

## Was hat Barock mit Ästhetik zu tun?

Anmerkungen zur Tagung „Estetica Barocca“  
Rom, 6.–9. März 2002

And new philosophy calls all in doubt,  
The element of fire is quite put out,  
The sun is lost, and th'earth, and no man's wit  
Can well direct him where to look for it.  
And freely men confess that this world's spent,  
When in the planets and the firmament  
They seek so many new; they see that this  
Is crumbled out again to his atomies.  
'Tis all in pieces, all coherence gone,  
All just supply, and all relation;  
Prince, subject, father, son, are things forgot,  
For every man alone thinks he hath got  
To be a phoenix, and that then can be  
None of that kind, of which he is, but he.  
(John Donne, *An Anatomy of the World*, Z. 205–218)

Zum Abschluß der Tagung *Estetica barocca*, die vom 6.–9. März 2002 in Rom stattfand, zitierte Carlo Ossola einige Zeilen aus John Donnes „Anatomy of the World“ – doch hätte dieser 1611 verfaßte Text ebenso gut die Veranstaltung eröffnen können, da er einige Grundprobleme des sogenannten Barockzeitalters formuliert: Verunsicherung angesichts neuer naturwissenschaftlicher Theorien mischt sich mit dem Bewußtsein, sich in einer generellen Umbruchsituation zu befinden, in der hergebrachte Werte, Strukturen und Denkweisen in Frage gestellt sind. Nichts scheint dem Autor Bestand zu haben, Vergänglichkeit und Verfall sind seine zentralen Themen.<sup>1</sup> Schon der Titel von Donnes Dichtung zeugt von den Obsessionen des 17. Jahrhunderts: Auch die Kunst will Wissenschaft sein, indem sie anatomisch sezziert; sie will das Verborgene freilegen, die Wahrheit hinter dem äußeren Schein der Dinge finden.

Vor allem die Forschungen von Galileo Galilei brachten zu Anfang des 17. Jahrhunderts das etablierte Weltbild durcheinander. Er entdeckte mithilfe des Teleskops Himmels-



*Galleria Colonna, Rom. Konzept von Gianlorenzo Bernini 1674*

DEL S. STEFANO  
COLONNA.



*Imprese für Stefano Colonna, 16. Jahrhundert*

körper, von deren Existenz niemand etwas geahnt hatte, und wagte es, das kopernikanische System gegen die geozentrische Lehre zu verteidigen. Diese und andere Forschungen näherten den Zweifel an der Korrektheit der menschlichen Sinneswahrnehmung. Steht die Sonne in Wirklichkeit unbewegt, obwohl sie doch über die Erde hinwegzuwandern scheint? Taugt die Sinneswahrnehmung überhaupt noch als Mittel der Welterkenntnis und Wahrheitsfindung? Descartes machte diesen Zweifel zum Ausgangspunkt seiner Philosophie: „So wollte ich, weil unsere Sinne uns bisweilen täuschen, annehmen, daß kein Ding so wäre, wie die Sinne es uns vorstellen lassen.“<sup>2</sup> Welche Funktion können unter diesen Voraussetzungen die Künste besitzen, die doch traditionell der Mimesis, der Nachbildung der sinnlichen Realität, verpflichtet sind? Wenn die Sinne den Menschen immer wieder trügen, wo und wie ist dann Wahrheit zu finden und darzustellen? Diese Frage mußte zwangsläufig die Künstler des 17. Jahrhunderts beschäftigen – ebenso wie die Kunsthistoriker, Literatur- und Musikwissenschaftler, die zu der genannten Tagung in Rom zusammenkamen.

Die Accademia dei Lincei, die Galileo infolge seiner Entdeckung der Jupitersatelliten im April 1611 einen triumphalen Empfang in Rom bereitet hatte, beherbergte nun in ihren Räumen die Tagungsteilnehmer. Neben den Lincei gehörten die Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom) und das Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (Neapel) zu den Ausrichtern der Veranstaltung, deren Konzeption bei Sebastian Schütze (Bibliotheca Hertziana) lag. Der Titel *Estetica Barocca*, laut Schütze durchaus provokant gemeint, verfehlte es nicht, kritische Reibung auszulösen: Während Oskar Bätschmann den Gebrauch des Begriffs „Barock“ rundheraus ablehnte, betonte Werner Oechslin, daß „Ästhetik“ im 17. Jahrhundert als (kunst-)philosophische Kategorie noch nicht existierte, sondern als solche erst von Alexander Gottlieb Baumgarten in die Diskussion eingeführt wurde.

Voraussetzung für Baumgartens „Aesthetica“ von 1750 war die um 1700 vollzogene Aufwertung der sinnlichen Wahrnehmung. Während Descartes an der Sinneswahrnehmung radikal zweifelte und glaubte, daß bestimmte Ideen dem Menschen angeboren sind („*ideae innatae*“), setzte sich mit John Locke allmählich die „sensualistische“ Auffassung durch, daß alle Erfahrungen und Erkenntnisse ihren Ausgangspunkt in der sinnlichen Wahrnehmung haben. Gleichzeitig versuchte auch Leibniz die cartesianische Zwei-Substanzen-Theorie bzw. die strikte Unterscheidung von „*res cogitans*“ und „*res extensa*“ zu überwinden. Leibniz sah Sinnlichkeit und Verstand nicht als Gegensätze, sondern als graduell verschiedene Erkenntnisformen. Hieran anknüpfend, arbeitete Baumgarten die „Ästhetik“ als eine allgemeine Theorie der sinnlichen Erkenntnis aus („*scientia cognitionis sensitivae*“).<sup>3</sup>

„Ästhetik“ im Sinne Baumgartens und Hegels war gewissermaßen eine Protestbewegung gegen den Rationalismus des 17. und 18. Jahrhunderts mit dem Ziel, der subjektiven Wahrnehmung zu ihrem Recht zu verhelfen. Bildende Kunst und Dichtung wurden als Mittel begriffen, Aspekte der Welt zur Darstellung zu bringen, die aus dem „objektiven“, wissenschaftlichen Weltbild herausfallen müssen, trotzdem aber subjektive, ästhetische Wahrheit besitzen. Kunst eröffnete so die Möglichkeit, „die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen“ (Hegel).<sup>4</sup>

Die Abwertung der Sinnlichkeit in der Philosophie des 17. Jahrhunderts, die als „anaisthetischer Charakter des Cartesianismus“ bezeichnet worden ist,<sup>5</sup> steht in einem interessanten Spannungsverhältnis zu der Tatsache, daß die barocke Kunst gerade den Sinnenrausch inszeniert. Nie zuvor zielte bildende Kunst so wirkmächtig auf die sinnliche Überwältigung des Betrachters. Geht die Kunst hier einfach ihre eigenen Wege? Bietet sie bewußt ein Alternativprogramm? Oder gibt es doch Verbindungen zur Gedankenwelt von Galilei und Descartes, verbirgt sich in all dem sinnlichen Überschwang letztlich ein tiefer Skeptizismus gegenüber dem schönen Schein? Finden sich in vielen barocken Kunstwerken nicht etwa genau kalkulierte Illusionsbrüche, die den Betrachter zu reflektierender Distanzierung auffordern?

Welche Bedeutung besitzt „Ästhetik“ bzw. „aisthesis“ (im griechischen Wortsinn „sinnliche Wahrnehmung“) für den Barock? Ist der Barock eine visuelle Kultur, in der alles Wissen bildlich vermittelt wird (wie man angesichts der Vorliebe für gemalte Allegorien, Impresen und Embleme glauben könnte)? Oder gründet die Kunst des 17. Jahrhunderts im Gegenteil auf einem tiefen Mißtrauen gegenüber der optischen Erscheinung? Allegorien, Impresen und Embleme basieren ja auf dem Prinzip, daß sie gerade nicht das bedeuten, was sie als „*pictura*“ darstellen: Die sinnlich wahrnehmbaren Gegenstände werden aus ihrem natürlichen Kontext herausgelöst und durch die Kombination mit Text zum Zeichen erhoben. Nur so, gewissermaßen ihrer Sinnlichkeit entkleidet, können sie eine Wahrheit jenseits des trügerischen Scheins erschließen. Läßt sich diese Beobachtung zu der Behauptung verallgemeinern, daß barocke Kunst grundsätzlich zeichenhaft ist, daß also auch die überzeugendste illusionistische Darstellung als Sinnentzug durchschaut und dann abstrahierend-reflektierend nach einer tieferen Bedeutung befragt werden will?

Sebastian Schütze forderte zwar, Ästhetik im Sinne des griechischen „aisthesis“-Begriffs als „*percezione*“ aufzufassen, doch streiften die meisten Tagungsteilnehmer (Schütze inbegriffen) die Problematik der sinnlichen Wahrnehmung nur am Rande. Etliche vermieden den Begriff Ästhetik ganz, so daß der Zuhörer sich manchmal fragte, wie der jeweilige Beitrag überhaupt mit dem Tagungsthema zusammenhänge.

Wie sich herausstellte, ging es bei der Veranstaltung nicht darum, den kontroversen Titel „Estetica Barocca“ bzw. die Tragfähigkeit des Aisthesis-Konzepts für die Barockforschung kritisch zu diskutieren; der Schwerpunkt lag viel konkreter auf dem Versuch, sich über einige Leitideen seicentesker Kunstproduktion zu verständigen. Während der allgemein gehaltene Tagungstitel eine gesamt-europäische Perspektive erwarten ließ, konzentrierten sich die meisten Beiträge doch auf Italien und insbesondere auf Rom. Im folgenden möchte ich versuchen, die Fülle der Einzelstudien zu thematischen Einheiten zu gruppieren und mit einigen Überlegungen zur Aisthesis-Problematik zu verknüpfen.

### Die Suche nach Ordnung

Sowohl Andrea Battistini (Bologna) als auch Benito Pelegrin (Aix-en-Provence) hoben hervor, wie viele neue Eindrücke der „uomo barocco“ zu verarbeiten hatte: Neue Entdeckungen am Sternenhimmel und in den Kolonien erweiterten den Horizont und forderten dazu heraus, sich das Unbekannte ordnend anzueignen. Vermessen und Benennen waren dafür laut Pelegrin die bevorzugten Strategien; in den neuen Namen drückten sich oft die utopischen Hoffnungen aus, die in die „neue Welt“ gesetzt wurden. Battistini betonte hingegen die Verunsicherung, die aus der Flut und undurchschaubarer Phänomene resultierte: Die Literatur apostrophierte die Welt als „Labyrinth“ oder „Dickicht“ und beschwor metaphorisch den „ruhigen Felsen“ innerhalb des Meeres der Erscheinungen. Die Fülle des Wahrnehmbaren mußte sinnvoll strukturiert werden. So wie der Wissenschaftler in der Wunderkammer das geheime Ordnungsprinzip zu ergründen suchte, das die so verschiedenen Objekte der Welt zusammenhält, so strebte auch der Dichter Einheit in der Vielheit an und trachtete danach, scheinbar völlig unzusammenhängende Elemente in ein bedeutungsvolles Ganzes (die Metapher) zu überführen.

Die Arbeit des Intellektuellen, die mühevoll Suche nach dem Beständigen innerhalb des Vergänglichen, galt dem 17. Jahrhundert als „heroisch“. Horst Bredekamp (Berlin) gewährte gleichsam einen Blick über die Schulter des barocken Naturforschers, indem er Leibniz' geologische Studien im Harz vorstellte.<sup>6</sup> Seine Beobachtungen an Fossilien führten Leibniz zu der Erkenntnis, daß es sich bei manchen Exemplaren um Versteinerungen inzwischen ausgestorbener Arten handle, womit er schon der Evolutionstheorie auf die Spur gelangte. Er verwarf diese Einsicht jedoch, weil sie der Schöpfungsgeschichte widersprach – ein hochinteressantes Fallbeispiel für die Chancen und Grenzen sinnlicher Erkenntnis in der Wissenschaft des 17. Jahrhunderts.

### Die Kunsttraktate und der „Akademiestreit“

Das Problem, Ordnung zu stiften, beschäftigte natürlich nicht nur Wissenschaftler und Dichter, sondern auch bildende Künstler. Schon in den Kunsttraktaten der Renaissance wurde das Ideal der „Einheit in der Vielheit“ im Rückgriff auf die antike Literaturtheorie formuliert. Setzte nun die barocke Theoriebildung neue Akzente? Inwiefern reflektierte sie den Umstand, daß die Kunst des 17. Jahrhunderts – speziell in Raumausstattungen – einen bisher ungekannten Grad an illusionistischer Vereinheitlichung anstrebte? Die illusionistischen Techniken wurden (etwa durch Pietro da Cortona im Barberini-Salone oder durch Andrea Pozzo in Sant' Ignazio) so weit perfektioniert, daß sie dem Betrachter völlig neue Wahrnehmungserlebnisse bereiteten. Gab dieser „aesthetische Quantensprung“ – ähnlich wie später die Erfindung von Fotografie oder Film – der Kunsttheorie neue Impulse?

Eine gewisse Merkwürdigkeit des Tagungsprogramms bestand darin, daß Oskar Bätschmann (Bern) und Thomas Frangenberg (Leicester) die Rezeption von Albertis bzw. Leonardos Schriften im 17. Jahrhundert referierten, kein einziger Vortrag jedoch den aktuellen Theoretikern des Seicento gewidmet war. Letztere hatten gewissermaßen nur Komparsenauftritte. Frangenberg legte dar, wie Le Brun Leonardos Autorität gegen Abraham Bosse ausspielte,<sup>7</sup> und stellte die These auf, Leonardos Text habe in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf die französischen Theoretiker mehr Einfluß ausgeübt als bisher vermutet. Bätschmann hingegen merkte kurz an, daß Argumente Albertis in den sogenannten „Akademiestreit“ einflossen,<sup>8</sup> der sich 1636 an der römischen Accademia di San Luca zugetragen haben soll.

Gerade der „Akademiestreit“ hätte eine eingehendere Betrachtung verdient gehabt, weil mit ihm ein neuer Ton in die kunsttheoretische Debatte kam. Bei der Kontroverse zwischen den „Parteien“ von Andrea Sacchi und Pietro da Cortona ging es um die Frage, ob die Malerei dem Vorbild von Tragödie oder Epos folgen solle.<sup>9</sup> Obwohl bereits zuvor verschiedentlich Vergleiche zwischen bildender Kunst und Epik angestellt worden waren,<sup>10</sup> handelte es sich bei der Rechtfertigung „barocker“ Vielfalt durch den Verweis auf die episodische Struktur von Epen wohl um eine Premiere.<sup>11</sup> Die „Klassizisten“ um Sacchi vertraten die schon von Alberti geäußerte Meinung, daß der Künstler sich wie der Tragödienautor auf möglichst wenige handelnde Personen beschränken solle, um „unità“ und „semplicità“ zu erzielen.<sup>12</sup> Pietro da Cortona befürwortete hingegen barocke „magnificenza“, eine vielgestaltige und vielfigurige „varietà“, die freilich (wie die Episoden eines Epos) zur Einheit zusammengefaßt werden müsse.

Jene neue, „epische“ Variante der Maxime „Einheit in der Vielheit“ ist wiederholt auf Cortonas 1636 im Entstehen begriffenes Deckenfresco des Salone Barberini bezogen worden.<sup>13</sup> Ferner wurde ein Epos von Francesco Bracciolini, das inhaltlich kaum etwas mit Cortonas Darstellung zu tun hat,<sup>14</sup> zur Untermauerung der These herangezogen, Cortona habe in der Akademiendebatte begrifflich das reflektiert, was ihn bei der Gestaltung der Barberini-Fresken beschäftigt habe: Malerei nach den Regeln der Epik.<sup>15</sup> Doch hält diese Ansicht einer genauen Betrachtung des Monumentalgemäldes stand? Die am Deckenrand geschilderten Begebenheiten sind teils historischer, teils mythologischer, teils allegorischer Natur und fügen sich beim besten Willen nicht als Episoden zu einer Gesamterzählung zusammen; vielmehr illustrieren sie wie rhetorische Exempla die in den zentralen Allegorien vergegenwärtigten Aspekte päpstlicher Macht. Sie werden argumentativ statt narrativ eingesetzt. Wie führt von hier ein Weg zur epischen Argumentation des „Akademiestreits“?

1635 erschien mit Barberini-Widmung und „Imprimatur“ von Francesco Bracciolini eine „Lettione in lode del Poema Eroico“ von Giovambattista Strozzi, in der der Autor die Stärken und Schwächen von Epos bzw. Tragödie ausführlich besprach.<sup>16</sup> Ich vermute, daß die Akademie (die unter der Protektion von Kardinal Francesco Barberini stand) im folgenden Jahr das Experiment unternahm, die Tauglichkeit von Strozzi's Text für die Kunsttheorie zu prüfen – was den „Streit“ eher wie das inszenierte Gedankenspiel einer „debating society“ wirken ließe. Cortona schlüpfte in die Rolle des „Epikers“ und versuchte, Strozzi's Argumente probeweise auf sein 1632 begonnenes Fresco zu übertragen, das eigentlich auf einem ganz anderen, rhetorischen Konzept basierte. Erst in Cortonas späteren Werken, etwa in der Galleria Pamphilj, trug der neue Ansatz Frucht; dort hat in der Tat eine episch-narrative Gestaltung von „Einheit in der Vielheit“ den rhetorisch-argumentativen Zusammenhalt des Barberini-Frescos abgelöst.

### Das „barocke Welttheater“

Während Federico Zuccari, der erste Principe der römischen Lukas-Akademie, in seiner „Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti“ (1607) Malerei noch klar dem Vorbild der Rhetorik unterstellt hatte,<sup>17</sup> waren im „Akademiestreit“ Epos und Tragödie als Bezugsgrößen für die bildende Kunst in den Vordergrund gerückt – eine Akzentverschiebung, die sicherlich mit der steigenden Popularität von epischer Dichtung und Drama im 17. Jahrhundert zusammenhängt. Der allseits konstatierten „Theatralik“ des Barock entsprechend, waren im Tagungsprogramm zahlreiche Beiträge vertreten, die die performativen Aspekte der barocken Kultur thematisierten. Volker Kapp (Kiel) analysierte „L'estetica teatrale di Giulio Rospigliosi“, Silvia Carandini (Rom) beschäftigte sich mit Geschichte, Textproduktion und Vermarktungsstrategien

der Schauspielerfamilie Andreini, Maria Antonietta Visceglia (Rom) stellte unpublizierte Quellen zum Kardinalszeremoniell vor. So faszinierend diese Studien im einzelnen auch waren, unterblieb allerdings eine breitere Kontextualisierung.

Wenn man – mit Schütze – „aisthesis“ als „percezione“ versteht, was läßt sich dann aus dem Barocktheater über die „estetica barocca“ lernen? Erika Fischer-Lichte hat in ihrer grundlegenden „Semiotik des Theaters“ bestechend klar den Nachweis geführt, daß die verschiedenen kulturellen Systeme des 17. Jahrhunderts denselben Regeln gehorchten. Um die Scheinhaftigkeit der vergänglichen irdischen Welt zu überwinden, suchte man unvergängliche Wahrheiten mittels Zeichenkonstitution auszudrücken. Das galt auf dem Theater (wo die gesamte Weltordnung samt Himmel und Hölle abgebildet wurde, oft mithilfe von abstrakten Personifikationen wie „Anima“ oder „Corpo“) – und das galt ebenso im Leben (etwa indem die „universale“ Bedeutung eines Herrschers durch überhöhende Kleidung, idealisierendes make-up und herausgehobene Stellung im höfischen Zeremoniell veranschaulicht wurde).<sup>18</sup> Auch im Leben agierte man zeichenhaft, spielte eine „Rolle“. „Barockes Welttheater“ bedeutete, daß man auf dem Theater dieselbe Ordnung nachstellte, die man in der Welt wirken sah und der man in den Ritualen des Lebens Ausdruck zu verleihen suchte. Bezeichnenderweise befolgten Hofleute und Schauspieler in ihrem Auftreten dieselben Regeln (die aus der rhetorischen „actio“-Lehre abgeleitet waren).<sup>19</sup> Für die „aisthesis“ ergibt sich aus dem skizzierten Zusammenhang von Lebenswelt, Zeremoniell und Theater, daß die sinnliche Wahrnehmung, die natürlich die Grundvoraussetzung von Welt- und Kunsterfahrung ist, dazu benutzt werden sollte, eine (gottgegebene) Ordnung jenseits des sinnlich Wahrnehmbaren zu erkennen – durch die Interpretation zeichenhafter Konstellationen sowohl auf der Bühne als auch im Leben.

Aus dieser Sicht verwundert es, wie Tomaso Montanari (Viterbo) den lebensnahen Realismus von Berninis Porträt-darstellungen mit dem Jesuitentheater in Verbindung bringen konnte. Montanari verwies darauf, daß Bernini enge Kontakte zu den Jesuiten unterhielt und daß seine eigene Theaterproduktion ebenso wie diejenige der Jesuiten „didaktische“ Funktion besaß. Hier enden jedoch schon die Gemeinsamkeiten. Der grundlegende Unterschied besteht darin, daß das Jesuitentheater im höchsten Grade zeichenhaft, dasjenige Berninis jedoch ungewöhnlich mimetisch war. Während es etwa im „seriösen“ Barocktheater üblich war, Affekte als Personifikationen auftreten zu lassen<sup>20</sup> oder sie durch eine streng kodifizierte Gestik und Mimik darzustellen, lag die Besonderheit von Berninis Komödien (laut Montanari) gerade im Bemühen um einen besonders überzeugenden mimetischen Affektausdruck.

Berninis Freude daran, die Lebensrealität der Künstler auf die Bühne zu bringen, sich schauspielend in die Rolle anderer

hineinzusetzen, grimassierend mit dem eigenen Gesicht zu experimentieren, sich selbst auf diese Weise zum Modell seiner Kunstwerke zu machen, ist hinlänglich bekannt und wurde von Montanari durch neue Quellen bestätigt. Er machte darauf aufmerksam, daß sowohl Bernini als auch Rembrandt mit ihren Werkstattmitarbeitern Theater spielten, und leitete daraus die These ab, dies habe als Übung gedient, Emotionen auch in der bildenden Kunst besonders eindringlich zu gestalten. Die teils rollenhaften, teils sehr informellen Selbstporträts Rembrandts bzw. Berninis seien Teil jener Lehrpraxis. Montanari erklärte daher die diversen Kopien nach Berninis Selbstbildnissen als Schülerarbeiten, durch die sich die Auszubildenden den vom Meister schauspielend verkörperten Affektausdruck aneignen sollten – eine reizvolle Idee, die aber durch die eher ruhig dreinblickenden Berninibildnisse visuell nicht genug gestützt wurde.

### „Bel composto“

In seinem Hauptwerk „Bernini and the unity of the visual arts“ hat Irving Lavin Berninis Theaterverständnis mit seiner Kunstproduktion und dem kunsttheoretischen Terminus des „bel composto“ verknüpft. Ebenso wie Montanari betonte bereits Lavin die starke Realitätsillusion, auf die Berninis Bühnenwerke abzielten, und sah darin eine Parallele zur Gestaltung der Cornaro-Kapelle, in der Bernini in ähnlicher Weise „wholeness or totality“ bzw. ein „bel composto“ der Künste angestrebt habe, um den Rezipienten besonders intensiv einzubeziehen und zu überwältigen.<sup>21</sup> Diese Interpretation des enigmatischen Begriffs „bel composto“ blieb nicht unwidersprochen. Preimesberger hielt dagegen, Bernini sei es weniger um eine illusionistische Verschmelzung der Künste als um deren Wettstreit, den „paragone“, gegangen. Der Ausdruck „bel composto“ beziehe sich nicht auf eine gleichwertige Vereinigung von Architektur, Malerei und Skulptur zum „Gesamtkunstwerk“, sondern primär auf den Umstand, daß Bernini alle drei Künste auszuüben verstanden habe.<sup>22</sup>

Ogleich sowohl Lavin als auch Preimesberger bei der römischen Tagung anwesend waren, überließen sie es anderen, sich zu dem umstrittenen Thema zu äußern. Pierre-Antoine Fabre (Paris) behandelte das bedeutungsgeladene Zusammenwirken von Architektur und Malerei im Rahmen seines Vortrags *Recherches sur le système décoratif du corridor d'entrée aux Stanzette d'Ignace de Loyola, peint par Jacques Courtois et Andrea Pozzo (1640–1688)*, während Riccardo Lattuada (Neapel) sich mit frühbarocken sakralen Raumausstattungen befaßte und dabei die Frage verfolgte, wie der Einsatz kostbarer Baumaterialien zur Vereinheitlichung des Raumeindrucks beitrug. Er führte die Fürstenkapelle bei S. Lorenzo in Florenz, die Cappella Sistina in S. Maria Maggiore (Rom), die Cappella di S. Gennaro im Dom zu Neapel sowie die Sakramentskapelle von S. Ignazio all'Olivella in Palermo als

Beispiele für die Tendenz an, Sakralarchitekturen wie überdimensionierte Reliquienschreine zu konzipieren. Die Kapellen und die in ihnen aufbewahrten Reliquienschreine bzw. Sakramentstabernakel folgen in ihrer architektonischen Form und Dekoration denselben Gestaltungsprinzipien und verschränken sich daher zu einer ästhetischen Einheit. Lattuada schloß mit der Erkenntnis, Bernini habe auf dieser etablierten Tradition aufbauen können, habe aber der zuvor rein formalen Vereinigung von Architektur, Malerei und Skulptur eine neue emotive Komponente hinzugefügt, die die überlegene Wirkmacht seines „bel composto“ garantierte.

Lattuada versteht „bel composto“ (ebenso wie Lavin) als eine formale und konzeptuelle Einheit mit starker emotionaler Einbeziehung des Rezipienten. Für die „aisthesis“ bedeutet das, daß die Wirkung eines solchen „bel composto“ darauf beruht, die sinnliche Wahrnehmung durch eine theatrale Totalillusion zu überwältigen: Das Dargestellte bewegt den Betrachter, weil es so realistisch aussieht – z. B. als ob der Himmel selbst in die Cornaro-Kapelle einbreche.<sup>23</sup> Im Werk Berninis läßt sich jedoch auch eine ganz andere, zeichenhafte Verbindung der Künste nachweisen: ein „bel composto“, das – dem ursprünglichen Wortgebrauch von „composto“ entsprechend<sup>24</sup> – eher mit der Symbolwelt der Impresen als mit der illusionsmächtigen Scheinwelt von Berninis Komödien zu tun hat. Dies sei in einem kurzen Exkurs am Beispiel der römischen Galleria Colonna erläutert.

Im Sommer 1674 konzipierte Gianlorenzo Bernini eine grundlegende Neugestaltung der Galleria Colonna. An ihrem östlichen Ende wurde die Galerie um einen von Kolossal-säulen abgeschrankten erhöhten Anraum erweitert, der als Thronsaal dienen sollte (Abb. 1).<sup>25</sup> Da der Familienname „Colonna“ so viel wie „Säule“ bedeutet und die Säule daher das Familienwappen zierte, besaß der Auftritt des Contestabile Colonna zwischen den Kolossal-säulen hohe symbolische Aussagekraft. Die Konstellation erinnerte an eine Imprese (Abb. 2), die Stefano Colonna im 16. Jahrhundert geführt hatte, die aber auch noch zur Entstehungszeit der Galerie immer wieder in Kunstprojekten der Familie „zitiert“ wurde. Die Imprese plazierte die Sirene, ein altes Familienzeichen der Colonna, jenseits der herkulischen Säulen und implizierte durch die Verbindung von Bild und Text, daß die Familie alle Arten von Schwierigkeiten stets erfolgreich bewältigen werde.<sup>26</sup> In der Galleria Colonna konnte nun das jeweilige Familienoberhaupt an die Stelle der Sirene treten und dadurch die Botschaft der wohlbekannteren Imprese immer wieder aktualisieren.<sup>27</sup>

Verschiedene Indizien deuten darauf hin, daß Bernini Einfluß auf die Entwürfe für die Freskendekoration der Galleria Colonna nahm.<sup>28</sup> Die von Giovanni Coli und Filippo Gherardi ausgeführten Deckenbilder verherrlichen die heldenhaften Taten Marcantonio Colonnas. Als Abschluß des Zyklus findet sich direkt über dem Durchgang zum Thronraum eine

Darstellung, die die kapitolinische Ehrenstatue für den siegreichen Feldherren Marcantonio zeigt (Abb. 1). In der Inschrift auf dem Statuensockel ist groß das Wort „exemplum“ hervorgehoben, was die Vorbildfunktion des berühmten Ahnen für seine Nachfahren verdeutlicht. Genau unter jenem Gemälde sollte der Contestabile Colonna in seinem Thronraum auftreten. Die parallelisierende Übereinanderstaffelung des heroischen Exempels und des jeweils aktuellen Familienoberhauptes veranschaulichte die familiäre Kontinuität bzw. die Weitergabe von Marcantonios Tugenden an die folgenden Generationen.

Preimesberger hat darauf hingewiesen, daß der Begriff „composto“ ursprünglich oft die aus Bild und Text zusammengesetzte duale Struktur von Impresen bezeichnete.<sup>29</sup> In demselben Sinne ist die Galleria Colonna ein „bel composto“. Die Imprese Stefano Colonnas (Abb. 2) wurde auf innovative Art in die Gestaltung der Galerie „übersetzt“: Die Architektur und der lebende Akteur in ihrem Zentrum bildeten die Impresen-„pictura“ nach, während das Gemälde über dem Durchgang quasi den Textbestandteil der Imprese ersetzte. Die von der Imprese thematisierte familiäre Beständigkeit trotz wandelhafter Umstände kam nun dadurch zum Ausdruck, daß die räumliche Parallelisierung von Fresco und Contestabile die stets konstante Orientierung der unterschiedlichen Generationen an den Tugenden des großen Vorfahren implizierte.

In der Galleria Colonna vereinigten sich Architektur, Malerei und höfisches Zeremoniell zu einem zeichenhaften „composto“, dessen einzelne Bestandteile einander wechselseitig kommentierten. Wie in einer Imprese ergab sich die Botschaft des Ensembles erst durch das Zusammenspiel der einzelnen Elemente. Das Ganze war mehr als die Summe seiner Teile; oder, um auf das Thema der „aisthesis“ zurückzukommen: Das sinnlich Wahrnehmbare wurde hier dazu benutzt, zeichenhaft auf etwas nicht direkt Anschauliches zu verweisen. Diese Art des „bel composto“ hat nichts mit dem Illusionismus von Berninis Komödien, aber viel mit der Zeichenhaftigkeit des Jesuitentheaters gemein.

### „Paragone“

Während sich im „bel composto“ die Künste harmonisch miteinander vereinen und einander kommentieren, treten sie im „paragone“ in Wettstreit zueinander. Verschiedene Spielarten dieses Wettstreits thematisierten die Beiträge von Victor Stoichita (Fribourg), Rudolf Preimesberger (Berlin) und Matthias Oberli (Zürich).

Rudolf Preimesberger, zu dessen 65. Geburtstag kürzlich eine dem „paragone“ gewidmete Tagung stattfand,<sup>30</sup> erkannte in Caravaggios „Grablegung“ eine Konkurrenz mit Apelles

und Michelangelo, die Caravaggio nicht durch auftrumpfendes Überbieten, sondern durch subtil-ironische „Tiefstapelei“ zu gewinnen suchte. Apelles hatte eine „Schwäche“ der Malerei im Paragone mit der Skulptur (ihre Zweidimensionalität) in eine Stärke verwandelt, indem er in einem Porträt des Antigonus durch die geschickte Wahl des Blickwinkels dessen erblindetes Auge verbarg und so das „decorum“ wahrte. Umgekehrt verstieß Caravaggio bewußt gegen die Regeln des Dekorums, indem er die „Grablegung“ aus einer ungewöhnlichen Schrägsicht präsentierte, um den Buckel des Nikodemus prominent ins Bild zu rücken. Caravaggio vermied die „geschönte“ Darstellung, für die Apelles einst gepriesen worden war. Tiefstapelnd malte er gerade das Häßliche und machte den „Mißgebildeten“ zu einer aufsehenerregenden Kunstfigur, die dem Betrachter vor Augen führte, daß es nicht auf das „Was“, sondern auf das „Wie“ der Darstellung ankomme: Selbst das Häßliche kann durch die Schönheit der Nachahmung schön werden, lautete Caravaggios Argument im Paragone mit Apelles.

Dem Buckligen verlieh Caravaggio die Züge Michelangelos. Da Caravaggio eigentlich Michelangelo (Merisi) hieß, sah Preimesberger in dem Michelangelo-Porträt eine gemalte Signatur des namensgleichen Künstlers, dessen Figuren in ihrer Plastizität („rilievo“) mit Skulpturen wetteifern. Die Identifikation Caravaggios mit dem Mißgebildeten sei dabei ein ironisch tiefstapelnder Bescheidenheitsgestus, der letztlich aber andeuten solle, daß der Maler im Wettstreit mit Michelangelos berühmter skulpturaler „Pietà“ durchaus mithalten könne: Vasari zufolge signierte Michelangelo jenes Werk nämlich aus Angst, daß man es weiterhin für eine Arbeit des „gobbo di Milano“ halten könne. Und als ebenjener gefährliche Konkurrent, als der „Bucklige aus Mailand“, präsentiere sich der Lombarde Caravaggio in seiner gemalten „Pietà“ – so Preimesbergers spannende These.

Caravaggios Tendenz, das Häßliche oder gar Abstoßende in den Bildmittelpunkt zu stellen, beschäftigte auch Matthias Oberli in seinem Vortrag über die „estetica dell'orribile“. Ausgehend von Marinos Diktum „che spesso l'orror va col diletto“, legte Oberli dar, daß die Vorliebe für das Schrecken-erregende in der Kunst um 1600 durch Aristoteles' Katharsistheorie und durch gegenreformatorische Wirkabsichten legitimiert werden konnte, letzten Endes aber der künstlerischen Selbstvermarktung diene.<sup>31</sup> Caravaggios „Enthauptung des Holofernes“ und zahlreiche verwandte Werke suchten durch das Grauenhafte Aufmerksamkeit zu wecken. Oberlis Ansicht nach unterlag dabei jedoch die Malerei im Wettstreit mit der Literatur, da es im Bild nicht gelang, die Enthauptung ebenso dynamisch zu schildern wie im Bibeltext.

Der Paragone von Kunst und Literatur in Marinos gedichteter „Galeria“ bildete den Ausgangspunkt für Victor Stoichitas Überlegungen, die um „La Bella Elena ed il suo Doppio“

kreisten. Stoichita erklärte, daß Marinos Madrigale auf eine Helena-Statue nur vor dem Hintergrund des „contro-mito“ zu verstehen seien, dem zufolge nicht die lebende Helena, sondern ein skulpturales Abbild nach Troja geschickt wurde. Entsprechend behauptete Bellori, der trojanische Krieg sei nicht wegen einer Frau, sondern um eine Statue entbrannt.<sup>32</sup> Marinos Madrigale entwickelten dieses Thema zu einem geistreichen Paragone von Natur und Kunst. Die inzwischen in eine Skulptur verwandelte Helena sagt, daß sie auch als Statue des Raubes wert sei.<sup>33</sup> Im zweiten Gedicht geht es darum, wer die echte bzw. kopierte Helena bekomme.<sup>34</sup> Stoichita meinte, daß (dem „contro-mito“ entsprechend) die Skulptur nach Troja exportiert werde. Costanza Caraffa (Rom) wies jedoch darauf hin, daß der Text auch umgekehrt zu verstehen sei: In diesem Fall spreche die Statue und empfehle Menelaos, „die andere“ (seine Ehefrau) nach Troja zu schicken und lieber das Kunstwerk zu behalten – eine witzige Umkehrung des „contro-mito“! Vielleicht formulierte Marino das Gedicht bewußt ambivalent, um durch die beiden gegensätzlichen Deutungsmöglichkeiten die Diskussion über den Vorrang von Kunst oder Natur zu stimulieren.

### Maffeo Barberini und die „sinergie iconiche“

Ähnlich wie Marino und ebenfalls kurz vor 1620 bedichtete auch Maffeo Barberini eine Galerie. Zwei seiner „Dodici distichi per una Galleria“ fanden so viel Anklang, daß Scipione Borghese sie auf dem Sockel von Berninis Skulpturengruppen „Apoll und Daphne“ bzw. „Pluto und Proserpina“ einmeißeln ließ<sup>35</sup> – ein früher literarischer Erfolg des Klerikers, der sich später als Urban VIII. zum „Dichter auf dem Stuhle Petri“ stilisierte. Wie Sebastian Schütze (Rom) darlegte, war Maffeo bereits als päpstlicher Legat in Bologna durch seine engen Kontakte zur „Accademia dei Gelati“ in ein Ambiente eingetaucht, in dem die Verbindung von bildender Kunst und Literatur eine wichtige Rolle spielte.

Schütze, dessen Habilitationsschrift über Maffeo Barberinis Kunstmäzenat hoffentlich bald gedruckt vorliegt, präsentierte einen wichtigen Quellenfund: einen 1614 verfaßten, Maffeo Barberini gewidmeten Discorso von Melchiorre Zoppio über die Ausstattung des Versammlungsraumes der „Gelati“ im Bologneser Palazzo Zoppio. In dem „Hermathena“ genannten Saal standen sich demnach je sechs Gemälde mit Taten Merkurs und Minervas gegenüber; weiterhin spielten Wappen, Impresen und Inschriften eine wichtige Rolle. Schütze interpretierte das Raumprogramm allerdings nicht, sondern führte es nur als Beleg für die Omnipräsenz von Bild-Wort-Synthesen in der Kultur des 17. Jahrhunderts an. Unter dem Titel „Sinergie iconiche“ versuchte er, einen Überblick über die ganze Bandbreite der Beziehungen zwischen Bild und Text in dieser Epoche zu geben. Dabei waren vor allem die weniger bekannten Beispiele interessant: So konnte Schütze etwa die literarischen Quellen (Plutarch

bzw. Achilles Tatiüs) für zwei Historien Gemälde identifizieren, die Maffeo Barberini bei Mastelletta in Bologna bestellt hatte. Laut Schütze war der Aufenthalt in Bologna eine Art Erweckungserlebnis für Maffeo, das ihn für die Bezüge zwischen Literatur und Kunst sensibilisierte und den Boden für die glanzvollen Kunstaufträge seines Pontifikats bereitete.

Francesco Solinas (Paris) behandelte dann die nächsten Schritte in Barberinis Karriere. Maffeo war stolz auf seine toskanische Herkunft und legte es gleich nach seiner Papstwahl (1623) darauf an, sich als der glänzendste Förderer florentinischer Kunst zu profilieren. Dazu mußte er zunächst den einflußreichen Mäzen Francesco Maria del Monte, den „Cardinale di Firenze“, ausbooten: Er kaufte dessen Sammlungen und Bibliothek auf, band del Montes gelehrten Günstling Cassiano dal Pozzo an sich und verhängte gegen den Kardinal geradezu eine „damnatio memoriae“. Im folgenden protegierte Urban VIII. speziell Künstler mit toskanischen Wurzeln, allen voran Gianlorenzo Bernini und Pietro da Cortona. Solinas' These, Urban habe eine „estetica papale“ bzw. einen „stile Barberini“ kreiert, warf die spannende, aber wohl nicht voll zu beantwortende Frage auf, wer einen Stil prägt: die Künstler oder der Auftraggeber?

### Rhetorik und die Instrumentalisierung von Kunst

Der starke Einfluß der Auftraggeber bzw. die Tatsache, daß Kunst im 17. Jahrhundert oft als Vehikel brisanter politischer und religiöser Botschaften diente, machte den Barock den Kunsthistorikern lange suspekt, wie Evonne Levy (Toronto) zeigte. Wilhelm Weisbach wertete barocke Kunst als religiöse „Propaganda“ ab. Wer sich späterhin trotzdem mit dieser Epoche beschäftigen wollte, mußte den durch Faschismus und Nationalsozialismus diskreditierten Begriff „Propaganda“ unbedingt vermeiden – daher, so Levy, sprachen Argan und Wittkower nur von der „Rhetorizität“ des Barock. Dies ermöglichte ihnen die Unterscheidung zwischen „hoher Kunst“ (mit rhetorischen Qualitäten) und barocker Dutzendware („Propaganda“, die von auftraggeberhörigen Lohnknechten produziert wurde). Die „großen Künstler“ wie z. B. Bernini wollte man als freie Individuen sehen und daher unbedingt vom Verdacht „propagandistischer“ Absichten reinhalten. Da diese Denkmuster jedoch längst überholt seien, plädierte Levy dafür, den Begriff Propaganda wieder zuzulassen, da er die außerkünstlerischen Motivationen bzw. die Instrumentalität barocker Kunst gut ausdrücke.

Als Gallionsfigur der Rhetorikforschung hatte Marc Fumaroli (Paris) die Tagung mit seinem Abendvortrag eröffnet („Retorica sacra, retorica divina: les souches-mères de l'art dit baroque“). Er schnitt die zentralen Fragen an, die auch Werner Oechslin und Maarten Delbeke in ihren Beiträgen beschäftigten: Wie konnte Kunst im Dienst der Religion



gerechtfertigt werden, welche Funktionen konnte und sollte sie besitzen? Die Kritik der Reformatoren an katholischer Bilderverehrung hatte die Teilnehmer des Konzils von Trient dazu herausgefordert, neu über die Rolle des religiösen Bildes nachzudenken. Man berief sich auf Augustinus und postulierte, Kunstwerke sollten dem Gläubigen helfen, sich der nicht darstellbaren spirituellen Realität anzunähern: Die sinnliche Anschauung sollte zur spirituellen Kontemplation hinführen. Ziel der bildenden Kunst wurde nun verstärkt die „persuasio“, wodurch sich die Adaptation rhetorischer Wirkstrategien erklärt. Der Versuch der Künstler, die Kirchgänger besonders intensiv anzusprechen und das Heilsgeschehen lebensnah zu vergegenwärtigen, führte u. a. zur Perfektionierung illusionistischer Techniken. Hieraus konnte sich aber das theologische Problem ergeben, daß das Kunstwerk real das zu sein scheine, was es ja nur abbilden sollte, und dadurch die rechte Erkenntnis behindere. Wie der Jesuit Sforza Pallavicino, ein Freund Berninis, solche Einwände unter Verweis auf die Paradoxe des Zenon entkräftete, erläuterte Maarten Delbeke (Oxford). Die Debatte über die suspekthe Scheinhaftigkeit religiöser Kunst bzw. über die Kluft zwischen transzendenter Wahrheit und künstlerischer Fiktion verfolgte Werner Oechslin (Zürich) dann im Zeitalter der Aufklärung weiter, in dem das Problem der sinnlichen Erkenntnis – nicht zuletzt angeregt durch Baumgartens „Aesthetica“ – mit neuer Vehemenz diskutiert wurde.

### Autonomiebestrebungen

Gleichsam als Gegengewicht zu jenen Vorträgen, die sich mit der Instrumentalisierung barocker Kunst befaßten, thematisierten Joseph Connors, Giovanna Curcio und Klaus Herding die Freiräume, die sich Künstler im 17. und 18. Jahrhundert eroberten.

Durch die Analyse barocker Kirchenkuppeln gelangte Joseph Connors (New York) zu dem Schluß, daß „rhetorische“, auf religiöse Wirkung zielende Kunstgriffe nur eine verhältnismäßig kleine Rolle im Entwurfsprozeß spielten. Viel wichtiger sei die Bewältigung formaler Gestaltungsprobleme gewesen, das Spiel mit komplexen Formen, die Dynamisierung des Raumes durch die Strukturierung der Kuppelhaut und durch neue Methoden der Lichtführung – wozu die Anregungen eher aus Naturwissenschaft und Wunderkammer als aus der Schreibstube eines Geistlichen kamen.

Giovanna Curcio (Venedig) vertrat die Ansicht, daß die Architekturzeichnungen von Carlo und Francesco Fontana, die Clemens XI. Albani in seinen Palästen in Rom und Urbino aufwendig präsentierte, nicht nur den päpstlichen Auftraggeber, sondern auch die beiden Architekten ehren sollten.<sup>36</sup> Es handelte sich nicht um Entwürfe, sondern um eigens für die Ausstellung angefertigte Veduten, die im Bau-prozeß nutzlos gewesen wären. Die Architekturzeichnung

wurde folglich zu einer eigenen, von praktischen Funktionen losgelösten Kunstform erhoben. Der neue Zeichnungstyp „prospettiva“ versuchte die Beschränktheit der sinnlichen Wahrnehmung zu überwinden und durch „unrealistische“ Darstellungsweisen (wie Vogelperspektive oder „Weitwinkel-aufnahme“) das Gesamtkonzept des Architekten zu visualisieren, das allein beim Umschreiten eines Gebäudes nicht anschaulich werden konnte. Solche Veduten lenkten das Interesse auf die kreative Leistung des Baumeisters – ein Phänomen, das die zunehmende Emanzipation des Architektenstandes in der Zeit um 1700 illustriert.<sup>37</sup>

Weder Papst Clemens XI. noch der französische „Sonnenkönig“ sahen Künstler als bloße „Erfüllungsgehilfen“. Klaus Herding (Frankfurt) bescheinigte Ludwig XIV. ein unabhängiges ästhetisches Urteil, das auch von der höfischen Norm abweichende Schöpfungen goutieren konnte, und wendete sich damit gegen Marc Fumarolis Auffassung, der König sei nur die „Marionette“ seiner Kulturindustrie gewesen. Ludwig wies Pierre Pugets „Milon von Kroton“ einen Ehrenplatz in Versailles zu, obwohl dieses Werk sich keineswegs dazu eignete, etwa als „alter ego“ des Königs propagandistisch vereinnahmt zu werden: In provokantem Gegensatz zum höfischen Heldenideal hatte Puget einen wenig würdevollen Anti-Helden gestaltet – doch mit solcher skulpturaler Meisterschaft, daß er sich die Bewunderung des Herrschers sicherte.

### Die Aktualität des Barock

Die letzten Vorträge der Tagung widmeten sich den Bezügen zwischen Barock und Gegenwart. Christine Buci-Glucksmann (Paris) dachte über *Barocco e virtuale* nach; Irving Lavin (Princeton) verglich Rubens' expressiven Farbauftrag mit einem Gemälde von Willem de Kooning, verband die Reichstagsverhüllung mit barocker Festkultur, assoziierte ein Atelierstilleben Frank Stellas mit dem „bel composto“.<sup>38</sup>

Während die genannten Beiträge eher „impressionistisch“ anmuteten, bestach Silke Leopold (Heidelberg) durch analytische Klarheit. Sie führte die gegenwärtige Popularität von Barockopern auf drei Charakteristika zurück: Erstens entspreche die „chaotische“, episodische Barockdramaturgie modernen Formen des Geschichten-Erzählens (z. B. Robert Altmans „Short cuts“), zweitens komme die barocke Vorliebe für die Schilderung von Gegenwelten (Traumreichen, Armidas Zaubergarten etc.) unserer Faszination von virtuellen Realitäten entgegen, und drittens spiegle die in der Barockoper vielfach thematisierte Androgynie die Auflösung klar definierter Geschlechterrollen im Zeitalter der Gleichberechtigung.

Am Rande der Tagung war verschiedentlich zu hören, die Aktualität des Barock bestehe in seiner Bildversessenheit. Die

visuelle Kultur des 17. Jahrhunderts gleiche der von neuen Bildmedien dominierten Gegenwart, da sich uns – wie im Barock – die Welt primär durch Bilder erschließe. Aber gehen wir mit Bildern tatsächlich noch so um wie im 17. Jahrhundert? Hat sich unser Verhältnis zur sinnlichen Wahrnehmung (*aisthesis*) nicht grundlegend gewandelt?

### „Anästhetische Ästhetik“

In einer Illustration zu Johannes Davids „Veridicus Christianus“ (Antwerpen 1601) stellte Theodor Galle ein Skelett dar, das auf einer Leiter in ein Fenster im Obergeschoß einer Scheune emporklettert. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, daß die Scheune einem menschlichen Schädel ähnelt. Drei alttestamentarische Gestalten im Hintergrund (Eva, Bathseba, Loth) zur Salzsäule versteinerte Frau) sowie die lateinische Beischrift erklären den Sinn der eigenartigen Szene: „Mors intrat per fenestras oculorum“. Die Augenlust führt den Menschen in Versuchung, liefert ihn Sünde und Tod aus.<sup>39</sup> Der Stich propagiert folglich ein distanzierendes, reflektiertes Verhältnis zur sinnlichen Wahrnehmung. Erst durch Abstraktion und moralisierende Einordnung des Gesehenen gelangt man zum richtigen Verständnis von Galles Bild-Invention.

Der Barock ist eine Kultur der Bildlichkeit, in der die Bilder allerdings nicht das bedeuten, was sie auf den ersten Blick darzustellen scheinen. Das gilt nicht nur für Embleme, sondern auch für Metaphern; ja es gilt sogar für ganze Dichtungen: Tasso etwa unterlegte der gesamten Handlung seiner „Gerusalemme liberata“ einen allegorischen Sinn.<sup>40</sup> Die bildende Kunst des Barock treibt einerseits das Mimesiskonzept durch illusionistische Darstellungstechniken auf einen Höhepunkt, zerstört andererseits aber die Illusion immer wieder bewußt (etwa durch erläuternde Beischriften, die Dimensionen und das Material der Figuren), um darauf hinzuweisen, daß diese Kunst gerade nicht mimetisch, sondern symbolisch verstanden sein will, als Verweis auf eine dahinterliegende „höhere Wahrheit“. Der vom Kunstwerk erzielte Sinneskitzel sichert Aufmerksamkeit und optischen Genuß, ist aber nicht die eigentliche Botschaft.

Die „anti-mimetische Mimesis“ findet ihre Parallele in der „anästhetischen Ästhetik“ des Barock. Wenn man – wie die Veranstalter der Tagung – „aisthesis“ als „percezione“ auffaßt, muß man das zutiefst problematische, skeptische Verhältnis des Barock zur sinnlichen Wahrnehmung in den Blick nehmen. Daß dieser Aspekt vernachlässigt wurde und niemand eine klare Antwort auf die Frage wagte, was unter „estetica barocca“ eigentlich zu verstehen sei, war in meinen Augen ein Manko der Veranstaltung. Hohes Lob gebührt hingegen der hochkarätigen Auswahl der Sprecher, dem interdisziplinären Ansatz und dem anregenden Brückenschlag zur Gegenwartskunst. Sicherlich wären noch weitere

thematische Schwerpunkte denkbar gewesen (so hätte der flämische Barock mit seinen engen Kontakten nach Rom gut ins Bild gepaßt, oder man hätte sich fragen können, ob protestantische Länder im 17. Jahrhundert bewußt eine andere Art von Ästhetik entwickelten), doch ermöglichte die Beschränkung auf Italien und Frankreich eine erfreulich konzentrierte und perspektivenreiche Gestaltung des Programms. Aus vielen glänzenden Mosaiksteinen ergab sich sukzessive ein Bild von den religiösen, gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Umbrüchen, die im 17. Jahrhundert die Weltwahrnehmung veränderten.

Christina Strunck (Rom)

### Anmerkungen

- 1 Dies hängt nur teilweise damit zusammen, daß das Gedicht aus Anlaß eines Todesfalles entstand; die Passagen, in denen Donne an die verstorbene Elizabeth Drury erinnert, wechseln ab mit allgemeinen Klagen über den Zustand der Welt.
- 2 René Descartes: Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, aus der Einleitung zur *Quatrième partie du discours*: „Ainsi, à cause que nos sens nous trompent quelquefois, je voulus supposer qu'il n'y avait aucune chose qui fût telle qu'ils nous la font imaginer“.
- 3 Hierzu und zum folgenden siehe Joachim Ritter: „Ästhetik, ästhetisch“. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie 1 (1971). Sp. 555–580; Matthias Gatzemeier und Dietfried Gerhardus: „ästhetisch/ Ästhetik“. In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie 1 (1995). S. 191–198; Karlheinz Barck u. a.: „Ästhetik/ästhetisch“. In: Ästhetische Grundbegriffe 1 (2000). S. 308–400. Andere Perspektiven bei Paul Oskar Kristeller: Origins of Aesthetics: Historical and Conceptual Overview. In: Michael Kelly (Hg.): Encyclopedia of Aesthetics. Bd. 3. New York; Oxford 1998. S. 416–428; David Summers: Origins of Aesthetics: History of Aisthesis. In: ebd., S. 428–432.
- 4 Ritter: Ästhetik (wie Anm. 3). Sp. 558–559.
- 5 Barck: Ästhetik (wie Anm. 3). S. 322.
- 6 Vgl. Horst Bredekamp: Leibniz' Theater der Natur und Kunst. In: Theater der Natur und Kunst. Theatrum naturae et artis. Wunderkammern des Wissens. Essays. Berlin 2000. S. 12–19.
- 7 Vgl. Jean-Pierre Le Goff: Abraham Bosse, lecteur de Vinci. Ou querelle à l'Académie Royale autour du *Traité de la Peinture* de Léonard de Vinci. L'argumentaire d'Abraham Bosse. In: Silvia Fabrizio-Costa und Jean-Pierre Le Goff (Hg.): Léonard de Vinci entre France et Italie „miroir profond et sombre“. Actes du Colloque International de l'Université de Caen (3–4 octobre 1996). Caen 1999. S. 55–80.

- 8 Hierzu bereits Hubert Locher: Das Staunen des Betrachters. Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini. In: Werners Kunstgeschichte 1990. S. 1–46, hier S. 29.
- 9 Überliefert bei Melchior Missirini: Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova. Roma 1823. S. 112 f.
- 10 Siehe z. B. Paola Barocchi: Fortuna dell'Ariosto nella trattatistica figurativa. In: Paola Barocchi: Studi vasariani. Torino 1984. S. 53–67.
- 11 Locher: Staunen (wie Anm. 8). S. 30.
- 12 Vgl. Leon Battista Alberti: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. Hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Kristine Patz. Darmstadt 2000. S. 267.
- 13 Locher: Staunen (wie Anm. 8); John Beldon Scott: Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini. Princeton 1991. S. 172–179; Jörg Martin Merz: Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom. Tübingen 1991. S. 258–261.
- 14 Paraphrase des Textes bei Scott : Nepotism (wie Anm. 13). S. 173.
- 15 Locher: Staunen (wie Anm. 8). S. 2; Scott: Nepotism (wie Anm. 13). S. 172–179.
- 16 In: Orazioni et altre prose del signor Giovambatista di Lorenzo Strozzi. Roma 1635. S. 189–203.
- 17 Detlef Heikamp (Hg.): Scritti d'arte di Federico Zuccaro. Firenze 1961. S. 229.
- 18 Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. 2. Bd.: Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. 2. Aufl. Tübingen 1989.
- 19 Volker Kapp: Die Lehre von der actio als Schlüssel zum Verständnis der Kultur der frühen Neuzeit. In: ders. (Hg.): Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit. Marburg 1990. S. 40–64.
- 20 Bruna Filippi: Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico. Roma 2001 (siehe im Katalogteil jeweils die Rubrik „personaggi“).
- 21 Irving Lavin: Bernini and the unity of the visual arts. New York; London 1980. Bd. I, S. 6–15 u. 146–157.
- 22 Rudolf Preimesberger: Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986). S. 190–219, hier S. 190–198.
- 23 Lavin: Bernini (wie Anm. 21). Bd. I, S. 129: „The effect of this unprecedented composite of architecture, sculpture and painting is to heighten immeasurably the urgency of the illusion: the spectator inevitably accepts the vault as real and intact, while the apparition seems to filter through the masonry by a process of ectoplasmic osmosis“.
- 24 Preimesberger: Cornaro (wie Anm. 22). S. 191.
- 25 Christina Strunck: Lorenzo Onofrio Colonna, der römische Sonnenkönig. Neue Dokumentenfunde zu Bernini und seinem Kreis im Archivio Colonna. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 61 (1998). S. 568–577.
- 26 Das Motto „contemnit tuta procellas“ bezieht sich darauf, daß der Sirene auch Stürme nichts anhaben können. Das Gedicht, das in Paolo Giovios „Le sententiose imprese“ (Lyon 1562) mit der Imprese kombiniert war (Abb. 2), erläuterte das Motto genauer: So wie die Sirene das stürmische Meer nicht fürchte, pflege auch der tugendhafte Mensch widrige Umstände zu bewältigen. Da die Sirene ein von der gesamten Familie Colonna gebrauchtes Zeichen war, konnte die Imprese im 17. Jahrhundert immer wieder adaptiert werden und generell die Beständigkeit der Familie Colonna innerhalb wechselhafter Zeitläufe symbolisieren. Die herkulischen Säulen fügten dieser Botschaft eine weitere Bedeutungsebene hinzu. Sie markierten traditionell das Ende der Welt, über das man sich nicht hinauswagen sollte. Da die Sirene jedoch jenseits der Säulen angeordnet ist (und im Hintergrund schon Neuland auftaucht), soll der Betrachter wohl folgern, daß den Colonna keine Herausforderung zu groß ist.
- 27 Die kleine Säule im Zentrum von Abb. 1 wurde erst im 19. Jahrhundert in der Galerie aufgestellt; sie fungiert seither quasi als Stellvertreter für das Familienoberhaupt.
- 28 Strunck: Colonna (wie Anm. 25). S. 577.
- 29 Preimesberger: Cornaro (wie Anm. 22). S. 191.
- 30 Die Tagungsakten mit dem Titel „Im Agon der Künste“ sollen von Hannah Baader, Ulrike Müller-Hofstede und Kristine Patz herausgegeben werden.
- 31 Andere Erklärungsansätze bei Walther K. Lang: Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano. Berlin 2001.
- 32 Giovanni Pietro Bellori: Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni. Genova 1968. S. 23.
- 33 „Deh chi mi torna in vita?/ E perché com' or son, non fui di marmi/ quando Paride mio venne a mirarmi?/ Ché s'io tal era allora/ stata sarei, quanto al pregar costante./ tanto al rapir pesante./ Ma tal qual sono ancora./ son (come fui già viva) anco scolpita/ degna d'esser rapita.“
- 34 „Son la famosa figlia/ del sommo Giove e de la bella Leda./ Or volga in me le ciglia/ l'irato Sposo, e veda/ se lo scarpel de l'Arte, che m'intaglia./ del pannel di Natura il pregio agguaglia./ Conceda pur, conceda/ l'altra al Troiano, e senza sangue e morte/ una n'abbia l'amante, una il consorte.“
- 35 Anna Colia und Sebastian Schütze (Hg.): Bernini Scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese. Ausst.-Kat. Rom, Galleria Borghese, 15. 5. – 20. 9. 1998. Roma 1998. S. 190, 262.

- 36 Zum Kontext vgl. Hellmut Hager: Clemente XI, il museo dei modelli della Reverenda Fabbrica di S. Pietro e l'origine del museo architettonico. In: *Rivista storica del Lazio* 7 (1997). S. 137–183.
- 37 Vgl. Giovanna Curcio: La città degli architetti. In: Bruno Contardi und Giovanna Curcio (Hg.): *In Urbe Architectus. Modelli – Disegni – Misure – La professione dell'architetto Roma 1680–1750. Ausst.-Kat. Roma 1991. S. 143–153*; Giovanna Curcio: La professione dell'architetto: disegni, cantieri, manuali. In: Giovanna Curcio und Elisabeth Kieven (Hg.): *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento. Milano 2000. Bd. I, S. 50–69.*
- 38 Zur Aktualität des Barock für die moderne Kunst siehe auch die Beiträge von Mieke Bal und Giancarlo Maiorino in Peter J. Burgard (Hg.): *Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche. Aus dem Englischen von Georgia Illetschko. Wien 2000.*
- 39 John Manning: Renaissance and baroque symbol theory: Some introductory questions and problems. In: Peter M. Daly und John Manning (Hg.): *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory 1500–1700. New York 1999. S. XI–XXII, hier S. XVI f.*
- 40 Il Goffredo, Overo Gierusalemme Liberata, Poema Heroico del Sig. Torquato Tasso. Con l'Allegoria universale dell'istesso. Venezia 1625. S. 17–22. Tasso verfaßte diese „Allegoria“ bereits 1581; vgl. Bernard Weinberg: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Chicago; London 1961. Reprint 1974. S. 206, 207, 314.*