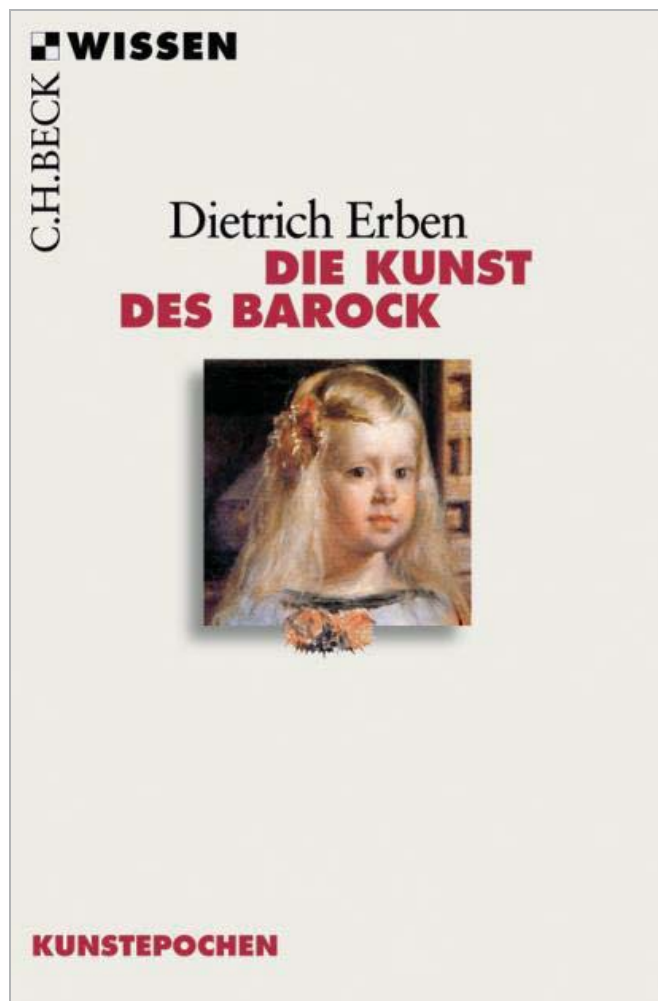


Unverkäufliche Leseprobe



Dietrich Erben Die Kunst des Barock

2021. 128 S., mit 43 Abbildungen, davon 14 in Farbe
ISBN 978-3-406-74255-2

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/29669149>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Die Kunst des Barock vermag bis heute eine überwältigende Wirkung zu entfalten. Sie hat eine neue Bildsprache erfunden, die in einer bis dahin unbekanntem Weise direkt an den Betrachter appellierte, indem sie in dessen Wirklichkeit eindrang. Dieser Band beschreibt die Entwicklung der Architektur und der verschiedenen Bildgattungen, vom Stilleben und der Landschaft über das Porträt und die Genremalerei bis hin zum Historienbild. Dabei erläutert Dietrich Erben auch die kunsttheoretischen und historischen Grundlagen, auf denen die Kunst der Epoche beruhte. Er stellt dar, wie die Künste sich in den Dienst des Staates und der verschiedenen Konfessionen stellten, wie sich aber andererseits die Künstler auch ein erstaunliches Maß an Unabhängigkeit bewahrten und damit erst den Gedanken einer Autonomie der Kunst ermöglichten.

Dietrich Erben ist Professor für Theorie und Geschichte von Architektur, Kunst und Design an der Technischen Universität München. Bei C.H.Beck ist von ihm u. a. erschienen: «Architekturtheorie. Eine Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart» (2017).

Dietrich Erben

**DIE KUNST
DES BAROCK**

Verlag C. H. Beck

1. Auflage. 2008

Mit 43 Abbildungen, davon 14 in Farbe

2., durchgesehene Auflage. 2019

Originalausgabe

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2008

Satz: Fotosatz Reinhard Amann, Aichstetten

Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen

Umschlagentwurf: Uwe Göbel, München

Umschlagabbildung: Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656.

Madrid, Museo del Prado.

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 74255 2

www.chbeck.de

Inhalt

I. Die Erfindung einer Epoche	7
Der Zwiespalt eines Begriffs	7
Neobarock im 19. und 20. Jahrhundert	11
II. Die Tradition und die Anfänge um 1600	15
Auf den Schultern von Riesen	15
Triumph der Stadtplanung in Rom	18
Appelle an den Betrachter: Bernini, Rubens und die Erfindung einer barocken Bildsprache	21
III. Die Beredsamkeit der Künste und die Gattungen der Malerei	27
Das selbstbewusste Bild	27
Die Aktualität der Rhetorik	29
Die Hierarchie der Bildgattungen	38
Die Errungenschaften der Fachmaler	40
IV. Die Repräsentation des Staates	49
Leviathan	49
Herrscherpanegyrik und Herrschaftsbegründung	51
Kunst als Mittel der Macht: Das Beispiel Versailles	61
Bürgerliche Sphäre und Widerstand	66
V. Künste und Konfessionen	71
Monument der Staatskirche:	
Die Karlskirche in Wien	72
Vielfalt der Konfessionskulturen	81
Bürgerkirche des Luthertums:	
Die Dresdner Frauenkirche	86

VI. Die Internationalität des Barock	89
Das vereinte Europa der Künste	89
Caravaggisten und Palladianisten	92
Ferne Welten	100
VII. Bildwelten des Wissens	105
Wissensspeicher	105
Die Sichtbarkeit der Vergangenheit	108
Bildmedien der Zeitgeschichte	109
Das «emblematische Zeitalter»	112
VIII. Rokoko und Aufklärung	115
Ein Gründungsdatum des Rokoko	115
<i>Style rocaille</i>	117
Das Ende des Barock: Revision und Musealisierung	120
Literaturhinweise	125
Bildnachweis	127
Personenregister	127

I. Die Erfindung einer Epoche

Der Zwiespalt eines Begriffs

Den Zeitgenossen des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts wäre es nicht in den Sinn gekommen, vom «Barock» zu reden. Die Namen, die sie der Kultur ihrer Zeit gaben, und die Art und Weise, wie sie diese charakterisierten, haben auf den ersten Blick wenig mit der künstlerischen Prosperität und mit den überwältigenden Produktivkräften zu tun, die man heute mit der Epoche assoziiert. Sie verweisen ganz im Gegenteil auf deren zerstörerisches Potential. Im Zeitalter der Türkenkriege, des Dreißigjährigen Krieges, des Spanischen Erbfolgekrieges und nicht zuletzt der zahllosen Bürgerkriege und Revolten war die Rede vom «eisernen Jahrhundert» oder vom «martialischen Saeculum». Der geschichtliche Schauplatz der Ägide des Kriegsgottes Mars war das «Theatrum Europaeum». So verkündet es der Titel einer Chronik, die von dem Frankfurter Kupferstecher Matthäus Merian seit 1635 in voluminösen Bänden veröffentlicht wurde und über ein ganzes Jahrhundert hinweg, bis 1738, erschien (Abb. 1).

In der Symbol- und Figurenwelt des Titelblattes ist der Begriff von Europa bildlich entfaltet. Drei Frauen huldigen auf einer steilen Treppe als Personifikationen ferner Erdteile der thronenden Gestalt der Europa. Der Globus, der in den Wolken darüber balanciert und auf dem der europäische Kontinent vom strahlenden Auge Gottes in Licht getaucht ist, verdeutlicht ebenso wie die Huldigungsszene, dass die Welt durch die europäischen Entdeckungen größer geworden war. Die Anordnung der Hauptfiguren lässt indessen keinen Zweifel daran, wem im Konzert der Kontinente der Vorrang gebührte. Die seitlichen Figuren im oberen Bereich des Bildes illustrieren den Krieg als eine Grundbedingung des Zeitalters. Die mit Schild und Lanze bewehrte Kriegsgöttin Bellona sitzt auf der rechten Seite, zu ihr



I Matthäus Merian,
Allegorie der Europa.
Frontispiz des *Theatrum
Europaeum*, 1635.

recht sich die Personifikation des launischen Schicksals empor, der der strafende Arm mit der Rute zugeordnet ist. Gegenüber blickt Jupiter mit der Siegespalme in der Hand gelassen auf die geflügelte Gestalt, die seinen Ruhm in die Welt hinaus posaunt. Auf Erden galten die Fürsten als Stellvertreter des Göttervaters. Der Ruhm des Herrschers, so will es die Argumentation des Bildes, setzte den Krieg ebenso voraus wie den Frieden.

Man ist auf Anhieb bereit, dem Titelbild Merians das Prädikat «barock» zu verleihen. Dies ist nicht nur mit dem Sinngehalt des Bildes zu begründen, sondern vor allem mit dem bühnenhaften Illusionismus der Komposition und dem beträchtlichen allegorischen Aufgebot. Solche Etikettierungen verdanken

sich jedoch einer heutigen Sicht. Der Terminus Barock ist keine aus der Epoche selbst gewonnene Bezeichnung. Er bürgerte sich erst nach dem Ende der Epoche, im ausgehenden 18. Jahrhundert, als eine abwertende Kennzeichnung ein, bevor er sich dann im Verlauf des 19. Jahrhunderts als wissenschaftlicher Epochenbegriff etablierte. Sein Gebrauch ist deshalb in zweifacher Hinsicht prekär – eben weil er in den zeitgenössischen Quellen als Epochenbezeichnung nicht vorkommt und sich später zunächst als Schimpfwort verbreitete. Für die früheren und nachfolgenden Abschnitte der Frühen Neuzeit gilt dieser negative Befund nicht. Zwar hat sich deren Bezeichnung ebenfalls erst im Historismus durchgesetzt, doch lässt sich bereits in der jeweiligen Zeit selbst eine positive Selbstdeklaration der Epoche ausmachen. In der Renaissance diente dazu die Metapher von der Wiedergeburt der Künste (*rinascita*) und im Manierismus, der um 1600 vom Barock abgelöst wurde, der schillernde Begriff der *maniera*. Auch in der dem Barock folgenden Epoche des Klassizismus und der Aufklärung wurde der Aufgang einer neuen Zeit mit einem selbstgewählten Begriff verheißungsvoll verkündet: Schon von den Vertretern der Aufklärung wurde die Bildungsbewegung ihrer eigenen Zeit als «Aufklärung» bezeichnet.

Die bis heute in einigen Aspekten rätselhafte Etymologie des Wortes «Barock» ist schillernd und vielgestaltig. Es geht wahrscheinlich auf das lateinische Wort für Warze (*verruca*) zurück, das man unter anderem für fehlerhafte Auswüchse an natürlichen Dingen oder handwerklich hergestellten Sachen gebrauchte. Das italienische Substantiv und das gleichlautende Adjektiv *barocco* dürften sich direkt aus der portugiesischen und spanischen Bezeichnung für eine schief geformte Perle oder eine unregelmäßige Edelsteinbildung (*barocco* bzw. *barrueco*) ableiten. Schon im 16. Jahrhundert wurde diese Gegenstandsbezeichnung auf abstrakte Sachverhalte übertragen. Als ein *barocco* galt in der Rhetorik ein skurriler dichterischer Einfall oder eine raffinierte Schlussfolgerung. Seit dem frühen 18. Jahrhundert ist die französische Bezeichnung *baroque* für eine gekrümmte Ornamentform in der Fachsprache der Tischler doku-

mentiert. Sowohl in der Dichtungstheorie als auch im Kunsthandwerk kündigt sich also ein ästhetischer Sinn des Wortes an, der bis heute verbindlich geblieben ist.

Die Verallgemeinerung zum Stilbegriff und die Verbreitung in den Lexika erfolgten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Vorreiter war die Musikkritik. Der Aufklärer Jean-Jacques Rousseau, der sich als Musikschriftsteller und Komponist dem neuen Stilideal der *simplicité*, der Einfachheit, verschrieben hatte, rubrizierte die Musik der älteren Komponistengenerationen unter dem Sammelnamen der *musique baroque*. Zu definieren vermochte er sie freilich nur unter negativen Vorzeichen. Er attestierte ihr eine verworrene Harmonie, überladene Modulationen und Dissonanzen; ihr Gesang sei hart und unnatürlich, die Verläufe der Melodien seien gezwungen. Ein Hamburger Musikkritiker hatte schon einige Jahrzehnte vor Rousseau im Jahr 1737 ganz in dessen Sinne die Musik von Johann Sebastian Bach kritisiert. Das Wort «barock» war ihm noch nicht zur Hand, also nannte er Bachs Werke «schwülstig» und «verworfen», seine Musik «verdunkelte ihre Schönheit durch allzugroße Kunst» und «streite wider die Natur».

Es ließ nicht lange auf sich warten, bis man mit diesen Begriffen auch Werken der bildenden Kunst und der Architektur zu Leibe rückte. Berühmt geworden ist die Definition des Kunsttheoretikers Quatremère de Quincy, die sich in einem Architekturlexikon findet, das im Jahr der Französischen Revolution 1789 gedruckt wurde. Für den Verfasser ist der Barock schlicht eine künstlerische Spielart des Abwegigen (*une nuance de bizarre*). Der Barock sei die raffiniert zum Superlativ gesteigerte Form des Bizarren und ein einziger Verstoß gegen alle Regeln des Geschmacks; die Idee des Barock treibe alle Lächerlichkeiten bis zum Exzess.

Im Sinne dieses Barockbegriffes schien die Kunst des Barock sich für die Zeitgenossen Quincys auszuzeichnen durch die Merkmale des Sonderbaren und des Gewählten, des sinnlich Prunkenden auf der einen Seite und des rhetorischen Überschwangs auf der anderen Seite. Die Künstler schienen sich die Lizenz zum Regelverstoß, den Anspruch auf das Ingeniöse und

das absichtsvoll Artistische auf die Fahnen geschrieben zu haben. Barock war im Urteil von Kunstliebhabern und Künstlern der nachfolgenden Generation der hässliche Auswuchs an der als vollkommen gedachten Perle der Kunst.

Neobarock im 19. und 20. Jahrhundert

Die positive Umwertung des Barockbegriffs, seine Durchsetzung und seine Popularisierung als Epochenbegriff vollzogen sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Daran war sowohl die sich als akademisches Fach formierende Kunstgeschichte als auch die an der Kunst ihrer eigenen Zeit interessierte Kunstkritik beteiligt. Die Attraktivität des Barockbegriffs beruhte ganz maßgeblich darauf, dass er zwar für die historische Interpretation von Kunst entwickelt wurde, sich dann aber auch als tauglich erwies für die Bestimmung des eigenen ästhetischen und gesellschaftlichen Standorts.

Bei Jacob Burckhardt wird erstmals das Bemühen erkennbar, Kunst und Architektur des Barock unter den ihnen eigenen Formprinzipien zu sehen. Die Anstrengung, die dies den Autor kostete, ist in den einschlägigen Passagen seines «Cicerone» (1855) aus jeder Zeile herauszulesen. Burckhardts Ehrenrettung der von ihm nun auch so bezeichneten «Barockkunst» beruht auf dem Grundgedanken, dass der Barock nicht als Bruch mit der Kunst der Renaissance zu verstehen sei, die seit jeher als unüberbietbare Gipfelleistung bewundert worden war, sondern deren eigenständige Umprägung darstelle: «Die Barockkunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon.» Burckhardts Perspektive auf den Barock blieb voller Ambivalenzen; trotzdem hat er sowohl für die vielfältigen Traditionsbindungen der Barockkunst als auch für deren innovative Eigenleistungen die Augen geöffnet.

Die akademische Kunstgeschichte ist nach Burckhardt diesen Weg weitergegangen. Dies gilt insbesondere für seinen Schüler Heinrich Wölfflin, der Burckhardts Kontinuitätsthese folgte, dem Barock aber auch schon eine eigene Physiognomie für die Jahre nach etwa 1580 zusprach. Das Ende der Epoche setzte er

um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit dem Ende des Rokoko und dem beginnenden Klassizismus an. Damit waren die zeitlichen Grenzen des Barockstils in einer Weise bestimmt, über die bis heute weitgehend Konsens besteht. Die stilistische Eigenart des Barock entfaltete Wölfflin aus einem einzigen Begriff, dem «Malerischen». Die «malerische Wirkung» ziele auf «die freiere Linie, das belebte Spiel von Licht und Schatten», sie suche den «Reiz in der Bewegung der Massen»; das «Malerische» besitze «keine körperliche Wahrheit», sondern suche «durch den Schein zu wirken». In Wölfflins Habilitationsschrift über «Renaissance und Barock» (1888) wird im Kern jener Illusionismus entwickelt, der sich für das Verständnis des Barock als äußerst folgenreich erweisen sollte.

Das von Burckhardt, Wölfflin und anderen Gelehrten ausgearbeitete Verständnis des Barock wäre wohl kaum über die akademischen Kreise hinaus an die Öffentlichkeit gelangt, wenn es nicht mit aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen zusammengefallen wäre. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der Neobarock als Baustil inauguriert. Den Startschuss gab der Pariser Louvre, der im Zuge der Französischen Revolution dem König enteignet und 1793 als Museum eröffnet worden war. Seit 1852 war die Anlage durch kolossale Flügelbauten erweitert worden, die den barocken Altbaubestand der Cour Carrée in freier, neobarocker Manier wiederholten. Bauherr war Napoleon III., der die Republik durch einen Staatsstreich zerschlagen hatte und nun als neuer Kaiser in den Erweiterungsbauten seine Residenz bezog. Der Louvre wurde für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Exempel moderner Staatsbaukunst. Das Deutsche Kaiserreich und die K. u. K. Doppelmonarchie wollten hinter dem zweiten *Empire* nicht zurückstehen, so dass auch in Berlin und Wien monumentale neobarocke Bauten für die staatliche, kirchliche und kulturelle Repräsentation geplant wurden.

Die fern gerückte Barockzeit war für eine Gesellschaft an der Schwelle zur Moderne ein Spiegel, in dem sie nicht zuletzt die eigene mentalitätsgeschichtliche Situation wiederzuerkennen meinte. Mochte der Barock für die Staatsrepräsentation als

Fundus von Formen dienen, die Herrschaft visualisieren konnten, so sah eine skeptisch gestimmte Kulturkritik im Barockzeitalter doch auch die Vorzeichen für das Krisenbewusstsein hoch-industrialisierter Massengesellschaften. Man nimmt mit Verblüffung zur Kenntnis, in welchem Ausmaß um 1900 das Vokabular, mit dem die historische Epoche und die damalige Gegenwart diagnostiziert wurde, ein und dasselbe ist. Heinrich Wölfflin behauptet, dass für die Architektur des Barock das Komponieren von «Masseneffekten» wesentlich sei, die beim Betrachter die «Intimität des Nachlebens» verhindern. Er sieht darin explizit eine Verwandtschaft zur eigenen Zeit und in Richard Wagner denjenigen Künstler, der in barocker Weise auf die Affektüberwältigung hingearbeitet habe. Gleichzeitig analysierte Cornelius Gurlitt in seinem dreibändigen architekturgeschichtlichen Grundlagenwerk zur «Geschichte des Barockstiles» (1887–1889) die Baukunst im päpstlichen Rom als Instrument der «Agitation», die nicht mehr auf die Bedürfnisse des «einzelnen Bürgers» Rücksicht nehme, sondern auf die Vereinnahmung der «Massen der bekehrten Volksteile» ziele.

Schlagartig enthüllt auch das Wort von der «Nervosität» die mentalen Affinitäten, die die Zeitgenossen zwischen der Barock- und der Gründerzeitära zu erkennen meinten. In den drei Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg wurden Nervenschwäche, gesteigerte Reizbarkeit und krankhafte Sensibilität als Grundübel diagnostiziert. Ob faktische Krankheit oder Hypochondrie, für die Nervenschwäche wurden nahezu alle Errungenschaften der technisierten Welt verantwortlich gemacht. Gleichzeitig machte Wölfflin den «Zustand der Erregung» als Hauptabsicht der Barockkunst aus und stellte unumwunden fest: «Die Hauptbarockkünstler litten alle an Nervosität.»

Die Erfolgsgeschichte des Barock ist keineswegs geradlinig verlaufen. Anfänglich wurden der Kunst zwischen Manierismus und Klassizismus alle Qualitäten aberkannt, dann wurde allmählich deren besondere Stilprägung erkannt und am Ende anerkannt. Dabei ist es bis heute geblieben. In der Gegenwart finden barocke Kunst und Architektur eine kaum überbietbare Zustimmung und sind Attraktionen für ein breites Publikum.

So wie im Musikrepertoire Monteverdi und Vivaldi, Purcell und Lully, Bach und Händel überall präsent sind, so sind die Werke von Caravaggio und Bernini, Rembrandt und Rubens, Velázquez und Poussin Magneten in den Museen und im Ausstellungsbetrieb. Die europäischen Metropolen, deren Stadtbild von barocken Palästen und Kirchen geprägt wird – wie z. B. Rom, Wien, Prag oder Amsterdam – sind gefragte Ziele des Tourismus.

Seit gut zwei Jahrzehnten ist auch in der aktuellen Architektur, den visuellen Künsten und der Kulturkritik eine Berufung auf den Barock zu erkennen. Unter den Vorzeichen der Postmoderne kam es zu einem Revival der Scheinperspektive in der Architektur. Illusionsräume des römischen Hochbarock wurden als Urahn einer Ästhetik des Virtuellen und der sinnlichen Vereinnahmung entdeckt. In den Raffinessen der Betrachtertäuschung sah man Vorformen der «special effects» von Computerspielen. Solche Schulterschlüsse bezeugen das Bedürfnis der Historisierung gegenwärtiger Kulturphänomene. Für das Verständnis der vergangenen Epoche leisten sie hingegen in der Regel wenig.

Beim folgenden Versuch, einige Entwicklungslinien der Kunst und Architektur vom Beginn des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zu skizzieren, ist die Frage nach deren geschichtlichem Zeugniswert ins Zentrum gestellt. Es geht mit anderen Worten weniger darum, was an einem Kunstwerk barock ist und ob es den Stil seiner Zeit nun vollgültig oder nur teilweise vertritt. Das Hauptaugenmerk liegt vielmehr auf der Frage, was ein Werk mit den Mitteln der Kunst über die Epoche seiner Entstehung aussagt. Künstler und Architekten reflektieren in Kooperation mit ihren Auftraggebern und ihrem Publikum Problemlagen ihrer Zeit und bringen sie in ihren Werken zur Anschauung. Zum Verständnis dieser Mitteilungen soll nicht nur nach deren künstlerischer Form und nach deren Inhalten gefragt werden, sondern auch nach den Voraussetzungen ihres Zustandekommens. Zu diesen Bedingungen gehören auch Institutionen – der sich formierende moderne Staat, konfessionelle Gruppen und andere Institutionen wie Akademien, die der Bürokratisie-

rung und der Internationalisierung des Kunstgeschehens Vor-
schub leisteten.

II. Die Tradition und die Anfänge um 1600

Auf den Schultern von Riesen

Bei den Künstlern und Architekten, die an der Wende zum 17. Jahrhundert den neuen Stil schufen, ist keine Euphorie des Aufbruchs zu erkennen. Sie sahen sich als Bewahrer einer Tradition, an der sie sich zwar selbstbewusst maßen, der sie aber nicht zu entkommen suchten. Als Epoche des Neubeginns verstanden sie ebenso wie die vorangegangenen Künstlergenerationen die schon länger zurückliegenden Anfänge der Renaissance. Die *rinascita*, die Wiedergeburt, der Künste war von Giorgio Vasari in seinen einflussreichen Künstlerviten, die zuerst 1550 und mit Erweiterungen 1568 erschienen, sanktioniert worden. Nach seiner Geschichtskonstruktion erfolgte diese Wiedergeburt in mehreren Phasen, bis sie sich nach 1500 selbst vollendete. Durch die Schöpfungen Michelangelos, so Vasari, erfuhr das neue Kunstideal eine nicht zu übertreffende Erfüllung.

Vasaris Wertmaßstäbe und das von ihm entworfene historische Ordnungsprinzip blieben in der Folgezeit lange gültig. Jede Neuerung in den Künsten war dem Gedanken der Kontinuität, der Nachahmung älterer und aktueller Kunst (*imitatio*), wie auch der Idee konkurrierender Überbietung des Früheren und des Modernen (*aemulatio*) verpflichtet. Gegenüber den Künstlern und Architekten wurde dieser Anspruch in einem geradezu erdrückenden Maß von den Auftraggebern, den Kunstkennern und vom Publikum bekräftigt. Neben die Antike rückte die Kunst des 16. Jahrhunderts als gleichberechtigte Orientierungsinstanz. Die im Kunstwerk nachvollziehbare Auseinandersetzung mit der Kunsttradition konnte nicht nur als Ausweis der Kennerschaft gelten und befriedigte nicht nur das Gefallen

an einer anspielungsreichen Kunstsprache. Aus ihr gewann die Barockkunst auch immer wieder ihre eindrucksvolle historische Tiefe.

Man konnte Gianlorenzo Bernini das höchste Lob damit zollen, dass man ihn mit Michelangelo verglich. Sein erster Gönner, der spätere Papst Urban VIII., setzte in ihn die Hoffnung, dass er der «neue Michelangelo seiner Zeit» werde. Von dem Literaten Fulvio Testi wurde Bernini 1633 als «Michelangelo unseres Jahrhunderts» gefeiert, der auch den antiken Bildhauern in der «Exzellenz der Kunst» nicht nachstehe. Bernini selbst hat sich das ihm angetragene Lob zu eigen gemacht. Bei den Malern bezog sich der lobende Vergleich vor allem auf Raffael, Correggio und Tizian. Giovanni Pietro Bellori, der vermutlich einflussreichste Kunsttheoretiker des Barock, hat diese drei Zeitgenossen Michelangelos in einen normativen Rang erhoben. In seinem 1678 erschienenen Vitenwerk würdigt er die Künstler seiner eigenen Zeit durch den Vergleich mit diesem Malertriumvirat der Hochrenaissance. Waren die einem klassischen Stilideal verpflichteten Maler wie Guido Reni oder Domenichino als Meister der «grazia» zu feiern, so war der Vergleich mit Raffael geradezu unausweichlich. Und sollte die Kunst Caravaggios verächtlich gemacht werden, dann spielte man eben die dem Maler attestierte Naturnähe gegen das Schönheitsideal Raffaels aus.

Die schöpferische Aneignung sowohl der italienischen als auch der nördlichen Renaissancetradition zeigt sich im Schaffen von so gegensätzlichen Malern wie Peter Paul Rubens und Nicolas Poussin. Poussin, der aus Frankreich stammte und zeitlebens in Rom tätig war, steuerte zur Erstpublikation der Schriften zur Malerei von Leonardo da Vinci 1651 die Illustrationen bei. Rubens, der wie Poussin Graphiken von Dürer studierte, konnte Einsicht in das Zeichnungsmaterial von Leonardo da Vinci nehmen. Er setzte um 1606 eine Kampfszene aus dessen Fresko der Schlacht von Anghiari in einem Gemälde um, das den bewahrenden Respekt vor dem ein Jahrhundert älteren, damals schon zerstörten Fresko bezeugt und gleichzeitig Leonardos Bildentwurf in eine eigene Bildsprache überträgt. In einer von Rubens

selbst erfundenen Landschaft ist die Wucht des Kampfgeschehens der aufeinander zustürmenden Reiter durch die voluminösen Leiber von Menschen und Tieren in eine bedrohliche körperliche Präsenz überführt, in der die späteren Jagdbilder von Rubens vorbereitet sind. Rubens pflegte nach dem Vorbild der Humanisten nicht nur zeitlebens durch Briefe und Reisen einen äußerst intensiven Austausch mit der europäischen Gelehrtenwelt, sondern er trat auch wie die Altertumsforscher in Dialog mit älterer Kunst und Architektur. Als Frucht seines Italienaufenthaltes publizierte er in Antwerpen im Jahr 1622 ein prachtvolles Stichwerk mit den Ansichten und Bauaufnahmen von Genueser Palästen und Villen, die zum Teil schon fast ein Jahrhundert früher errichtet worden waren. Die Renaissancebauten der italienischen Hafenmetropole verstand er als Musterhäuser, zu deren Nachahmung er die patrizischen Bauherren seiner Heimatstadt zu ermutigen hoffte.

Das spannungsreiche Verhältnis von Traditionsbezug und Neuerungswillen wird bei der päpstlichen Basilika von Sankt Peter in Rom wie vielleicht bei keinem anderen Bauwerk des Barock aufrechterhalten und zur Anschauung gebracht. Bei dem größten und berühmtesten Kirchenbau des Barock handelt es sich um die Vollstreckung eines architektonischen Testaments der Renaissance. Zugleich wurde der frühchristliche Vorgängerbau ideell bewahrt. Ein Plan von 1620 veranschaulicht die komplizierte Baugeschichte des Petersdoms in verschiedenen Schichten (Abb. 6, S. 33). Auf dem Blatt ist die fünfschiffige, damals schon zum Abbruch freigegebene Basilika, die Kaiser Konstantin hatte errichten lassen, im blässeren Umriss des Neubaus dunkel hervorgehoben, während die überbordende Beschriftung wie ein Denkmalinventar die Standorte der aus dem Altbau entfernten Altertümer festhält. Die Gestalt des Neubaus war im Kern 1506 von Bramante definiert und in einer langen Kampagne mit Veränderungen realisiert worden. Als 1608 der Grundstein für den Fassadenkorpus gelegt wurde, stellte der Bauherr Papst Paul V. die Zeitgenossen und vor allem die skeptische Baukommission vor die vollendeten Tatsachen seines Bauwillens. Der Fassadenvorbau verlangte nach einem Langhaus, dem

die Reste von Konstantins Basilika zu weichen hatten. Nach dem Entwurf von Carlo Maderno entstand innerhalb von nur vier Jahren eine frühe, aber bereits exemplarisch vollendete Barockfassade, die doch das Erbe des Renaissancebaus treuhänderisch verwaltet (Abb. 8, S. 36). Die Front sollte bei aller angemessenen Monumentalität niedrig genug bleiben, um die Sicht auf die von Michelangelo entworfene Kuppel zu gewährleisten. Im Inneren nimmt der Fassadenvorbau das Kolonnadenmotiv von Michelangelos Kapitolspalast auf. Vom Renaissancebau des Doms wird die Disposition des Aufrisses weitergeführt.

Doch bei allen Vorgaben ist die Fassade nun als plastisch ausgearbeitete Schauwand aufgefasst, die zur Mitte hin effektiv gestaffelt ist und deren Elemente den Raum des Vorplatzes durch ihre Ausdehnung faktisch und visuell in Anspruch nehmen. Durch das gesteigerte Volumen der Fassade tritt der Kirchenbau in ein verändertes Verhältnis zu seiner Umgebung. Es kündigt sich schon hier eine städtebauliche Konzeption an, die in Berninis ab 1656 geplanten Petersplatzkolonnaden ihre Fortsetzung und Erfüllung fand. Aufgefordert, den Grundgedanken seiner oval ausgreifenden Wandelhallen zu erläutern, beschrieb Bernini sie als die symbolischen, die Gläubigen empfangenden Arme der Mutterkirche, deren Haupt der überkuppelte Chorbezirk darstellte. Mit dieser Auslegung bindet der Architekt seine Platzanlage in all ihrer Originalität an den in der Renaissance entstandenen Teil des Petersdoms als das bauliche und geistige Zentrum der Kirche zurück.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de