

# Barock – Ästhetik der antagonistischen Dialektik

---

**Oder wie der Barock lehrt, Pluralität zu denken.**

Der Barock ist gemeinhin bekannt für seine überbordende, verschwenderische Kunst; der Barock provoziert, verlässt den gewohnten Rahmen, schafft imaginäre Räume im Raum, sticht heraus, windet sich wie eine Pestsäule dem Himmel entgegen. Es ist eine Kunst des Widerspruchs, des Widerstreits und des Gegensatzes. Der Barock entstand unter der Wirkung einer aufbrechenden, einer närrischen Zeit der Brüche und der Vielfalt und bringt damit eine Kunst hervor, die sich der Pluralität stellt.

**René Schabberger**

Lic.theol., Doktorand im Fach Fundamentaltheologie an der Theologischen Hochschule Chur

## Zwischen Karneval und Fasten – der Bruch

*Der Kampf zwischen Karneval und Fasten (1559)* ist eines der berühmten *Wimmelbilder* des flämischen Malers Pieter Bruegel d. Ä. (um 1526/30-1569). Bruegel verortet den *Kampf* auf einem fiktiven Stadtplatz. Er rahmt diesen mit Hilfe von architektonischen Bauten, die in jeder grösseren Ortschaft zu finden sind: auf der rechten Seite mit einer Kirche, an die sich im Hintergrund ein klösterlicher Kreuzgang anschliesst, danach reihen sich Gast-, Geschäfts- und Wohnhäuser aneinander. In der darin eröffneten Platzmitte ist ein schmuckloser Brunnen aus roten Ziegelsteinen zu sehen. Um dieses Zentrum entfaltet sich das äusserst figurenreiche Stadtleben. Die vielen dargestellten Einzelszenen lassen sich mit dem historischen Hintergrundwissen über die Karneval- und Fastenbräuche des 16. Jahrhunderts interpretieren und erklären. Auf den ersten Blick scheint dieses ganze Treiben keine Ordnung zu haben. Nur wer den Blick von der Vielzahl befremdlicher Details löst, sich in die Vogelperspektive begibt – die Bruegel für uns Betrachtende vorgesehen hat – kann die verborgene Bruchlinie wahrnehmen, die sich mitten durch den Ort zieht. Wie der Titel des Werks verrät, blicken wir auf eine Stadt, in der die Traditionen von Karneval und Fasten in der Darstellung eines Kampfes aufeinandertreffen. Dabei zeigt Bruegel auf der linken Bildseite die Vielfalt an Karnevalstraditionen und auf der rechten Seite lassen sich die unterschiedlichsten Fastenbräuche entdecken.

Wir verweilen folglich nicht bei den von Bruegel dargestellten Details, sondern widmen uns dem *Bruch*, der sich durch das Bild zieht und der mehr zum Ausdruck bringt, als dass es ein Kunstgriff ist, mit dem der Maler auf humorvolle und in überzeichnender Weise die Vielfalt kultureller Traditionen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts darzustellen versuchte. Der Bruch in Bruegels Gemälde visualisiert auf subtile Weise die Herausbildung einer Entzweiung, einer Dichotomie (griech. διχοτομία, Teilung in zwei Hälften, gespalten). Was im Leben der Menschen zuvor zusammenging, in einem gewissen Sinne zusammengehörte, bricht in einer Dichotomie auf und treibt in einen Widerstreit. Die Dichotomie hat etwas Unüberbrückbares, es lässt sich nicht darüber hinweg gehen; die Dichotomie führt den Menschen in die Not einer unausweichlichen Wahl, einer notwendigen Entscheidung.

In eindrucklicher Detailbesessenheit malte Bruegel in Werken wie *Die niederländischen Sprichwörter (1559)*, *Die Kinderspiele (1560)* oder dem eben beschriebenen *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten* soziologisch anmutende Kompendien zu den im Titel angedeuteten Themen. Einen anderen Stil haben Bilder wie *Die Jäger im Schnee (1565)* oder *Die Bauernhochzeit (um 1568)*: Darin gibt Bruegel Einblicke in das karge, harte Landleben der Bauern und einfachen Leute, es lässt sich darin aber auch (so in *Die Jäger im Schnee*) entdecken, mit welchen Wintersporttätigkeiten sich die Menschen in jener Zeit vergnügten. Bruegel malte keine *idealisierten Renaissance-Gestalten*<sup>1</sup>, sein Programm waren die einfachen Menschen und deren Leben um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Seine Bilder taugten damit nicht für die Verehrung in den Kirchen oder für herrschaftliche Repräsentationssäle seiner Zeit – und noch viel weniger für die Zeit ab dem

1 Vgl. Hagen, *Bildbefragungen*, 289.





Ende des 16. Jahrhunderts, wo barocke Opulenz und Verschwendung die Kirchen und Paläste prägte. Im Gemälde *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten* zeigt sich jedoch, wie Bruegel mit seiner kompositorischen Idee über die ausgehende Renaissance hinausweist; es kündigt sich in diesem Werk auch etwas an, das als prägend für die Kunst des Barocks beschrieben werden kann: Bruegel zeigt, wie es im gesellschaftlichen Zusammenleben seiner Zeit zu einem Bruch, und damit zu einer dichotomen Spannung kommt und wie dieser Bruch im Sinne eines unausweichlichen Antagonismus, also eines Widerstreits, eines sich bekämpfenden Gegensatzes zum Hauptthema eines Kunstwerks werden kann.

Eine antagonistische Dialektik als Charakteristikum einer barocken Ästhetik ist die zu begründende These dieses Beitrags: Ich werde darlegen, wie sich ausgehend aus den grossen Aufbrüchen, Umbrüchen und den dichotomen Spannungen des 16. und 17. Jahrhunderts mit der Kunst des Barocks eine *Ästhetik der antagonistischen Dialektik* entwickelt. Hierfür werde ich (1.) klären, was unter dem Begriff *Barock/barock* als Epochenbegriff bzw. unter *Barockkunst* als Stilbegriff verstanden wird. Der Barock ist gemeinhin bekannt für seine überbordende, verschwenderische Kunst; der Barock provoziert, verlässt den gewohnten Rahmen, schafft imaginäre Räume im Raum, sticht heraus und windet sich wie eine Pestsäule empor, dem Himmel entgegen. Darin wird der Barock aber auch, wie sich zeigen wird, zu einer Kunst des Widerspruchs, des Widerstreits und des Gegensatzes: ein Spiel der Komplementarität, des Helldunkel und der *Falten* (Gilles Deleuze). Danach werde ich (2.) zu begründen versuchen, warum gerade in Anbetracht der grossen Widersprüche und Brüche der Epoche das Charakteristikum des barocken Kunstwerks eine *antagonistische Dialektik* ist bzw. wie es in barocker Kunst gelingt, mit einer *antagonistischen Dialektik* dem Werk eine Konturierung, eine Erzählung, eine *Unruhe* zu geben, der sich die Empfänger:innen, die Betrachter:innen, die Leser:innen unweigerlich aussetzen, und wie es sich dabei um eine *Unruhe* handelt, die wahrgenommen, interpretiert und in das Leben transformiert werden will. Die antagonistische Dialektik im barocken Kunstwerk will ich schliesslich anhand dreier Werke – (3.1.) Jacob Jordaens Gemälde *Fest des Bohnenkönigs*, (3.2.) dem Theaterstück *La vida es sueño* von Calderón de la Barca und (3.3.) einem Werk aus der Gegenwart, nämlich dem Film *Poor Things* des Regisseurs Giorgos Lanthimos – exemplarisch extrahieren.

Bevor nun unter Punkt (1.) geklärt wird, was unter *Barock* zu verstehen ist, wenden wir uns noch einmal kurz Bruegels vorbarockem *Kampf zwischen Karneval und Fasten* zu, um die erste Annäherung an die Idee einer *Ästhetik als antagonistische Dialektik* etwas weiterzuführen: In der unteren Bildmitte krachen die beiden Welten von *Karneval* und *Fasten* in der Parodie eines Lanzenkampfes aufeinander. Von Links wird auf einem Fass die feiste Allegorie des Karnevals herangeschoben – in dessen Darstellung manche den Reformator Martin Luther zu erkennen glauben<sup>2</sup> – als Lanze dient dem Reiter ein Spanferkelspiess. Von rechts wird auf einem schmucklosen Karren von zwei Ordensleuten die magere Fastenfigur herangezogen. Auf der Lanze balanciert sie zwei gedörrte Fische. Auch rund um den Brunnen sind Fische und ein Schwein zu sehen. Sie stehen für die

2 Vgl. Müller, Bruegel, 50.



Abb. 1 mit weiteren Detail-  
abbildungen: Pieter Bruegel d. Ä.,  
Der Kampf zwischen Karneval und  
Fasten

Gegensätzlichkeiten, die auf dem Bild aufeinandertreffen: musizierende Erwachsene gegen Kinder mit Ratschen; Menschen beim Glückspiel gegen Menschen beim Austeilen von Almosen; Karnevalumzug gegen Fastenprozession.

In der durch Helligkeit betonten Bildmitte kreuzten sich die Wege dreier auffälliger Figuren, die gemeinsam mit dem Brunnen das Zentrum ausfüllen. Besonders der *Narr* –

eine beinahe schon fabelhafte Figur innerhalb des Gesamtwerks – fällt dabei ins Auge. Dieser steuert mit seiner Fackel zweifellos auf die linke Platzseite zu und begegnet zwei Figuren, die ebenso den Stadt- platz überqueren – wohin deren Weg führt, bleibt jedoch offen. Wir sehen ihre Gesichter nicht, die linke Figur trägt einen auffälligen Hut, die Hand liegt auf dem Rücken der zweiten Figur und zeigt so ihre Zusammengehörigkeit an, diese zweite Figur trägt als auffälliges Attribut eine Lampe bei sich.



Den Narren möchte ich mit einer Stelle aus Augustinus' *Bekenntnisse* interpretieren, wo dieser schreibt:

„Die Zeiten rasten nicht, geschäftig durchziehen sie unsere Gefühle: Wunderwerke vollbringen sie in uns. Siehe, sie kamen und gingen, von einem Tag zum andern, und im Kommen und Gehen pflanzten sie mir andere Hoffnungen und andere Erinnerungen ein“.<sup>3</sup>

Mit einem Gedanken des italienischen Philosophen Luigi Pareyson aus dessen Theorie der *Ästhetik der Formativität* lässt sich die *Selbstbeobachtung* des Augustinus theoretisch fassen. Laut Pareyson wird die Kunst einer Zeit von der gesamten Zivilisation genährt und die Zivilisation spiegelt sich wider „in der unwiederholbaren persönlichen Reaktion des Künstlers [...]“. Insofern zeigt sich im Kunstwerk des Künstlers,

„wie die Denk-, Lebens- und Gefühlsweisen eines ganzen Zeitalters, die Interpretation der Wirklichkeit, die Lebenseinstellung, die Ideale und Traditionen sowie die Hoffnungen und Kämpfe einer historischen

<sup>3</sup> Augustinus, Bekenntnisse, IV 4, VIII.13. Hier in der Übersetzung aus dem Lateinischen von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch.

Periode in ihr präsent sind; man kann danach suchen, wie verschiedene Formen der Philosophie, der Religion, der Sitten, der sozialen und politischen Organisation mit verschiedenen Formen der Kunst korrespondieren, in dem Sinne, dass sich durch die Variation dieser Formen die Gestaltungsweisen der Kunst verändern."<sup>4</sup>

So vollziehe sich in den Kunstschaaffenden ein Beziehungsgeschehen zwischen dem individuellen Geist und dem kollektiven Geist der Zeit. Die Künstler:innen finden einen je eigenen Stil mit einer unwiederholbaren Qualität, mit ihren Werken bleiben sie aber immer auch Kinder, Ausdrückende der eigenen Epoche.<sup>5</sup> Ich verstehe Bruegels fackeltragenden Narr als Allegorie der bei Augustinus beschriebenen *rastlosen* und *gehenden Zeit*: Die Zeit, der Bruegel selbst angehörte – und die nach Augustinus *nicht leer* sein kann – geht auf seiner Darstellung wie ein Narr um; oder anders gesprochen: die Zeit, von der Bruegels Bilder erzählen, ist *närrisch* geworden, im Kommen und Gehen erzählt sie ihre Geschichte, eine Geschichte einer unüberwindbaren Spannung. Pareyson's *Denk-, Lebens- und Gefühlsweisen* einer historischen Periode sind im Narren versammelt. Dieser durchwandert mit seiner Fackel nicht etwa die Stadt auf dem Bild, er durchzieht die *Gefühle* der beiden Wandersleute und auch die der Betrachter:innen des Bildes. Er wird dabei nicht ohne Wirkung bleiben, er wird Hoffnungen und Erinnerungen in der Seele hinterlassen. Was die Seele in diesem Bild umtreibt, ist, wie bereits angedeutet, die Spannung, die keine Auflösung, keine Versöhnung kennt, die Spannung zwischen Karneval und Fasten und damit im viel Wesentlicheren die Dichotomie der Konfessionalisierung von Protestantismus und Katholizismus.

Während Bruegel das Bild malt, ist die von ihm dargestellte Kirchenspaltung eine längst nicht mehr abwendbare Realität. Daran wird auch das Konzil von

**Mit der katholischen Reform wird sich auch die römisch-katholische Kirche im Bruch einrichten und sich ein Profil geben. Sei es das Figuren paar auf dem Bild, ihr Maler oder die Menschen, die sich durch die Jahrhunderte vor dieses Bild stellten, alle müssen ihren Weg finden, mitten durch die dichotomen Spannungen, die in Folge der Reformation aufbrechen.**

Trient, das 1559 bereits die ersten Tagungsperioden hinter sich hat (eine letzte wird noch folgen) nichts ändern können. Das Konzil bringt Reformen auf den Weg, mit denen sich die Konfessionalisierung nicht etwa überwinden lässt. Mit der *katholischen* Reform wird sich auch die *römisch-katholische* Kirche im Bruch ein-

richten und sich ein Profil geben. Sei es das Figuren paar auf dem Bild, ihr Maler oder die Menschen, die sich durch die Jahrhunderte vor dieses Bild stellten, alle müssen ihren Weg finden, mitten durch die dichotomen Spannungen, die in Folge der Reformation aufbrechen. Bruegel macht in seinem Werk diesen Bruch zum zentralen Thema. Es begegnet daher in der Auseinandersetzung mit dem Bild eine Ästhetik des Antagonismus (griech. ἀνταγωνίζεσθαι, des Gegensatzes, der Gegnerschaft, des Widerstreits). Der Konflikt wird in Bruegels Kunstwerk verhandelt, ohne dass er aufgelöst oder überwunden wird. Bruegel lässt offen, wohin die närrische Zeit die Wandersleute führt, er malt diese aber im Gehen – Stehenbleiben ist keine Option. Der Konflikt ist ein unausweichlicher Fakt. Jürgen Müller fasst das Programm in seiner Bildinterpretation zusammen: „Hier

4 Pareyson, *Estetica*, 39. [Übersetzung aus dem Italienischen, RS].

5 Vgl. Pareyson, *Estetica*, 39f.

stehen Mann gegen Frau, dick gegen dünn, Fleisch gegen Fisch und profan gegen klerikal: Prinz Karneval gegen Frau Fasten.“<sup>6</sup> Zwischen Renaissance und Aufklärung, vom 16. bis in die Anfänge des 18. Jahrhunderts ist die Zeit geprägt von solchen Aufbrüchen, Umbrüchen und dichotomen Spannungen. Aus dieser rastlosen Zeit heraus entwickelte sich eine Ästhetik des Antagonismus. Bevor diese These ausführlich zu begründen und belegen ist, gilt es, sich kurz dem Epochen- und Stilbegriff zuzuwenden, der sich für diesen Zeitraum seit dem 19. Jahrhundert eingebürgert hat: dem Barock.

## 1. Was ist Barock? Zur Klärung eines schwierigen Begriffs

Der Barock hat bis heute ein *Imageproblem*. Der Begriff steht für eine „Grundtendenz, der ein negativer Beigeschmack anhaften kann: „,Barock/barock‘ ist regellos, maßlos, nicht konform und ungewöhnlich. Barock scheint schlicht das Zuviel von etwas zu sein“<sup>7</sup>, schreibt Uta Coburger. Der Grund für diesen negativen Beigeschmack liegt laut Andreas Holzem in den grossen Spannungen und Umbrüchen des 16. und 17. Jahrhunderts. Denn diese beeinflussten bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Wissenschaft, Religion und Gesellschaft. Im Versuch, die alten Gräben zuzuschütten, erlebte der Barock negative Konnotationen und Ablehnung, denn er war aus Sicht einer modernen Zeit „klerikal, schwülstig, antireformatorisch und darum antiökumenisch und natürlich in seiner Formsprache allem entgegen, was man aus der Tradition in eine Verständigung mit der Moderne glaubte retten zu sollen“. Mit diesem unvoreilhaftem historischen Rucksack taugte laut Holzem in einer breiten Einschätzung des 20. Jahrhunderts der *Barock* nicht für die Moderne, so landete dieser „als Begriff und Forschungsgegenstand auf der Müllhalde des Desinteresses [...]. Keine Phase der Theologiegeschichte ist schlechter erforscht“.<sup>8</sup>

Epochenbezeichnungen haben gemeinhin einen schweren Stand: Über die genaue Datierung, darüber, ob die Bezeichnung nun glücklich gewählt ist oder nicht, bis zur geografischen Eingrenzung gibt es kaum je Einigkeit. Eben diese Probleme stellen sich auch in kaum aufzulösender Weise für den Barock. In jenem Fall verkompliziert es sich noch, da der Begriff sowohl für eine Epochen- wie auch für eine Stilbezeichnung herhalten muss. Darauf weist Uta Coburger hin: „In der allgemeinen Geschichte kann der Epochenname – zumindest für das katholische Europa – die zwischen Renaissance und Aufklärung liegende Zeit von ca. 1580 bis ca. 1700 bezeichnen. Der kunsthistorisch begriffene Stil, den die meisten mit 1580 beginnen und einzelne bis 1770 weiterwirken lassen, definiert sich über bewegte Architekturen, exaltierte Schnörkel, üppige Leiber oder affektiv dargestellte Emotionalität.“<sup>9</sup> Die Unterscheidung in eine Stil- und eine Epochenbezeichnung überstrapazierte jedoch den Barockbegriff: „Jenseits der Stilgeschichte ist *der* Barock allerdings nicht zu fassen. Nachdem der Barockbegriff in der Mitte des 19. Jahrhunderts eingeführt wurde und sich etabliert hatte, erwies er sich mit der zunehmenden Erforschung des 17. und 18. Jahrhunderts als Problem. Die Fachwissenschaften suchten im letzten halben Jahrhundert vergeblich nach einer eindeutigen Definition“.<sup>10</sup> Und doch sei der Begriff im allgemeinen Sprachgebrauch

6 Müller interpretiert die Fastenfigur im Lanzenkampf als Frau. Ich würde ihm darin nicht folgen. Seine Beobachtung des Aufeinandertreffens der Gegensätze ist dahingegen durchaus zutreffend (Müller, Bruegel, 49).

7 Coburger, Barock, 17.

8 Holzem, Barock, 36.

9 Coburger, Barock, 17.

10 Coburger, Barock, 17.

sehr präsent: Der Barockbegriff ist „eine Schimäre. Obwohl der Begriff nicht klar definiert ist, existieren in den Köpfen der Menschen sehr konkrete Vorstellungen davon, was er vermeintlich sei. ‚Barock‘ bzw. ‚barock‘ kann vieles bedeuten: eine Epoche, ein Stil, eine Phase oder ein Charakteristikum.“<sup>11</sup>

Peter Hersche schildert die Sachlage – wenn auch differenzierter – sehr ähnlich: Nachdem der Barock als Stilbegriff seit dem 19. Jahrhundert „mit einer Fülle von definierenden Begriffen in seiner Eigenheit zu fassen gesucht [wurde]: Unendlichkeit, Entgrenzung, Verwischung der Realität, Illusionismus, Durchdringung, Naturalismus, Komplexität, Regelverletzung, Asymmetrie, Exzess, Expressivität, Pathos, Heroismus, Sinnlichkeit, Erotismus, Pantheismus, Irrationalität, Polarität, Antithetik, Paradoxie usw.“<sup>12</sup>, habe sich doch nur bewährt, den Barock in seiner inneren Widersprüchlichkeit zu beschreiben, da die aufgelisteten Begriffe meist *zeitbedingte Konstrukte*<sup>13</sup> seien, in ihrer Beschreibung zu allgemein, so dass es stets ein Leichtes sei, Argumente für Gegenbegriffe zu finden. Zur Ausweitung vom Stil zum Epochenbegriff sei es schliesslich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gekommen – jedoch ohne in ihren Absichten und Argumentationen zu überzeugen. So sei in „der Allgemeingeschichte [...] der Barockbegriff zur Bedeutungslosigkeit abgesunken, ja praktisch verschwunden“.<sup>14</sup> Einzig als Stilbegriff finde in kunstgeschichtlichen Darstellungen der Barock noch eine Verwendung, ohne dass jedoch der Begriff grundsätzlich diskutiert werde. Die Kunstgeschichte ist laut Hersche „weitgehend zu einer der Künstlernamen und der Objekte geworden, die nur noch äußerlich, gewissermaßen als Schublade, durch den Barockbegriff zusammengehalten werde“.<sup>15</sup>

Doch auch wenn versucht wird, den Barock als kunsthistorischen Stilbegriff zu verwenden, zeigen sich schnell ähnliche Probleme: Laut Nike Bätzner wird der Barock assoziiert „mit dem Naturalismus von Caravaggio, der Körperlichkeit von Peter Paul Rubens, der Ekstase von Gianlorenzo Bernini, der Spiritualität und dem Illusionismus von Andrea Pozzo, der weichen Verklärung von Carlo Dolci, der Selbstreflexivität der Metabildwerke von Diego Velázquez, den spiegelnden Grenzverschleifungen von Versailles [...] – kurz mit materieller Übertreibung und Genussfreude ebenso wie mit transzendenter Kodierung.“ Doch damit noch nicht genug, denn zumindest historiographisch gehören in dieselbe Zeit eben auch „die atmosphärischen Räume von Jan Vermeer van Delft, das Spiel mit den Regeln des Lebens von Pieter Bruegel, die Beobachtungen von Verfallserscheinungen in der Stilllebenmalerei von Willem Claesz Heda oder Pieter Aertsen, die Lust an trompe l’oeil-Effekten bei Cornelisz Norbertus Gijsbrechts oder Samuel van Hoogstraten, die Selbstbeobachtung und die Zuspitzung auf einen *punctum temporis* durch Rembrandt van Rijn.“<sup>16</sup> Und damit liegt der Fokus nach wie vor nur auf dem europäischen Kontinent. Doch die Kunst vom ausgehenden 16. bis in die Anfänge des 18. Jahrhunderts wurde über den europäischen Raum hinaus äusserst einflussreich, ja der Barock wird gar als „der erste globale Stil“<sup>17</sup> beschrieben. Zusammenfassend kann an dieser Stelle festgehalten werden: Der Barock lässt sich weder als Epochenbegriff noch als kunsthistorischer Stilbegriff präzise räumlich fassen, noch zeitlich datieren, und ebenso wenig inhaltlich widerspruchlos beschreiben.

11 Coburger, Barock, 17.

12 Hersche, Musse, 926.

13 Vgl. Hersche, Musse, 926.

14 Hersche, Musse, 929.

15 Hersche, Musse, 928f.

16 Bätzner, Einleitung, 11.

17 Bätzner, Einleitung, 14.

Die Schwierigkeiten sollen hier nicht gelöst werden. Stattdessen folge ich Bätzners Vorschlag, den Barock als *Geisteshaltung* aufzufassen: Nach Bätzner lasse sich von Barock als einem „in seinen Konturen pulsierendes, flexibles Cluster von Charakteristika jenseits einer konkreten historischen Zuordnung“ sprechen. „Verfolgt man in diesem Sinne das Barocke, so geht es nicht einfach darum, die Wurzeln der heutigen Kunst in der alten zu suchen, sondern das Barocke [...] eher als Geisteshaltung denn als Stilbegriff aufzufassen. Insofern ist die Gegenwart von der Vergangenheit nicht zu trennen. Die Epochenbegrenzung wird durchlässig, historische und aktuelle künstlerische Felder können in gegenseitiger Durchdringung betrachtet werden.“<sup>18</sup> Es ist folglich zu fragen, was diese Geisteshaltung des Barock denn ausmacht; was ist diese barocke Geisteshaltung? Dies verweist uns erneut auf Augustinus' Motiv der rastlosen Zeit, welche die Gefühle durchzieht, Pareysons *Hoffnungen und Kämpfe einer historischen Periode* und damit auf das zentrale Figurenpar in Bruegels Kampf zwischen Karneval und Fasten: Welche Spuren hinterlässt eine *barocke* Zeit in den Seelen der Menschen (im 16./17. Jahrhundert sowie heute)? Eine Zeit also, die einen Stil hervorbringt, der „durch starke Kontraste bestimmt ist: die Ambiguität von Leben und Tod, von Zeit und Ewigkeit, von opulenter Diesseitsfreude und spiritueller Jenseitsucht. Weltgenuss und religiöse Ekstase verbinden sich mit einem Hang zur Übersteigerung und zum Überschäumenden. Das Barocke findet seinen Niederschlag im Gesamtkunstwerk und in der Weltmetapher des Theaters und wird getrieben von einer Illusionsmaschine.“<sup>19</sup>

In einem zweiten Schritt folgt nun der Versuch einer Annäherung an diese barocke Geisteshaltung. Es scheint mir am adäquatesten, diese aus den historischen Aufbrüchen, Umbrüchen und dichotomen Spannungen zu erschliessen, die zwischen der ausgehenden Renaissance und der Aufklärung das Leben der Menschen prägte und dieser Epoche heute den Anschein grosser Widersprüchlichkeit verleiht. Aus dieser Annäherung an die Geisteshaltung – so die These dieses Beitrags – lässt sich dann die Ästhetik des Barocks als eine antagonistische Dialektik beschreiben.

---

## 2. Die barocke Geisteshaltung

### Eine Epoche der Widersprüche und dichotomen Spannungen

Ausgehend von *Renaissance, Humanismus, Reformation* sowie *Gegenreformation* entwickelt sich eine Epoche, in der die dort bereits aufgekeimten Aufbrüche, Umbrüche und dichotomen Spannungen zur vollen Reife kommen. Spannungen wie in Bruegels Bild zwischen Karneval und Fasten bestimmen den Alltag der Menschen. Es ist eine Epoche, die in die Zeit von *Aufklärung, Reformabsolutismus, Revolution und Industrialisierung* übergehen wird.<sup>20</sup> Darauf haben unterschiedliche Kenner:innen der Epoche hingewiesen. Nach Marina Münkler sieht der Mensch des 16. Jahrhunderts sein Dasein in der Spannung von „Chaos und Ordnung, Selbstgewissheit und tiefe[r] Verunsicherung, Aufbruchs- und Endzeitbewusstsein, Umbruch und Konsolidierung, Wagemut und Verzweiflung“, und in

18 Bätzner, Einleitung, 12f.

19 Bätzner, Einleitung, 16.

20 Vgl. Hersche, Gelassenheit, 35.

der Realität stehen sich diese Pole nicht etwa wie in Bruegels Darstellung sauber getrennt gegenüber, „sondern vermischen sich“.<sup>21</sup> Daher rührt die Problematik, auf die Hürschle hinweist, wenn er sagt, dass es bei allen Epochen beschreibenden Begriffen immer ein Leichtes zu sein scheint, Gegenbegriffe zu nennen. Es seien nun exemplarisch wenige Punkte genannt, die für diese Widersprüche und Brüche stehen: Die Reformation und die Folgen der Konfessionalisierung wurden in der Auseinandersetzung mit Bruegels Bild bereits genannt. Dass sich die Konfessionalisierung nicht nur auf unterschiedliche Karneval- und Fasten-traditionen und damit auf das religiöse Leben, sondern ebenso auf Kunst, Kultur, Landwirtschaft, Städtebau, Handel, Wissenschaft usw. auswirkte, braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden.



Abb. 2 & 3: Fresken in der Kirche Mariä Himmelfahrt in Dilligen an der Donau von Christoph Thomas Scheffler

Abb. 4: Deckenfresko der Pfarrkirche Strass im Zillertal von Anton Kirchebner

Auf politischer Ebene war sodann prägend, dass Europa sich einerseits seit der Entdeckung des Seewegs nach Indien (durch Portugal) sowie das Vordringen auf den amerikanischen Kontinent (durch Spanien) und andererseits durch das Vordringen der Osmanen und die Belagerung Wiens stets zwischen Expansion und Bedrohung erfuhr.<sup>22</sup> Diese Spannung wirkte sich gerade auch auf die Ausgestaltung vieler Barockkirchen aus. Die Expansion des Christentums bzw. die Missionierung auf den entdeckten Erdteilen wurde verherrlicht, z.B. wenn die Missionierung von Menschen mit Federkopfschmuck oder People of Color dargestellt wurde;<sup>23</sup> oder es wurde die Bedrohung und der erfolgreiche Widerstand gegen die vordringenden Osmanen thematisiert, wie in Darstellungen von göttlichem Beistand in der Verteidigung gegen grimmige Menschen mit Turban und Krummsäbel.<sup>24</sup> Während Turbane,



Seidenröcke und geschwungene Schwerter (auch *Scimitar* genannt) in Kirchen gemeinhin auf die osmanische Bedrohung verweisen, bauten hingegen niederländische Maler des *Goldenen Zeitalters*, zu denen auch Rembrandt gezählt wird, in Portraits und biblischen Szenen mit Vorliebe solche als *orientalisch* bezeichneten Motive ein, um damit die Weltgewandtheit der niederländischen Ost- und Westindienkompanien zu ehren.<sup>25</sup>

Ein weiterer politischer Punkt ist die Diskrepanz zwischen absolutistischer *Hoch-Zeit* und demokratischen Aufbrüchen. Das, was heute gemeinhin als barocke Architektur, Malerei und Bildhauerei verstanden wird und bis in die Gegenwart Stadtbilder und Touristenorte

21 Münkler, Anbruch, 14f.

22 Vgl. Münkler, Anbruch, 9.

23 Vgl. die Fresken in der Kirche Mariä Himmelfahrt in Dilligen an der Donau von Christoph Thomas Scheffler.

24 Vgl. das Deckenfresko der Pfarrkirche Strass im Zillertal von Anton Kirchebner.

25 Vgl. Brinkmann, Rembrandts Orient.



Abb. 5: Rembrandt: David übergibt Goliaths Haupt dem König Saul.

prägt, verdanken wir zu grossen Teilen den absolutistischen Monarchien. In vielerlei Hinsicht sind auch die bekannten Philosophen wie Descartes und Leibniz und deren philosophische Traktate unter der Schirmherrschaft barocker Herrscher:innen entstanden, von denen diese Denker gefördert und vor allem ernährt wurden. Damit überrascht es nicht, dass der Barock auch gerne mit *Absolutismus* in Verbindung gebracht wird. Der Absolutismus ist jedoch keinesfalls bloss ein Phänomen des Barocks (also mehrheitlich auf den europäischen Süden beschränkt) und bei weitem nicht die einzige Herrschaftsform jener Zeit. Im extremen Gegensatz zu den absolutistischen Herrscherhäusern stehen die demokratischen Aufbrüche des 17. Jahrhunderts. Zu nennen wäre u. a. die Gründung der Siedlung Pennsylvania in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch den Quäker William Penn. Dieser erhielt das Land von König Charles II., da die Krone von England Penns

verstorbenem Vater einen grossen Betrag schuldete. Penn formuliert für dieses *heilige Experiment*, wie er es nannte, eine Verfassung, die auf der Souveränität des Volkes, dem allgemeinen Wahlrecht und der Religionsfreiheit basierte. Damit begründete Penn einen Ort der religiösen Toleranz und Mitsprache in einer Zeit der Konfessionskriege und der Blüte absolutistischer Monarchien. In William Penns bekannt gewordener Aphorismensammlung *Früchte der Einsamkeit* finden sich Gedanken, die so gar nicht in diese Zeit der Religions- und Konfessionskonflikte zu passen scheinen:

„Die demütigen, sanften, gnädigen, gerechten, frommen und hingebungsvollen Seelen sind überall von ein und derselben Religion; und hat der Tod die Masken abgenommen, erkennen sie einander, obgleich die unterschiedliche Livree, die sie hierorts tragen, sie einander zu Fremdlingen macht.“<sup>26</sup>

Penns Verfassungsentwurf, die *Frame of Government of the Province of Pennsylvania*, die damals wie eine politische Utopie erscheinen musste, wurde damit zu einem bedeutsamen Dokument für die Entwicklung moderner Demokratien.<sup>27</sup>

Neben der Konfessionalisierungskrise, der Erfahrung eines Europas zwischen Expansion und Bedrohung, und einer Vielfalt an Regierungsformen prägte sich auch der Widerstreit zwischen Glaube und Vernunft weiter aus und brachte lang nachwirkende Konflikte hervor: War das 16. Jahrhundert noch ein Jahrhundert des Glaubens, in dem die religiöse Dominanz das Leben durch alle Facetten begleitete, und wo in der Philosophie oder in den aufkommenden Naturwissenschaften fast immer auch theologische Fragen verhandelt wurden, so mehren sich mit dem 17. Jahrhundert die Konflikte zwischen Wahrheiten des Glaubens und Erkenntnissen der Vernunft. Als 1564 in Pisa Galileo Galilei zur Welt kommt, wankt das aristotelische, ptolemäische, geozentrische Weltbild bereits, und als Giordano Bruno 1600 von der römischen Inquisition beschuldigt wird, er habe die Lehren des Kopernikus verbreitet und darin die Kosmologie des Aristoteles

<sup>26</sup> Penn, *Früchte*, (Nr. 519) 216.

<sup>27</sup> Vgl. Overhoff, *William Penn*, 56-64.

bestritten, bestätigt ein gewisser Johannes Kepler mit seinen Berechnungen die Ideen eben dieses Kopernikus. Zehn Jahre später erforscht Galileo mit seinem selbstgebauten Fernrohr den Nachthimmel und hält seine Beobachtungen in der Schrift *Die Sternenbotschaft* fest. Während Giordano Bruno noch an eine philosophische (bzw. theologische) Wahrheit geglaubt hatte, für die er bereit war zu sterben, formulierte Galilei in seiner Sternenbotschaft eine wissenschaftliche Wahrheit, für die es keinen Grund gab, den Feuertod auf sich zu nehmen, da diese mit seinem Tod nicht wahrer werden würde.<sup>28</sup> Die anbrechende Epoche damit bloss als *frühe Neuzeit* zu bezeichnen, in der die Vernunft ihren Siegeszug gegen den Glauben antrat, lässt ausser Acht, welche grossen theologischen und mystischen Errungenschaften das 17. Jahrhundert hervorbringt. Zu nennen wären hier u. a. Blaise Pascal oder Angelus Silesius. Gerade Letzterer wendet sich mit seinem Hang zur negativen Theologie gegen die intellektuelle Hybris eines René Descartes. So findet sich in seiner Schrift *Der Cherubinische Wandersmann* ein Zweizeiler, der bezeugt, dass es sich durchaus auch noch besser zweifeln lässt als dies Descartes mit seiner Schlüsselerkenntnis „Je pense, donc je suis“ vorgemacht hat:

„Ich weiß nicht, was ich bin, ich weiß nicht, was ich weiß:  
Ein Ding und nicht ein Ding, ein Stüpfchen und ein Kreis.“<sup>29</sup>

Angelus Silesius formuliert weder eine absolute Sicherheit, noch versucht er sich in einem Gottesbeweis. Stattdessen drückt er sich in einem barocken „Spiel von Kontrasten und Alternativen“ und in einem Balanceakt „zwischen Sein und Nichtsein, Zeit und Ewigkeit, Zustimmung und Verneinung“<sup>30</sup> aus.

„Gott ist ein lauter Nichts, ihn rührt kein Nun noch Hier:  
Je mehr du nach ihm greifst, je mehr entwidert er dir.“<sup>31</sup>

Die Liste mit Epoche prägenden Widersprüchen und Brüchen könnte noch beliebig weitergeführt werden und uns werden in den Werkbetrachtungen (3.) auch noch solche begegnen. Ich wende mich nun jedoch der Frage zu, wie angesichts all dieser Gegensätze von einer barocken Geisteshaltung gesprochen werden kann und wie sich dies beschreiben lässt.

Abb. 6: Bernini: Die Verückung der seligen Ludovica Albertoni



### Barock: die Ent-faltung der Gegensätze

Einen viel beachteten Versuch, die Widersprüche des Barock in eine charakteristische Idee zu fassen, unternahm Gilles Deleuze. Er brachte in Auseinander-

28 Vgl. Jasper, Glaube, 11.

29 Angelus Silesius, *Wandersmann*, I/5.

30 Clévenot, Licht, 112.

31 Angelus Silesius, *Wandersmann*,

I/25.

setzung mit Leibniz die Vielschichtigkeit des beschriebenen Zeitraums in das für den Barock typische Bild der *Falte*. Wie in Gian Lorenzo Berninis (1598-1680) Gewand in *Die Verzückung der seligen Ludovica Albertoni*, in der wallenden Toga der *Vision Konstantins* oder wie in Michelangelo Merisi da Caravaggios (1571-1610) Vorhang über der Darstellung des *Tod Mariens* konturiert eine Vielzahl an Falten den Stoff: Falten, „die nicht mehr mit dem Körper zu erklären sind, sondern mit einem geistigen Abenteuer, das ihn durchglühen kann“.<sup>32</sup> So bildet das Barockabenteuer unaufhörlich Falten: „[...] Falte auf Falte, Falte nach Falte. Die ins Unendliche gehende Falte ist das Charakteristikum des Barock.“<sup>33</sup> Der Barock ist im Sinne Deleuzes das Gegenteil von Einfalt und bildet aus den Inkommensurabilitäten – also den Unvereinbarkeiten – eine irreduzible Vielfalt und Pluralität.

Was bedeutet dies für die barocke Geisteshaltung? Der Barock ist die Entdeckung der Vielfalt. Entdeckte die Renaissance die Perspektive, so entdeckte der Barock

**Der Barock ist die Entdeckung der Vielfalt. Entdeckte die Renaissance die Perspektive, so entdeckte der Barock den Perspektivismus.**

den Perspektivismus. Nach Deleuze ist die Idee des barocken Perspektivismus jedoch nicht im Sinne eines simplen Relativismus gemeint, nicht als „Variation der Wahrheit, je nach

Subjekt“, sondern ist vielmehr „die Bedingung, unter der dem Subjekt die Wahrheit einer Variation erscheint. Das eben ist die Idee des barocken Perspektivismus.“<sup>34</sup> Im Verständnis eines barocken Perspektivismus ist die Welt Vielfalt an Bedingungen, unter denen die Einheit der Wahrheit als gefaltete vorliegt. Indem wir die Falten dieser Welt zu verstehen versuchen, entfalten wir sie uns. Jede Perspektive produziert eine Entfaltung der *einen* Wahrheit und schafft damit neue Falten. So geht im Aufbrechen dichotomer Spannungen der Fortschritt des Einen nicht auf Kosten des Anderen: So beschrieben ist die barocke Geisteshaltung nicht die Verhärtung in eine einzige Falte; und die Entfaltung der Welt führt nicht zu einer universellen Einfalt. Gegenstand einer barocken Geisteshaltung bleibt die Vielfalt der Interpretationen und Entfaltungen, des Widerspruchs und des Widerstreits, die sich ins Unendliche erstreckt. Die *Ästhetik des Antagonismus* ist diese ins Unendliche gehende Falte, denn nicht die *Versöhnung* der Gegensätze bestimmt den Barock, sondern die weitere *Ent-faltung* der Gegensätze.

Der Barock ist damit eine *Dialektik* ganz im Zeichen dieser Gegensätze. Anders als in einer Dialektik im Sinne Hegels, nämlich der Polarität und der Notwendigkeit der Gegensätze, die über den dialektischen Prozess in der Versöhnung und der Überwindung der Gegensätze aufgelöst werden müssen, bleiben im Barock die Gegensätze bestehen. Der Barock ist damit viel mehr eine Dialektik im Sinne Pascals: der Co-Präsenz, der Spannung und des Widerspruchs, der Entzweiung und der Dichotomie, des ständigen und unüberwindbaren Konflikts. In ihr birgt sich die Gefahr des Irrsins und des Scheiterns, die Möglichkeit, dass das Gute verloren und das Böse weitergereicht wird. Damit lässt sich mit dem Barock Geschichte auch nicht als Aufstiegsgeschichte, als aufsteigender Fortschritt erzählen. Es sind die Widersprüche und Brüche, die im Barock die Geschichte in die Höhe faltet. Der Bruch wird nicht durch die Versöhnung der Gegensätze überwunden. Statt-

32 Deleuze, Falte, 197f.

33 Deleuze, Falte, 11.

34 Deleuze, Falte, 37.

Abb. 7: Caravaggio: Das Martyrium des Hl. Matthäus

dessen erzählt der Barock die Geschichte in Oxymora, in dem das Elend neben dem Glück, der Tod neben dem Leben, der Krieg neben dem Frieden unüberwindlich nur gemeinsam bestehen. Der Barock ist die Entdeckung, dass die erlebten dichotomen Spannungen innerhalb des Kunstwerks zu einer sprechenden Unruhe führen; als Betrachter:in müssen diese Kämpfe durchgestanden werden. So gesehen ist der Barock eine Ästhetik als antagonistische Dialektik – eine Ästhetik des Widerstreits, des Gegensatzes, der rivalisierenden Positionen und Ideen, aber damit auch eine Ästhetik der Pluralität, eine Ästhetik, die weiß, dass sie den



35 Für den Gegensatz der pascalschen und hegelianischen Dialektik Vgl. Pareyson, Essere, 92-94.

Widerspruch nicht auflösen kann, dass sich dieser nur weiter *ent-falten* lässt.<sup>35</sup> In der Auseinandersetzung mit dem barocken Kunstwerk müssen die dargestellten Widersprüche und Brüche durchgestanden werden. Oft befindet man

sich als Betrachter:in regelrecht in der *Schwebe*: so in Caravaggios Martyrium des Hl. Matthäus zwischen dem schwarzen Abgrund und der rettenden Märtyrerpalme. Es gehört zum Barock, dass viele Kunstwerke den:die Betrachter:in mit in das Werk einbeziehen. Die Altarbilder Caravaggios wurden für eine jeweils bestimmte Altarnische gemalt und berücksichtigten dabei den Lichteinfall und die Gebetshaltungen der Gläubigen, ja machten sie zu einem verlängerten Teil der dargestellten Szene. In der Betrachtung verschmelzen die je eigene Realität und die dargestellte Szene; in der Betrachtung wird man Teil des Werks, muss man durch das Kunstwerk hindurch und dabei auch die dargestellte Spannung aushalten, sich dieser stellen und wieder einen Weg aus dem Werk hinausfinden. Es braucht die Interpretation, den Weg hindurch, um zu einem neuen Standpunkt zu kommen. Nur interpretierend lässt es sich vor dem Werk weiterleben – ansonsten lässt es keine Ruhe.

Ich halte zusammenfassend fest: Die barocke Geisteshaltung ist die einer Dramaturgie der Gegensätze.<sup>36</sup> Das Barocke ist die Kunstform, die aus den Aufbrüchen, den Umbrüchen und den dichotomen Spannungen der Renaissance hervorgeht. Die dichotomen Spannungen und Widersprüche prägen die Denk-, Lebens-, und Gefühlswelten der Künstlergenerationen des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts; ihre Kämpfe sind in ihren Werken präsent und entfalten den Barock als eine Ästhetik der antagonistischen Dialektik: Die Gegensätze werden in ihrer Kunst nicht aufgehoben, sondern entfalten sich; die Widerstreitigkeiten heben sich nicht in eine neue Einfalt auf, sondern verbleiben in einer unüberwindbaren Pluralität. Betrachten wir nun anhand dreier Kunstwerke diese barocke Dramaturgie.

### 3. Drei barocke Kunstwerke

#### 3.1 Fest des Bohnenkönigs: zwischen Verschwendung und Verzicht

Laut Peter Hersche steht Barock für *eine Kultur der Verschwendung*, denn: „Das Surplus der Produktion wird nicht weiter produktiv investiert, sondern zum grössten Teil in ostentativem Konsum verbraucht“.<sup>37</sup> Hersche spricht folglich von einer ostentativen, also von einer absichtlich und ganz bewusst herbeigeführten Verschwendung. Dies drückte sich im gemeinhin unter Barock identifizierten verschwenderischen Kirchenbau, in der opulenten Ausgestaltung von Repräsentationsräumen sowie in prachtvollen Fassaden aus. Wie sich die *ostentative Verschwendung* auch in die Beschreibung eines barocken Lebensgefühls übersetzen lässt, bezeugt ein gewisser neureicher Mr. Pepys<sup>38</sup> mit seinem Tagebucheintrag vom 20. Mai 1662:

„Wir führen jetzt wirklich ein sehr gutes Leben, und das schon seit geraumer Zeit, wofür ich dem Herrn allzeit dankbar sein will. Obwohl ich gegen jede Verschwendung bin, scheint es mir doch das Klügste, ein gewisses Maß an Vergnügungen jetzt zu genießen, wo wir gesund sind

36 Vgl. Siebenrock, Theologie.

37 Hersche, Musse, 946.

38 Samuel Pepys ist 1632 in London geboren, er beginnt 1660 damit ein Tagebuch zu schreiben, das er bis zu seiner Erblindung 1669 führen wird.

und das Geld haben, statt damit zu warten, bis wir zu alt oder zu arm sind.“<sup>39</sup>

Abb. 8 & 9 (Detail): Jacob Jordaens;  
Fest des Bohnenkönigs

Laut Hersche ging die barocke Kultur aus dem katholischen Europa hervor, griff damit auch in die jeweiligen Kolonien über, blieb jedoch in grossen Teilen ein katholisches Phänomen. So blieb ein Land wie England vom verschwenderischen Barockkatholizismus jeglicher Form verschont. Die *Verschwendungslust*, die



Hersche dem Barock zuspricht, schien jedoch durchaus auch über den Barockkatholizismus hinaus gereicht zu haben – davon zeugt zumindest das Tagebuch des neureichen Mr. Pepys aus London.

Besonders eindrücklich bringt der flämische Maler Jacob Jordaens (1593-1678) diesen barocken Hang zur überbordenden Verschwendung im Bild *Fest des Bohnenkönigs* (1640/45) zum Ausdruck. Auf den ersten Blick scheint das ganze

<sup>39</sup> Pepys, Tagebücher (Bd3), 105f.

Werk ein Zeugnis dieser *ostentativen Verschwendung* zu sein, von der Herse spricht – so ist schon allein die Grösse des Bildes beeindruckend (2,42m x 3m). Jordaens stellt auf dem Bild einen flämischen Volksbrauch dar, der sich in ähnlicher Form bis heute in vielen Gegenden gehalten hat: Am Dreikönigstag wird ein Kuchen gebacken, darin wird eine Bohne versteckt. Wer diese in seinem Kuchenstück findet, wird zum König des anschliessenden Festes und erwählt die schönste Frau zur Königin. Auf dem Bild ist dieses Königspaar unschwer an den Kronen zu erkennen. Den übrigen Anwesenden werden niedere Hofämter zugewiesen. Auf dem Bild sind diese mit kleinen Zetteln an die Kleidung und Hüte gepinnt: So gibt sich der sich übergebende Mann am linken Bildrand als *Medico* zu erkennen; zwei Zettel gingen bereits verloren und liegen ohne Besitzer am unteren Bildrand: *De Hofmeester* und *De Sanger*. Möglicherweise sind die beiden im Spiegel an der Wand auf der linken Bildseite zu sehen, was suggeriert, dass diese sich ausserhalb des Bildes in unmittelbarer Nähe zum Betrachter befinden. Obwohl es draussen noch hell ist, scheint das Fest schon länger in Gang zu sein. Auf dem Tisch sind nur noch die übriggebliebenen Speisen des Festmahls zu sehen: Muscheln, Fische, Pasteten, Zitrusfrüchte. Den geröteten Gesichtern zu Folge werden die Gläser zum dargestellten Zeitpunkt nicht zum ersten Mal nachgefüllt bzw. geleert. Die Stimmung mag soeben ihren Höhepunkt erreichen bzw. im Fall des *Medico* scheint dieser gar schon überschritten zu sein und kippt soeben ins Negative. Überschwänglich sind die fratzenhaften Gesichter, überschwänglich ist die Stimmung. Überschwänglich sind auch die Krüge und Gefässe, über die sich der *Medico* gerade erbricht. Überschwänglich ist die Freizügigkeit, mit der am rechten Bildrand eine Frau – wie es scheint, ohne den Anflug von Scham – ihren opulenten Busen zur Schau stellt. Selbst das Mädchen im Vordergrund ist mit ihrem Gewand und den geröteten Backen sowie dem hochgesteckten goldenen Haar Ausdruck der Überschwänglichkeit und Verschwendung.

Dass es Jordaens jedoch mit diesem Bild nicht einzig um die Darstellung des Reichtums, des Genusses oder der Möglichkeit des nicht adligen Standes zur Verschwendung ging, darauf weist einiges hin: Das eindeutigste Zeugnis gegen den Hang zum überbordenden Genuss ist die Inschrift, die oberhalb des Festgelages prangt: *NIL. SIMILIVS. INSANO. QVAM. EBRIVS. Keiner ist dem Narren ähnlicher als der Betrunkene*. Auch mit den dargestellten Tieren vermittelt Jordaens den Eindruck, als hätten sich die Verhältnisse umgedreht: Der knurrende Hund und der humorlose Kater sind die eigentlich vernünftigen Wesen in diesem Raum. Dementgegen erinnert das Verhalten der Menschen an das zügelloser Tiere. Das eindrücklichste Zeugnis für Jordaens Kritik befindet sich jedoch in dem, was zwischen mir als Betrachter und der Szene im Bild geschieht. Es fällt auf, dass gleich mehrere Personen aus dem Bild hinaus blicken: die Frau rechts vom *Medico*, der Mann in der hinteren Bildmitte mit der hochgezogenen Kapuze, die Königin und die freizügige Frau am rechten Bildrand – ja selbst der Kater. Als Betrachter



des Bildes fühlt man sich unweigerlich beobachtet. Es entsteht das Gefühl, man sei in das Fest involviert – jedoch nicht als unbeteiligter Beobachter, der zufällig hinzugestossen ist. Die Falten der Stiefel

und der Hose jener zentralen Person, die sich vor dem Tisch befindet und soeben ihr Glas Richtung König erhebt, sind ungewöhnlich *verzittert*, die Konturen sind verwischt, was bei längerer Betrachtung den Effekt der Trunkenheit suggeriert. Wollte Jordaens mir als Betrachter das Gefühl der Trunkenheit geben? Gehört gar einer der verlorenen Zettel am unteren Bildrand mir? Bin ich vielleicht gar *De Hofmeester* oder *De Sanger*? Soll ich etwa das Gefühl bekommen, dass dieses etwas dümmliche Gesicht im Spiegel ich selbst bin? Will Jordaens mit diesem Werk erreichen, dass ich das Gefühl habe, selbst Teil dieser übertriebenen Verschwendung zu sein? Wenn ich diese Rolle im Bild einnehme, muss ich jedoch feststellen, dass ich bereits nicht mehr in der Lage bin, für den König das Glas zu erheben, da dieses zerbrochen neben den Stiefeln und den verlorenen Zetteln liegt. Deutet der *Kater* bereits an, was auf meine Trunkenheit nun folgt?

Bei aller Freude am Reichtum und Hang zur ostentativen Verschwendung, die mir als Betrachter:in in diesem Bild entgegenkommt, übt es doch in gleicher Weise auf eine äusserst raffinierte und subtile Weise Kritik daran und ist damit ein treffendes Beispiel für die beschriebene Ästhetik einer antagonistischen Dialektik. Denn der Hang zur ostentativen Verschwendung und ihre Kritik gehören im Barock zusammen. Darauf weist auch Hersche hin: So folgte auf den ostentativen, katholischen Bauboom eine harsche Kritik an diesem. Denn das Konzil von Trient habe die Bauexzesse so nicht intendiert, so Hersche. Er bezeichnet diese Exzesse gar als eine „Abkehr vom Geist von Trient“<sup>40</sup>.

Es fällt folglich auch nicht schwer, für die katholische ostentative Verschwendung innerkatholische Zeugnisse der Kritik daran und des gelebten Verzichts sowie der propagierten Einfachheit zu finden: Die bekannteste und wohl einflussreichste Strömung war der Jansenismus. Hersche weist darauf hin, dass der Jansenismus als *antibarock* aufgefasst werden kann und dabei aber nicht etwa antikatholisch war. Vielmehr wurde vom Jansenismus das Konzil von Trient schlicht anders interpretiert. Der Jansenismus stehe nicht etwa gegen das Konzil von Trient, „er zog einfach ganz andere Konsequenzen aus ihm als der Barockkatholizismus“<sup>41</sup>. Diese anderen Konsequenzen zeigten sich laut Hersche

„in der asketischen Lebensführung [...], welche Werte wie Arbeit, Disziplin, Nüchternheit, Anspruchslosigkeit und Einfachheit in Wohnung, Essen, Kleidung usw. bestimmten. Festlichkeiten, Tanz, Spiel und Theater bis hin zum Funeralpomp wurden abgelehnt und in der Sexualethik folgte man rigoristischen Prinzipien. (...) In der Liturgie und in ihren Frömmigkeitsübungen führten die Jansenisten einige von ihrem Wunsch nach urkirchlicher Einfachheit bestimmte Neuerungen ein“<sup>42</sup>.

Der Quäker William Penn dreht in der an anderer Stelle bereits erwähnten Aphorismensammlung *Früchte der Einsamkeit* die ostentative Verschwendung gar um.

„Ostentation. Tu dein Gutes, wenn du kannst, unbemerkt, und sei nicht eitel wegen etwas, was man eher fühlen als sehen sollte.“<sup>43</sup>

40 Hersche, Musse, 531.

41 Hersche, Musse, 136.

42 Hersche, Musse, 137.

43 Penn, Früchte, (Nr. 439) 196.

In ostentativer Weise soll nicht der Reichtum und das Surplus der Produktion zur Schau gestellt werden, sondern das *Gute* gilt es zu verschwenden, aber so, dass es unbemerkt bleibt. Als eine solche Umkehrung ostentativer Verschwendung lassen sich auch die berühmten schmutzigen Füße auf Caravaggios Bildern wie *Madonna di Pellegrini* oder *Madonna del Rosario* interpretieren. Die von Caravaggio äusserst prominent in Szene gesetzten dreckigen Füße der einfachen Leute befinden sich oft auf Augenhöhe zum:r Betrachter:in. Nicht Pracht sticht den Betenden ins Auge, sondern die dreckigen Füße werden ostentativ zur Schau gestellt. Die Pilgerfüsse, die Füße der einfachen Leute, muten inmitten barocker Verschwendung wie eine Kritik an dieser an.

### 3.2 *La vida es sueño*: Zwischen Leben und Traum

Pedro Calderón de la Barca, 1600 geboren in Madrid, wird dort mit fünfunddreißig Jahren Hofdichter. Einhundertzwanzig Theaterstücke und eine grosse Anzahl sogenannter *autos sacramentales* wird Calderón verfassen und zur Auf-führung bringen. Bei den *autos sacramentales* handelt es sich um Fronleichnamsspiele, die sich vor allem in Spanien einer grossen Beliebtheit erfreuen. Laut Michel Clévenot passen diese Schauspiele „gut zum barocken Geschmack der Theatralisierung des Glaubens. Es ist die Zeit der Hochaltäre mit Tabernakel und Altarwand, des Zurschaustellens, der Verehrung und der Prozessionen, des Heiligen Sakramentes“.<sup>44</sup> Das ausgehende 16. und das 17. Jahrhundert ist generell eine gute Zeit für das Theater: Ab dem späten 16. Jahrhundert entstehen „die ersten Bühnen mit wechselnden Kulissen oder aufwendigen Theatermaschinen und [...] die ersten Theater in festen, ausschließlich dafür vorgesehenen Theaterhäusern (seit 1605). In der Barockzeit entstand der Beruf des Schauspielers, und Frauen agierten erstmals auf öffentlichen Bühnen: seit etwa 1650 in deutschen Wandertruppen und schon seit Ende des 16. Jahrhunderts bei Auftritten der *Commedia dell'arte*. Im 17. Jahrhundert formierte sich mit der Oper eine der wichtigsten Bühnengattungen der Theatergeschichte.“<sup>45</sup> Die berühmten Autoren jener Zeit von Shakespeare über Molières bis Calderón sind bis heute oft gespielte Autoren auf europäischen Bühnen.

*Theatrum mundi*, die Welttheatermetapher, ist in jener Zeit weit verbreitet. Angeblich soll in Shakespeares *Globe Theatre* der Schriftzug „Totus mundus agit histrionem“ gehangen haben (*Die ganze Welt spielt Theater*<sup>46</sup>). Zumindest lässt sich mit Sicherheit sagen, dass Shakespeare im Stück *Wie es euch gefällt* die Welttheatermetapher aufgreift, wenn dort das berühmte Zitat fällt: „Die ganze Welt ist Bühne./ Und alle Frau'n und Männer bloß Spieler.“<sup>47</sup> Auch Calderón greift die Welttheatermetapher auf: Das ganze Stück *El gran teatro del mundo* (1655) zeugt davon, aber auch im dritten Akt von *La Vida es sueño* (1635) legt er *Segismundo* die Worte in den Mund: „Auf das weite Rund des großen Theaters der Welt soll diese meine einmalige Kraft hinaustreten.“<sup>48</sup> Das Theater wird im Barock zum geeigneten Ort, um die Bühne zur Verlängerung der Welt zu machen und so die Welt auf der Bühne zu reflektieren. „Das Theater repräsentiert damit eine zentrale Struktur barocker Weltauffassung.“<sup>49</sup>

44 Clévenot, Licht, 119.

45 Niefanger, Barock, 152.

46 Vgl. Nelle, Theater.

47 Vgl. Shakespeare, gefällt, (II. Aufzug/ 7. Szene) 673.

48 Calderón de la Barca, Leben, 157-159.

49 Niefanger, Barock, 153.

Dass auch im Barocktheater eine Ästhetik der antagonistischen Dialektik zur Struktur der Dramaturgie wird, und wie sich Bühne und Welt dabei vermischen, soll nun an Calderóns Stück *La vida es sueño* (*Das Leben ist Traum*) gezeigt werden. Der Titel des Stücks deutet schon an, dass das ganze Stück sich auf die Dramatik eines Gegensatzes aufbaut: zwischen Leben und Traum.

Das Stück handelt von *Segismundo*, dem einzigen Sohn von *König Basilio* und damit dem rechtmässigen Thronfolger. Die Geburt Segismundos stand jedoch unter einem schlechten Stern, denn, wie König Basilio erzählt: „meine Gemahlin [...] schenkte mir einen unglücklichen Sohn, zu dessen Geburt die Himmel alle erdenklichen schlimmen Vorzeichen sandten“<sup>50</sup>. Schlimmste Alpträume plagten die schwangere Gemahlin und am Tag der Niederkunft „wurde er [Segismundo] unter einem Horoskop geboren, bei dem die Sonne, blutrot gefärbt, sich mit dem Mond ein schauerliches Gefecht lieferte“<sup>51</sup>. Als wären dies nicht schon genug schlimme Vorzeichen, starb die Mutter auch noch bei der Geburt. König Basilio stürzte sich in Studien, um herauszufinden, was die Vorzeichen zu bedeuten haben und erfährt: „aus Segismundo würde bald der rücksichtsloseste Mensch, der grausamste Fürst und der ruchloseste Alleinherrscher“<sup>52</sup> werden. Wovor sich der König aber vor allem fürchtet, verrät er auch: Segismundo „würde in zügellosem Wüten, nach entsetzlichen Verbrechen schließlich auch mir den Fuß auf den Nacken setzen; und ich würde mich von ihm zertreten sehen.“<sup>53</sup> Um dies zu verhindern, liess er das Kind in einen Turm in den abgelegenen Bergen sperren. „Dort lebt nun Segismundo, elend, arm und gefangen“<sup>54</sup>. Schliesslich entscheidet der König viele Jahre später aus einem Anflug an Altersmilde, seinen Sohn nun doch in den Palast holen zu lassen. Genauer gesprochen kommt der König zur Überzeugung, dass der Mensch auch bei den abgründigsten Vorzeichen doch immer noch über einen *freien Willen* verfügt, mit dem es sich gegen die schlechtesten himmlischen Vorzeichen widersetzen lässt: „Ich will in Erfahrung bringen, ob der Himmel – der unmöglich lügen kann [...] – sich nicht doch besänftigen lässt oder zumindest nachgiebig zeigt, und, falls durch Stärke und Klugheit überwunden, von seinem Urteilsspruch ablässt, kann doch der Mensch über die Sterne obsiegen.“<sup>55</sup> Der König entscheidet, „ihn, Segismundo, denn dies war sein Name gewesen, unter meinen Baldachin, auf meinen Thron und schließlich an meine Stelle [zu] setzen“<sup>56</sup>. Doch ganz ohne List geht das gewagte Experiment dann doch nicht über die Bühne: Der König lässt Segismundo in dessen Turm einen Schlaftrunk verabreichen. Die Wachen bringen den schlafenden Prinzen in den Palast und legen ihn in das königliche Bett. Sollte sich abzeichnen, dass sich die schreckliche Prophezeiung bewahrheitet und sollte sich Segismundo als gefürchteter Tyrann erweisen, so würde der König ihn erneut in Schlaf versetzen und ihn wieder in den Turm sperren lassen, so dass dieser beim Erwachen das Gefühl habe, dass „alles Gesehene nur Traum gewesen sei“<sup>57</sup>.

Der in ärmlichsten Verhältnissen aufgewachsene Segismundo erwacht also im Bett eines Königs, wird von Dienern in edelstes Gewand gekleidet und unter Trompeten und Posaunen in den Königssaal geführt. Um diese authentische

50 Calderón de la Barca, *Leben*, 55.

51 Calderón de la Barca, *Leben*, 55.

52 Calderón de la Barca, *Leben*, 57.

53 Calderón de la Barca, *Leben*, 57-59.

54 Calderón de la Barca, *Leben*, 61.

55 Calderón de la Barca, *Leben*, 85.

56 Calderón de la Barca, *Leben*, 63.

57 Calderón de la Barca, *Leben*, 87.

Barockerfahrung zu reflektieren, legt Calderón dem Segismundo die folgenden Worte in den Mund:

„Helf mir der Himmel, was sehe ich! Helf mir der Himmel, was erblicke ich! Ich bin verblüfft, kann's aber kaum bewundern! Ich will's ja glauben und hab doch viel Zweifel! Ich in prächtigen Palästen? Ich in Gewändern und Brokat? Ich umgeben von Dienern voller Glanz und Anmut? [...] Zu sagen, es sei Traum, wäre irrig: Ich weiß wohl, dass ich wach bin. Bin ich etwa nicht Segismundo? Ihr Himmel, klärt mich auf! Sagt mir, was das sein mag, das meiner Einbildung widerfahren ist, während ich schlafend lag, dass ich mich hier wiederfinde?“<sup>58</sup>

Wie geht es weiter nach Segismundos *barocker* Erfahrung? Die Sache geht mächtig schief. Segismundo ist mit der neuen Realität als Königssohn sowie mit der Nachricht seiner ungerechten Gefangenschaft überfordert. Es kommt zum Bruch. Segismundo reagiert jähzornig und rebellisch. In seiner Wut lässt er kurzerhand einen Palastdiener vom Balkon werfen und droht so ziemlich jedem, der beschwichtigend eingreifen will, mit einem ähnlichen Schicksal. Segismundo wird wieder in einen Schlaf versetzt und zurück in seinen Turm gebracht, was der Diener Clarin mit den Worten kommentiert: „Wach nur nicht gleich wieder auf, Segismundo, du würdest doch nur sehen, dass du verloren bist, nachdem dein Los sich gewandelt hat; dein angeblicher Ruhm war eben nur ein Schatten des Lebens und ein Widerschein des Todes.“<sup>59</sup> Kaum erwacht, will Segismundo diesem Leben, aus dessen Schatten er nun wieder tritt, nicht trauen: „Nein, und auch jetzt bin ich nicht aufgewacht; denn wie ich es verstehe, [...] schlafe ich noch immer.“<sup>60</sup> Segismundo beginnt über seine Traumerfahrung zu reflektieren:

„[...] sind wir doch in einer so sonderbaren Welt, dass Leben Träumen bedeutet, und die Erfahrung lehrt mich, dass ein Mensch, der lebt, träumt, was er ist, bis er erwacht. [...] es träumt, wer glaubt, Erfolg zu haben; es träumt, wer ehrgeizig nach oben strebt; es träumt, wer auf Unflat und Angriff setzt; mit einem Wort, in der Welt träumen alle nur, was sie sind, doch keiner will es einsehen. [...] Was ist das Leben? Ein tobender Wahn. Was ist das Leben? Eine Gaukelei, ein Schattenspiel, ein Vortäuschen; und das größte Glück ist gering, denn alles Leben ist Traum, und die Träume, sie sind Träume.“<sup>61</sup>

Für Segismundo dreht sich alles um. Alles im Leben ist nur Schattenspiel. Die einzige Gewissheit ist, dass Träume Träume sind, dass das Leben Traum ist.

Damit könnte die Geschichte enden. Die Prophezeiung hat sich bewahrheitet, doch durch das kluge Vorgehen von König Basilio kann das Schlimmste abgewendet werden. So kommt es jedoch nicht, denn mit dem Frieden im Reich ist es nun vorbei. Einige Soldaten des Basilio meutern gegen den König und möchten Segismundo aus seinem Turm befreien. Dieser befürchtet jedoch, dass es sich erneut um eine *Täuschung* handelt:

58 Calderón de la Barca, *Leben*, 95.

59 Calderón de la Barca, *Leben*, 153.

60 Calderón de la Barca, *Leben*, 161.

61 Calderón de la Barca, *Leben*, 165-167.

„Und da ich doch weiß, dass all dies Leben Traum ist, hebt euch hinweg, Schatten, die ihr heute meinen erstorbenen Sinnen vorgaukelt, [...] ich will nun einmal keine vorgetäuschte Majestät; ich will keine Pracht! Trügerische Einbildung, die beim leisesten Lufthauch sich in nichts auflösen müssen, [...] ich bin gegen Täuschung gefeit und weiß, dass das Leben Traum ist.“<sup>62</sup>

Schliesslich lässt sich Segismundo doch zur Befreiung aus dem Turm und zum Kriegszug gegen König Basilio überreden. Das überzeugende Argument liefert dabei einer der Soldaten und es ist, welche Ironie, dasselbe Argument, welches Segismundo nach seiner Geburt erst in die missliche Lage der Gefangenschaft gebracht hat: „Große Dinge, Herr,“ spricht der Soldat, „wurden stets durch Vorzeichen angekündigt; und das wäre hier so, wenn Ihr zuvor davon geträumt hättet.“<sup>63</sup> Segismundo vertraut seinem *Traum* und marschiert mit der meuternden Truppe Richtung Palast. König Basilio sieht sich angesichts der aufkommenden Bedrohung erneut im Zwiespalt zwischen Vorsehung und Freiheit und muss erkennen, „dass alle Mühen des Menschen vergeblich sind, die er gegen höhere Macht und Gewalt aufbringen will; genauso habe ich, um mein Land von Mord und Zwietracht frei zu halten, es gerade jenen ausgeliefert, von denen ich es zu befreien trachtete“<sup>64</sup>.

Der König verliert den Bürgerkrieg und muss sich seinem Sohn ergeben: „Setze deinen Fuß auf meinen Nacken und zertritt meine Krone; [...] und es soll nach so vielen Warnungen das Fatum seinen Schwur erfüllen, erfüllen soll der Himmel seine Drohung.“<sup>65</sup> Doch Segismundo verschont am Ende zur Überraschung aller das Leben seines Vaters und liefert dabei sogleich die Moral der Geschichte: „Das Schicksal lässt sich nicht durch Ungerechtigkeit und Rache überwinden.“<sup>66</sup>

Calderón inszeniert in seinem Stück ein Spiel antagonistischer Gegensätze und verarbeitet damit Gegenwartserfahrungen. Damals wie heute wird so auf der Bühne Weltgeschehen verhandelt. Das wohl auffälligste Beispiel der Gegenwartsverhandlung ist der Wurf des Dieners durch Segismundo vom Balkon des königlichen Palastes. Diese Szene wird die Zuschauer:innen unweigerlich an den zweiten Prager Fenstersturz von 1618 erinnern haben, mit dem der Dreissigjährige Krieg seinen Anfang genommen und zur Zeit der Uraufführung des Stücks noch immer kein Ende gefunden hatte. Calderóns raffiniertester antagonistischer Gegensatz wiederum ist Segismundos barockes Erlebnis: Der Prinz *in spe* erwacht am prächtigen Königshof, nachdem er sein Leben in der Isolation eines abgelegenen Turms verbracht hat. Diese Erfahrung war wohl für viele Menschen im Barock vergleichbar mit dem Moment, als sie zum ersten Mal die ganze Pracht einer barocken Kirche erlebten. Verschwimmt bei Segismundo in seiner Erfahrung Traum und Wachzustand, so war die Erfahrung barocken Kirchenprunks eine Vermischung von Leben und Himmel; die barocke Pracht katholischer Liturgie beabsichtigte nicht bloss die *Theatralisierung* von Kirchenraum und Liturgie, sondern wollte reales Geschehen sein, Heilserfahrung und himmlische Vergewärtigung ins irdische Jammertal bringen.

62 Calderón de la Barca, *Leben*, 179-181.

63 Calderón de la Barca, *Leben*, 181.

64 Calderón de la Barca, *Leben*, 235.

65 Calderón de la Barca, *Leben*, 239.

66 Calderón de la Barca, *Leben*, 243.

In Calderón *La vida es sueño* ist die Handlung geprägt von Segismundos Oszillieren zwischen Traum und Wachzustand. Denn auch wenn Segismundos Traumzustand ihm grossteils vorgegaukelt wird, so wird doch auch angedeutet, dass ihn das Geschehen bis in den Traum hinein verfolgt. So spricht er *träumend*, nachdem man ihn wieder zurück in seinen Turm gebracht hat: „Ein guter Fürst ist, wer Tyrannen züchtigt. Clotaldo [ein Diener von König Basilio] soll von meiner Hand sterben! Die Füße soll mir mein Vater küssen!“<sup>67</sup> Segismundos Oszillieren zwischen Traum und Wachzustand wird zu einem Oszillieren zwischen weiteren antagonistischen Gegensätzen, nämlich in erster Linie zwischen Täuschung und Realität, Gefangenschaft und Freiheit; in zweiter Linie geht es um die Gegensätze von Armut und Reichtum, Krieg und Frieden, Tod und Leben, Glauben und Vernunft, Ohnmacht und Macht, Verrat und Loyalität, Determinierung und Freiheit, und wie schon angedeutet im erweiterten Sinne auch zwischen Bühne und Welt. Calderón löst am Ende des Stücks zwar die dramaturgischen Widerstreite und damit die Spannungen, die die Handlung vorangetrieben haben, auf. Die auf einer tieferen Ebene liegenden Antagonismen sind jedoch unauflösbar. Für Segismundo bleibt das Leben Traum, zwischen Täuschung und Realität, Leben und Tod, Determinierung und Freiheit. Der Traum wird Segismundo dabei zu einem Ort der Erkenntnis, wie dieser in seinem letzten Monolog sagt, „dass alles menschliche Glück letztendlich vergeht wie ein Traum. Doch jetzt will ich es genießen, solange es mir vergönnt sein mag“<sup>68</sup>.

In der Erfahrung dichotomer Spannungen und Brüche schaffen Autoren wie Calderón mit Segismundo oder auch ein Miguel de Cervantes (1547-1616) mit (dem noch weitaus berühmteren) *Don Quijote* Figuren, die Gegenwartsbewältigung betreiben. Segismundo macht das Leben zum Traum: Er erklärt all den Ehrgeiz nach Macht, Erfolg und Grösse zum Traum, zur Gaukelei, zum Wahn. Und damit erklärt er letztlich die Welt und die (*närrisch* gewordene) Zeit der Zuschauer:innen mit all den Kriegen, Eroberungen, Bedrohungen und Ängsten zum eigentlichen Schattenspiel. Ähnliches vollzieht sich in der närrischen Vorstellung Don Quijotes: Ihm werden die Geschichten seiner Ritterromane zur eigentlichen Realität. Die Welt seiner Geschichten obsiegt gegen die Welt, in der sein Schildknappe Sancho Panza lebt. Don Quijotes Welt ist eine kuriose Welt, voller Liebe und grosser Abenteuer und in seiner Vorstellung ist es mehr als Fantasie, denn er glaubt bis in die letzte Konsequenz daran, dass „*Wahrheit* sei, was doch nur *Schönheit* war“<sup>69</sup>.

Unter dem Eindruck solch barocker Figuren spricht der ecuadorianisch-mexikanische Philosoph und Kulturwissenschaftler Bolívar Echeverría (1941-2010) vom Barock als der *absoluten Inszenierung* (messinscena assoluta).<sup>70</sup> Der Barock versuche nicht die Welt nachzuahmen, der Barock versuche laufend, sich von seinem theatralischen Zweck zu emanzipieren und erschaffe eine unabhängige Welt, die nicht weniger real sei. Barockkunst dekoriere nicht, sie inszeniere nicht, sie strebe aus dem Werk hinaus, oder besser: sie strebe *über* das Werk hinaus und schaffe imaginäre Erfahrungsräume – das gilt, wie bereits gezeigt, für die Malerei, aber auch für die Bildhauerei, die Architektur und erst recht für die Literatur. Auf dem definierten Raum der *Bühne* ereigne sich nach

67 Calderón de la Barca, *Leben*, 157.

68 Calderón de la Barca, *Leben*, 249.

69 Unamuno, *Leben*, 35.

70 Vgl. zum folgenden Abschnitt Echeverría, *Meditations*, 30-47.

Echeverría absolute Theatralik, insofern der Barock laufend Krisen der Wahrnehmung und dadurch psychologische Schocks produziere. Damit eröffne der Barock die Erfahrung des Paradoxen:

„Die absolute Natur des Ornamental-Theatralischen [...] manifestiert sich in dieser tiefgreifenden, aber flüchtigen ersten Störung des psychologischen Gleichgewichts des Rezipienten. In Calderón de la Barca *La vida es sueño* zum Beispiel: Welche der beiden Welten – die Segismundo als gleichermaßen plausibel empfindet – ist tatsächlich real und welche nur ein Traum? (Die des Gefängnisturms oder die des Königshofs?) Die Tatsache, dass beide Welten in ihrer Ambivalenz beunruhigend überzeugend sind, [...] ist der erste Schritt zu einer eigentümlich barocken Weisheit.“<sup>71</sup>

Diese närrische Perspektive ist nämlich mehr als eine vorgegaukelte Welt, sie ist im Sinne Deleuzes eine Entfaltung der Wahrheit. Echeverrias Sprechen von der *messinscena assoluta* versinnbildlicht die barocke Idee der Erschaffung einer Form, eines Raums mit einem autonomen Gesetz, wo eine virtuelle Realität geschaffen wird, in der nicht gespielt, sondern Realität und Wahrheit verhandelt wird. Diese hervorgebrachte Form vermag wiederum die Welt zu verändern, Verschiebungen in den Vorstellungen der Menschen vorzunehmen, Hoffnungen zu wecken. Figuren wie Segismundo und Don Quijote denken eine Ästhetik der antagonistischen Dialektik, in dem sie „den Status der Dinge umkehren und gleichzeitig die Legitimität der realen Welt in Frage stellen. Die ‚absolute Inszenierung‘ zeigt, dass auch die Welt selbst im Wesentlichen theatralisch oder inszeniert und letztlich kontingent und willkürlich ist.“<sup>72</sup>

### 3.3 *Poor Things*: Zwischen Ohrfeige und Zärtlichkeit

Fasse ich wie Bätzner den Barock als flexibles und pulsierendes Cluster von Charakteristika auf, so macht dies die Epochenbegrenzungen durchlässig und ich kann das Heute aus der Erfahrung des Historischen befragen: Wo tritt heute das barocke Cluster auf und verhandelt in einem Widerstreit die Gegensätze und Widersprüche der Gegenwart, ohne diese aufzuheben? Ein drittes Kunstwerk soll deshalb nun einen Blick in die Gegenwart werfen. Es gibt eine ganze Reihe an zeitgenössischen Künstler:innen, denen das Etikett einer barocken Formsprache zugesprochen wird, wie zum Beispiel Jeff Koons, Andres Serrano oder Erwin Olaf. Ein Beispiel aus der Filmbranche ist *Poor*



Abb. 10 & 11: Filmplakat & Filmstill aus „Poor Things“

71 Echeverría, *Meditations*, 33. [Übersetzung aus dem Engl. RS].

72 Echeverría, *Meditations*, 34. [Übersetzung aus dem Engl. RS].

*Things* des Regisseurs Yorgos Lanthimos, der 2023 für Aufsehen sorgte und an den Filmfestspielen in Venedig vorgestellt wurde.

Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von Alasdair Gray. Die Geschichte spielt zu Beginn im London der viktorianischen Ära und handelt von Bella Baxter, einer frankensteinähnlichen Figur, die nach ihrem Suizid von Dr. Godwin Baxter wieder zum Leben erweckt wird, indem der exzentrische Arzt der toten Bella das Gehirn ihres ungeborenen Fötus einpflanzt. Es ist fortan eine Coming of Age Erzählung der anderen Art. Der kindliche, neugierige Geist Bellas entwickelt sich und schon bald wird Dr. Godwins Zuhause zu eng. Bella beginnt sich immer mehr von ihrem Erschaffer, den sie als *God* anspricht, zu emanzipieren, ihre Sexualität



zu entdecken und die Welt ausserhalb des väterlichen Hauses zu erkunden. Sie lässt sich von Duncan Wedderburn, einem zwielichtigen Anwalt ihres Schöpfers, verführen und startet mit ihm eine Reise der Selbstfindung, Selbsterkundung und der Selbstermächtigung. Nach Stationen in Lissabon, auf einem Kreuzfahrtschiff, in Alexandria und Paris kehrt sie wieder nach London zurück, um sich ihrer Schöpfungsgeschichte zu stellen.

Der Film passt sowohl die verhandelte Geschichte als auch die künstlerische Formsprache betreffend in das barocke Cluster. Hier nur wenige Punkte, von denen nun viele bekannt vorkommen werden: Der Film versammelt eine Fülle skurriler Details, die sich im Hintergrund des Films abspielen, wie die von Dr. Godwin Baxter zusammengebastelten Tierwesen (halb Schwein halb Huhn) dessen motorisierten Pferdewagen, die sezierten Menschenkörper oder pompöse Begräbnisse. Damit produziert der Film unaufhörlich psychologische Schocks, die den Hintergrund in den Vordergrund und die eigentliche Handlung des Films in den Hintergrund rücken. Die Kleidung, die Architektur und die Innenraumgestaltung bestehen durch visuelle Opulenz; von der Architektur, zur Mode bis zur Haut der Bordellbesitzerin gestaltet sich der Film über eine Fülle an Falten; die Enge des väterlichen Palastes in London, gedreht im Fischaugeneffekt, wirkt, als wollte der Film über die Leinwand hinausragen, diese überwinden; Bella handelt gegen alle Konventionen und Erwartungen stets kontraintuitiv gegen die Gewohnheiten, die man als Zuschauer:in hat, und ist so eine „wandelnde zivilisatorische Katastrophe“<sup>73</sup>. Ihre vollkommen unerwarteten, kräftigen Ohrfeigen gegen ihren

**Bella Baxter durchbricht, ja durchschlägt mit ihren Ohrfeigen alle Erfahrungsräume, in die sich die Zuschauer:innen des Films mit Hilfe von Konventionen eingerichtet haben.**

Hauslehrer oder ihren Liebhaber sehen und fühlen sich an, als hätte man diese als Zuschauer:in gerade selbst abbekommen. Der Film als Gesamtkunstwerk ist „ein Gelage für Auge und Ohr, angesiedelt in einer hocharti-

fiziellen, barock ausgestatteten Steampunk-Version eines fiktiven viktorianischen Englands“<sup>74</sup>.

Bella Baxter durchbricht, ja durchschlägt mit ihren Ohrfeigen alle Erfahrungsräume, in die sich die Zuschauer:innen des Films mit Hilfe von Konventionen eingerichtet haben: Ob es sich nun um das Verhältnis von Luxus und Wohlstand, Liebe und Romantik, Tanz und Musik, Genuss und Konsum handelt, alles hebt sie auf: sie isst Kuchen und trinkt Alkohol bis zum Kontrollverlust; ihr Tanz erlangt exzessive Züge und kippt in eine Schlägerei; angesichts der Armut verschenkt sie alles Geld ihres Liebhabers, was sie beide selbst in die Armut stürzt; der schöpferischen Kreativität ihres *Vaters* hält sie ihre Zerstörungswut entgegen; und ausgerechnet in der Stadt der Liebe, Paris, entdeckt Bella, dass sie sich auch für den Sex bezahlen lassen kann. Bella Baxters Innenleben vibriert zwischen den Affekten einer Lust nach Zärtlichkeit und dem Drang zur Ohrfeige. Einzig gegen die Erfahrung des Bösen – nämlich ihren Ehemann, vor dem sie sich in ihrem alten Leben befreite, in dem sie sich in den Tod stürzte und dem sie nach ihrer Rückkehr nach London wieder begegnet – gelingt es ihr nicht, sich mit ihrer unkonventionellen Art zu widersetzen und das Böse zu verkehren. Das Böse ist undurchdringlich und widerspruchslos. Sie wird sich auch ein zweites Mal davon zu befreien wissen, dann jedoch nicht über den Suizid.

Der Film *Poor Things* ist regelrecht ein ästhetischer Exzess der Falten und der antagonistischen Dialektik: Mit Bella Baxters Unangepasstheit befördert Regisseur Yorgos Lanthimos die ganze Ambivalenz des Lebens ans Licht; nichts bleibt unhinterfragt, alles wird verdreht dargestellt, in einen Widerspruch ver-

73 Nicodemus, Furchtlose.

74 Bucher, Yorgos Lanthimos.

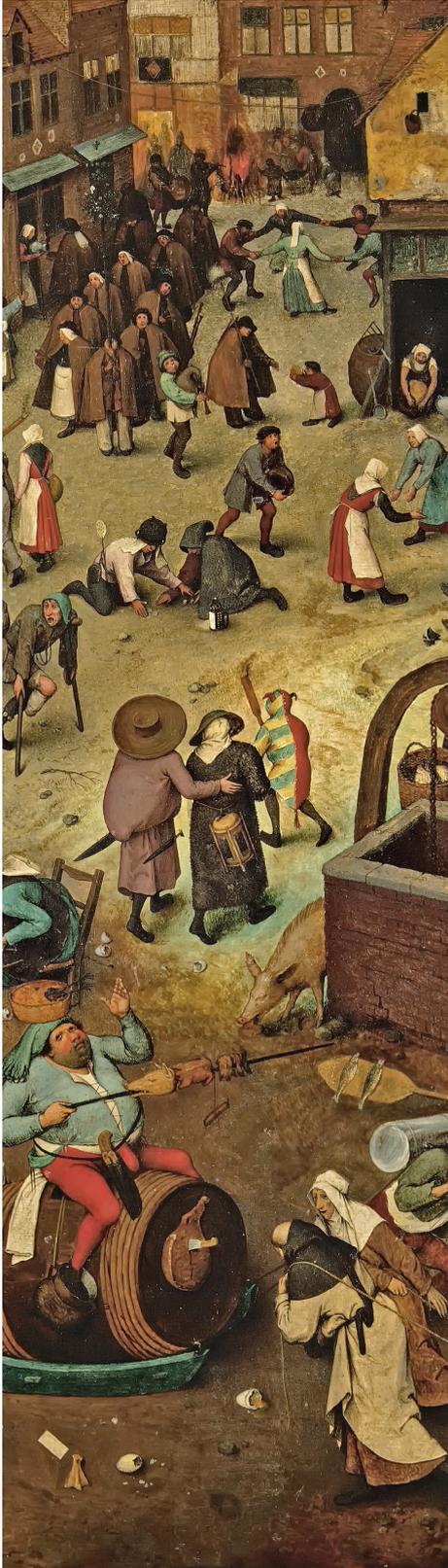


Abb. 12 (Detail): Pieter Bruegel d. Ä., Der Kampf zwischen Karneval und Fasten

kehrt, in einen Widerstreit verwickelt. Bellas Entdeckungsgeist führt zu keinem Zeitpunkt zu einer Harmonie. Während sie im Verlauf ihrer Entdeckungsreise auch geistig vom Kind zum Erwachsenen reift und dabei vor allem sprachfähiger, aber nicht vernünftiger wird, entgleitet einem als Zuschauer:in die Sprachfähigkeit und die Harmonie.

### Fazit: Zwischen Vergangenheit und Gegenwart

Die Zeit zwischen Renaissance und Aufklärung ist eine *frühe Neuzeit*, eine *Barockzeit*, geprägt von Kriegen und Friedensschlüssen, politischen *Umordnungen*, verheerenden Pestpandemien, Naturkatastrophen wie das Erdbeben von Lissabon und klimatischen Veränderungen wie die kleine Eiszeit. Es ist eine Zeit wissenschaftlicher Fortschritte, gefolgt von der Umkehrung eines Weltbildes; es ist eine Zeit des religiösen Fanatismus, der Förderung von Intoleranz durch neue Möglichkeiten der medialen Verbreitung von Desinformationen und es ist eine Zeit der aufkommenden Religions- und Gewissensfreiheit mit ersten grossen Pamphleten; der Mensch erkundet die blinden Flecken der Welt und dringt in neue Tiefen der Vernunft vor.

Die Parallelen zur Gegenwart sind naheliegend: Durch die über Live-Ticker verfolgbaren Kriege, sind diese auch aus europäischer Perspektive eine wieder sehr reale Wirklichkeit, ebenso die Erfahrung der menschlichen Labilität angesichts einer unbeherrschbaren Pandemie. Die klimatischen Veränderungen lassen uns heute nicht frieren, aber die steigende Wärme hat nicht weniger verheerende Folgen. Das Internet ermöglicht einen noch nie dagewesenen Wissensaustausch und wird zu einem Ort der Propaganda und Desinformation. Und auch heute blickt der Mensch mit ganz neuen Technologien in den Sternenhimmel und erlangt Erkenntnisse, dessen Auswirkungen wir noch nicht ermessen können.

Mit Augustinus gesprochen rastet die Zeit nicht und durchzieht geschäftig unsere Gefühle. Welche Hoffnungen und Erinnerungen pflanzt sie heute? Können wir uns heute in besonderem Masse mit Bruegels wanderndem Figurenpaar identifizieren? Bewegen nicht auch wir uns – wenn nicht im Kampf zwischen Karneval und Fasten so doch – zwischen dichotomen Spannungen? Gemäss der Auffassung einer antagonistischen Dialektik des Barocks führt die *närrische Zeit* in Bruegels Bild zwischen Karneval und Fasten nicht in die Dialektik einer Fortschrittsgeschichte, sondern ist als antagonistische Dialektik eine Geschichte der Entfaltung der Gegensätze, der Pluralität und Vielfalt. Das Universum folgt nicht der Kontinuität eines laufenden Fortschritts, es kommt zu Rissen, was etwas Beklemmendes hat. Die Welt erscheint in ihrer Ambiguität und der Mensch sucht sich entlang der Spannungen einen lebbareren Weg – wie auch das Figurenpaar auf Bruegels Bild. Vielleicht birgt sich darin das noch unausgeschöpfte Potential an Kreativität und Innovation einer barocken Ästhetik.

Ist damit die Gegenwart eine gute Zeit, um sich mit dem Barock zu befassen? Die Frage stellte sich auch Roman A. Siebenrock, der 2004 anlässlich der Neu-Ein-

weihung der barocken Jesuitenkirche in Innsbruck die Festrede zu halten hatte und dabei zu Beginn die Fragen stellte: „Ist unsere Kirche nur eine museale Erinnerung, eine lästige Baulast der Säkularisierung, unzeitgemäß, gewiss kunsthistorisch wertvoll, aber sonst? Oder birgt sie eine gefährliche Erinnerung an uns: gefährlich, weil sie uns in Unruhe versetzt [...]?“<sup>75</sup> Barocke Kunst entstand unter der Wirkung einer aufbrechenden Zeit, der Widersprüche, der Brüche und der Vielfalt; der *Barock* ist als Akkumulat, als Aufschichtung der Gegensätze, Divergenzen, Dissonanzen, des Sowohl-als-Auch zu beschreiben; es ist eine Kunst des Widerstreits und der Falte, in der Licht und Schatten, Bewegung und Stillstand, Glaube und Zweifel neu und vielseitig verhandelt wurde. Siebenrock sieht in dieser Vielschichtigkeit und der Widersprüchlichkeit das eigentlich Wertvolle des Barocks. So finde laut Siebenrock in einer Barockkirche alles einen Platz, „selbst Gewürm, Ranken, virtuelle Scheinräume und deshalb auch ich, nicht weniger ein Sack voller Widersprüche“<sup>76</sup>.

---

## Literatur

Angelus Silesius, Johannes, d.i. Johannes Scheffler, Cherubinischer Wandersmann. Louise Gnädinger (Hg.), Stuttgart 1984.

Augustinus, Aurelius, Bekenntnisse. Aus dem Lateinischen übersetzt und herausgegeben von Kurt Flasch / Burkhard Mojsisch, Stuttgart 2008.

Bätzner, Nike, Einleitung. Die Aktualität des Barock, in: Nike Bätzner (Hg.), Die Aktualität des Barock, Zürich / Berlin 2014.

Bucher, Denise, Yorgos Lanthimos, Regisseur der brillanten Komödie „Poor Things“, ist ein Meister der Groteske. Schweizer Filmschaffende können von ihm lernen. In: NZZ am Sonntag, 13.01.2024: (<https://www.nzz.ch/nzzas/nzz-am-sonntag/poor-things-von-yorgos-lanthimos-sorgt-wegen-freizuegigkeit-fuer-aufregung-ld.1774225> [Abgerufen: 01.06.2024]).

Brinkmann, Bodo / Westheider, Ortrud, Rembrandts Orient. Westöstliche Begegnungen in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, Basel 2020.

Calderón de la Barca, Pedro, La vida es sueño. Das Leben ist Traum, Spanisch/Deutsch, Übersetzt von Hartmut Köhler, Stuttgart 2021.

Clévenot, Michel, Licht und Schatten – Das Zeitalter des Barock. Geschichte des Christentums im XVII. Jahrhundert, Luzern 1997.

Coburger, Uta, Barock – eine Seifenblase. In: Alfried Wiczorek / Christoph Lind / Uta Coburger, Barock. Nur schöner Schein?, Regensburg 2016, 17-25.

75 Siebenrock, Theologie.

76 Siebenrock, Theologie.

- Deleuze, Gilles, Die Falte. Leibniz und der Barock, Frankfurt am Main <sup>9</sup>2023.
- De Unamuno, Miguel, Das Leben Don Quijotes und Sanchos. Nach Miguel De Cervantes-Saavedra Erklärt und Erläutert, Wien ca. 1933.
- Echeverría, Bolívar, Meditations on the Baroque. In: Walter Moser / Angela Ndalians / Peter Krieger (Hg.), Neo-Baroques. From Latin America to the Hollywood Blockbuster (Postmodern Studies Vol. 55), Leiden 2016, 30-47.
- Hagen, Rose-Marie / Hagen, Rainer, Bildbefragungen. 100 Meisterwerke im Detail, Köln 2010.
- Hersche, Peter, Gelassenheit und Lebensfreude. Was wir vom Barock lernen können, Freiburg i.Br. 2011.
- Hersche, Peter, Musse und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter, Erster Teilband, Freiburg i.Br. 2006, 5-666.
- Hersche, Peter, Musse und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter, Zweiter Teilband, Freiburg i.Br. 2006, 668-1206.
- Holzem, Andreas, Was ist Barock. In: Alfried Wiczorek / Christoph Lind / Uta Coburger, Barock. Nur schöner Schein?, Regensburg 2016, 35-41.
- Jaspers, Karl, Der philosophische Glaube. München <sup>2</sup>1951.
- Müller, Jürgen / Schauerte, Thomas, Pieter Bruegel. Sämtliche Werke, Köln 2018.
- Münkler, Marina, Anbruch der neuen Zeit. Das dramatische 16. Jahrhundert, Berlin 2024.
- Nelle, Florian, Das Theater als neue Welt. Erschienen in: Lektionen 7: Theater der Dinge – Puppen-, Figuren- und Objekttheater (10/2016). (<https://tdz.de/artikel/cd1df67b-6ce3-44e8-bf36-4a0ed4e6604d> [Zugriff: 30.05.2024]).
- Nicodemus, Katja, Die Furchtlose. „Poor Things“ eine Rezension, in: ZEIT Nr. 04/2024: (<https://www.zeit.de/2024/04/poor-things-emma-stone-film> [Zugriff: 01.06.2024]).
- Niefanger, Dirk, Barock. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart <sup>3</sup>2012.

- Overhoff, Jürgen, William Penn, der weltkluge Visionär. Eine Einleitung, in: William Penn, Früchte der Einsamkeit. Reflexionen und Maximen über die Kunst der Lebensführung, Stuttgart 2018.
- Pareyson, Luigi, Essere libertà ambiguità. Opere Complete (Volume 19), Francesco Tomatis (Hg.), Milano 2001.
- Pareyson, Luigi, Estetica. Teoria della formatività, Milano 1988.
- Penn, William, Früchte der Einsamkeit. Reflexionen und Maximen über die Kunst der Lebensführung, Stuttgart 2018.
- Pepys, Samuel, Die Tagebücher. Journal 1662 (Bd. 3), aus dem Engl. von Michael Haupt, Berlin 2010.
- Shakespeare, William, wie es euch gefällt. In: William Shakespeare, Komödien. Günther Klotz (Hg.), Berlin 2009.
- Siebenrock, Roman A., Eine kleine Theologie des Barock. Ungekürzte Fassung der Rede zur Neu-Einweihung der Jesuitenkirche in Innsbruck, 5. Oktober 2004 (<https://jesuitenkirche-innsbruck.at/at/kirche/barock.php> [Zugriff: 30.05.2024]).

