ihre Reichtümer in diese Kapelle. Diese Erinnerung war noch sehr stark vorhanden, als die Bevölkerung die Tafel Caravaggios in derselben Kapelle fand⁵.

Es ist wichtig sich vor Augen zu halten und wiederholt zu betonen, dass sich all dies in der Zeit der Gegenreformation in Rom, dem damaligen geistigen Zentrum der Welt abspielte. Die Courage Caravaggios ist wirklich außergewöhnlich, da vor allem der „Tod der Madonna“ ein Bild ist, das tatsächlich eine große Diskussion entfachte. Niemals waren für eine sakrale Darstellung so starke Ausdrucksformen benützt worden. Die Madonna erinnert wieder an Lena: ihre Haltung ist vollkommen realistisch mit einer sehr starken Symbolik, die sofort eine theologische Diskussion auslöste.

Die Figur der Madonna war im südlichen Rom das Symbol der Mutter, die ihren Sohn über alles liebt; die Möglichkeit, dass durch ihre Gunst die Erlösung erlangt werden konnte, spielte eine nicht mindere Rolle. Die Jungfräulichkeit der Muttergottes war und ist ohne Zweifel eine Ehrensache und man brauchte oder wollte gar nicht an die öde, wüstenhafte Gedankenwelt der Reformation denken. Der Reiz und die Opulenz des Südens sind Synonyme einer katholischen Frivolität. Keiner hatte es so bis jetzt ausgedrückt und wir empfinden wie bei Mozart oder beim Punk den Sinn des Puren, der sich gegen alle Konventionen aufbäumt und für die Ewigkeit siegt.

Die Analyse von Caravaggios Sexualität birgt ohne Zweifel Kastrationsängste, welche bei „David und Goliath“ oder bei der „Meduse“, die im Ausdruck an erotisches Entzücken erinnern, erkannt werden können. Die heutige Psychoanalyse findet in seinen Werken eine Fülle von Ansätzen und Andeutungen, die mannigfach verarbeitet werden könnten⁶. Es wird in der Analyse immer der Kopf mit dem Intellekt in Verbindung gesetzt, das Herz mit der Seele, aber den Genitalien hat man eigentlich nie Platz gelassen. Könnte man nicht den Drang, der viele Kunstwerke zum Objekt der Begierde werden lässt, als ein wesentliches Merkmal festhalten? Diesem Drang sind die Genitalien als äußerste Antennen gleichgesetzt. Das Barocke an dieser Gedankenerweiterung ist die Karikatur ihrer selbst, die Caravaggio mit meisterhafter Bravour vorspielt. Vor allem in den folgenden Jahrhunderten wurden seine Anhaltspunkte bis zum Exzess ausgearbeitet.

Nehmen wir das Original Caravaggio mit seiner Fähigkeit die Sachen beim Namen zu nennen, dann haben wir mit dem Begriff „Barock“ ein grundsätzliches Problem, das zu seiner Zeit keine wirkliche Bedeutung hatte: Nach der Logik von Walter Benjamin wird das Original selbst zu einer Art mobilen Objekt, einer permeablen Membran von sowohl Produktion als auch Rezeption, welche die Strömungen der Geschichte, Sprache und Kultur durchfließen⁷. Ich habe in diesem Fall das Original benutzt um eine Epoche zu definieren. Allerdings könnte ich das Original auch von einer sexual-psychologischen Warte betrachten, um die Problematik der römisch-katholischen Kirche in Bezug auf die sexuelle Ausnützung von Minderjährigen seitens der Priester zu beschreiben. Caravaggios Fähigkeit genau die sexuelle Verwirrung der Kirchenväter durch seine Interpretation zu beschreiben, konstituierte mit Sicherheit einen Spiegel der Zeit, in der er lebte.

Kultur ist ein kollektives Produkt und insofern reflektiert jede Epoche auch ihre kollektiven Ängste. Die allgemeine Kultur der Schande hat durch die Jahrhunderte eine gewisse Form der Selbstregulierung der Gesellschaftsformen geleitet und so konnten gewisse Ideen nicht ausreifen. Natürlich leisteten die Reformation und die daraus folgende Gegenreformation ihren Beitrag, um das System in zwei unterschiedliche Formen, welche aber durch ihren Extremismus auf demselben Niveau waren, zu teilen. Im Rahmen der Strategie des Abstoßens hat sich Caravaggio wie keiner die Grenzen zu seinen Überlebenschancen gesetzt⁸.

Diese Gedankenwelt Caravaggios wurde vielleicht öfters gespürt und öfters erkannt, aber nie richtig verarbeitet, weil man manche Aspekte aus Gründen der Anständigkeit elegant übersehen wollte. Da aber der bürgerliche Anstand vor allem auf politischem Niveau immer mehr in Frage gestellt wird, ist es eine der grundsätzlichen Aufgaben der Wissenschaft, durch eine klare Abgrenzung der Definition eine neue Weltordnung anzupeilen. Leider verfallen wir alle in endlose Wiederholungen und mühsame Erörterungen, deren Grundaufgabe die der Undeutlichkeit selbst ist. Die Undeutlichkeit der Definition ist in unserer immer mehr tragenden Rechtssprache zu einem Mittel geworden um sich aus Affären herauszuziehen. Solange ich mich nicht klar äußere, kann ich immer alles vertuschen.

Während des Seminars, das zu dieser Auseinandersetzung geführt hat, wurde ein spiralförmiges Möbel als „barock“ betitelt. Es ist nur schade, dass die Spirale durch die assyrisch-babylonische Architektur zum russisch-revolutionären Konstruktivismus auf dieses Sofa gelangte und der Name des Objektes selbst Tatlin lautet. Wladimir Tatlins Turm für die dritte Internationale 1919 in Leningrad war die Inspiration von jungen, verkommenen, italienischen Designern, die überhaupt keine Ahnung und keine Lust hatten, sich in irgendeinem barocken Zusammenhang zu befinden. Daher sollte man immer sehr sparsam mit den Begriffen umgehen; die Definitionen „Neo-“ und „Post-“ tragen natürlich zu einer weiteren Verwirrung bei.

Alles, was rund ist, ist Barock und falls man noch ein Paar minimalistischer Schnörkel dazugibt, wird es Neobarock, und wenn diese im Sinn des

Regisseurs Peter Greenaway verfaulen, wird es Postbarock. In der Tat kann man mit der Aussage provozieren, dass Adolf Loos das Barockeste war, das Österreich produziert hat. Abgesehen davon hatte Loos selbst im Rokoko-Palais Liechtenstein eine seiner Lieblingsarchitekturen gefunden, wie man auch bei der Benutzung des gemaserten Marmors barocke Ansätze sehen kann. Dieses Beispiel sollte sehr klar zu verstehen geben, wie achtsam man mit Begriffen sein sollte. Man kann sicherlich immer wieder barocke Zitate finden, aber man sollte Zeitabschnitte begrenzen, da sich, wie schon gesagt wurde, der Neobarock seit dem römischen Imperium wiederholt.

Ein wichtiger Aspekt der Analyse wird durch die Studie des Karnevalessken hervorgehoben. Seit den Theorien von Mikhail Bakhtin, die einen sehr scharfen Einblick in den Zwang des Karnevals unter der stalinistischen Diktatur gewähren, können wir verstehen, wie sich eine Gesellschaft in eine bestimmte Situation einordnet. Der Karneval ist die Verkleidung einer eigenen Wahrheit um im sozialen, politischen System zu überleben. Auch Peter Stallybrass und Allon White haben in diesem Zusammenhang einen sehr wichtigen Beitrag geleistet, der in der Kombination mit der Analyse Sigmund Freuds über die Hysterie noch interessanter wird. Die bürgerliche Hysterie fundiert demnach auf der Angst vor dem Unbekannten. Ein Bildnis eines Indianers, der wie ein Tier verkleidet ist, kann Angst erzeugen, weil er nicht in eine bürgerliche Norm fällt. Diese Angst kann man mit hysterischen Anfällen bekämpfen oder besser gesagt lindern. Hier zeigt die Analyse, wie wir zum geistigen Verkrampfen tendieren⁹.

Caravaggio war ein großer Meister im Bloßlegen von Aspekten, die wir uns zumeist sehr einseitig vorstellen wollen. Die hier geschilderten Beispiele beschreiben freilich sehr genau, wie er den Karneval der Gegenreformation bloßgelegt hat. Die bürgerliche Hysterie verlangt bis heute den Skandal. Erst im 19. Jahrhundert wurde der Zugang zum Begriff „Barock“ etwas objektiver behandelt, die Zitate des eklektischen Historismus haben sicherlich zu dessen Einbürgerung beigetragen.

Wieso Caravaggio ein grundsätzlicher Teil der Analyse ist, hängt nicht nur von seiner Originalität ab, sondern auch von seinem revolutionären Charakter. Da Kunst bis zu seinem Zeitpunkt vor allem einen ästhetischen und unterhaltenden Wert hatte und noch nicht Kritik ausüben durfte, machte er einen wesentlichen Schritt in die Moderne, der sowohl auf wissenschaftlicher Ebene als auch in anderen Bereichen eine Umstrukturierung hervorbrachte. Dieser Punkt sollte einen neuen Ansatz in der Analyse hervorrufen und uns dazu führen, sehr konkret unsere Standpunkte zu hinterfragen. Es sind detaillierte Forschungsfelder, die Aspekte der barocken Musik, Architektur und bildenden Kunst zu analysieren, aber derjenige, der dies zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat, sollte nicht mit der Postmoderne Aussagen treffen, die zu keinem besseren Verständnis führen.

An diesem Punkt will ich einige Beiträge über die Begriffsdefinition von „Barock“ zusammenlegen oder vielleicht auch übereinander legen, um ein wenig auf das Fehlen eines klaren Standpunktes zu verweisen. Wir brauchen

Symposien, Ausstellungen und eine dauernde Aufarbeitung unserer Vergangenheit, um sicherzustellen, dass die technischen Beschreibungen stimmen und dass an diesen gearbeitet wird.

Mieke Bal hat in ihrem Vortrag bei einem internationalen Barock-Symposium sehr treffend Barock nicht so sehr als eine Epoche, einen Stil oder gar als einen Ort festgelegt, sondern als einen Treffpunkt. Ihr deduktiver Ansatz ist sehr wichtig, um auch den Prozess der persönlichen Veränderung des Betrachters der barocken Kunst zu beschreiben¹⁰. Dies ist einer der Ansätze, der uns in der Diskussion weiter bringen könnte, da wir heute den Publikumsbezug in die erste Reihe stellen müssen. Die Wissenschaft hat die Pflicht, auch wirtschaftlich zu denken und dieses Denken auch offen und positiv zu lenken. Wir brauchen für weitere Symposien, Ausstellungen und selbst für die Förderung des Tourismus Fachleute, die nicht schnell verallgemeinern. Der Sinn der Übung ist zu lernen, auch in diese Richtung denken zu können und die Kritik weiter auszubauen. Zum Beispiel kann man das barocke Verständnis in der österreichischen Tourismusszene als peinlichen Karneval bezeichnen und gerade hier sollte die Wissenschaft einhaken: es könnte eine gute Investition für den Fremdenverkehr darstellen.

Definitionen sollten klarer und deutlicher erläutert werden. Die wichtigste Stellungnahme bildet diesbezüglich die Auseinandersetzung mit Omar Calabrese. Im Buch „Neo-Baroque: A Sign of the Times“¹¹ schreibt Calabrese über spezifische barocke Motive und lässt den Knoten und das Labyrinth als Symbole eines umfassenden, metahistorischen Barock heraustreten. Da Calabrese als einer der Autoritäten des Neobarock gesehen wird, findet sich etwa Mieke Bal nicht in seinen Begriffserläuterungen, da er „meta-“ mit „universal-“ gleichsetzt. Wenn wir uns schon in den Begriffen nicht finden, wie sollen wir uns auf anderen Ebenen austauschen? Dies ist ein Indiz mehr, für eine genauere Begriffserläuterung zu plädieren, die auch etwas populärer sein kann, ohne zur Populärwissenschaft zu werden.

Der Versuch Begriffe durch die zeitgenössische Kunst genauer zu definieren, hat eine wunderbare Ausstrahlung und ist mit Sicherheit ehrlicher als die Definition „Neo-“ und „Post-“. Die Aktualisierung von Caravaggio erscheint mir treffend, allerdings mit Vorbehalt, da ich nicht zu einem mentalen Chaos beitragen will, obwohl man dieses wieder als sehr „barock“ sehen kann. Der Ausgangspunkt ist nach wie vor die Suche nach dem Realen. Die Tatsache, dass wir es schwer finden, ist natürlich der springende Punkt dieser Auseinandersetzung und wir wollen offen zugeben, dass die Realität sehr komplex und buchstäblich virtuell ist. Caravaggio war in der Tat ein Erforscher der Komplexität der Realität, und der von Mieke Bal postulierte „Paranthozentrismus“ führt uns zur Erkenntnis, dass unsere Position und unsere Normalität eben nicht bei allen vorausgesetzt werden kann¹². Man kann diesen Punkt auch zum Treffpunkt führen oder weiter zu den verschiedenen Linienbrennpunkten oder ganz einfach Gesichtspunkt nennen. Tatsache bleibt, dass ein autonomer Standpunkt klar und deutlich Stellung beziehen muss. Allerdings ist es die barocke Haltung selbst, die uns schluss-

endlich dazu zwingt die Korrelation zu sehen, welche eine Transformation von Subjekt und Objekt zur Folge hat, die den barocken Gesichtspunkt charakterisiert.

Kehren wir zurück zu Omar Calabrese, der die Postmoderne mit dem Pastiche und der Dekonstruktion des unmittelbaren, vorangehenden, literarischen Erbes assoziiert. Man kann diese trotzdem nicht mit der Sozialästhetik des Neobarock, die auf dem Boden des Exzesses der Fragmentierung und der Komplexität gedeiht, nahebringen. Dies sollte zur Behauptung führen, dass das Eine oder das Andere legitim seien.

Trotzdem kann sich die Postmoderne den barocken Hyperrealismus nicht zu eigen machen, da ich es nur als ein stilistisches Zitat anführen kann. Die Postmoderne hat in der wuchtigen Zitatsucht sehr vielen fehlenden Argumentationen ihr politisches Spiegelbild formen müssen. Vielleicht ist Postmoderne überhaupt der moderne Name für den Manierismus. Die Postmoderne blickt auf Ruinen und selbst die Meisterleistungen des Humanismus zerfallen. Wir befinden uns immer wieder in diesem Bedürfnis, uns durch schon Vorhandenes rechtfertigen zu wollen, weil die Argumente fehlen. Illusion und Exzess der Perfektion, so meint Mieke Bal, beginnen ein blendendes Spiel des Spiegelns, das die Unsicherheit aller Grenzen, einschließlich jener zwischen dem Selbst und dem Anderen, zur Folge hat. Auch hier gibt eigentlich Caravaggio selbst eine unübersehbare Antwort, aber wir wollen eigentlich alles oberflächlich sehen.

Der von Giancarlo Maiorino postulierte hochgradige Parasitismus und die zitatorientierte Erfindungsgabe, die zur totalen Ausschöpfung unseres kulturellen Erbes führt, trifft meines Erachtens vollkommen zu, da sich die Kultur oder Kulturlosigkeit in der Tat einer neomanieristischen Rückkehr in die zukünftige Vergangenheit hingibt. Der postmoderne amerikanische Architekt Michael Graves sei hier nur als Beispiel angeführt, doch gibt es viele, die wie er glauben, dass der Klassizismus mit Jefferson begann. Wie sollen wir solch einen Gedankengang einordnen, fällt das nicht Wahre in die Kategorie des Postbarocken hinein, wenn der grundsätzliche Anspruch von Caravaggio der der Wahrheit war?

Sicherlich können wir sagen *less is more*, aber auch *more is less*, doch definitiv ist *more is not less* — und John Lanchester sagte: „Bei der Moderne geht es darum, herauszufinden, wie viel man weglassen kann, bei der Postmoderne geht es darum, wie viel man hineintun kann.“¹³ Wir müssen uns vor allem zuerst einmal selbst definieren. Wenn wir es unbedingt wollen, so können wir dies auch vor einem Spiegel tun.

In seinem „David und Goliath“, der mit Sicherheit eines seiner letzten Bilder war, verfasst Caravaggio sein Testament, so wie es Mozart in den letzten Zeilen seines Requiems geschrieben hat. Er stellt sich selbst im Haupt Goliaths dar und äußert in seiner Grimasse die Tragödie seiner Existenz und seine Ablehnung der Gesellschaft. David erinnert, indem er voll Mitleid auf diesen Kopf herunterblickt, an seine frühen bacchantischen Jünglinge. Abschließend wollte er die Zukunft vor seinem Schicksal warnen, was eigent-

lich gar nicht so sehr ein Schicksal war, sondern die Lust oder noch viel mehr der Zwang so zu leben, wie sein Drang es herausforderte.

Barock ist heute eine historische Definition, die mit diesem sehr weit reichenden Geist und dieser sehr herausfordernden Optik leider sehr wenig teilen will, da wir bevorzugen uns hinter kolossale Gedankengittern einkerkern zu lassen, bevor wir uns mit unserer eigenen, sehr persönlichen Realität spiegeln wollen. Ich hoffe, dass in der eventuellen Provokation ein wesentlicher Denkansatz beinhaltet ist, der für mich das Geschenk oder das Erbe von Caravaggio darstellt, von dem sich alle ernähren sollten.

Anmerkungen

- 1 *Vittorio Sgarbi*, *Gli Immortali* (Mailand 1999), S. 153.
- 2 *Marco Bona Castellotti*, *Il Paradosso di Caravaggio* (Milano 1998).
- 3 *Stephan Hamel*, *The Banco Ambrosiano, The Financial Tool of an Underground Network of Political Forces*, masch. phil. Diss. (Wien 1990).
- 4 *Gianfranco Formichetti*, *Caravaggio Pittore, Genio, Assassino* (Casale Monferrato 2000), S. 52 f.: „Quanto sei bella e quanto sei vaga, o mia carissima prediletta! La tua statura assomiglia a una palma, e i tuoi seni a grappoli d'uva. Il tuo capo è simile al monte Carmelo, il tuo collo a una torre eburnea. [...] Vieni mio diletto, usciamo nei campi, vediamo se i fiori hanno generato i frutti, se sono fioriti i melograni. Là ti darò il mio seno.“
- 5 *Rosa Giori*, *Caravaggio. Una Rivoluzione Terribile e Sublime* (Mailand 1998), S. 61–87.
- 6 *Edward Lucie-Smith*, *Sexuality in Western Art* (London), S. 233–235.
- 7 *Jane O. Newman*, *Philologie, der kalte Krieg und das „Nachbarock“*, in: *Peter J. Burgard* (Hg.), *Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche* (Wien–Köln–Weimar 2001), S. 323–341, hier S. 324.
- 8 *Mary Douglas*, *Risk and Blame. Essays in Cultural Theory* (London–New York 1992), S. 125.
- 9 *Peter Stallybrass* u. *Allon White*, *Bourgeois Hysteria and the Carnavalesque*, in: *Simon During* (Hg.), *The Cultural Studies Reader* (London–New York 2¹999), S. 383–388.
- 10 *Mieke Bal*, *Auf die Haut / Unter die Haut: Barockes steigt an die Oberfläche*, in: *Burgard*, *Barock* (wie Anm. 7), S. 17–51, hier S. 23.
- 11 *Omar Calabrese*, *Neo-Baroque: A Sign of the Times* (Princeton, NJ 1992).
- 12 *Bal*, *Auf die Haut* (wie Anm. 10), S. 27: „Begriffe wie ‚transhistorisch‘ oder ‚universal‘ verwischen diese Position in der Gegenwart in einer typischen Geste dessen, was ich an anderer Stelle als ‚Paranthozentrismus‘ bezeichnet habe: das historische Äquivalent zum Ethnozentrismus und Phallogentrismus, das voraussetzt, daß die eigene Position normal sei, daß sie der Standard sei, jenseits des Hinterfragens und daher universal und transparent.“
- 13 *Giancarlo Maiorino*, *Die Postmoderne und die Verbrauchtheit der Titel: Ein neobarockes Dilemma*, in: *Burgard*, *Barock* (wie Anm. 7), S. 343–377, hier S. 370.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Stephan Hamel

Monteggiore 45

I-55041 Camaiore (Pisa)

stehamel@tin.it

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Mitt\(h\)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde](#)

Jahr/Year: 2003

Band/Volume: [143_1](#)

Autor(en)/Author(s): Hamel Stephan

Artikel/Article: [Barock, Neobarock, Postbarock, eigentlich nur Barock 157-168](#)