

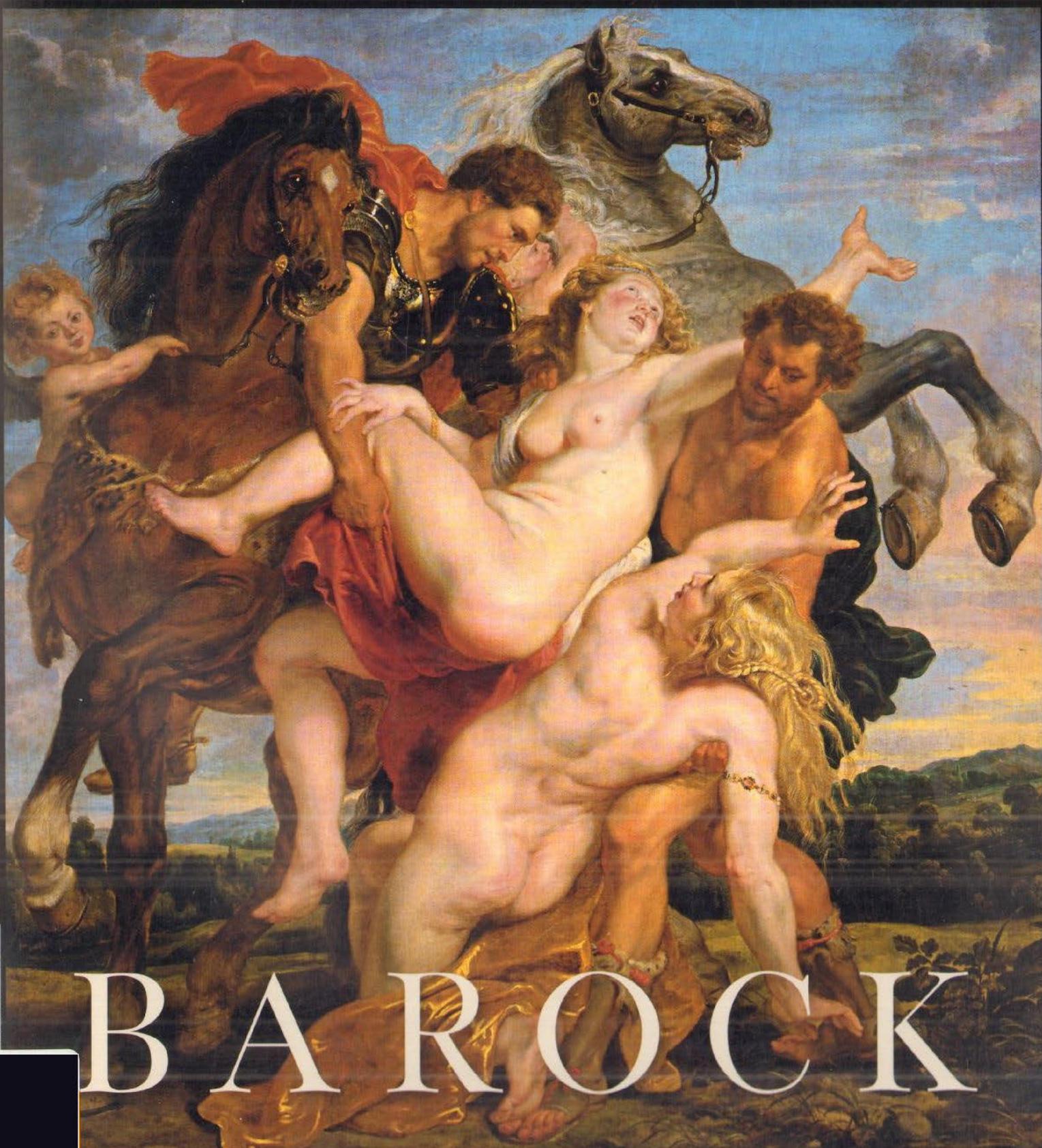
Deutschland € 15,90 • Österreich € 17,90 • Schweiz sfr 33,-

NR. 1

BAROCK

GEO EPOCHE EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST



BAROCK

DAS ZEITALTER DER INSZENIERUNG
1600 - 1750

01
515908



Liebe Leserin, lieber Leser

Hiermit präsentieren wir Ihnen die Erstausgabe eines neuen Magazins. **GEOEPOCHE EDITION** wird in Zukunft alle sechs Monate erscheinen und in jeder Ausgabe eine wichtige Ära der Kunstgeschichte vorstellen.

Entstanden ist die neue Heftreihe in der Redaktion von **GEOEPOCHE**, dem Geschichtsmagazin der GEO-Gruppe. Seit mehr als zehn Jahren lädt **GEOEPOCHE** seine Leser ein zu Zeitreisen in die Vergangenheit: lässt untergegangene Kulturen wie das alte Ägypten wieder aufleben, porträtiert Epochen wie die deutsche Romantik oder rekonstruiert Ereignisse der Zeitgeschichte wie die legendäre Präsidentschaft John F. Kennedys.

Regelmäßig stellen wir in den Heften auch bildende Künstler vor, die typisch waren für die jeweilige Zeit – so Caspar David Friedrich für die deutsche Romantik oder die Erfinder der Pop Art für die Ära Kennedy. Und jedes Mal bedauern wir, dass wir ihnen nicht mehr Raum geben oder noch weitere Künstler aus jener Epoche vorstellen können.

Dieses Problem stellte sich besonders deutlich bei der Produktion der aktuellen **GEOEPOCHE**-Ausgabe über Ludwig XIV., der von 1643 bis 1715 Frankreichs König war. Denn im 17. Jahrhundert prägte ein neuer Stil den Geschmack jener Männer, die es sich leisten konnten, ein Kunstwerk in Auftrag zu geben: der Barock. Und nirgendwo wurde dieser neue Stil, in dem es vor allem um die Kunst der Inszenierung ging, um die Verherrlichung des jeweiligen Auftraggebers, so konsequent eingesetzt wie im Frankreich Ludwigs XIV.

Dies so ausführlich zu präsentieren, wie es dem Thema angemessen wäre, hätte aber den Rahmen der Ausgabe über den Sonnenkönig gesprengt.

Und deshalb haben wir beschlossen, ein weiteres Geschichtsmagazin zu gründen – eines über die Ahngalerie der Kunst: **GEOEPOCHE EDITION**.

Auf den folgenden Seiten stellen wir Ihnen die Geschichte des Barock vor: eines Stils, der seinen Ursprung im Rom des ausgehenden 16. Jahrhunderts hatte – zu einer Zeit, als der Propagandakrieg zwischen Reformation und Gegenreformation in vollem Gange war und sich die Päpste in der Ewigen Stadt eine neue, spektakuläre Kunst wünschten, die ihren

Herrschaftsanspruch über die Köpfe und Herzen der Gläubigen eindrucksvoll unterstreichen sollte.

Und die Künstler taten, wie von ihnen verlangt – wenn auch mit äußerst unterschiedlichen Stilmitteln. Manche arbeiteten mit verschwenderischem Prunk und theatralischer Dynamik, um die Macht der Kirche zu rühmen, so Pietro da Cortona, der für die Familie des Papstes Urban VIII. ein Deckengemälde schuf, das den Raum schier zu sprengen schien und den Blick freigab in einen Himmel voller tanzender Engelswesen, über denen die göttliche Vorsehung thronte.

Andere setzten auf einen krassen Realismus, etwa Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio, der biblische Mordtaten erschreckend präzise in Szene setzte und mit seiner Wirklichkeitsnähe manchen Kleriker schockierte. Der in seinen Bildern aber immer wieder deutlich machte, wem seine Loyalität in dem Glaubenskampf gehörte: der einen, heiligen, katholischen und apostolischen Kirche.

Beiden Malern war gemein, dass sie unverhohlen auf den dramatischen Effekt setzten. Dass sie den Betrachter in ihren Bann schlagen wollten. Dass sie einen Stil schufen, in dem es vor allem um eines ging: die Inszenierung.

Von Rom aus breitete sich diese neue Kunstrichtung, die wie geschaffen dafür war, Fürsten und Monarchen zu überhöhen, nach und nach in ganz Europa aus – nicht nur im Frankreich des prunkstüglichen Sonnenkönigs, sondern auch in kleinen deutschen Provinzstaaten, deren Herrscher Ludwig XIV. nacheiferten und ihre Barockschlösser zur Not aus Fachwerk bauten, wenn ihnen die Mittel für besseres Material fehlten.

Selbst die Gegner des Papstes entdeckten den neuen Stil, vor allem die streng calvinistischen Niederländer, die sich schon bald von Meistern wie Rembrandt van Rijn malen ließen – nur dass es in ihrer Republik keine kirchlichen oder weltlichen Fürsten waren, die die Aufträge erteilten, sondern brave Bürger, die durch ihren Handel zu Reichtum gekommen waren und es sich leisten konnten, sich für die Nachgeborenen porträtieren zu lassen.

Am Beispiel der niederländischen Maler lässt sich auch ein wichtiges Merkmal



des Barock gut nachvollziehen: dessen Vielseitigkeit. Denn zur Kunst der Inszenierung – dem wohl entscheidenden Merkmal jenes Stils – gehörte bei manchen Künstlern eben auch der Verzicht. Der Verzicht auf wirbelnde Dynamik, auf prunkvolle Ornamente,

auf dramatische Hell-dunkel-Effekte.

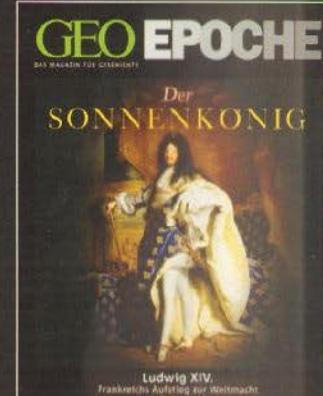
Denn auch das ist Barock: eine Dienstmagd zu zeigen, die etwas Milch in einen Topf gießt – eine Feier des schlichten, bürgerlichen Lebens, gemalt um 1660 von Jan Vermeer, wohl eines der schönsten Barockbildnisse überhaupt.

Wie schon bei **GEOEPOCHE**, wird es auch in dieser neuen Reihe darum gehen, die jeweilige Ära so anschaulich wie möglich wieder aufleben zu lassen. Darum, zu verstehen, was die Auftraggeber der Kunstwerke bewegte. Unter welchem Druck die Künstler standen. Woran sie glaubten. Worum es bei der Symbolik bestimmter Kunstwerke ging.

Eines der, wie ich finde, zauberhaftesten Details aus den Bildern jener Zeit zeigen wir auf der nebenstehenden Seite: einen Engel, den Orazio Gentileschi um 1620 als Beweis für die Existenz Gottes gemalt hat. Und selbst wer dem Künstler weltanschaulich nicht folgen mag, kann sich anrühren lassen von der Leichtigkeit jenes Himmelswesens, das herabgestiegen ist, um die Zweifelnden eines Beseren zu belehren.

Herzlich Ihr

Michael Siefner



Ludwig XIV.
Frankreichs Aufstieg zur Weltmacht
1638–1715



KUNST ALS INSZENIERUNG

Von Rom aus beginnt der Barock seinen Siegeszug durch Europa, und schon bald beherrscht er die Kunst in Frankreich, Spanien und den Niederlanden. Doch was macht den neuen Stil so einzigartig, mit welchen Mitteln gelingt es Malern, Bildhauern und Architekten, die Betrachter für ihre Werke einzunehmen? 150 Jahre Barock in Europa – ein Überblick Seite 24



ROM UM 1600: DIE ERFINDUNG DES BAROCK

Nach dem Willen von Päpsten und Kardinälen soll die Ewige Stadt im 17. Jahrhundert prachtvoller werden als unter den antiken Imperatoren. Und so schaffen Künstler für die geistlichen Herren einen neuen Stil, der in nie da gewesem Prunk und ungeheuerer Dynamik die Macht Gottes preist und ihre Auftraggeber verherrlicht: den Barock Seite 6



FRANKREICH: IM REICH DES SONNENKÖNIGS

Ludwig XIV., der mächtigste Monarch des 17. Jahrhunderts, lässt sich von Architekten, Malern und Bildhauern als Sonnenkönig und Lichtgott glorifizieren. Wie kein Zweiter nutzt der König die Macht der Bilder als Herrschaftsmittel Seite 44



CARAVAGGIO – EIN REVOLUTIONÄR DER KUNST

Für seine Madonnen posieren Prostituierte, seine Helden sind jugendliche Rabauken: Kein anderer Künstler hat es zuvor gewagt, so schauderhaft realistisch zu malen wie Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio. Der Lombarde bricht die althergebrachten Regeln der Kunst, verweigert sich dem Ideal der Schönheit – und römische Aristokraten feiern ihn dafür Seite 62



NIEDERLANDE: DIE KUNST DER KAUFLEUTE

Im Zeitalter des Barock sind die Niederlande geteilt: in den katholischen Süden, der zum spanischen Weltreich gehört, und die calvinistische Republik im Norden. Der Pracht des altgläubigen Barock, die etwa Peter Paul Rubens in mythologischen Szenen auf die Leinwand bannt (links), setzen die Künstler der Republik den Stolz auf die bürgerliche Schlichtheit entgegen – so wie Rembrandt van Rijn mit seiner »Nachtwache« (unten) Seite 82



DEUTSCHLAND: DIE SPÄTEN ERBEN

Grandios wie Versailles und beeindruckend wie der Petersdom wünschen sich deutsche Fürsten ihre Schlösser und Kirchen. Denn sie wollen ebenso glanzvoll erscheinen wie die barocken Päpste und so mächtig wie der Sonnenkönig – auch wenn sie oft nur über winzige Territorien gebieten Seite 112

Das päpstliche Rom

DIE ERFINDUNG DES BAROCK

Im Auftrag von Kirchenfürsten schaffen Maler, Bildhauer und Architekten einen neuen Stil

6

Kunst als Inszenierung

DEM HERRSCHER ZUM WOHLGEFALLEN

Von Italien aus verbreitet sich der Barock rasch über den ganzen Kontinent – als Kunst der Mächtigen

24

Frankreich

IM ZENTRUM DER WELT

Die französischen Künstler arbeiten vor allem für ein Ziel: die Verherrlichung ihres Königs

44

Revolutionär der Kunst

CARAVAGGIO

Er malt realistisch wie kein anderer – und wird dafür gefeiert und verdammt

62

Niederlande

DIE KUNST DER KAUFLEUTE

In dem religiös gespaltenen Land schaffen Maler Sinnbilder ihrer Konfession

82

Das barocke Fest

DIE BÜHNE DER MACHT

Niemals zuvor haben Europas Monarchen so prächtige Feiern veranstaltet

100

Deutsche Staaten

DIE SPÄTEN ERBEN

Auch die kleinsten Territorialherren wollen mit Bauten und Bildern prunkend wie Ludwig XIV.

112

Zeitleiste

126

Bildvermerke

128

Impressum

129

Vorschau »Impressionismus«

130

Titelbild: »Der Raub der Töchter des Leukippos«, Ölgemälde von Peter Paul Rubens, um 1618.

Alle Fakten und Daten in dieser Ausgabe sind vom GEOPOCHE EDITION-Verifikationsteam auf ihre Richtigkeit überprüft worden. Kürzungen in Zitaten sind nicht kenntlich gemacht. Manche Gemälde sind nicht vollformatig abgebildet; doch nur dort, wo sich die Redaktion für einen extremen Ausschnitt entschieden hat, ist es in der betreffenden Bildunterschrift eigens vermerkt.

Redaktionsschluss: 24. März 2010

Die Erfindung des BAROCK

Nach dem Willen der Päpste soll Rom im

17. Jahrhundert so prachtvoll neu entstehen,

dass es den Glanz der Antike überstrahlt.

Und so erschaffen Maler, Bildhauer und Archi-

tekten in der Stadt am Tiber für ihre Mäzene

ab etwa 1600 einen neuen Kunststil: den Barock.

Mit verschwenderischem Prunk, leiden-

schaftlicher Dramatik und Hingabe zum Detail

preisen sie die Macht Gottes und den Ruhm

der Fürsten, brechen aber auch zum Unwillen

vieler Kleriker so manches Tabu

TEXT: BERTRAM WEISS



Die wirbelnden Figuren an der Decke des Palazzo Barberini in Rom scheinen den Raum zu sprengen: Der Betrachter blickt geradewegs in himmlische Gefilde. In der Gestalt einer strahlenden Frau weist dort die Vorsehung auf Bienen und Lorbeer – die Insignien des Adelshauses, dem der Finanzier des Werkes entstammt: Papst Urban VIII. Für den Pontifex maximus erschafft Pietro da Cortona (1596–1669) zwischen 1632 und 1639 dieses überwältigende Gemälde, das er mit einem vermeintlich steinernen Rahmen umgibt; er lässt Pflanzen die Simse umranken und Wolken den Zierrat umwehen. So erreicht er kunstvoll eines der wichtigsten Ziele barocker Maler – die täuschend echte Illusion.

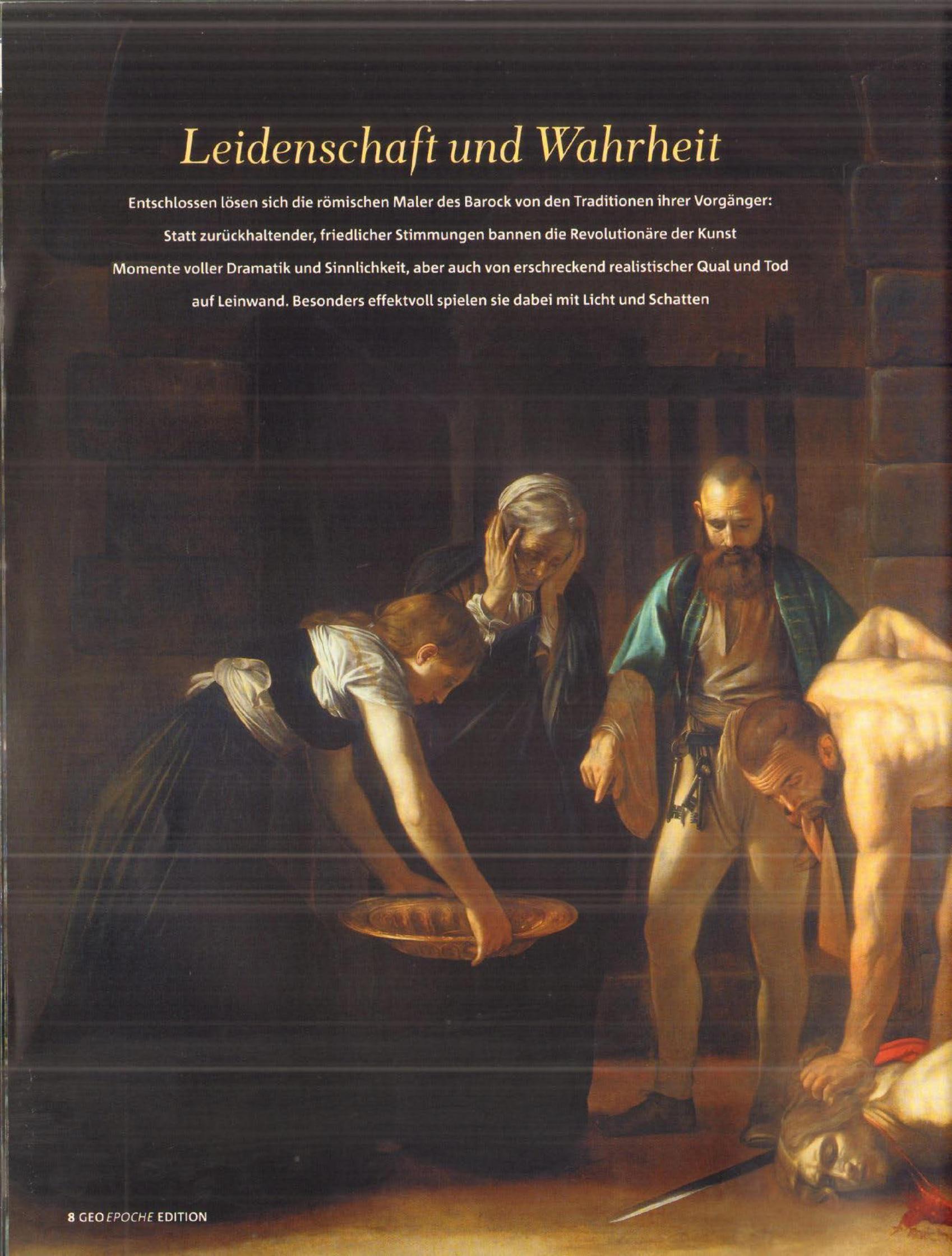
Leidenschaft und Wahrheit

Entschlossen lösen sich die römischen Maler des Barock von den Traditionen ihrer Vorgänger:

Statt zurückhaltender, friedlicher Stimmungen bannen die Revolutionäre der Kunst

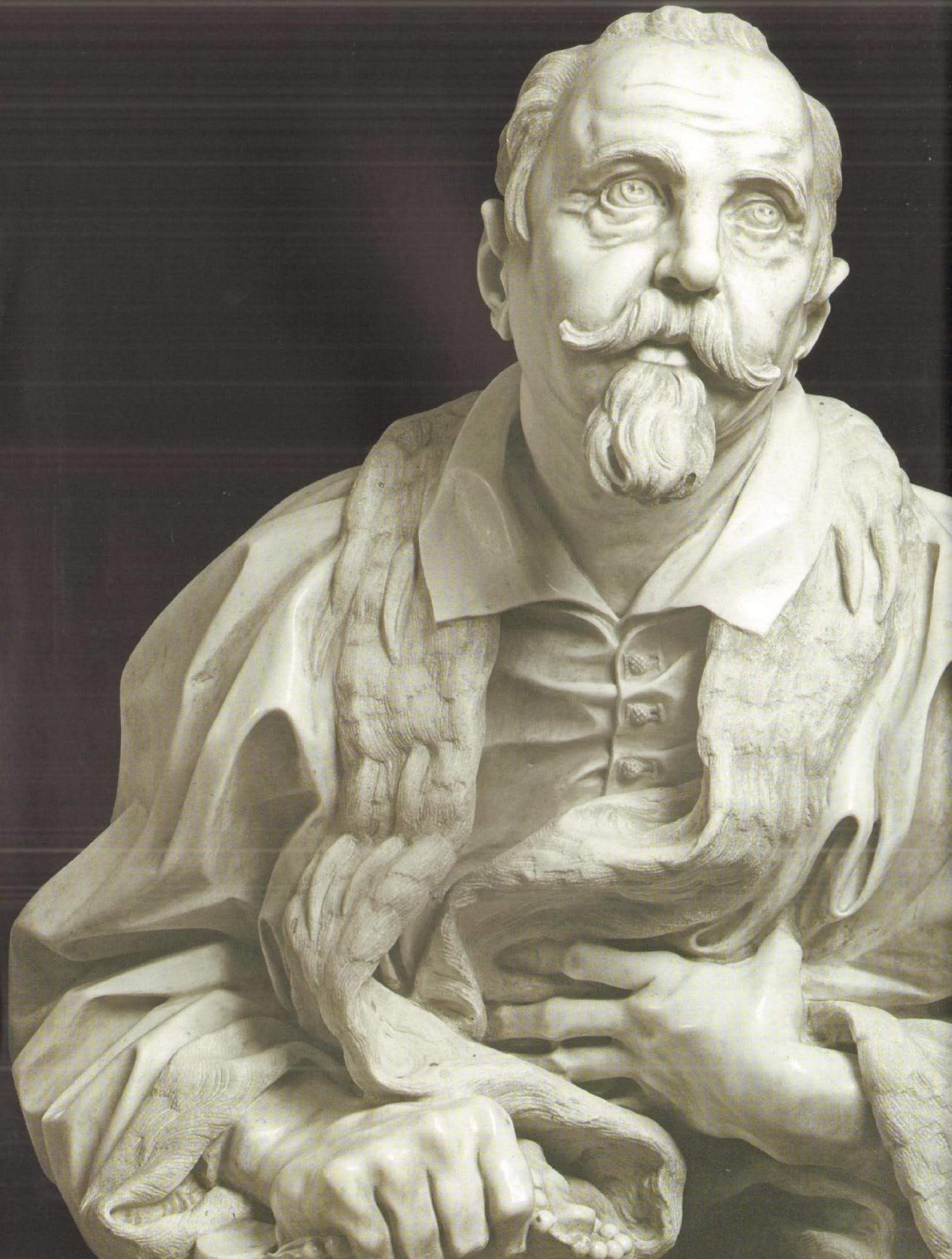
Momente voller Dramatik und Sinnlichkeit, aber auch von erschreckend realistischer Qual und Tod

auf Leinwand. Besonders effektvoll spielen sie dabei mit Licht und Schatten





Das blutige Werk ist fast vollbracht:
Schon hat der Scherge das Schwert beiseite-
gelegt, mit dem er den Mann am Boden
enthauptete. Nun macht er sich daran, mit
einem Dolch auch noch die letzten Muskeln zu
durchtrennen. Um den Kopf aufzunehmen,
hält eine Magd eilfertig eine goldene Schale
bereit. Nie zuvor hat ein Maler die grausige
Hinrichtung Johannes des Täufers derart dras-
tisch in Szene gesetzt wie auf diesem Gemälde
von 1608: Michelangelo Merisi (1571–1610),
genannt Caravaggio, scheut sich nicht, die
Wirklichkeit so realistisch wie möglich darzu-
stellen – und versetzt das biblische Ereignis
dabei in seine Gegenwart. So zeigt Caravaggio,
der selbst mehrmals eingekerkert wird, auch
die Brutalität der römischen Zeitgenossen:
Im Schatten des Hintergrundes malt er die ge-
fürchteten *corde* – jene Stricke, mit denen
Folterknechte den Delinquenten die Schultern
ausrenken, um Aussagen zu erpressen



Ein Moment für die Ewigkeit

Mit dem Meißel erwecken Roms Bildhauer wie Gianlorenzo Bernini die Steine zum Leben: Präzise schlagen sie fließende Bewegungen, kleine Gesten und feine Nuancen der Gesichter in Marmor. So fangen sie in Skulpturen sogar flüchtige Gefühle für immer ein



Wie eine Wolke tragen die wallenden Stoffbahnen seines Gewandes den Herzog Francesco I. So erhebt sich das marmorne Abbild des Fürsten, das Bernini um 1650 erschafft, über den Betrachter – und verkörpert die Staatsidee des Barock: Als unumschränkte, über den Untertanen schwebende Potentaten wollen die Souveräne jener Zeit gesehen werden – selbst dieser Herrscher des eher unbedeutenden Fürstentums Modena

Mit verklärtem Blick schaut Gabriele Fonseca in die Höhe. Tief ins Gebet versunken, umklammert der päpstliche Leibarzt mit der Rechten einen Rosenkranz – und lässt den Betrachter vergessen, dass die Büste aus Stein ist. Kunstvoll schlägt der Bildhauer Gianlorenzo Bernini (1598–1680) den Moment des Zwiegesprächs mit Gott in den harten Werkstoff. Der gebürtige Neapolitaner führt sein Werkzeug so geschickt, dass er in Rom nahezu 50 Jahre lang die Kunst dominiert

Die Metropole als Kunstwerk

Auch die Stadtplanung erheben die barocken Herrscher zu einer Aufgabe künstlerischer Gestaltung: Öffentliche Plätze zu Füßen monumental Prachtbauten sollen sich nach dem Willen weltlicher und geistlicher Fürsten in Bühnen verwandeln, auf denen sie sich in Szene setzen können





Mit theatralischer Weite öffnet sich der Petersplatz in Rom. Wie zwei riesige Arme umgreifen die Kolonnaden aus 372 Säulen und Pfeilern den Besucher – und ziehen ihn hin zum Zentrum der katholischen Christenheit: dem Petersdom. Mit diesem monumentalen Ensemble erschafft Gianlorenzo Bernini ab 1656 im Auftrag des Kirchenoberhauptes Alexander VII. einen Ort, an dem sich das Papsttum selbst verherrlicht. Dabei brilliert der Bildhauer nicht nur mit den Entwürfen für die Heiligenstatuen, welche die Bauten krönen, er erweist sich auch als genialer Architekt: Die sohafte Wirkung der Anlage beruht vor allem auf dem geometrischen Zusammenspiel des ovalen Vorplatzes mit dem engeren Trapez unmittelbar vor dem Kirchenportal (Ölgemälde von Giovanni Paolo Pannini, 1754).

In der Vorhalle zum Paradies

Mit monumentalen Bauten wehren sich die barocken Päpste gegen die protestantischen

Ideen der Reformation: Maßlose Pracht soll die Gläubigen in Ehrfurcht und Staunen versetzen – und

so die Autorität der katholischen Lehre unter Beweis stellen. Architekten, Bildhauer und

Maler versuchen deshalb, alles zuvor Dagewesene zu übertreffen

Der Petersdom, Roms größter und spektakulärster Barockbau, an dem schon seit 1506 zahlreiche Künstler arbeiten, soll alle anderen Gotteshäuser in den Schatten stellen: Sein Hauptschiff ist 187 Meter lang und 27 Meter breit. 60 000 Gläubige fasst die gewaltige Kirche, die der Baumeister Carlo Maderno (1556–1629) zu Ehren Gottes und der Päpste auf dem Grundriss eines Kreuzes vollendet. Dort, wo sich Längs- und Querschiff schneiden, wölbt sich das riesige Rund der Kuppel (im Hintergrund), die einst Michelangelo entwarf. Darunter gestaltet der Bildhauer Bernini über dem Hauptaltar einen bronzenen Baldachin – so hoch wie ein mehrgeschossiges Haus (Ölgemälde von Giovanni Paolo Pannini, um 1754)





Seine Passion war qualvoll: Römische Soldaten haben ihn mit einer Dornenkrone gefoltert, ihm Nägel durch Hände und Füße getrieben. Schließlich ist Jesus von Nazareth am Kreuz vor den Toren Jerusalems gestorben. Nun wacht seine Mutter Maria im fahlen Licht des offenen Felsengrabes über den gepeinigten Leib Christi. Ohnmächtig hingesunken scheint die Madonna das Leid ihres Sohnes nachzufühlen. Selbst die Farbe ihrer Lippen und Finger gleicht dem bläulichen Schimmer, der die Gesichtszüge und Wunden des Leichnams umgibt. Mit weichen Linien, blassen Tönen und dunklen Flächen taucht der gebürtige Bolognese Annibale Carracci (1560–1609) um 1603 die ganze Szenerie in Trauer. Nur die golden leuchtenden Engel künden von dem bevorstehenden Ende der Grabszene – der Auferstehung des Gekreuzigten aus dem Reich der Toten

Mit der Kraft der Gefühle

Damit sich die Betrachter ihrer Werke mit den gezeigten Figuren identifizieren, vertrauen die Maler Roms vor allem auf die Macht der Emotionen – und inszenieren auf ihren Gemälden überwältigende Gefühle wie Schmerz, Trauer und Verzweiflung





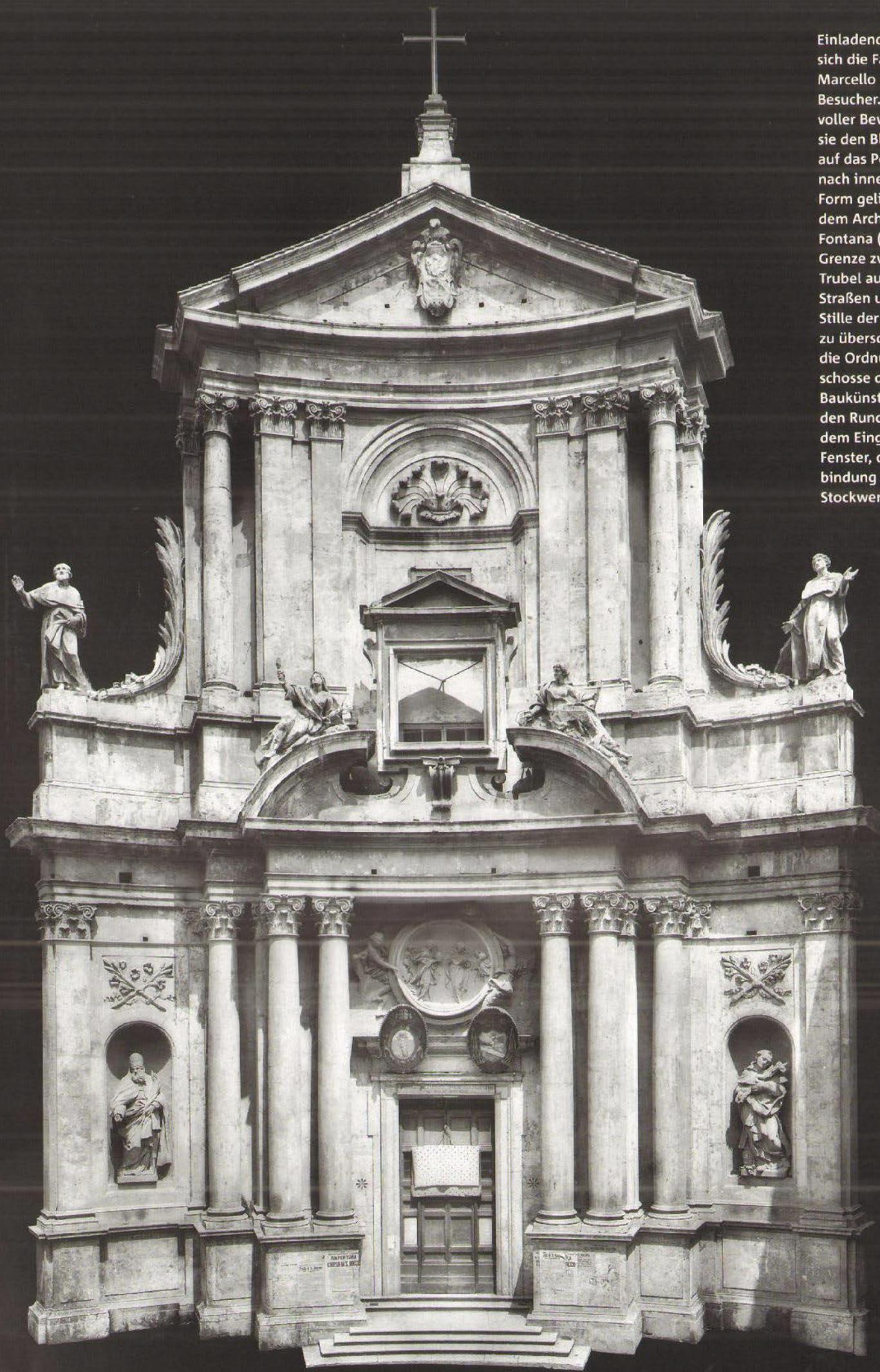
Lärmender Jubel erfüllt die antike Götterwelt: Bacchus, der Gott des Weines und der Fruchtbarkeit, hat sich mit der kretischen Königstochter Ariadne vermählt. Satyrn und Mänaden tollen um die Festwagen, feiern trommelnd und tanzend die Liebenden. Die ausschweifende Orgie, mit der Annibale Carracci 1601 die Decke des Palazzo der Kardinalsfamilie Farnese schmückt, erregt Aufsehen in Rom: Papst Clemens VIII. weigert sich, das Fresko zu betrachten. Der Heilige Vater fühlt sich von der sinnlichen Verherrlichung nackter Körper und heidnischer Lebensfreude beleidigt

Die Kunst des Skandals

Auf der Suche nach sinnlicher Schönheit scheuen sich manche Künstler Roms nicht, auch Tabus zu brechen: Sie stellen biblische und mythologische Gestalten nicht nur, wie schon ihre Vorgänger in der Renaissance, vollkommen nackt dar, sondern zeigen die entblößten Körper in voller Bewegung und erfüllen ihre Werke so mit erotischer Lebensfreude – ein Affront für den strengeren Teil des katholischen Klerus



Einladend öffnet sich die Fassade von San Marcello al Corso dem Besucher. Wie in schwungvoller Bewegung lenkt sie den Blick geradewegs auf das Portal. Mit der nach innen gebogenen Form gelingt es um 1683 dem Architekten Carlo Fontana (1638–1714), die Grenze zwischen dem Trubel auf römischen Straßen und der sakralen Stille der Klosterkirche zu überschreiten. Selbst die Ordnung der Geschosse durchbricht der Baukünstler: Mitten in den Rundgiebel über dem Eingang setzt er ein Fenster, das eine Verbindung zwischen den Stockwerken schafft



Der Tanz der Fassaden

Roms Baumeister verwandeln die Architektur in ein Spiel mit der Wahrnehmung: Schwingende Formen und detailreiche Dekorationen scheinen Grenzen aufzulösen – zwischen innen und außen, vorn und hinten. Auf diese Weise werden die Fassaden zu Theaterkulissen auf Straßen und Plätzen



Um die Wirkung der Kirche Santa Susanna zu steigern, bedient sich der Architekt Carlo Maderno eines Tricks: Der obere Teil der 1603 errichteten Fassade ist nur Attrappe. Denn der First des Kirchenschiffes reicht gerade einmal bis an das erste Gesims, welches das Hauptportal krönt. Zudem bricht der führende Architekt seiner Zeit endgültig mit einer vorherrschenden Tradition: Fassaden sind bis dahin in der Regel flach und zweidimensional – Maderno aber modelliert sie wie eine Skulptur, in der Licht und Schatten spielen



Die Fassade der Kirche San Carlo alle Quattro Fontane scheint bald zu bersten. Mit ungeheurer Kraft presst der Innenraum des Gotteshauses vermeintlich das Mauerwerk nach außen. Mehr als 30 Jahre feilt der Architekt Francesco Borromini (1599–1667) an der komplizierten Konstruktion. Doch die Fertigstellung des Bauwerkes erlebt er nicht mehr: 1667 stürzt sich der Meister der bewegten Architektur in seinen Degen



Die Kirche Il Gesù ist das erste Gotteshaus des mächtigen Jesuitenordens in Rom – und ein frühes Beispiel barocker Architektur: Der reich dekorierte Mittelteil der Fassade betont das Zentrum des Gebäudes, die Seitenschiffe treten zurück und wirken eher unauffällig. Mit diesem »Crescendo«-Effekt weckt Giacomo Della Porta (um 1540–1602), der die Fassade 1571 im Auftrag des Kardinals Alessandro Farnese entwirft, Neugier auf den Innenraum – und wird zum Vorbild für viele Architekten seiner Zeit



Er ist der Beweis für die Existenz Gottes: Graziös schwebt der Engel in das Gemach der Heiligen Cäcilia. Lange hat ihr Gatte deren Geschichten vom Allmächtigen nicht glauben wollen. Aber nun, da der Himmelsbote vor seinen Augen eine Blütenkrone herabträgt, fällt der Heide ehrfürchtig auf die Knie – und wird selbst zum gläubigen Christen. Inspiriert von den realistischen Darstellungen Caravaggios, setzt Orazio Gentileschi (um 1565–um 1638) diese Legende um 1620 in Szene

Das Theater auf der Leinwand

Mit dramatischen Kompositionen wollen die römischen Künstler den Blick der Betrachter fesseln:

Die Gestalten auf ihren Gemälden verharren nicht mehr in starren, zurückhaltenden Posen, sondern agieren wie Schauspieler auf einer Bühne – und betonen so die Lebhaftigkeit der Szenen



Verzückt sinkt Margarete von Cortona zu Boden, als ihr gleichzeitig hell Gottes Sohn erscheint. Engel eilen herbei, um die barmherzige Nonne im Augenblick der Ekstase zu stützen. Wie im Licht eines Scheinwerfers erstrahlt ihr Gesicht. So hebt Giovanni Lanfranco (1582–1647) um 1620 den seligen Blick der Franziskanerin hervor. Drei Jahrzehnte später hat sich die theatralische Ausdrucksweise des Barock voll ausgebildet – nun tritt der neue Stil seinen Siegeszug quer durch Europa an □

KUNST ALS INSZENIERUNG



Dem Herrscher zum Wohlgefallen

Das Papsttum ist Anfang des 17. Jahrhunderts schwach: Die Reformation hat die Kirche gespalten, auch katholische Könige lassen sich nichts mehr von Rom vorschreiben. Doch der Anspruch der Päpste, Stellvertreter Gottes auf Erden zu sein, ist geblieben. Und das sollen Künstler der Welt verkünden – in einem Stil, der prachtvoller und ausschweifender ist als alles je Dagewesene: dem Barock. Von Rom aus verbreitet sich die neue Kunst auf dem ganzen Kontinent. Monarchen wie etwa Ludwig XIV. von Frankreich finden darin das ideale Mittel, um sich verherrlichen zu lassen. Und schließlich werden auch protestantische Bürger sich des Stils bedienen, der im Auftrag katholischer Kirchenfürsten geschaffen worden ist

VON KIA VAHLAND

INNOZENZ X., 1650

Wie ein mächtiger Herrscher, in kostbare Gewänder gehüllt und mit kühlem Blick, lässt sich Papst Innozenz X. porträtieren – von Diego Velázquez, dem Hofmaler des spanischen Königs. In Wirklichkeit jedoch ist der Pontifex maximus zwar ein prunkliebender Fürst, der zahlreiche berühmte Künstler an seinen Hof lädt, aber ein schwaches Kirchenoberhaupt. Denn er steht unter dem Einfluss seiner Schwägerin, unternimmt nichts, ohne vorher deren Rat eingeholt zu haben. Und sein Protest gegen den Westfälischen Frieden, der 1648 den Dreißigjährigen Krieg beendet und die Anerkennung der protestantischen Konfession festschreibt, bleibt folgenlos

U

m 1600 ist die Kunst im Himmel angekommen. In den Kirchen erklimmen die Maler haushohe Gerüste und blicken herab auf Altäre, Kruzifixe, Beichtstühle, Priester im Chorhemd und Gläubige in Sonntagskleidung. Das ist die eine Welt, fern und klein. Die andere wächst groß und nah mit jedem Strich, den die Künstler kopfüber an die Decke werfen: Engel wirbeln, Heilige tanzen, grelle Lichtbündel und gemalte Architekturen scheinen das reale Mauerwerk zu sprengen.

Früher sahen die Decken aus wie Gemälde auf Tafeln und in Wandnischen; die Maler teilten die Fläche gern in einzelne Felder, als hingen Bildrahmen nebeneinander. Jetzt wollen sie mehr: Kirchen und Paläste in allen drei Dimensionen zum Göttlichen hin öffnen und das Jenseits ins Diesseits holen. Die Menschen dort unten vom Scheitel bis zur Sohle für die Vision vom gelebten Glauben einnehmen, sobald sie ihre Köpfe in die Nacken werfen und die Augen aufreißen.



ALLEGORIE AUF DAS MISSIONSWERK DER JESUITEN, UM 1694

Vieles ist schöner Schein in der Barockkunst: Im Kern von Säulen stecken einfache Ziegel; Deckengewölbe bestehen aus Stuck; Putten glänzen wie aus echtem Gold und sind doch nur vergoldetes Holz; Spiegel verleihen Sälen gewaltige Dimensionen. Eine Sinnestäuschung ist auch die Deckenarchitektur, die Andrea Pozzo für die römische Jesuitenkirche Sant' Ignazio schafft: Triumphbögen und Säulen – vermeintlich aus Marmor, in Wirklichkeit jedoch gemalt – geben den Blick nach oben in die Unendlichkeit frei, wo der heilige Ignatius in den Himmel fährt. Auch die Kuppel über der Vierung der Kirche ist nicht gemauert, sondern gemalt

Decken, Mauern, Bilderrahmen – Grenzen aller Art sind dafür da, überwunden zu werden.

Doch die Kunst der neuen Zeit beschränkt sich nicht darauf, von einem heilen jenseitigen Leben zu erzählen. Sie inszeniert dieses Leben, hier und jetzt. Nichts ist mehr vor ästhetischem Zugriff sicher.

Architekten und Stadtplaner schlagen Sichtachsen in die Städte, stimmen Prachtbauten aufeinander ab und markieren zen-

trale Plätze mit antiken Obelisen. Fassaden fügen sich nicht mehr streng und gerade in das Straßenbild, sie schwingen vielmehr vor und zurück, als wollten sie den Passanten ein bewegtes Bühnenbild bieten. Heiligenfiguren thronen nicht nur über Prozessionen, sie werden von Maschinen mechanisch in Bewegung gehalten.

Neuartige Marmormenschen ziehen in Kirchen und auf Brunnenanlagen ein und kokettieren mit dem Betrachter, verführen,



bedrohen und verwirren ihn mit festem Blick. Paläste werden zu Sammlungshäusern; Scharen von Kunstwesen warten in vielen Sälen, die ein Hausherr betritt.

Aus den Pinseln der Maler fließen die neuen Gedanken der Zeit; Herrschaftsansprüche und auch neue Erkenntnisse werden hier Form. So erhält der Physiker Galileo Galilei im Oktober 1610 einen Brief, sein Künstlerfreund Cigoli male in der Kirche Santa Maria Maggiore, „in der Spitze der Laterne der Kuppel der Kapelle des Papstes“, eine Madonna auf einer Mondsichel.

Da ganz hoch oben zeigt Cigoli, was der Sternenforscher Galilei in seinem Fernrohr entdeckt hat: einen Mond, der nicht ätherisch und rein ist wie in der christlichen Vorstellung, sondern realistisch pockennarbig, voller Hügel und Krater. Es war sicher nicht Cigolis Auftrag, Maria die moderne Naturwissenschaft zu Füßen zu legen. Aber er kommt damit durch.



MARIA IMMACULATA, 1612

»Immaculata«, »unbefleckt«, nennt der Italiener Ludovico Cardi, genannt Cigoli, seine Madonna, die er in die Kuppel der römischen Kirche Santa Maria Maggiore malt – ganz im Gegensatz zum Mond, auf dem die Muttergottes steht: Dessen Oberfläche ist rau und uneben, pockennarbig, durchzogen von tiefen Kratern. Mit dieser realistischen Darstellung setzt der Künstler die astronomischen Erkenntnisse Galileis um, die der Naturwissenschaftler mit dem Teleskop gewonnen hat. Und er stürzt manche Kleriker in Verzweiflung. Denn die katholische Theologie behauptet bis dahin, dass der Mond, das Gestirn Marias, ebenso wie diese rein und ätherisch sei



ALLEGORIE AUF DAS MISSIONSWERK DER JESUITEN, DETAIL

So frei kann die Malerei sein. Und so dogmatisch: Der Jesuit Andrea Pozzo errichtet ab 1685 an der Decke von Sant' Ignazio in Rom eine gigantische Scheinarchitektur mit korinthischen Säulen und antiken Triumphbögen, die sich zu einem rosagelben Himmel öffnet und den Kirchenraum in die Unendlichkeit verlängert. In der Mitte feuert Christus seine Strahlen auf Ignatius, den Ordensgründer der Jesuiten. Dieser leitet das göttliche Licht an die vier Erdteile weiter, versinnbildlicht durch ausladende Frauenfiguren.

Und was machen Europa, Asien, Afrika und Amerika aus diesem Energieschub? „Von einem solchen Lichtstrahl getroffen, werfen sie die abscheulichen Monster des Götzendienstes, der Häresie und anderer Laster von sich“, erklärt Pozzo in einem Brief. So purzeln einige kräftige halb nackte Ungläubige dem Betrachter entgegen und werden wohl gleich neben ihm auf dem Marmorboden zerschmettern.

Kämpferisch gibt sich diese Jesuitenkirche. Gnade verlangt Gehorsam; und anders als im Luthertum ist sie im Katholizismus nur über Mittelsmänner zu haben: über die Priester der „einen, heiligen, katholischen und apostolischen Kirche“.

Unerbittlich ist solche Kunst und so autoritär, dass Pozzo dem Kirchengänger

Die Jesuiten sind die Elitetruppe des Papstes im Kampf gegen die Reformation. Und das zeigen sie auch in der Kunst ihrer Kirchen. Im Deckenfresco von Sant' Ignazio scheinen die Ungläubigen in die Tiefe zu stürzen, vom Lichtstrahl getroffen, den Christus und sein Gefolgsmann Ignatius von Loyola, der Gründer des Jesuitenordens, aussenden. Afrikanische Heiden, die sich nicht dem rechten, katholischen Glauben zuwenden, klammern sich an den gemalten Simsen fest. Doch auch sie werden fallen – gestoßen von einem bewaffneten Engel

mit einer Bodenmarkierung den idealen Standpunkt vorschreibt, von dem aus er das hohe Spektakel still stehend aufnehmen soll. Bloß in Gedanken darf er fliegen: Hoch in die Lüfte, dem Licht Christi entgegen, wie die geläuterten Seelen der Toten, denen Engel auf dem Bild zum Aufstieg verhelfen.

An das helle Deckenfresco grenzt eine schattige Kuppel an, die dem Auge nach dem imaginären Höhenflug Schutz bietet. Wenn der Besucher seinen Standpunkt verlässt und durch die Kirche schlendert, entdeckt

er den Trug: Die Kuppel hat Pozzo auf eine flache Decke aufgemalt. Das Spiel mit Stein und Sein funktioniert absichtlich bloß für einen kurzen Moment.

Denn kaum bewegt sich der Besucher, erkennt und würdigt er das Deckenfresco als das, was es ist: eine gelungene Inszenierung.

DIE KÜNSTLER DES BAROCK – jener Epoche, die etwa von 1600 bis 1750 dauert – greifen zu zwei sehr unterschiedlichen Mitteln: der extremen Wahrheitsliebe und der virtuosen Täuschung. In beiden Fällen zielen sie auf den größtmöglichen Effekt beim Publikum, das entweder Bekanntes wiederzuerkennen glaubt oder sich in den Sog einer fremden Welt ziehen lässt.

So oder so: Diese Kunst will wirken; sie will allen Gläubigen existenziell wichtig sein.

Das ist nicht selbstverständlich in einer Zeit, in der die Malerei sich seit Langem mit sich selbst beschäftigt.

Ende des 16. Jahrhunderts sind die Heroen der Renaissance tot. Raffael und Leonardo da Vinci sind gleich nach dem Beginn der Reformation gestorben und scheiden als Leitfiguren für die Epoche der Religionskriege aus. Als Raffael die Stanzen im Vatikan mit antiken und christlichen Themen ausmalte, war der Katholizismus

ohne Alternative und herrschten die Päpste über die noch ungeteilte abendländische Christenheit.

Leonardo, dem Leichenschneider, wurde zwar Störung der Totenruhe vorgeworfen, doch fühlte sich der damalige Klerus von dem Forscherkünstler nicht einmal bedroht, als der Maler prahlte, er könne „als Herr und Gott“ in seiner Kunst perfektere Wesen schaffen als die Natur.

Michelangelo hat zwar Reformation und beginnende Gegenreformation noch erlebt, sympathisierte vielleicht sogar mit einer gemäßigten Form des Protestantismus. Zu leiden hatten seine Werke aber erst posthum: Kurz nach seinem Tod 1564 lässt Papst Pius IV. Michelangelos Aktfiguren auf dem „Jüngsten Gericht“ in der Sixtinischen Kapelle mit Lendentüchern übermalen. Die Jahrzehntelang so freizügige Kunst war ins Visier der Tugendwächter geraten.

Und so scheutn viele Künstler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den Konflikt mit der Obrigkeit und zogen sich in das Reich der Kunst zurück. Sie kappten die Verbindungen zum großen Ganzen und richteten ihren Blick nicht mehr auf die Proportionen der Antike.

Die Renaissance-Meister waren ihnen nicht Vorbild, sondern in ihrer Genialität ein Hindernis – Michelangelo galt schon damals als unerreichbar. Er selbst hatte mit seinen kühlen Farben und gestreckten Formen den später so genannten Manierismus eingeleitet, jene Kunströmung, die den Stil (*maniera*) um des Stils willen feierte.

In Michelangelos Nachfolge verloren die Figuren ihr Knochengerüst und dehnten ihre überlangen Arme, Beine und Hälse in alle Richtungen, als wären sie aus Wachs. Kunstvoll sah das aus und manchmal mehr nach Maske als nach Mensch. Verflogen war das Beschauliche der Renaissance-Jahre. Eine steile Hochspannung ließ die metallisch glänzenden Bilder der Manneria vibrieren, als müsste sich gleich ein Gewitter entladen.

DIESES GEWITTER kommt Ende des 16. Jahrhunderts – und es blitzt und donnert rund 150 Jahre lang. Diese anderthalb Jahrhunderte sind eine Zeit nicht enden wollender politischer, so-

zialer und mentaler Verunsicherung. Aus der tiefen Glaubenskrise des 16. Jahrhunderts, aus der Revolution Martin Luthers und Johannes Calvins sowie aus der katholischen Gegenreformation, wuchern die Glaubenskriege der neuen Zeit.

Ab 1618 sterben Millionen Soldaten und Zivilisten im Dreißigjährigen Krieg, bei dem es letztlich keine Gewinner gibt.

Die Sehnsucht nach Ordnung und Verbindlichkeit wächst, und mit ihr die Hoffnungen auf starke Regierungen. Der Vatikan hat in großen Teilen Europas seinen machtpolitischen wie geistigen Einfluss verloren; den meist im hohen Alter gewählten und deshalb oft nur kurz regierenden Päpsten gelingt es nicht mehr, sich als überweltliche Autoritäten zu beweisen, auf die auch

Könige hören. Ihren sinkenden Einfluss versucht die Kurie zu kompensieren: in immer spektakulärerer Architektur, Malerei, Skulptur.

Gleichzeitig wächst die Macht der weltlichen Herrscher in ihren Reichen. Frankreichs König Ludwig XIV. übernimmt im Jahr 1661 nach dem Tod seines Ersten Ministers Jules Mazarin die Alleinregierung und lässt sich von den Künsten als Sonnenkönig verherrlichen. Er schwächt die Aristokratie, indem er die Hochadeligen an seinen Hof in Versailles verpflichtet und wichtige Positionen an persönlich ausgewählte Beamte verteilt.

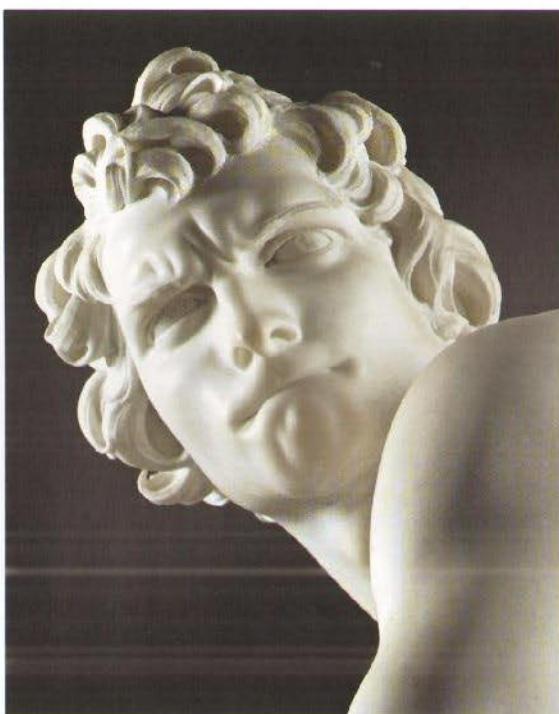
Auch außenpolitisch strebt Ludwig nach Hegemonie, unter anderem gegenüber dem ebenfalls katholischen Spanien, und verwickelt seine Nachbarstaaten in einen Krieg nach dem anderen. Besonders betroffen sind die Niederlande, deren südliche Gebiete zu Spanien gehören.

In den Handelsstädten der nördlichen Niederlande dagegen etabliert sich ein protestantisch denkendes Bürgertum und entwirft in der Kunst Gegenbilder zum höfischen Europa mit Gemälden, die vom Stolz und der Zufriedenheit des städtischen Alltags erzählen.

Aus Sicht der Aufklärung gilt der Barock als die Zeit, in der das Schöne auf die schiefe Bahn geriet. Die Zeitgenossen selbst haben ja noch keinen Namen für den neuen Stil, erst das ausgehende 18. Jahrhundert erfindet für die Epoche zwischen 1600 und 1750 den italienischen Namen *barocco*.

Ursprünglich leitet sich das Wort wahrscheinlich von dem lateinischen Wort für Warze, *verruca*, her. Im Spanischen und Portugiesischen bezeichnet der Begriff *barocco* eine schief geformte Perle. Überdreht, bizar, irrational, durch und durch feudal erscheint dieses Zeitalter im Rückblick des späten 18. Jahrhunderts, kurz vor der Französischen Revolution: eine Epoche der krankhaften Wucherungen, die es tunlichst in klassizistischer Klarheit und Schlichtheit hinter sich zu lassen gilt.

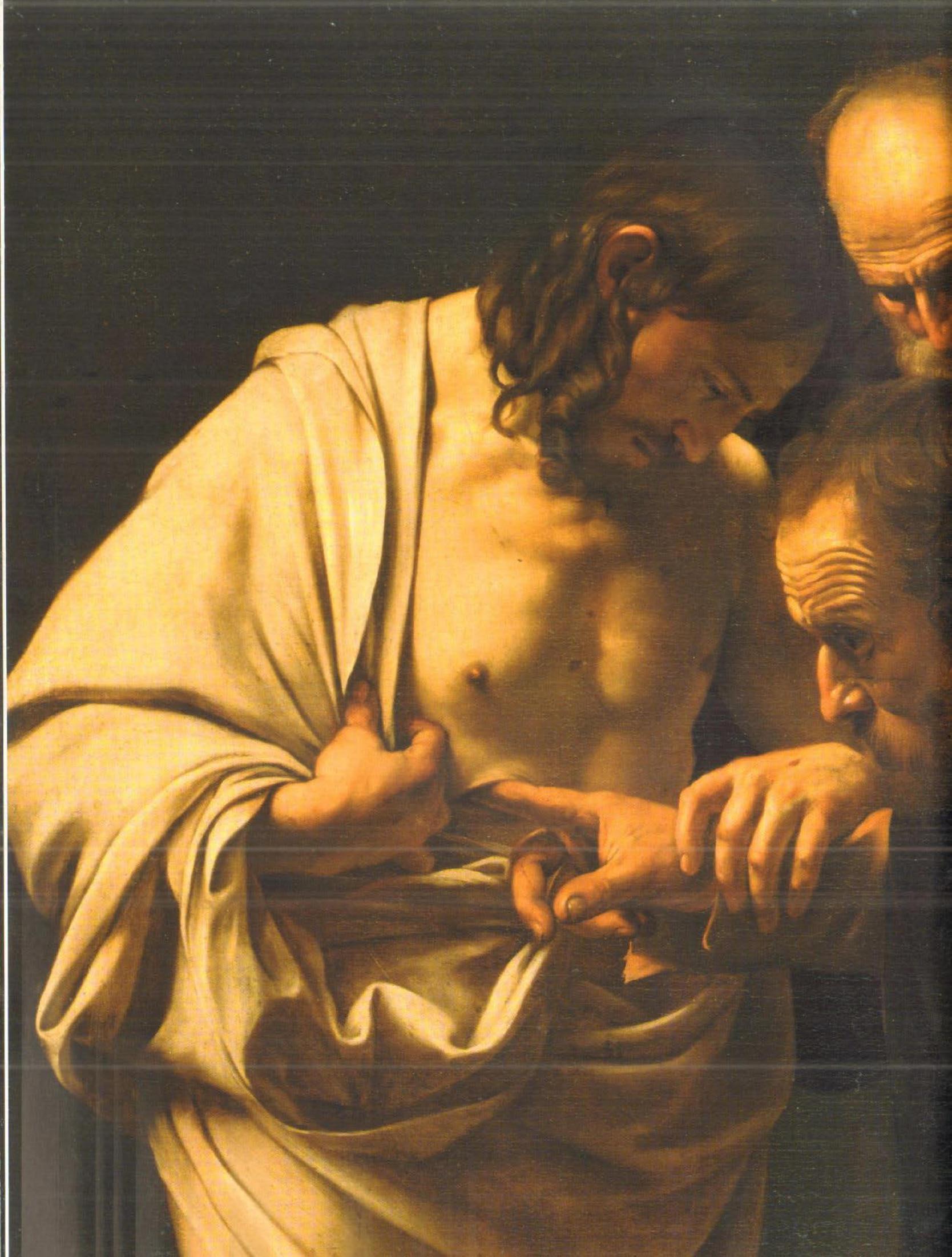
Das Ressentiment lässt erst nach, als die akademische Kunstgeschichte sich entwickelt. Forcher wie Jacob Burckhardt werfen im mittleren 19. Jahr-



DAVID, 1623, DETAIL

Der erst 24-jährige Gianlorenzo Bernini eifert mit dieser Skulptur seinem großen Vorbild Michelangelo nach. Doch während dessen 120 Jahre zuvor entstandener David majestatisch und reglos dasteht, weil die Renaissance Ruhe und Harmonie der Kunstwerke geschätzt hat, fängt Bernini den alttestamentarischen Helden mitten in seinem Kampf gegen Goliath ein, die Gesichtszüge vor Erregung verzerrt.

Denn barocke Kunst soll bewegt und spannungsreich sein



DER UNGLÄUBIGE THOMAS, UM 1603

Erst wenn er den Finger in die Wunde an dessen Seite gelegt habe, will der Apostel Thomas glauben, dass Jesus tatsächlich von den Toten auferstanden ist. Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio, malt diese Szene aus dem Johannes-evangelium in schonungslosem Realismus – und prangert damit den Betrachter des Bildes an. Denn auch dieser schaut ja hin, während Christus diejenigen für selig erklärt, »die nicht sehen und doch glauben«



hundert einen neuen Blick auf die Vergangenheit, sie wollen jede Epoche an ihren eigenen Maßstäben messen. Der legendäre Schweizer Kulturhistoriker, zunächst kein Freund des Barock, kommt nach langem Nachdenken zu dem Ergebnis: „Die Barockkunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon.“

Auch die Barockkünstler selbst sahen sich keineswegs als Vernichter, sondern als legitime Erben und Retter der Renaissance-Kunst vor dem Manierismus – etwa der Italiener Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio, der um 1592 aus der Lombardei nach Rom zieht (siehe auch Seite 62). Er hat sein Auge an den Zeichnungen Leonardo da Vincis und an den Hell-dunkel-Effekten der lebensnahen venezianischen Renaissance-Malerei von Giorgione und Tizian geschult.

In Rom begeistert er sich auch für Raffael und Michelangelo. Der Maler kopiert etwa Michelangelos Hand des frisch erschaffenen Adam in der Sixtinischen Kapelle – und verlegt dieses Motiv vom Paradies in eine dunkle Wechselstube. Er verabschiedet sich nicht vom alten humanistischen Menschenbild, sondern deutet es neu: als Bild des Menschen, der auch dann von Gott und der Malerei geliebt wird, wenn er arm ist, verlogen, lasterhaft und verdreckt.

Die Hoffnung auf ein ideal-schönes Leben haben Künstler wie Caravaggio aufgegeben. Statt dessen zeigen sie die Schönheit des real Hässlichen, zeigen Lichtkegel des Glaubens, die noch in die dunkelste Spelunke dringen.

Der Haudegen und Schwer-verbrecher Caravaggio malt nicht einfach ab, was er auf den Straßen Roms erlebt. Er schminkt seine Modelle, staffiert sie aus, hängt nackten Buben die immer gleichen grauen Engelsflügel um, steckt Straßenmädchen in Zigeunerinnenkostüme und Bettlerfiguren in Flickenhosen. Die Früchte auf seinen Stillleben glänzen so feucht, als wären sie frisch für das Atelier gepflückt.

Caravaggios demonstrative Liebe zum Irdischen, Echten

und Wahren ist vor allem eines: unverhohlen inszeniert. Der Betrachter soll um jeden Preis betört werden – und darf durchaus merken, wie ihm geschieht.

Die lebensnahe Frömmigkeit Caravaggios nährt sich womöglich aus den Ideen derjenigen Theologen, die sich bemühen, das Image der gierigen, prassenden Kirche zu korrigieren und den einfachen Leuten Vorbilder zu geben, mit denen sie sich identifizieren können. Sie begegnen der Herausforderung des Protestantismus mit Volks-pädagogik und Bildern, die jeder versteht.

Über Bilder aber wird in der katholischen Kirche um 1600 gestritten. Mit Clemens VIII. herrscht von 1592 bis 1605 ein besonders prüder Papst. Gemalte und gemeißelte nackte Haut bietet in seinen Augen den Lutheranern unnötige Angriffsfläche. Besorgt streift der Papst durch die römischen Kirchen und verdächtigt selbst Kruzifixe der

Obszönität. Die Kustoden müssen sich für die Sittsamkeit ihrer Kunstwerke verbürgen; viele sind so verunsichert, dass sie jeden Entwurf von theologischen Beratern absegnen lassen.

Doch trotz aller Restriktionen, die je nach Pontifex maximus mal mehr, mal weniger rigide ausfallen: Der Vatikan ist im 17. Jahrhundert die treibende Kraft jener neuen Kunst, die von Rom ausgehend zu einer europäischen wird. Denn die Gier nach ästhetischer Innovation ist groß in der Ewigen Stadt. Vieles dürfen Künstler ausprobieren, um Propaganda für den rechten Glauben zu machen, um über den schwindenden Einfluss der katholischen Kirche mit architektonischen und künstlerischen Höchstleistungen hinwegzutäuschen.

Und mächtiger als die Angst vor dem Vorwurf der Unzucht und Prunksucht ist der Drang der Päpste, die eigene Familie in den Lauf der Geschichte einzuschreiben. Der Vatikan ist ja eine Wahlmonarchie – bei jedem Tod eines Heiligen Vaters entscheidet sich im Konklave der Kardinäle neu, welche Familie an die Macht kommt. Und fast immer haben die Auserwählten nur wenig Zeit, die Stadt nach ihrem Geschmack zu prägen. Deshalb wählen sie dafür oft nicht die Lieblingskünstler ihrer Vorgänger, sondern deren Konkurrenten oder Künstler aus ihrer Heimatregion.

Für den Sieg der Altgläubigen im Propagandakrieg mit den Protestanten und für ihren eigenen Ruhm investieren die Päpste Millionen in Plätze, Brunnen, Kirchen und Kapellen sowie in die Stadtpaläste und Landvillen ihrer Verwandten.

IM 15. JAHRHUNDERT weidete noch Vieh in Rom, im 16. wuchs das Gassengewirr, um 1600 aber ordnet sich die Stadt in ein stimmiges System von Toren und Sichtachsen, Obelisken und Kuppeln. Wo die Renaissance-künstler noch von Idealstädten auf der grünen Wiese träumten, bauen die Architekten der Barockzeit die urbane Realität zur triumphalen Bühne des Katholizismus um.

Viele Kirchen werden groß gebaut, weil die Ordensgemeinschaften der katholischen Reform mächtige Langhäuser mit



SAN CARLO ALLE QUATTRO FONTANE, 1646

Das Oval ist eine neue Grundform in den Bauten des Barock, ungleich dynamischer als etwa die eckigen Grundrisse, welche die Architekten vorhergehender Epochen bevorzugt haben. Francesco Borromini entwirft den Innenraum der winzigen römischen Kirche des Trinitarierordens als Oval und gibt ihm damit sowie mit der elliptischen Kuppel den Anschein von Größe und Bewegtheit



KARLSKIRCHE, 1737

guter Akustik bevorzugen. Enorme Plätze wie die römische Piazza del Popolo mit ihren ab 1661 errichteten Zwillingskuppeln und Einfallstraßen sind wie gemacht für Ehrenempfänge und Prozessionen.

Brunnenfiguren wie die Flussgötter der vier großen Ströme der Welt auf der Piazza Navona erzählen vom Sieg des Papsttums über den Erdball – und das im Jahr 1651, als der Vatikan gerade den Westfälischen Frieden zwischen katholischen und protestantischen Fürsten hat hinnehmen müssen, der den Dreißigjährigen Krieg ebenso beendet wie den Anspruch der römischen Kirche auf eine politische Großmachtrolle.

Rom wandelt sich in dieser Zeit zum Theater; und gespielt wird, was den Logengästen gefällt. Wichtigster Regisseur des Jahrhunderts ist der Architekt und Bildhauer Gianlorenzo Bernini, der den Vier-Ströme-Brunnen auf die Piazza Navona stellt. Bernini führt auch Opern auf: Im Familienpalazzo eines Auftraggebers auf dem Quirinal baut er eine Bühne, gestaltet die Kulissen und schreibt das Libretto für ein Stück.

Zwei kolossale Säulen flankieren das Portal des Wiener Gotteshauses.

Der Architekt Johann Bernhard Fischer von Erlach schmeichelt mit diesem Einfall seinem kaiserlichen Bauherrn: Er verklärt den Habsburger Karl VI. als weisen König Salomo, vor dessen Tempel einst auch solch gewaltige Pfeiler standen, und feiert ihn wie den römischen Imperator Trajan, dessen Ehrensäule der Künstler kopiert

Mit seinem Sinn für Theatralik kann er Papst Alexander VII. von einem Projekt überzeugen, das jeder ökonomischen Vernunft widerspricht, aber dauerhaft zum Wahrzeichen der katholischen Kirche wird: dem Petersplatz. Bis dahin liegt eine unbebaute Fläche vor dem Petersdom, umgeben von einem Wildwuchs der Fassaden. Der Obelisk in der nur ungefähren Mitte gibt dem Platz keinen Halt, im Gegenteil: Seine Größe lässt die Brache noch wüster erscheinen.

Bernini veranlasst, die umliegenden Paläste zu kaufen und abzureißen. Dann komponiert er zwei bogenförmige Kolonnadengänge. In großer Geste umarmen sie jeden Pilger, der auf den Platz tritt. So zeigt sich der Vatikan einladend wie nie zuvor: Selbst wenn nicht gerade eine Heiligsprechung gefeiert wird, steht der Besucher auf großer Bühne. Auf diesem Platz darf jeder sich ausgewählt fühlen, muss sich niemand verloren geben.

„Hätte ich den Himmel nicht erschaffen, allein um deinetwegen würde ich ihn er-

Der Inszenierungskünstler denkt seine Projekte vom Ergebnis her. Entgegen den sonst üblichen Gepflogenheiten entwirft er meistens erst den Aufriss, also die vertikale Ansicht eines Gebäudes, und dann den Grundriss. Eindruck machen soll ein Haus, so wie sein Schöpfer. Die Ausführung überlässt Bernini anschließend gern technisch versierten Fachleuten.



DER KÖNIG REGIERT SOUVERÄN, 1661

schaffen“, heißt es in einer Inschrift der Kirche Santa Maria della Vittoria. Dies sagt Gott zu Berninis marmorner Heiligen Theresa, die, vom Pfeil göttlicher Liebe getroffen, in Ekstase versinkt. Goldene Strahlen hinterfangen die Figur.

So mag sich auch der Betrachter barocker Kunst fühlen: Als wäre der Himmel eigens für ihn geschaffen worden, nicht erst im Jenseits, sondern im Kirchenraum von Künstlerhand.

Dass auch diese Illusion nur ein Spiel ist, verschweigt Bernini seinem Publikum nicht: An die Seitenwände der Kapelle meißelt er Theaterlogen mit aufgeregten Besuchern, die das Schauspiel des Künstlers und seiner Theresa bewundern.

DOCH SO POMPÖS und selbstbewusst sich der Vatikan im 17. Jahrhundert in Bauten und Bildern auch darstellt: Längst hat das Papsttum den Höhepunkt seiner Macht überschritten.

Zwar senden viele Nationen ihre Botschafter und Maler nach Rom, die sich von

Kein Herrscher in Europa ist so mächtig wie Ludwig XIV. Und niemand lässt sich von Architekten und Malern großartiger verherrlichen als der Sonnenkönig. Die gewaltige Residenz von Versailles wird zum Vorbild von Palastbauten auf dem ganzen Kontinent.

Auch die dort präsentierten Bilder – wie dieses Gemälde von Charles Le Brun, das den Monarchen inmitten der antiken Götter darstellt, die ihm huldigen – ahmen zahlreiche Künstler im Auftrag ihrer Fürsten nach.

Auch wenn deren Territorien im Vergleich zu Frankreich zumeist winzig sind

Monarchen des Kontinents, Reverenz erweisen muss.

1662 artet eine Prügelei zwischen päpstlichen Söldnern und französischen Botschaftsmitarbeitern auf der römischen Piazza Farnese aus, Musketenschüsse treffen den Palast der Franzosen. Für Rom ist das nichts Besonderes, schließlich stürzt jeder Papsttod die Stadt vorübergehend in blutige Anarchie.

Der französische König aber droht mit Invasion, sollte der Papst seine Satisfaktionsforderungen nicht erfüllen. Alexander VII. muss daraufhin wichtige Mitarbeiter entlassen, seinen Neffen auf eine demütigende Entschuldigungsreise an den französischen Hof schicken und eine Gedenkpyramide an die Ereignisse in Rom errichten.

Und: Er muss seinen Lieblingskünstler Gianlorenzo Bernini nach Paris ziehen lassen.

Frankreich ist das militärisch und ökonomisch stärkste Reich auf dem Kontinent. Es braucht eine Kunst, die seinen Ruhm

der Kunst des schönen Scheins anregen lassen. Doch ein Herrscher wie der französische König Ludwig XIV. ist keineswegs gewillt, sich jemand anderem als dem lieben Gott unterzuordnen. Und mag der Papst auch ein heiliger Mann sein: Er ist in Ludwigs Augen vor allem ein Staatsoberhaupt, das ihm, dem mächtigsten

mehr und festigt und den König als universale Herrscher feiert.

Ludwig vertraut nur wenigen Männern, denen er aber jeweils viel Verantwortung überträgt. Als Bernini nach Paris reist, hat gerade Jean-Baptiste Colbert, der pragmatische Finanzchef, das Ohr des Königs. Colbert möchte Bernini den Louvre ausbauen lassen. Der Italiener denkt an eine hochfliegende Inszenierung, der Franzose fragt, ob es genügend Aborte und Abwasserleitungen gibt. Fantasie und Verführungs-kraft des römischen Barock treffen auf eine neue Bürokratie, die reale Macht verwalten muss – und so scheitert das Projekt.

Immerhin meißelt Bernini während seiner Zeit in Paris eine Büste von Ludwig, die dem Herrscher zwar kaum ähnelt, ihn aber als wild gelockten Souverän zeigt, der visionär nach oben blickt und allen Widersachern die freie Stirn zeigt.

Im Gegensatz zu seinem obersten Verwalter Colbert findet Ludwig XIV. Geschmack an unpraktischem Pomp. Bernini öffnet ihm möglicherweise die Augen dafür, wie hilfreich künstlerisch ambitionierte Pracht für das eigene Image sein kann – im Gegensatz zum rein materiellen Wohlstand, mit dem der alte Adel gern protzt.

Ludwig spürt, Welch eine Legendenbildung die richtige Kulisse entfalten kann. Schon als jugendlicher Herrscher sagt er über sich: „Es soll niemand sonst auf der Bühne stehen“. Paris aber bietet viel zu viel Ablenkung von seiner Person. Er braucht einen Ort, der ganz auf ihn ausgerichtet ist – und findet ihn in Versailles.

Da allerdings steht nur ein kleines Schloss. „Dieses Haus“, stöhnt Colbert, ist „doch wohl mehr für das Vergnügen und die Zerstreuung Eurer Majestät da als für Euren Ruhm“. Warum der König nicht mit dem Palast des Louvre vorliebnehme?

Ludwig, der bei Colberts Absage an Berninis Umbaupläne noch nachgegeben hatte, ignoriert diesmal die Bedenken seines Ministers und auch die Widrigkeiten der Natur – der Boden vor Paris ist sumpfig, es mangelt an Wasser. Ludwigs Faible für alles Theatralische ist größer. Gern tanzt er bei Hofballetten, verkleidet als Perserkönig Kyros oder als sein Vorbild Alexander

der Große. Als jungen Eroberer sieht er sich, und der benötigt unverbrauchtes Terrain.

So also wächst das alte Jagdschloss in Versailles in jahrzehntelanger Baustelle zur Hauptbühne der Macht. Oben auf einem Hügel thront das Schloss, ein weiter Hof hält Ankömmlinge auf Distanz, die Gartenanlage ist akkurat und gewaltig. Im Inneren zelebriert eine ausladende Treppe jeden Schritt, den ein Besucher auf dem Weg zum König macht. Dessen Marmorbüste schaut dabei zu.

Den Bildnissen wird fast die gleiche Ehrerbietung zuteil wie dem Herrscher selbst: Ein Ludwig-Porträt von Hyacinthe Rigaud, das den gealterten Regenten saloppen Schrittes wie einen Balletttänzer zeigt, ihn aber mit den Insignien der Macht wie Zep-

ter, Krone und Schwert ausstattet, ist bei Reisen sein Stellvertreter im Thronsaal. Niemand darf diesem Gemälde den Rücken zukehren.

Ludwig XIV. steuert die Bildproduktion wie kaum ein Herrscher zuvor. Eine Kunstabakademie bildet gezielt Maler aus – aufgenommen wird, wer das beste Königsbild liefert. Erfahrene Künstler erhalten Stipendien. Eine Fabrik für Wandteppiche sorgt für die Verbreitung der Ideen.

Immer wieder geht es um Ludwigs Leben und Taten: Medaillen preisen seine Siege und seinen Fleiß, Kupferstiche kopieren diese für ein großes Publikum. Das königliche Perückengesicht erscheint in Bronze, Stein, Wachs, Emaille, in zarten Pastellezeichnungen und auf mächtigen Reiterstandbildern. Provinzstädte von Le Havre bis Marseille müssen Ludwig-Statuen aufstellen. Der Monarch ist in seinem Reich omnipräsent.

1651 veröffentlicht der englische Philosoph Thomas Hobbes seine Theorie des modernen Staates, den „Leviathan“. Auf dem Frontispiz zeigt er am Horizont einer Landschaft einen überdimensionalen König mit Schwert, Zepter und Krone. Der Leib dieses Königs setzt sich aus vielen kleinen Figuren zusammen, den Untertanen, die sich Herrscher und Staat anvertrauen und sie erst dadurch mächtig machen. Darüber steht ein Satz aus dem Buch Hiob: „Es gibt keine Macht auf Erden, die der seinen vergleichbar wäre.“

So dienen die vielen Herrscherbilder der Barockzeit nicht nur der Unterwerfung. Sie beruhigen auch das Volk, das von seinem höchsten Repräsentanten Schutz erwartet. Es heißt, der französische König könne durch Handauflegen sogar Krankheiten heilen.

In Versailles geht es Ludwig und seinem wichtigsten Berater aber um noch mehr. Dieser König soll Geschichte schreiben – als der Herrscher, der so einzigartig ist, dass er über der Geschichte steht.

Der Künstler, dem diese Aufgabe zufällt, ist Charles Le Brun, ein Maler, der mehrere Jahre in Italien verbracht hat. In den 1660er Jahren wird er Chef der königlichen Manufaktur für Wandteppiche und Erster Hof-



**SCHLOSS WEISSENSTEIN,
TREPPENAUFGANG, 1718**

Fürstbischof Lothar Franz von Schönborn ist einer jener zahlreichen Aristokraten, die dem Sonnenkönig nacheifern. Nur dank der finanziellen Unterstützung des Kaisers kann der Herr über das kleine Bamberg und Mainz sich im fränkischen Pommersfelden eine riesige Sommerresidenz errichten. Besonders aufwendig ist das Treppenhaus im Mittelbau, das mit prächtigen Fresken geschmückt ist (zeitgenössischer Kupferstich)



TOD DER SELIGEN LUDOVICA, 1675

maler. Le Brun malt und zeichnet nicht nur, er entwirft auch Goldschmiedearbeiten, Möbel und Skulpturen, verantwortet also das Design des Hofes im Großen und Kleinen. Die wichtigsten Wand- und Deckengemälde in Versailles stammen von seiner Hand.

Ab 1679 malt er die Grande Galerie aus, den Spiegelsaal hinter dem späteren königlichen Schlafzimmer. Ursprünglich plant er ein klassisches Programm mit mythischen Figuren, wie es in Italien seit der Renaissance üblich ist. Erst denkt er an den Sonnengott Apoll, dann an Herkules als Sieger, mit dem sich ein König leicht identifizieren könnte.

Doch Ludwig XIV. weist die Vorschläge zurück. Er möchte sich einmal nicht verkleiden: Um seiner selbst willen soll der Maler ihn würdigen, als den Mann, mit dem sich nicht einmal die alten Griechen messen können. Ludwig will seine eigene, ganz persönliche Wahrheit gemalt sehen.

Le Brun versteht: In der Deckenmitte der Grande Galerie zeigt er Ludwigs Entscheidung, nach dem Tod seines Ersten Ministers Jules Mazarin 1661 die Regierungsgeschäfte allein zu übernehmen – und porträtiert den König am Steuer des imaginären Staatschiffes, Grazien krönen ihn; die Göttin der Weisheit, Minerva, weist den Lenker der Nation auf die Ruhmesgöttin Gloria hin.

Gianlorenzo Bernini, der wohl bedeutendste römische Künstler des 17. Jahrhunderts, schafft aus Stein Momente höchster emotionaler Intensität. Wie kein Bildhauer zuvor meißelt er Zorn, Konzentration, Ekstase oder Schmerz – hier den einer sterbenden Nonne – in den Marmor. Die Stärke des dargestellten Gefühls ist ein wesentliches Kennzeichen der barocken Kunst: einer Kunst, die auf größtmögliche Wirkung abzielt

In der Renaissance wollten die Menschen in den Olymp aufgenommen werden – jetzt, in Versailles, haben die Olympier dem aktuellen Monarchen zu dienen.

Die weiteren Bilder zeigen Ludwig als siegreichen Kriegsherren, als Förderer der Künste und als Garanten öffentlicher Sicherheit und Ordnung. Ein einziger Mensch entscheidet über Schicksale und das Weltgeschehen. Die Götter und Sterne haben nichts mehr zu sagen.

Ein Künstler aber konnte sich schon unter Ludwigs Vorgänger nicht mit der machtgewissen Weltsicht der Bourbonen abfinden

den: Nicolas Poussin. Der Maler hält es am Pariser Hof Ludwigs XIII. nicht lange aus; lieber zieht er durch seine Wahlheimat Rom oder malt kleine Kabinettstücke für französische Sammler mit humanistischer Bildung. Seine antiken Götter strafen die Menschen nicht, sie leben mit ihnen in natürlicher Ordnung. Liebe und Tod gehören zum Dasein, und Frieden ist in der Malerei machbar: als das Glück von Schäfern und Nymphen in unzerstörten Landschaften.

Nicht einmal der Sonnengott Apoll ist bei Poussin jener strahlende Gewinner, als der sich der Sonnenkönig gern sieht. Er bleibt ein Naturwesen, dem auch mal ein Pfeil aus dem Köcher gestohlen wird. Einer, der lebt und leben lässt.

Poussin rettet die Träume der Renaissance vom harmonischen Leben in eine Zeit, der Demut fremd geworden ist. Er beharrt darauf, dass der schöne Schein glorioser Inszenierungen nicht alles ist. Seine Kunst will nicht überwältigen, sie will den Menschen zu sich selbst führen.

SO KANN DIE BAROCKZEIT also auch sein: skeptisch, vernünftig, maßvoll. Personen wie bei Poussin, so karg wie bei Caravaggio – und dem Spanier Diego Velázquez. Der macht den Verzicht auf Luxus sogar zu seinem Stilmerkmal. Ausgerechnet am spani-



BOREAS ENTFÜHRT OREITHYIA, UM 1615

Der Flane Peter Paul Rubens ist der erfolgreichste Maler seiner Zeit; Kaufleute und Könige schätzen seine Bilder, die Szenen höchster Dramatik zeigen, etwa die Entführung der Athener Königstochter Oreithyia durch den Nordwind Boreas. Rubens verschmilzt Einflüsse der Antike, der Renaissance und zeitgenössischer Künstler zu einem Gesamtwerk, das mit seiner Dynamik und Lebendigkeit wie kein anderes die Malerei des Barock prägt. Auch in Fragen der Organisation ist Rubens Vorreiter: In seiner straff geführten Werkstatt lässt er Gehilfen Tausende Gemälde nach seinen Entwürfen anfertigen, angestellte Kupferstecher produzieren zahllose Kopien seiner Bilder

schen Hof unter Philipp IV., dem Schwiegervater Ludwigs XIV., bringt er die Ästhetik der Mäßigung zur Perfektion.

Velázquez beginnt seine Laufbahn in der Handelsstadt Sevilla mit sogenannten Küchenstücken: erdfarbenen Gemälden von Wasserverkäufern und Köchinnen, die so würdevoll auftreten, als kämen sie aus der Bibel. 1623 findet der wichtigste Politiker im Land Gefallen an diesen schlichten Stücken: Gaspar de Guzmán y Pimentel, Graf von Olivares, der Erzieher, Ratgeber und Erste Minister des frisch gekrönten Philipp IV.

Olivares möchte den protzenden Adel entmachten und die Zentralregierung stärken, indem er die Verwaltung in Madrid bündelt. Teilreiche wie Aragón und Katalonien sollen sich stärker an den militärischen Ausgaben beteiligen. Den Edelleuten verbietet er ihre gebügelten weißen Spitzenkragen und mit Gold bestickten Stoffe. Besonders überzeugend, so mag sich der Erste Minister denken, ist das, wenn auch der König das Ideal christlicher Bescheidenheit verkörpert – zumindest in seinen Bildern. Und so holt Olivares den jungen Velázquez an den Hof und lässt ihn den Typus des Herrscherporträts revolutionieren.

Velázquez drückt Philipp IV. auf seinem Porträt von 1626 kein Zepter in die Hand, setzt ihm keine Krone auf und beschwert ihn nicht mit einem Hermelinpelz. Er zeigt vielmehr einen ernsthaften und etwas blassen jungen Mann, schwarz gekleidet, kaum prächtiger ausgestattet als ein Kaufmann. Das einzige Zeichen seiner Würde ist ein Zettelchen in der Rechten, wohl mit Anweisungen an seinen Ersten Minister.

Philipps steht frei im Raum: Er muss sich nicht aufstützen, sein Halt ist ein innerer. Gerade in seiner Zurückhaltung liegt seine Autorität. Größer könnte der Unterschied zu den prätentiösen Auftritten Ludwigs XIV. einige Jahrzehnte später bei Le Brun nicht sein.

Zur Inszenierung der Macht aber werden die Bilder des Königs im spanischen Reich nicht minder eingesetzt. Nach Kriegs-

erfolgen etwa tragen die Madrilenen ein Bildnis ihres Königs durch die Straßen und in die Kirchen. Und in der südamerikanischen Kolonie Peru müssen die wichtigsten Männer bei Philipps Machtantritt vor einem Thron mit dessen Porträt knien. Die Gemälde verlangen die gleiche Ehrerbietung, die Philipp IV. auch für sich selbst beansprucht.

Wie später in Versailles, besteht auch der Alltag am Madrider Hof aus Vorschriften und Zeremonien. Es ist genau geregelt, wer Seiner Majestät nach dem Essen den Mund abtupfen und wer ihm die Brotkrumen vom Gewand zupfen darf.

Man sollte meinen, in einer derart gezwungenen Atmosphäre erfriere die Kunst. Velázquez aber erweckt sie an diesem unterkühlten Ort zu neuem Leben: Am liebsten malt er ungestüme und unglückliche Personen wie die Narren und Kleinwüchsigen am Hof, die sich auf seinen Bildern der Strenge mit einem Lachen oder einem tiefen wissenden Blick widersetzen.

Der Spanier erkennt – wie schon Caravaggio in Rom –, welche Kraft Verlierer und Außenseiter verkörpern können: Geprägt von ihren schwierigen Erfahrungen, erzählen sie von den Wahrheiten und Eigenheiten des Lebens und helfen dem Maler, die Kunst aus ihrer normierten Künstlichkeit zu befreien.

IM SEPTEMBER 1628 besucht der flämische Künstler Peter Paul Rubens den spanischen Hof und lobt Velázquez' Kunst. Rubens ist Hofmaler bei Isabella, der Tante Philipps IV., die in Brüssel als Statthalterin des Königs die Spanischen Niederlande regiert.

Isabella verfolgt seit Jahren eine moderatere Politik als die Krone. 1609 haben sie und ihr Mann gegen Madrider Widerstand einen Waffenstillstand mit den aufständischen Protestanten in den nördlichen Gebieten der Niederlande geschlossen. Der aber ist 1621 ausgelaufen, und das ist der Grund für die Madridreise von Rubens: Der Maler aus dem katholischen Teil der Niederlande will den König überzeugen, ihn mit Friedensgesprächen zu betrauen.

Rubens ist zu diesem Zeitpunkt bereits europaweit bekannt, er arbeitet für Höfe von Italien bis Frankreich und ist vier Jahre zuvor in den spanischen Adelsstand erhoben worden. Nun will er seinen guten Ruf nutzen, um die calvinistischen Rebellen mit Madrid zu versöhnen. „Jetzt ist es Zeit, alle Anstrengungen eines Patrioten



PHILIPP IV. ALS
JUNGER MANN, 1626

Während sich etwa der Sonnenkönig Ludwig XIV. immer wieder als prunkvollen Monarchen oder goldgeschmückten Lichtgott darstellen lässt, malt Diego Velázquez den jungen spanischen Herrscher Philipp IV. in strengem Schwarz. Einzig der Zettel in seiner rechten Hand, wohl eine Anweisung an einen Minister, deutet die Befehlsgewalt des Fürsten an. Dennoch ist dieses Bild ebenfalls eine Inszenierung der Macht – die ihrer selbst so sicher scheint, dass sie keine große Pose benötigt

zum allgemeinen Wohl einzusetzen“, schreibt er 1625.

Den Madrider Habsburgern traut er wirksame Friedensbemühungen kaum zu. Einmal spricht er von der „tyrannischen Maxime“ der Spanier, der zufolge „die Freunde untergehen können, wenn nur die Feinde dadurch geschädigt werden“.

Philip IV. schickt den Maler tatsächlich als Diplomaten nach England, dem Verbündeten der niederländischen Protestanten. Und Rubens gelingt es, den englischen König Karl I. zu einem Friedensschluss mit Spanien zu bewegen. Doch das nützt nichts, denn die calvinistischen Rebellen in den Niederlanden geben nun nicht nach. Und so setzt Rubens den Kampf für Frieden mit Mitteln der Malerei fort.

In seiner Kunst beherrscht er alle Stile: Er weiß, wie er Kaufleute erreicht und Könige, malt große öffentlich sichtbare Schaustücke und intime private Szenen. Seine mythologischen und religiösen Gemälde für die Höfe sind voller politischer Anspielungen.

Vor allem aber versucht Rubens immer wieder, den Frieden herbeizumalen – etwa, wenn er mitten im Dreißigjährigen Krieg eine Allegorie entwirft, in der ein Panther sich mit Trauben als Mahlzeit begnügt. Doch wenige Jahre später mag nicht einmal Rubens mehr hoffen. In seinem Gemälde „Die Folgen des Krieges“ missachtet der Waffengott Mars die Venus und geht über Leichen.

Der welterfahrene Rubens ist eben kein Poussin, der sich arkadischen Träumen einer besseren Welt hingibt. Er stellt sich der Realität seiner Zeit – und gewinnt noch dem Grauen eine Dynamik ab, wie sie in der Kunst bis dahin nicht zu sehen war.

In seiner „Löwenjagd“ schickt ein hochgestellter Jäger seine Diener vor, wie es damals üblich ist. Einer fällt kopfüber vom Pferd, der wild gelockte Löwe krallt ihm seine Pranke in den Bauch und beißt sich fest. Rubens zeigt den Mann im Moment des Sturzes, die Hüfte schon im Maul des Löwen. Todesangst liegt in seinen Zügen,



MAGD MIT DEM MILCHKRUG, UM 1660

Die Niederlande sind im Zeitalter des Barock geteilt: in einen südlichen Teil, dessen Einwohner zumeist Katholiken sind und der zum spanischen

Weltreich gehört, und in den protestantischen Norden, der sich 1648 endgültig die Unabhängigkeit von Madrid erkämpft. Die Künstler dieser Republik setzen der Pracht des katholischen Barock die betonte Schlichtheit des kleinbürgerlichen Lebens entgegen.

So malt Jan Vermeer aus Delft eine Dienstmagd, die Milch aus einem Krug gießt. Ihre einfache Kleidung und ihr ruhiges Gebaren lassen die junge Frau wie eine Verkörperung der Mäßigung erscheinen – eine der wichtigsten Tugenden der Calvinisten

der Kampf ist noch nicht entschieden, als der Jagdherr zum finalen Stoß auf das Tier ansetzt. Pferde werden im Galopp gebremst, Lanzen quer durch die Bildfläche gerammt, Arme und Beine in alle Richtungen gereckt. Der Betrachter kann sich mitten im Geschehen fühlen, kann fürchten und mitleiden. Der äußere Aufruhr wird zu seinem inneren.

Nicht immer bannt Rubens indessen den Schrecken im Bild. Im „Raub der Töchter des Leukippos“ (dem Titelbild dieser Ausgabe; *Red.*) wirkt es, als handelten Räuber und Geraubte einvernehmlich. Behutsam fängt ein Mann eine Fallende mit einem Griff unter ihre Achsel auf. Ein anderer legt ihm eine zweite Nackte auf die Schulter und achtet darauf, statt ihrer bloßen Haut nur Tuch zu berühren. Die Frauen wehren sich nicht, sie juchzen fast mit ihren gelösten

Gesichtszügen und gen Himmel gestreckten Armen.

In anderen Werken dagegen inszeniert Rubens Frauenraub nicht als wogende Körper, sondern als Widerstreit der Kräfte. Deshalb liegt die Vermutung nahe, die während des Waffenstillstands gemalten Räuber versinnbildlichten die spanischen Statthalter, die als Wohltäter die beiden Landesteile der Niederlande in eine bessere Zukunft entführen sollen.

Nicht alle Bilder von Rubens sind so um die Ecke gedacht wie seine politischen Mahnstücke. Seine „Geißblattlaube“ zeigt den Künstler Hand in Hand mit seiner ersten Gattin. Ein so zärtliches Ehebild ist bis dahin nicht gemalt worden. Geheiratet wird in der Feudalgesellschaft in erster Linie nach ökonomischen Erwägungen; in Gemälden repräsentieren Paare gewöhnlich ihren Wohlstand, nicht ihre Liebe.

So staunt ein Zeitgenosse vor dem Gemälde, in dieser Künstlerei sei offenbar der einzige denkbare Zwist, „wer den andern an Treue und Hingabe übertrifft“. Als die Gattin stirbt, sucht der inzwischen geadelte Rubens nach vier Trauerjahren eine Braut aus dem Bürgertum, denn: „Ich fürchtete die bekannte schlechte Eigenschaft des Adels, den Dünkel, besonders beim anderen Geschlecht, und deshalb habe ich lieber ein Weib genommen, das nicht errötet, wenn es mich den Pinsel in die Hand nehmen sieht.“

NOCH STÄRKER ALS BEI RUBENS ist diese zutiefst bürgerliche Sehnsucht nach einem Privatleben jenseits der Höfe und der Politik bei den Städtern in den Vereinten Niederlanden ausgeprägt. Die Maler der protestantischen Provinzen verachten die Prachtliebe des Adels und beschäftigen sich lieber mit der unmittelbaren Lebenswelt – was auch deshalb naheliegt, weil die bilderfeindlichen calvinistischen Kirchen kaum Großaufträge vergeben.

Jan Vermeer aus Delft malt Hausfrauen, die in ihren beschaulichen Bürgerhäusern kleinen Versuchungen wie dem Lesen von Briefen fremder Männer oder dem Weintrinken ausgesetzt sind. Der Leidener Maler Rembrandt van Rijn, der fast nie für Höfe

GALERIE MIT ANSICHTEN DES ZEITGENÖSSISCHEN ROM, 1759

Rom ist um 1600 die Geburtsstadt des Barock. Hier entstehen die ersten Bauwerke in diesem Stil, die in den folgenden Jahrhunderten von Architekten in ganz Europa nachgeahmt werden. So zeigt dieses Gemälde von Giovanni Paolo Pannini den Vier-Ströme-Brunnen (links unten) und die gewaltigen Kolonnaden auf dem Petersplatz (links Mitte), die beide von Bernini entworfen worden sind, sowie die Piazza Navona (zweite Reihe von rechts), die Papst Innozenz X. prächtig ausstatten ließ. In der Mitte dieser imaginären Galerie reihen sich berühmte Statuen auf, etwa Michelangelos gehörnter Moses und Berninis David (links dahinter)







APOLL MARTERT
MARSYAS, 1637

arbeitet, erkundet stets aufs Neue sein eigenes Gesicht. Die Heilige Familie verwandelt er in eine kleinbürgerliche aus dem 17. Jahrhundert. Wie die anderen Barockkünstler sucht auch er, so schreibt Rembrandt, „die größte und natürlichste Bewegung“.

Die Welt- und Heilsgeschichte spiegelt sich im Alltagsleben. Das zeigen die holländischen Meister in allen Facetten, am liebsten den derben und komischen. Begeistert kopieren viele von ihnen Caravaggios Halbwelt, lassen ihre Figuren zechen oder Geld beseiteschaffen.

Doch dann, langsam, aber sicher, verblasst der heilige Ernst von Reformation und Gegenreformation in der Kunst. Und im 18. Jahrhundert ist es schließlich so gut wie ganz um den heiligen Ernst geschehen. Durchgesetzt haben sich die spielerische Seite des Barock und das Bewusstsein dafür, dass – wie schon in Berninis Heiliger The-

Der Spanier José de Ribera verbringt den größten Teil seines Lebens in Neapel – der größten Stadt Italiens, die aber von der spanischen Krone regiert wird. Von dort aus gelangt die Barockmalerei auf die Iberische Halbinsel. So lernt Ribera von Caravaggio das Spiel mit Hell-dunkel-Kontrasten und übernimmt dessen realistische Methode, wie hier in der Darstellung des Apoll, der einem Satyrn die Haut bei lebendigem Leib abzieht, nachdem ihn dieser zu einem Wettbewerb herausgefordert hat

resa mit Logengästen – auch die größte Kunst eine Kunst der Inszenierung ist.

Wenn jeder Fürst sich sein Versailles baut, kann jeder nur so tun, als sei er der Wichtigste. Der Gast staunt für einen Moment – und reist dann in die Nachbarresidenz, um beim nächsten kleinen Ludwig weiterzufeiern.

In den deutschen Landen entstehen immer mehr Barockpaläste und römisch inspirierte Ordenskirchen, als um 1700 die Folgen des Dreißigjährigen Krieges endlich verkraftet sind. In Wien residiert der glanzvolle Hof der Habsburger. Zwar ist das Heilige Römische Reich deutscher Nation, dem der Kaiser vorsteht, nur ein loser Verbund weitgehend unabhängiger Fürstentümer und Städte, doch durch die habsburgischen Besitzungen im südöstlichen Mitteleuropa verfügt der Herrscher über eine starke Haarmacht. Spätestens seit es ihm Ende des 17. Jahrhunderts gelungen ist, die Türken aus Ungarn zu vertreiben und das dortige Königreich in sein Herrschaftsgebiet einzugliedern, zählt er zu den bedeutendsten Monarchen Europas.

Und so nutzen auch die Habsburger die barocke Kunst für die Inszenierung ihrer Macht, messen sich auch die Wiener Bauherren gern an Rom und Versailles. Schon 1688 wendet sich Kaiser Leopold I. an den ehrgeizigen Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach, der Bernini kennt und

später eine Weltgeschichte der Baukunst schreiben wird.

Für seinen Kaiser entwirft Fischer von Erlach in Schönbrunn bei Wien das Haus der Häuser, einen Palast, der die wichtigsten Herrschaftsbauten der Welt nachahmen und übertreffen soll. Berninis gescheiterten Plan für den Louvre, die Fassade der Peterskirche, persische Paläste, Versailles: Alles will der Architekt nachbauen, um seinen Herrn als neuen Sonnengott Apoll zu preisen. Das allerdings ist dann doch zu teuer, umgesetzt wird ein deutlich konventionellerer Bau.

Noch prächtiger, noch monumental, noch gewitzter – so funktioniert die Kunst im frühen 18. Jahrhundert nicht mehr ohne Weiteres.

IM KLEINEN WÜRZBURG herrschen Fürstbischofe, die sich wie viele andere geistliche Reichsfürsten immer neu behaupten müssen, zumal keine Erblinie ihre Herrschaft absichert. Für den Bau ihrer Residenz ab 1720 engagieren sie Balthasar Neumann, einen noch kaum bekannten Architekten, der sich bislang weniger durch geniale künstlerische Entwürfe als durch handwerkliche Gründlichkeit ausgezeichnet hat. Vielleicht hat sich Neumann gefragt, was der Kerngedanke der Kunst seiner Zeit ist. Und ist zu dem Ergebnis gekommen: Sie will das Publikum bewegen. Der Architekt nimmt dies wörtlich und baut die Residenz um ein enormes Treppenhaus.

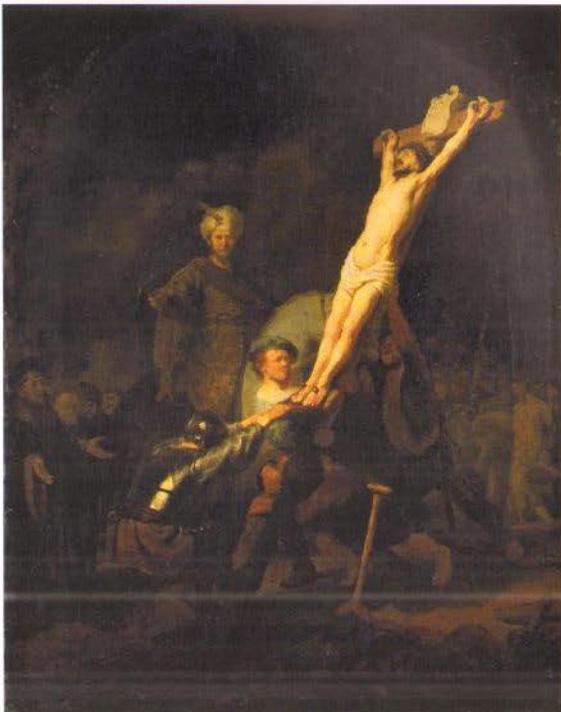
Sicher, auch Versailles hat seine Gesandtentreppe. Neumann aber erleichtert die Architektur, indem er immer mehr Mauern öffnet. Aus Wänden macht er Arkaden, warmes Licht flutet den gesamten Raum. Und der ist enorm. Das schwebende Gewölbe über der Treppe soll 19 Meter breit und fast 33 Meter lang werden. Kaum jemand mag glauben, dass es nicht einstürzt, sobald die stützenden Baugerüste weggezogen werden.

Ein Konkurrent Neumanns sagt dem Fürstbischof, wenn diese Konstruktion aus Mörtel und Stein halte, lasse er sich auf eigene Kosten unter dem Gewölbe hängen. Der Baumeister dagegen bietet an, zum Beweis der Belastbarkeit Geschütze in das

Treppenhaus zu fahren und eine beliebige Anzahl Kugeln abzufeuern.

Die Decke hält auch ohne Stützen, und sie zeigt sich auf jeder Treppenstufe in neuem Blickwinkel. Der venezianische Maler Giovanni Battista Tiepolo sieht in ihr die schönste Bühne seiner Zeit. Und pinselt auf die Decke darüber eine Welt, die leichter, freier, lustiger ist als jede andere globale Vision des Barock.

Der Galileo-Freund Ludovico Cardi zeigte zu Anfang des barocken Zeitalters in seiner römischen Kuppelmalerei den Blick durch das Teleskop, auf einen astronomischen Mond mit Kratern. Der Jesuitenmaler Andrea Pozzo wies in Sant' Ignazio dem Betrachter, der an einem fixen Punkt stehen musste, den Weg in einen fantastischen katholischen Himmel. Tiepolo dagegen belehrt niemanden. Er bringt die Erde in den Himmel.



DIE KREUZAUFRICHTUNG,
UM 1633

Während der in den Spanischen Niederlanden wirkende katholische Peter Paul Rubens in einer ähnlichen Szene einen muskulösen Christus zeigt, der sein Leid gleichmütig erträgt, malt der in der protestantischen Republik arbeitende Rembrandt van Rijn einen ausgemergelten Heiland, der von Schmerz und Verzweiflung gezeichnet ist. Und er stellt sich selbst ins Bild – hell erleuchtet und an seinem Barett als Künstler zu erkennen: als Henkersknecht, der hilft, das Kreuz aufzurichten.

Vielleicht will der Protestant damit auf die eigene Sündhaftigkeit hinweisen, von der ihn allein der Tod Christi erlösen könnte

An seiner Decke tummeln sich Sklaven und Herren, Pferde, Krokodil und Elefant. Gräser wiegen sich im Wind, ein Äffchen greift einem Straußenvogel ins Gefieder und ein Papagei knabbert am gemalten Stück. Das Bild ist kein einheitliches Ganzes. Es verändert sich mit jedem Schritt, den der Besucher nach oben oder unten macht. In der Mitte tänzelt der Sonnengott Apoll als glücklicher Teil eines Kosmos, den Menschen und Tiere aller Erdteile beleben.

Der Fürstbischof von Würzburg, Karl Philipp von Greiffenclau, maßt sich die Weltherrschaft nicht an. Er ist als gerahmter Porträtkopf vertreten, ein Bild im Bild, das die Figuren von Tugend und Ruhm über die Wolken ziehen. Ein Greif, Wappentier des Auftraggebers, schnappt neckisch nach dem gemalten Konterfei.

Der Lokalherrschere lässt den gewitzten Tiepolo gewähren und ordnet sich der

Malerei unter, ohne die er nicht durch diesen Himmel flöge. Sie ist die eigentliche Herrin. An der Decke ist sie als schöne junge Frau zu sehen, die mit ihrer Palette herbeistürmt, um den letzten Tupfer auf einen Globus zu setzen. Einen anerkennenden Blick wirft Balthasar Neumann der Schwesternkunst zu. Der Baumeister sitzt bei Tiepolo lässig am Bildrand auf dem Kanonenrohr, dessen Schüssen sein Gewölbe standhalten kann.

Kunst und Architektur sind ein Bündnis eingegangen in dieser Epoche, die am Himmel von Würzburg ihren letzten großen Auftritt feiert.

Mit einem Augenzwinkern verabschiedet Tiepolo den Barock. Götter haben den Menschen Platz gemacht, und bald wird der Himmel sich aufklären. Die Könige werden weichen, die Päpste noch unbedeutender werden und die Maler sich mehr und mehr selbstständig machen – wie zuvor schon das Bürgertum. In den Schlössern und Kirchen werden viele Gemälde des Barock abgehängt und von Revolutionären vernichtet oder in Museen gesammelt. Für prächtig inszenierte Himmelwelten interessiert sich kaum noch jemand.

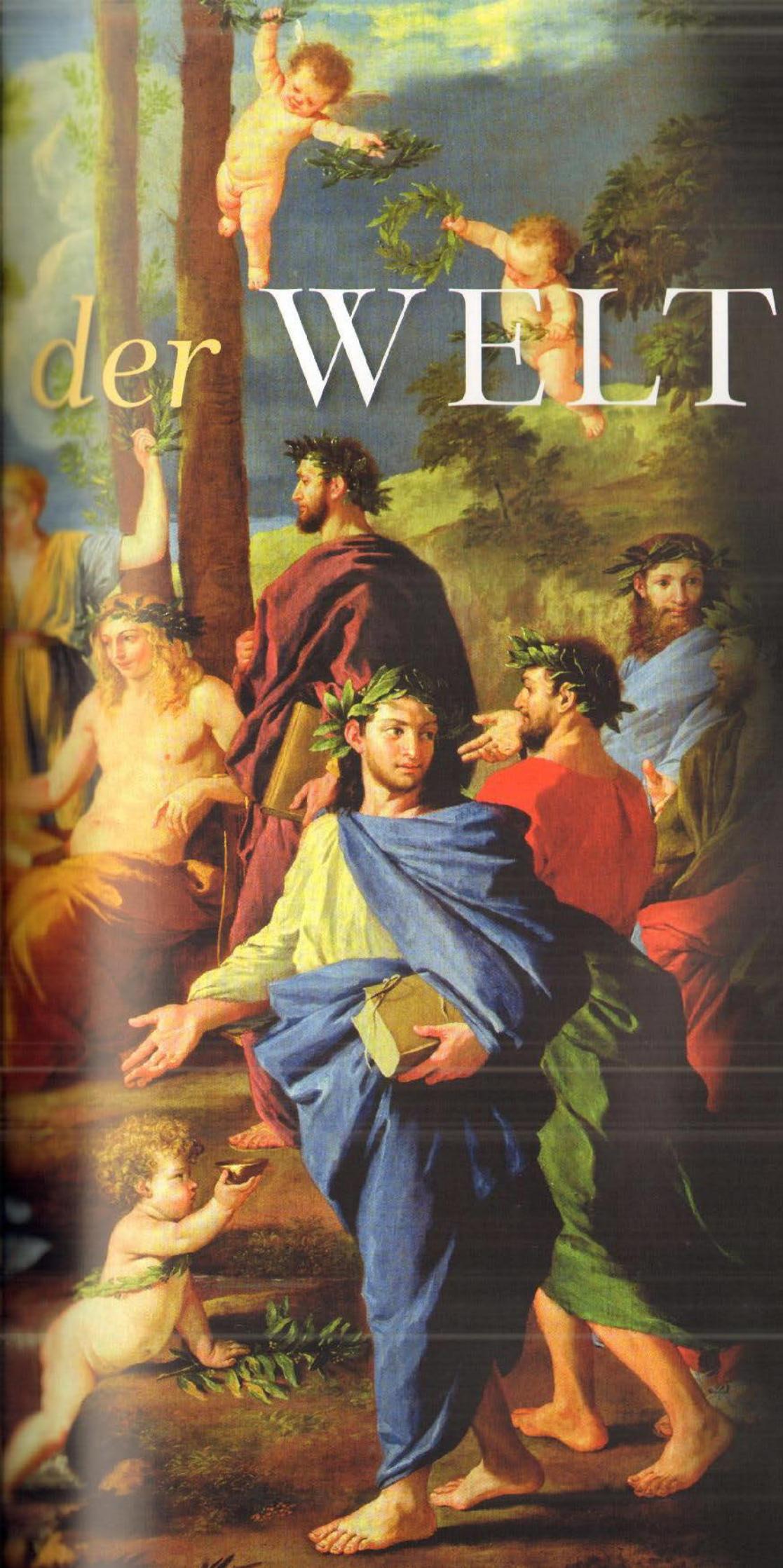
Dann ist die Kunst auf der Erde angekommen. □

Die Kunsthistorikerin DR. KIA VAHLAND, 40, ist Redakteurin im Feuilleton der „Süddeutschen Zeitung“.

FRANKREICH

Im ZENTRUM

Mit entblößtem Oberkörper und goldenen Locken thront der griechische Gott Apoll auf dem Berg Parnass. Großzügig reicht er dem zu seinen Füßen knienden Dichter einen Schluck vom Quell der Inspiration. Nicolas Poussin (1594–1665), der dieses Bild 1631 malt, verbringt 39 Jahre seines Lebens in Rom, schult seinen Blick an den Werken der dortigen Künstler – und erschafft dabei eine eigene französische Spielart des Barock. Seine Landsleute übernehmen diesen Stil und malen dabei noch kübler und strenger. Zudem werden sie schon bald eine reale Person als Lichtgott Apoll verherrlichen – den Sonnenkönig Ludwig XIV.



der WELT

Der Barock entsteht
in Italien, doch die Franzosen
entwickeln den neuen Stil
weiter. Ihre Version ist strenger,
symmetrischer – und häufig
nichts anderes als politische
Propaganda: Denn Ludwig XIV.,
der überaus machtbewusste
Sonnenkönig, bedient sich
der Kunst wie kein anderer Herr-
scher der Geschichte

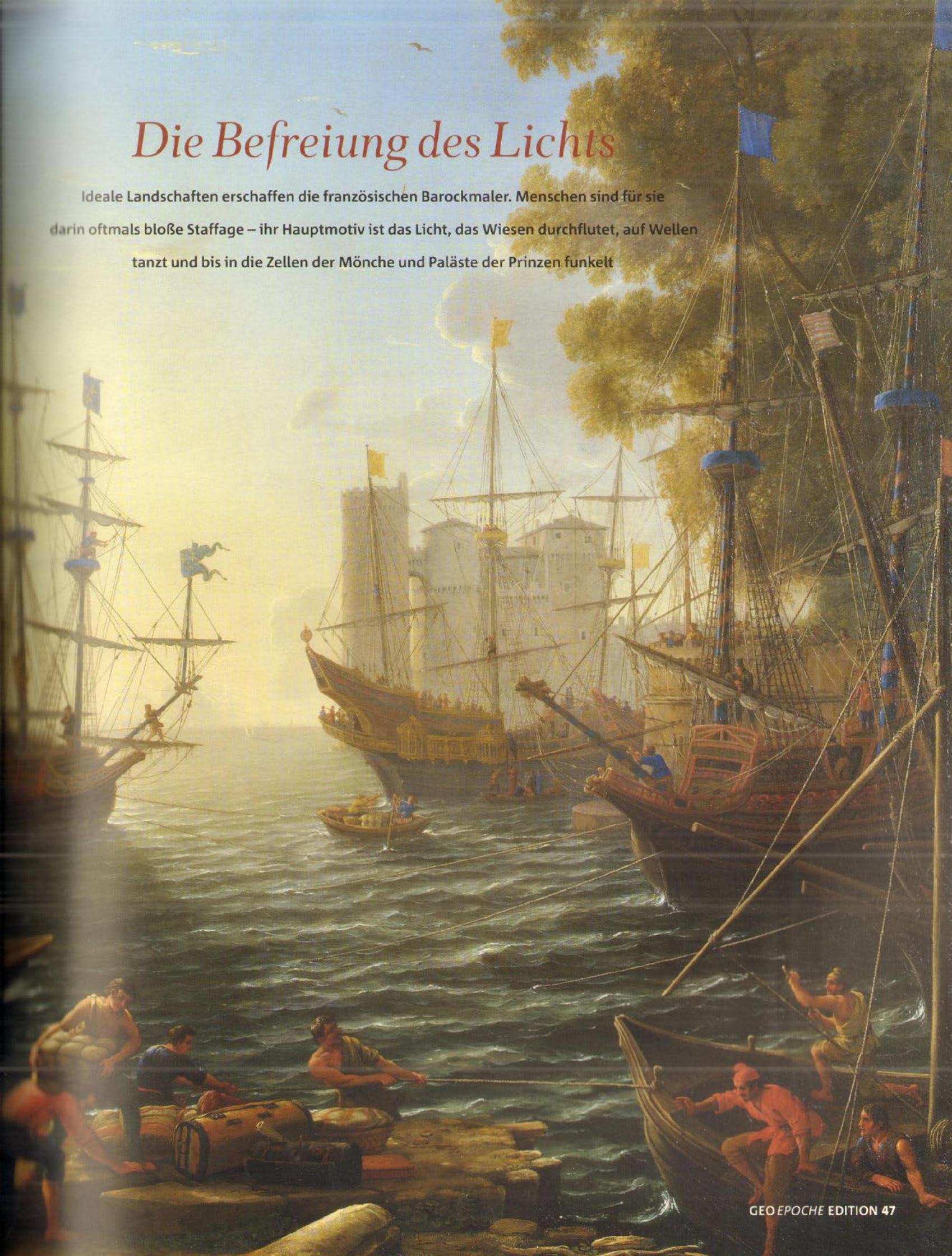
TEXTE: JONATHAN STOCK UND
JOACHIM TELGENBÜSCHER



Der Dunst des Sommermorgens
mildert das Licht, das über das Wasser
strahlt. Lange, kühle Schatten fallen
durch den Hafen, ziehen den Blick des
Betrachters auf den Horizont. Nur am
Rande malt Claude Lorrain (1600–1682)
1641 die eigentliche Szene: Wie die
heilige Ursula sich mit 11 000 Jungfrauen
für eine Reise einschifft, die ihnen
den Märtyrertod bringen wird – eine
mittelalterliche Legende

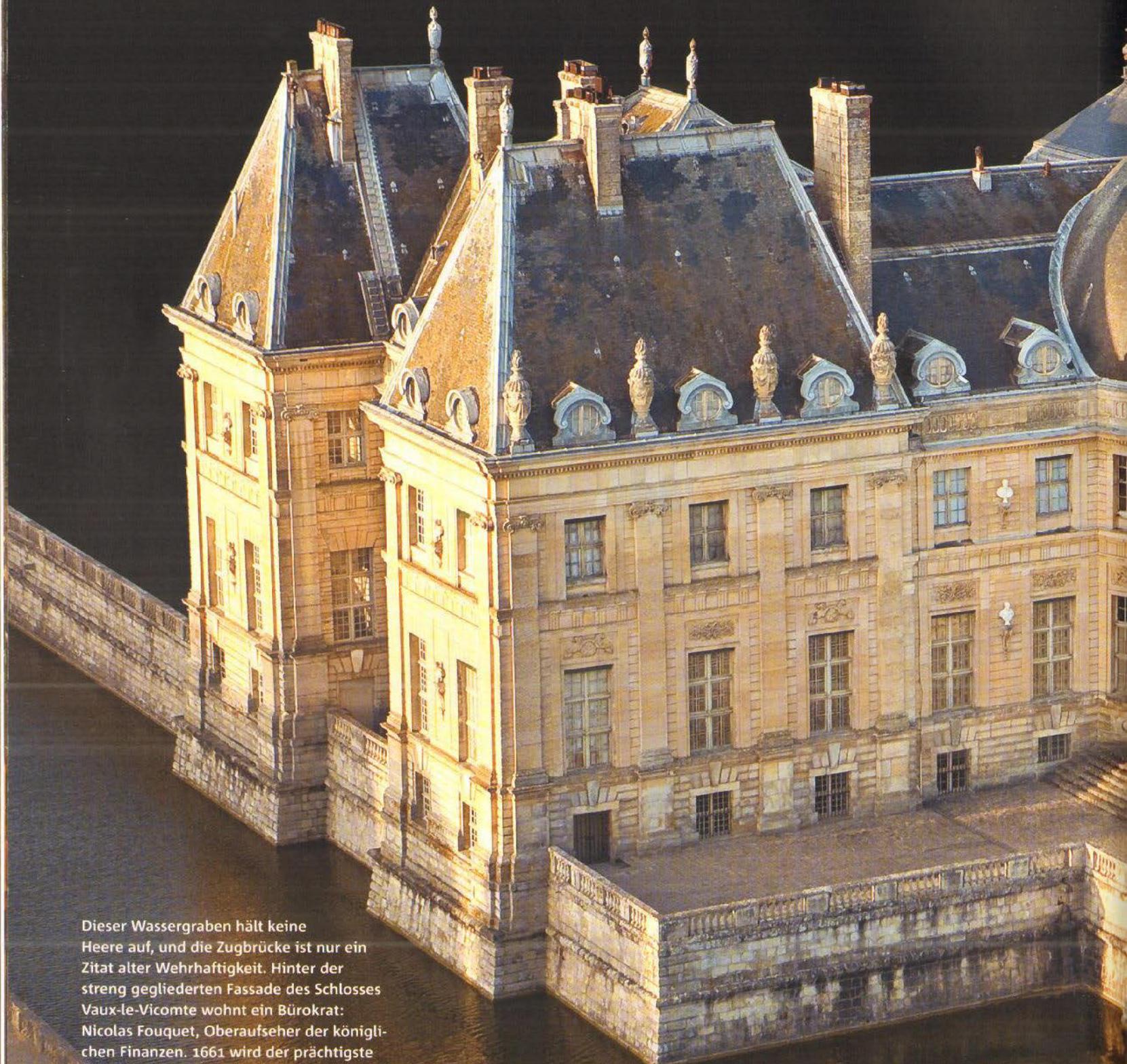
Die Befreiung des Lichts

Ideale Landschaften erschaffen die französischen Barockmaler. Menschen sind für sie darin oftmals bloße Staffage – ihr Hauptmotiv ist das Licht, das Wiesen durchflutet, auf Wellen tanzt und bis in die Zellen der Mönche und Paläste der Prinzen funkelt

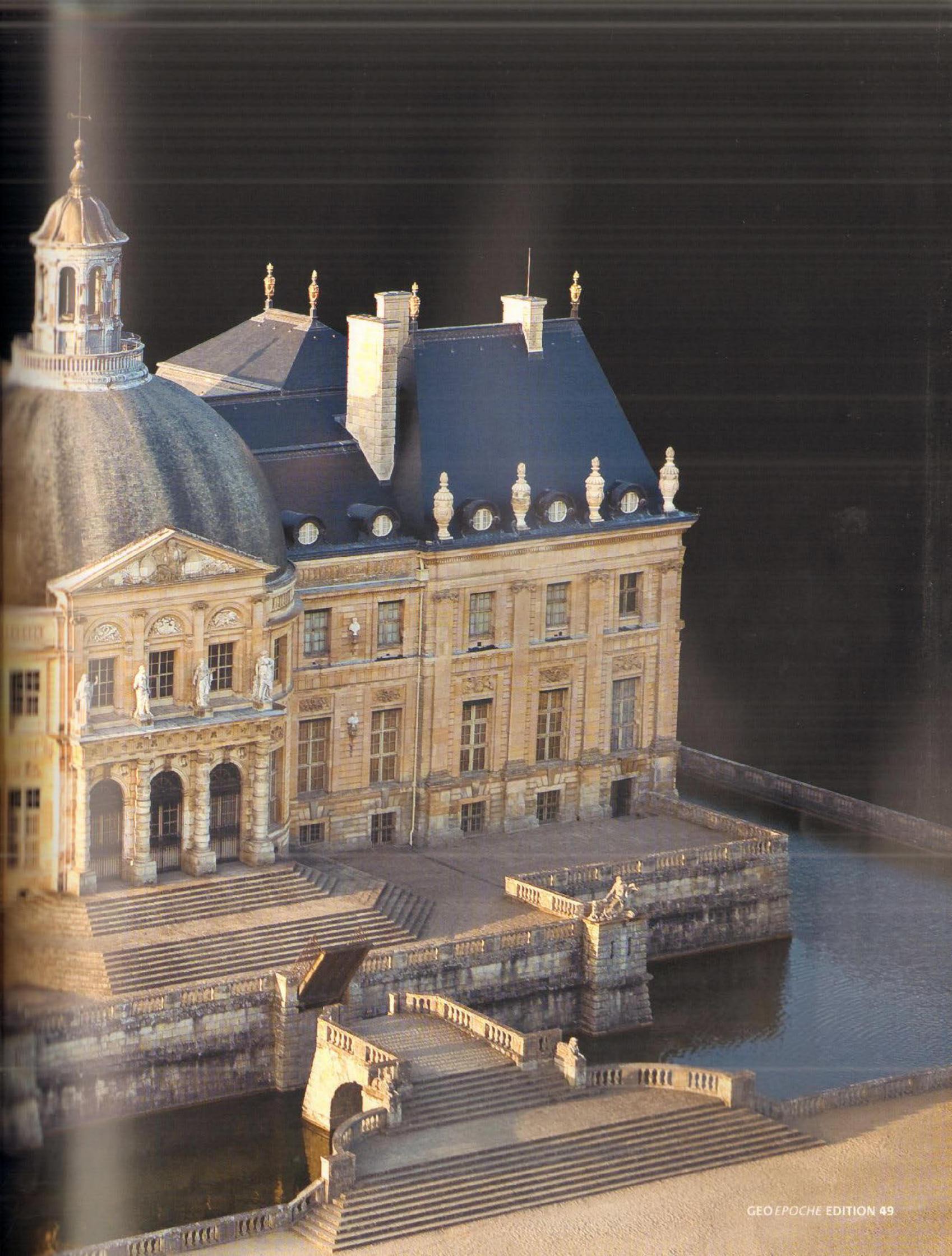


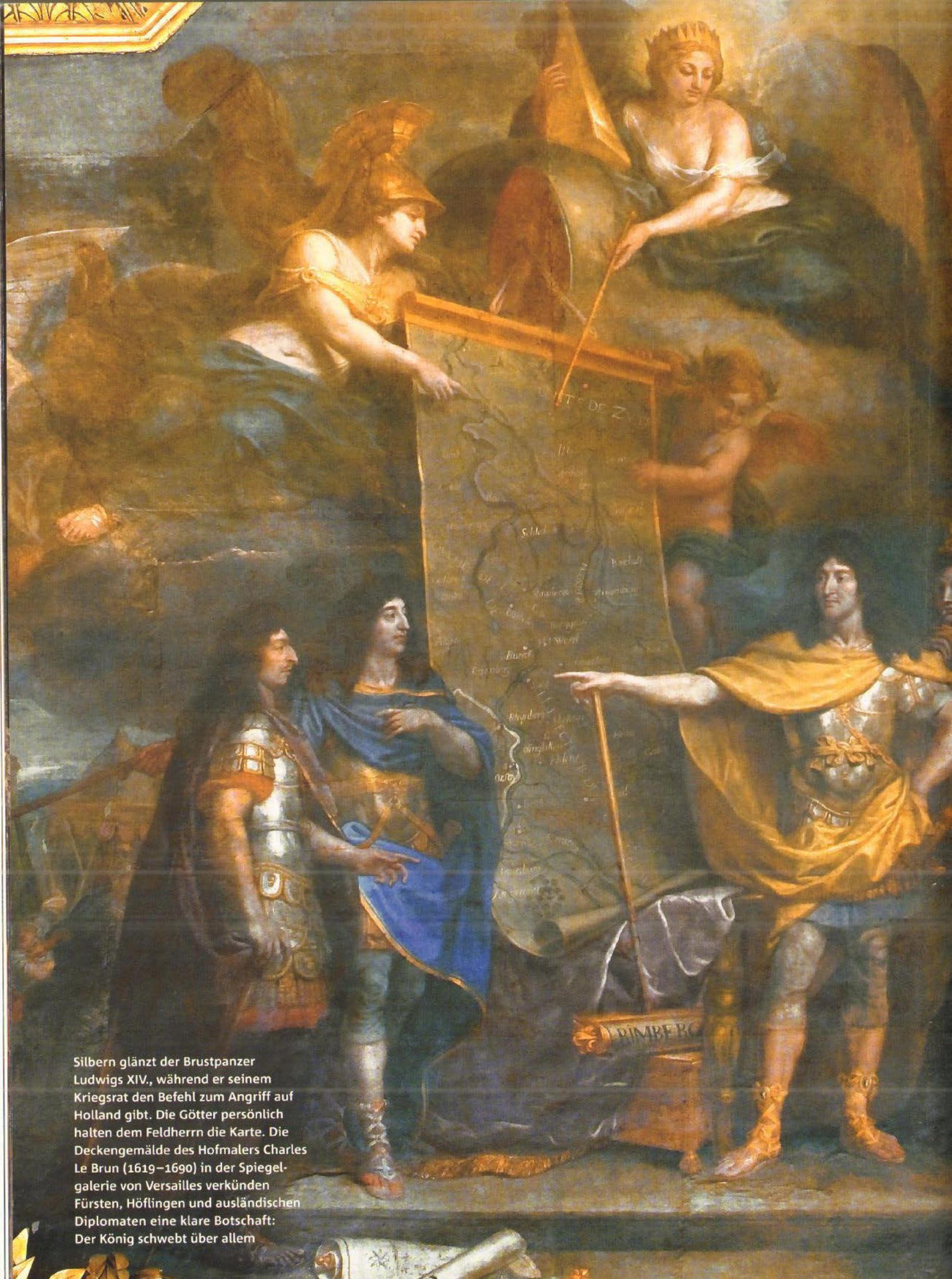
Fassaden der Macht

Ämter sind käuflich im Frankreich des 17. Jahrhunderts – und auch der Glanz der Macht. Der Zwang zur Inszenierung treibt Emporkömmlinge und alten Adel zu einer beispiellosen Prachtentfaltung: So verwandeln sie ihre Anwesen in Gesamtkunstwerke aus Marmor, Gold und schier endlosen Alleen



Dieser Wassergraben hält keine Heere auf, und die Zugbrücke ist nur ein Zitat alter Wehrhaftigkeit. Hinter der streng gegliederten Fassade des Schlosses Vaux-le-Vicomte wohnt ein Bürokrat: Nicolas Fouquet, Oberaufseher der königlichen Finanzen. 1661 wird der prächtigste Landsitz seiner Zeit mit einem grandiosen Fest eröffnet – und schürt den Neid des Sonnenkönigs Ludwig XIV.

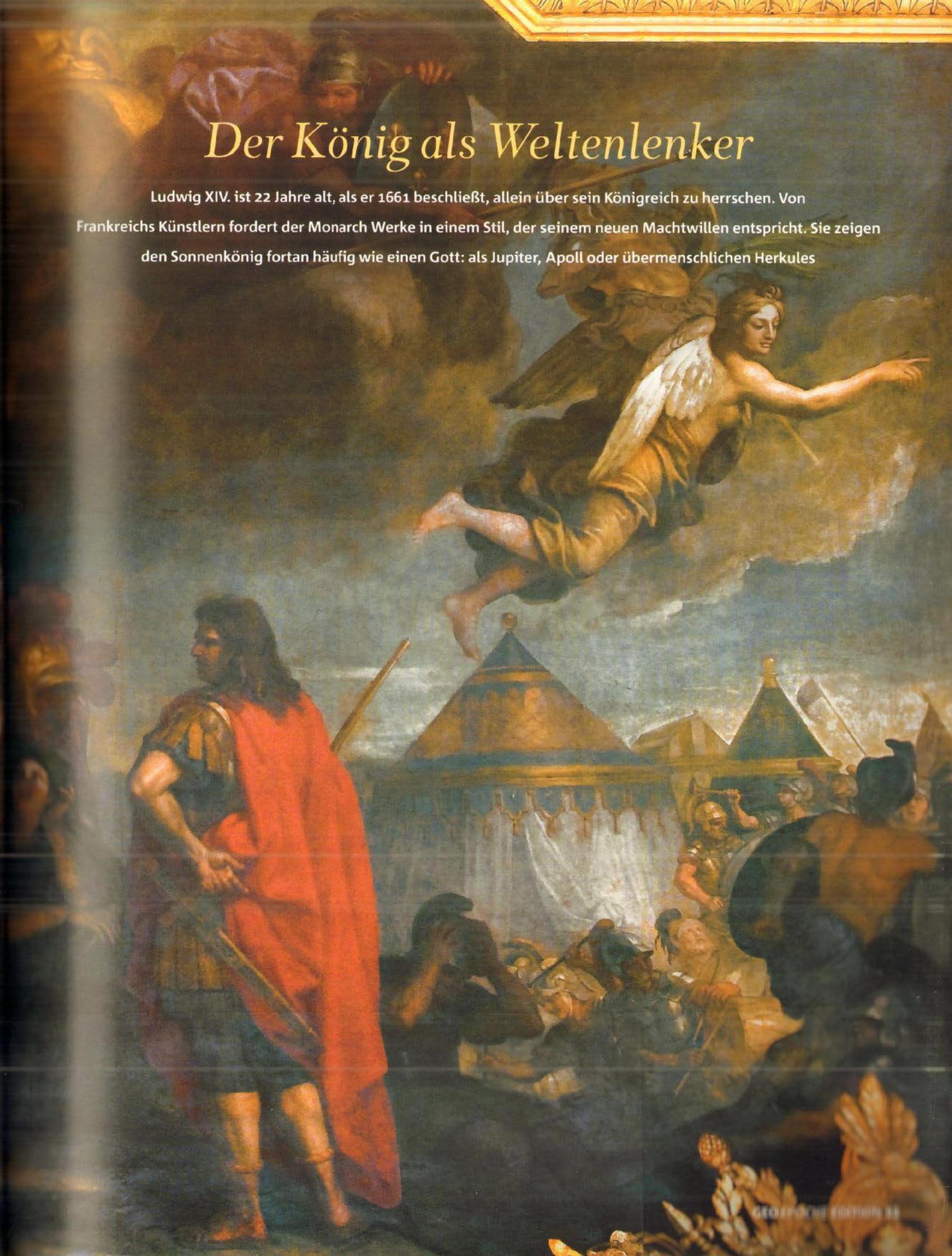




Silbern glänzt der Brustpanzer
Ludwigs XIV., während er seinem
Kriegsrat den Befehl zum Angriff auf
Holland gibt. Die Götter persönlich
halten dem Feldherrn die Karte. Die
Deckengemälde des Hofmalers Charles
Le Brun (1619–1690) in der Spiegel-
galerie von Versailles verkünden
Fürsten, Höflingen und ausländischen
Diplomaten eine klare Botschaft:
Der König schwebt über allem

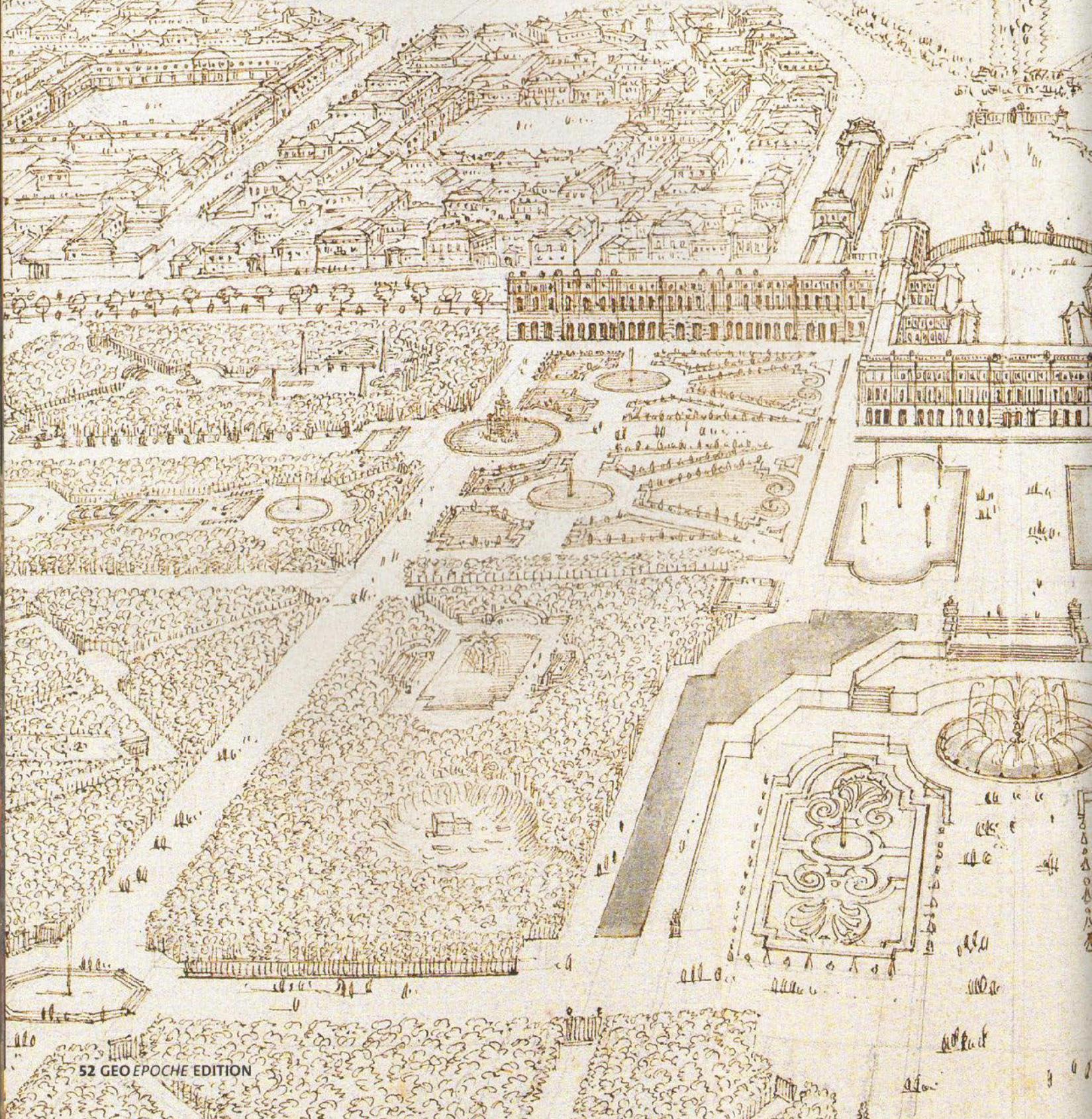
Der König als Weltenlenker

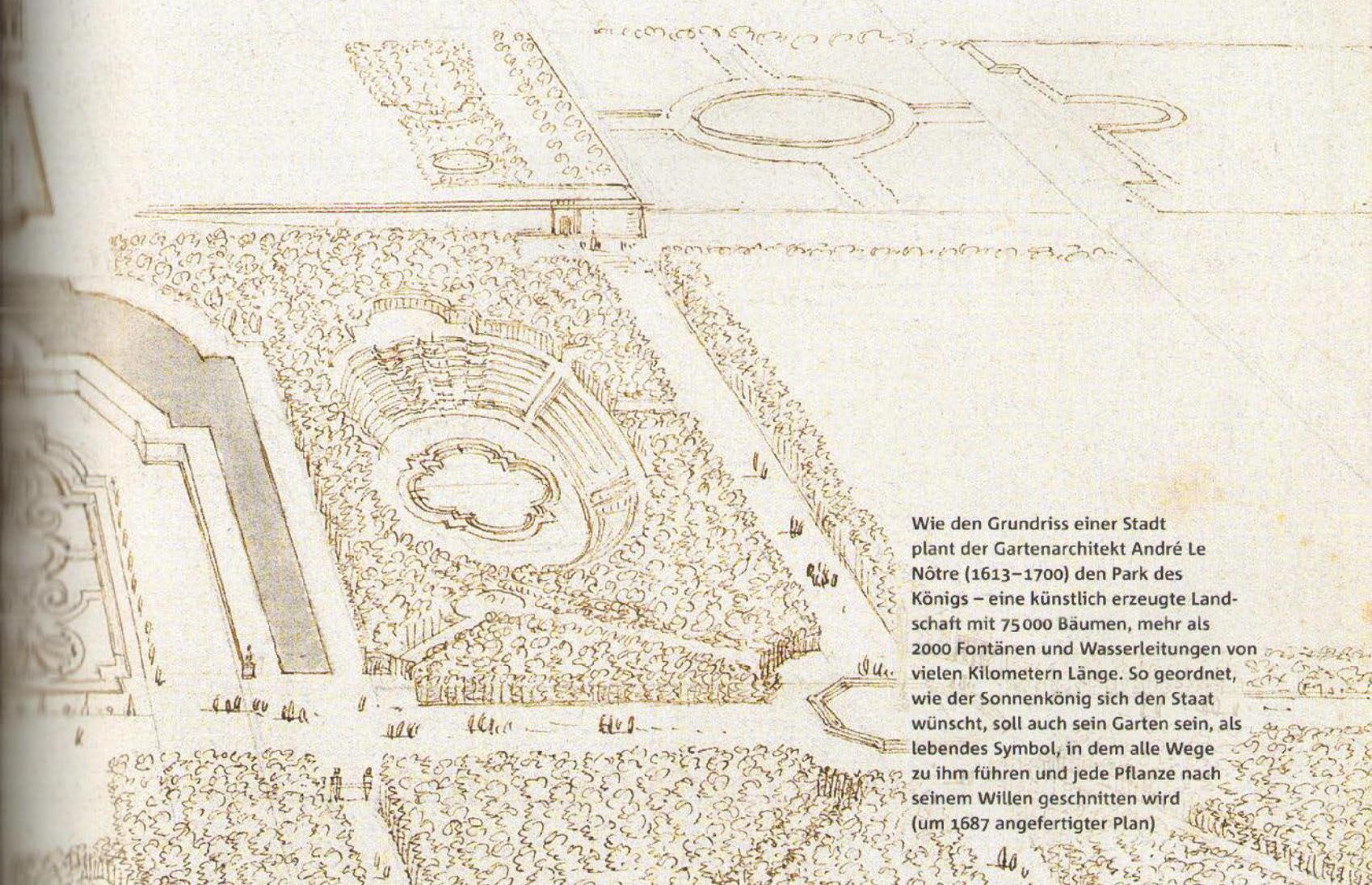
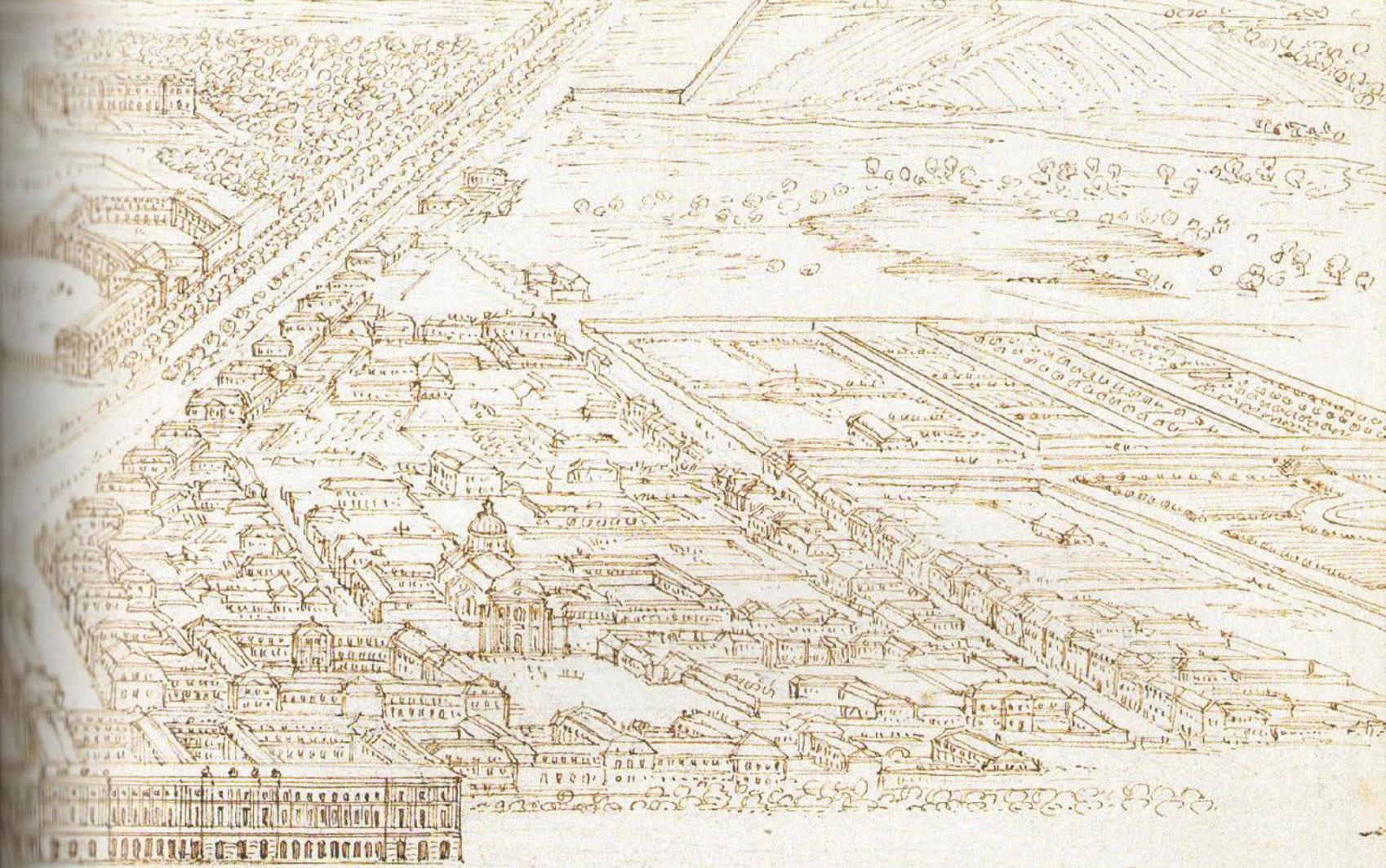
Ludwig XIV. ist 22 Jahre alt, als er 1661 beschließt, allein über sein Königreich zu herrschen. Von Frankreichs Künstlern fordert der Monarch Werke in einem Stil, der seinem neuen Machtwillen entspricht. Sie zeigen den Sonnenkönig fortan häufig wie einen Gott: als Jupiter, Apoll oder übermenschlichen Herkules



Die neue Schöpfung

Nicht nur sein Volk, auch die Natur soll dem Sonnenkönig untertan sein. So lässt Ludwig XIV. ein unwirtliches Sumpfgelände vor den Toren von Paris in den prächtigsten Garten mit dem größten Schloss Europas verwandeln: Versailles. Die Palastanlage mit dem streng geometrisch angelegten Park wird zum Brennpunkt seiner Macht – und zum Inbegriff einer ganzen Epoche





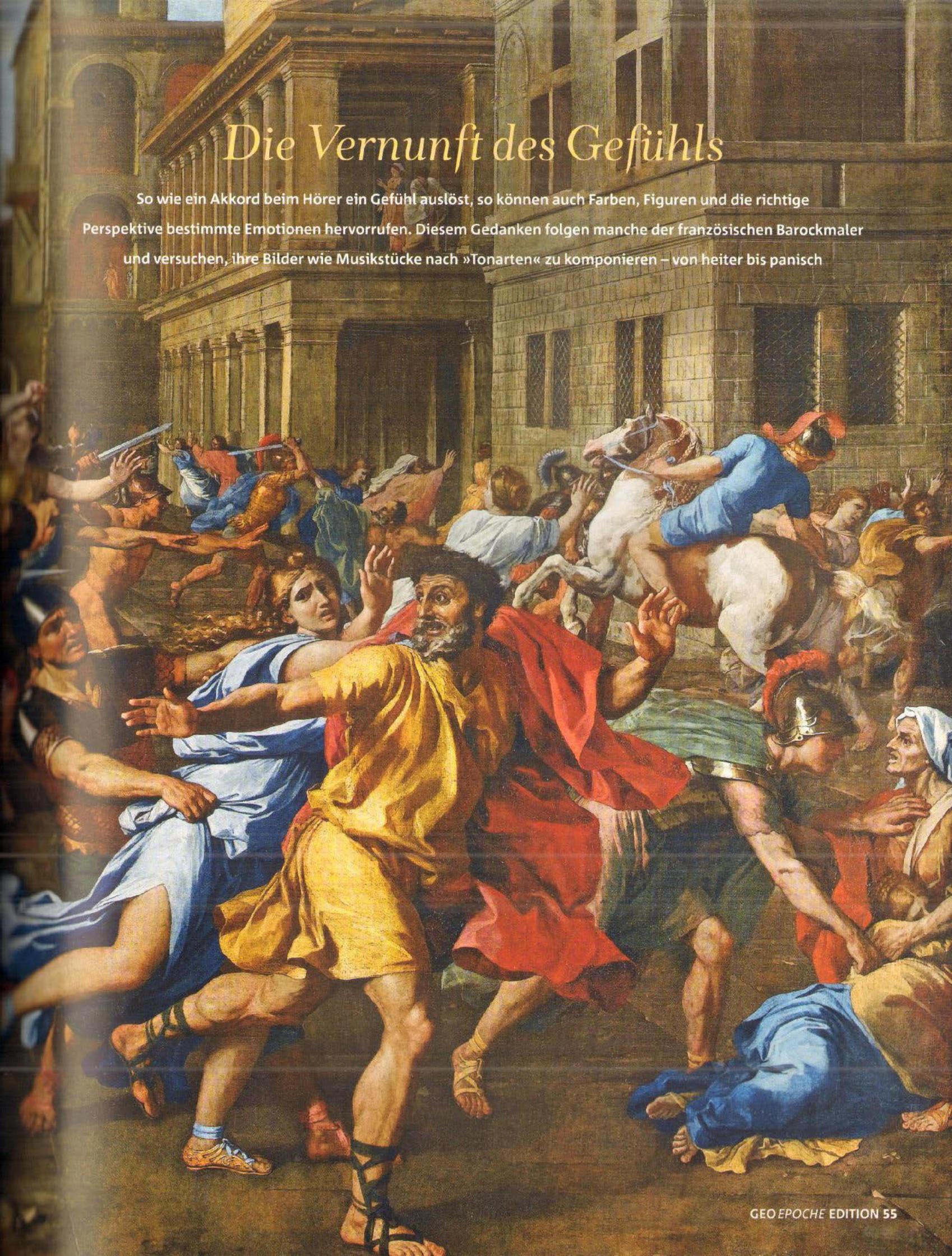
Wie den Grundriss einer Stadt plant der Gartenarchitekt André Le Nôtre (1613–1700) den Park des Königs – eine künstlich erzeugte Landschaft mit 75 000 Bäumen, mehr als 2000 Fontänen und Wasserleitungen von vielen Kilometern Länge. So geordnet, wie der Sonnenkönig sich den Staat wünscht, soll auch sein Garten sein, als lebendes Symbol, in dem alle Wege zu ihm führen und jede Pflanze nach seinem Willen geschnitten wird (um 1687 angefertigter Plan)



Sie flehen, fliehen, schlagen um sich. Doch kaum eine der Sabinerinnen wird ihren Entführern entkommen. König Romulus selbst hat den Befehl zum Raub gegeben. Wie ein Strudel tobt der Kampf zwischen Römern und dem Stamm der Sabiner. Nicolas Poussin malt im Jahr 1634 den antiken Gründungsmythos Roms als brutale Attacke eines mächtigen Staates

Die Vernunft des Gefühls

So wie ein Akkord beim Hörer ein Gefühl auslöst, so können auch Farben, Figuren und die richtige Perspektive bestimmte Emotionen hervorrufen. Diesem Gedanken folgen manche der französischen Barockmaler und versuchen, ihre Bilder wie Musikstücke nach »Tonarten« zu komponieren – von heiter bis panisch



Maler und Mitwisser

Lebendig, realistisch und voller Dramatik ist der neue Stil, den Caravaggio in Rom geprägt hat. Reisende Maler bringen seine Ideen auch nach Frankreich und spielen dabei wie der Lombarde mit der Rolle des Betrachters: Wer sich ihre Bilder ansieht, wird zum Komplizen der Figuren





Konzentriert studiert der Jüngling in der bestickten Weste sein Blatt, aber es wird ihm nichts nützen. Seine Mitspieler haben sich abgesprochen, und auf ein Zeichen der Dame greift sein Gegenüber nach dem Karo-Ass am Gürtel. Georges de La Tour (1593–1652) malt die Falschspieler um 1635; er kopiert dabei eine Szene, die Caravaggio populär gemacht hat. Doch de La Tours Version ist kühler, rationaler – eben französischer

Der Invalidendom im Herzen von Paris ist so etwas wie die Staatskirche Frankreichs, das Gegenstück zum Petersdom. Und nicht der Papst ist Auftraggeber des Sakralbaus, sondern Ludwig XIV. Dessen Anspruch soll das Monument sichtbar machen: Der Monarch will nicht nur das Land, sondern auch die Kirche beherrschen. So lässt er im Inneren der Kuppel französische Könige neben biblische Apostel malen



Erhabenheit und Spiel

Jahrzehntelang mühen sich die französischen Kirchenbaumeister an italienischen Vorbildern ab, bis sie ihren eigenen Stil finden: Erhaben, aber nicht pompos streben die Fassaden empor; schmuckvoll, aber nicht so verspielt wie die Bauten der Italiener spannen sich die Gewölbe – und zitieren die geometrische Strenge antiker Tempel



St. Gervais ist der wohl älteste Pfarrbezirk auf dem rechten Ufer der Seine. Seit 1494 wird an der Kirche der Gemeinde gebaut, ab 1616 gibt wahrscheinlich der Hofarchitekt Salomon de Brosse (1562–1626) der dreischiffigen gotischen Basilika eine Fassade. Es ist das erste Beispiel des *classicisme*, der nüchternen französischen Spielart des Barock



Die geschwungenen Linien und ausschweifenden Ornamente sind der Code des Hochbarock, die 1710 geweihte Klosterkirche Val-de-Grâce ist ein Wahrzeichen von Paris. Der Sakralbau, ursprünglich geplant von dem Architekten François Mansart (1598–1666), geht auf ein Gelübde zurück: Anna von Österreich, die Gemahlin Ludwigs XIII., dankt Gott damit für die lang ersehnte Geburt ihres Sohnes – des späteren Sonnenkönigs



Nach sieben Jahren in Rom kehrt Jacques Lemercier (um 1586–1654) in die Heimat zurück, um Architekt des Königs zu werden. Sein wichtigster Gönner ist der Erste Minister, Kardinal Richelieu. Für ihn errichtet er das Palais Royal und baut bis 1648 die Universitätskapelle der Sorbonne (oben). Als einer der Ersten in Paris versucht Lemercier in seinen Bauten jene plastische Tiefenwirkung zu erzielen, für die Italiens Barockbaumeister berühmt sind



In traumhaftes Zwielicht getaucht,
windet sich eine Venus aus Marmor,
füllt ein Jüngling seiner Geliebten
Blumen in die Schürze und schmiegen
sich Paare aneinander, bereit zur Ab-
fahrt auf die Liebesinsel. Der 33-jährige
Antoine Watteau (1684–1721) bildet
1717 mit der »Einschiffung nach Kythera«
das einfache Leben ab, das Spiel
heiterer Sinnlichkeit, das den Aristokraten am Hof versagt ist □

Zur Insel der Liebe

Mit dem Tod Ludwigs XIV. im Jahre 1715 sehnen sich die Menschen nach einer neuen Zeit. Der Maler Antoine Watteau gibt den Träumen eine Form und malt Bilder des Glücks. Das aristokratische Publikum verlangt nach solchen Utopien: In ihnen können sie sich Freiheit und Liebe erträumen – und der strengen Form am Hof entfliehen



REVOLUTIONÄR DER KUNST

CARAVAGGIO

Er spottet, prügelt, trinkt und tötet. Doch vor allem bricht er die Gesetze der Kunst: Der 1571 geborene Caravaggio rebelliert gegen den Stil der Renaissance und deren Suche nach dem schönen Ideal. Für seine Madonnen posieren Prostituierte, seine Helden sind jugendliche Rabauken. Roms Aristokratie feiert ihn. Doch dann muss er den Preis für seine Eskapaden zahlen

VON KIA VAHLAND
BILDTXTTE: JONATHAN STOCK UND JOACHIM TELGENBÜSCHER

DAVID MIT DEM HAUPT DES GOLIATH, UM 1607

Am ausgestreckten Arm präsentiert der künftige König der Juden den abgeschlagenen Kopf seines größten Feindes: Goliath. Ein einziger Stein aus der Schleuder des Hirten hat den Philister gefällt, nun spritzt aus der Kehle des Besiegten das Blut zu Boden, und seine toten Augen starren ins Leere. Caravaggio malt die biblische Szene mit krassem Realismus; er will den Tod zeigen, wie er ist: schrecklich und hoffnungslos. Im Antlitz des erschlagenen Riesen porträtiert der Künstler sich selbst – gegen Ende seines Lebens



E

r hat ein Dach über dem Kopf. Eine Matratze in der Ecke. Eine Staffelei, Farben und einen Arbeitsvertrag. Monatelang ist der junge Lombarde Michelangelo Merisi durch Rom gezogen, hat Zimmer und Ateliers gewechselt. Einmal kam er als Diener bei einem Kleriker unter, der ihm jeden Abend nur Salat zu essen gab. Es war eine hoffnungslose Zeit. Jetzt aber, im Jahr 1593, wird alles anders. Hier, in dieser Werkstatt im historischen Zentrum nahe der Piazza della Torretta, will er es schaffen: Roms zweiter Michelangelo werden. Ein Maler, so brillant, dass er sich alles erlauben kann.

So, wie seine beiden neuen Dienstherren, die Brüder Giuseppe und Bernardino Cesari, es möchten. Der eitle und ruppige Giuseppe ist nur wenig älter als der 22-jährige Merisi und gilt schon bald als erfolgreichster Maler der Heiligen Stadt. Der Papst schwärmt für ihn. 1594 ist Giuseppe an einer Messerstecherei beteiligt und wird zwei Jahre später mit einer verheirateten Frau erwischt, doch es bleibt bei einer Geldstrafe.

Sein Bruder Bernardino Cesari ist im Sommer vor Merisis Ankunft zu einer Geld- und Körperstrafe verurteilt worden, weil er südlich von Rom mit befreundeten jungen Feudalherren zum Spaß brutale Raubüberfälle auf Reisende verübt. Um einer Verhaftung zu entgehen, flohen die Brüder nach Neapel, Giuseppe kehrte im Januar, Bernardino erst im Juni nach Rom zurück, nachdem ein Kardinal interveniert hatte und die Strafe aufgehoben wurde.

Einem Künstler wird, solange sein Stil begehrt ist, fast alles verziehen. So ist es schon 100 Jahre zuvor gewesen, in der Renaissance. Doch jetzt, wo die Kirche in Zeiten der Glaubenskrise, der Gegenreformation und der Religionskriege auftrumpfen muss, braucht sie die Kreativen mehr denn je. Und jeder hohe Kleriker, jeder Adelige in der Stadt wünscht sich einen Künstler, der seinen Namen in die Welt trägt.

Vermutlich imponiert Merisi (der sich nach der Geburtsstadt seiner Eltern auch

Michelangelo da Caravaggio nennt) das Gebaren seiner neuen Werkstattchefs, die gern mit illegalen Feuerwaffen hantieren – wie ein Prozess von 1607 zeigt. Das sind keine braven Handwerker, die fleißig dienen.

Die Brüder Cesari begegnen möglichen Auftraggebern auf Augenhöhe, wenn nicht sogar von oben herab. Raubüberfälle sind das liebste Hobby junger Adeliger, die sich nicht den Gesetzen des Kirchenstaates unterwerfen wollen. Gelegentliches Banditentum adelt so gesehen auch Künstler, die nicht qua nobler Geburt, sondern nur durch ihr Tun aufsteigen können. Wenn ihnen dann noch wegen ihrer Kunstschnauze vergeben wird, strahlt ihr Ruhm umso heller.

Caravaggio kann am Verhalten seiner neuen Arbeitgeber nichts Anstoßiges finden. Zumal sie ihm freie Hand lassen. Giuseppe Cesari erkennt schnell, welches Talent der temperamentvolle Jüngling aus dem Norden mitbringt. Die römische Gesellschaft giert nach ästhetischer Innovation. Und dieser junge Kollege versucht gar nicht erst, den künstlich verbogenen Körpern und metallischen Farben der mittelitalienischen Manieristen nachzueifern.

Malerei, die nicht dem Leben folgt, hält Caravaggio für „Kinderkram“. Leichthändig wirft er auf seine Holztäfel und Leinwände detailtreu Pfirsiche, Äpfel, Trauben, die mal

glänzen, mal faulen. Sehr junge Männer mit knabenhafte weichen, runden Gesichtern und wilden braunen Locken sind zu sehen, die mit ihrem Laub im Haar und ihren weißen Togen als Gott Bacchus verkleidet sind.

Caravaggio gibt nicht einmal vor, die Vergangenheit zu zeigen. Er malt seine eigene Inszenierung der Antike, und wie im Theater sieht man die Eigenheiten der Schauspieler: Die Sonne hat Gesichter und Hände der Jungen gerötet, ihre sonst bedeckten Körper aber bleiben blass.

Vielleicht ist es auch der Rotwein, der einem von ihnen das Blut in die Wangen treibt. Mühselig balanciert der Junge ein randvolles Glas, und Caravaggio trickst so lange an der Perspektive, scheint das Gefäß zugleich von oben und unten zu zeigen, bis auch der Zuschauer ins Schwanken gerät.

Schon sein Vorbild Michelangelo Buonarroti experimentierte ein Jahrhundert zuvor mit dem Gleichgewichtssinn; jetzt kommt der neue Michelangelo und bringt die Leute ins Wanken, bis ihnen der Schädel brummt. Und wenn sie zudem verwirrt sind von einer Süße, die sie bisher nur aus Bildnissen schöner Frauen kannten – umso besser. Sie werden diesen Maler nicht vergessen.

Es gibt vermutlich keine Auftraggeber, die im Kirchenstaat zur Zeit Papst Clemens VIII. von sich aus auf solche Bildideen kommen. Aber der freie Markt wächst, und hier ist die Nachfrage groß: Brave Kompositionen mit immer gleichen Heiligengeschichten langweilen die bessere Gesellschaft.

Caravaggios Meister Cesari hat deshalb keine Mühe, die Stillleben und sinnlichen männlichen Bildnisse des Lombarden an Kunsthändler zu verkaufen; besonders gelungene Stücke behält er selbst.

Nach einigen Monaten hat sich Caravaggio genug von Cesari abgeschaut. Die Matratze unter dessen Dach braucht er nicht mehr, und das Gehalt auch nicht. Der Jüngling aus dem Norden wagt sich in die Selbstständigkeit: Seine Bilder werden zur Marke, er kann im eigenen Namen handeln.

Der andere Michelangelo war schließlich auch sein eigener Herr.

DIE STOLZE ZUVERSICHT, mit der Caravaggio in die Zukunft blickt, haben ihm die Eltern von früh auf mitgegeben. Der Vater war Maurermeister, die Mutter Tochter eines Landvermessers und Kämmerers. Sie stammten aus dem kleinen Ort Caravaggio nahe Bergamo, wo sie trotz ihrer bürgerlichen Herkunft enge Beziehungen zur alten Adelsfamilie Sforza unterhielten.

Vielleicht als Zeichen ihrer Aufstieghoffnungen ließen sie ihren Erstgeborenen am 30. September 1571 auf den Namen des



BACCHUS, UM 1594

Die Oberfläche des Weins kräuselt sich, in der Karaffe perlen Luftblasen, und der Granatapfel ist vor Reife geborsten. Caravaggio malt so sinnlich wie keiner seiner Konkurrenten; seine Farben sind erdig statt grell, und seine Modelle – hier für den Gott des Weines – holt er sich von den Straßen Roms. Das Ziel: Eine Kunst, die nicht künstlich wirkt, sondern so echt und wild wie das Leben selbst

MEDUSENHAUPT, UM 1597

berühmtesten Baumeisters und Künstlers des Jahrhunderts taufen.

Als Michelangelo Merisi etwa fünf Jahre alt war, starb sein Vater an der Pest. Die Mutter schickte ihren Ältesten mit zwölf-einhalb Jahren zur Ausbildung in das beste Maleratelier Mailands – vielleicht, damit er wie sein Vater ein Handwerk lerne, das eine bürgerliche Existenz, aber auch eine große Karriere ermöglicht. Das hohe Lehrgeld konnte sie nur aufbringen, weil sie ein Grundstück ihrer Kinder verkaufte.

Michelangelo Merisi war seiner Familie dankbar und verzichtete nach dem Tod der Mutter auf einen Teil der Erbschaft. Als Kind war er nicht als begabter Zeichner aufgefallen, nun aber kannte er alle Kniffe der Renaissance-Malerei.

Sein Lehrer war ein Schüler Tizians, der sich auf dunkle Farben und eine expressive Lichtführung verstand. Die Lehrlinge schulten ihre Hand an Stichen nach Raffael und Michelangelo. Im Geiste Leonardo da Vincis lernten sie, nach dem Leben zu arbeiten.

In Mailand, wo Leonardo lange gewohnt hatte, kursierten dessen Naturstudien in den Werkstätten. Es schien in dieser Stadt, als sei die Renaissance nie zu Ende gegangen. Natürlich waren nun sakrale Themen wichtiger als noch vor der Gegenreformation. In der Stadt wirkte bis 1584 der sozial engagierte Kardinal Carlo Borromeo; hier sollte die Kunst das Volk ergreifen – auch die Armen und Pestkranken, für die der Kirchenmann sich einsetzte.

Katholisch fromm hatte die Malerei zu sein, jeder Lichtkegel musste der Erleuchtung dienen. Aber lebensnah und ergreifend durfte sie auch sein.

Caravaggio wusste genau, was er konnte, als er sich nach dem Tod seiner Mutter mit etwa 20 Jahren nach Rom aufmachte, in die Stadt mit dem größten Bedarf an Künstlern: für die Ausstattung der Kirchen und Paläste, mit denen Päpste, Kardinäle und weltliche Aristokraten um die grandioseste Prachtentfaltung wetteifern. Vielleicht ermunterten ihn zu dem Schritt Verwandte, die schon in der Ewigen Stadt wohnten.

Trotz dieser Verbindungen dauert es Jahre, ehe Caravaggio es 1594 wagt, auf eigene Rechnung zu malen.

Was ihm nun hilft, sind seine Freunde. Er streunt durch die Stadt, zieht durch Tavernen und kennt bald alle Welt. Um Kontakte zu knüpfen, nimmt Caravaggio sogar am 40-Stunden-Gebet der Malerbruderschaft teil. Bei dem Gebet wechseln sich die Mitglieder jeweils paarweise im Stundentakt ab. Die Maler bekunden so öffentlich ihre fromme Gesinnung; auch prominente Kollegen wie Federico Zuccari sind dabei.

Die Schlangen züngeln noch auf ihrem Haupt, doch Medusa ist verloren. In der Renaissance war der Tod des Monsters aus der altgriechischen Mythologie ein beliebtes Thema, aber niemand hat die Szene so brutal dargestellt wie Caravaggio. Er wählt den dramatischsten Augenblick: Perseus hat Medusa enthauptet – und Medusa schaut so, als sei sie empört über den eigenen Tod



Bald umgibt Caravaggio ein Kreis etwa gleichaltriger Anhänger. Dichtende Kumpane besingen diesen Michelangelo als „malenden Engel“, der seinen Namensvater bereits als junger Mann übertroffen habe, indem er in seiner Kunst die Dinge zum Leben bringe. Ein Künstlerfreund besorgt ihm unweit des Tibers eine Bleibe in dem Palazzo eines verreisten Monsignore.

Der Freund verkauft auch Caravaggios Bilder und hat wohl ebenfalls das Recht, Kopien anzufertigen. Während die arrivierten Kollegen den in jener Zeit noch neuen, freien Kunsthändel ohne Auftrag für Prostitution halten und meiden, erkennt Caravaggio hier seine Chance: Es braucht keinen Dienstherrn mehr, um zum Stadtgespräch zu werden. Und wenn eine Komposition Anklang findet, wird sie einfach mithilfe eines ölgetränkten Papiers durchgepaust und noch einmal verkauft.

Das ist auch deshalb nützlich, weil die Preise der frühen Bilder Caravaggios niedrig sind: Sein „Jüngling, von einer Eidechse gebissen“ bringt nur 1,5 Scudi ein, was dem Wert von etwa 35 Kilogramm Brot entspricht (ein Kammerdiener erhält rund acht Scudi Monatslohn).

Das Urheberrecht allerdings entgleitet den Malern auf dem freien Markt schnell. Die Händler, an die sie verkaufen, sind Trödler oder Künstler, die ihnen anver-

traute Werke gern ohne Rücksprache kopieren. Also muss es das Ziel sein, direkt für jene Sammler zu arbeiten, die Kunst angemessen honorieren.

Den Anfang machen einige Gemälde für den päpstlichen Kämmerer, der mit Caravaggio bestem Freund verschwägert ist. Einem Mitarbeiter des Papstes muss man etwas bieten, das in dessen Welt passt. Also keine sentimental Weingötter, sondern eine reuige Maria Magdalena – nur malt Caravaggio statt einer entrückten Heiligen eines der hübschen römischen Mädchen, wie man sie in den Beichtstühlen knien und in den Gassen stehen sieht.

Ein Kritiker wird spotten, für dieses Bild habe Caravaggio eine junge Frau von der Straße geholt und zum Haaretrocknen hingesetzt. Wenn es so war, muss der Maler einiges angestellt haben, um sein Modell derart zum Weinen zu bringen. Seine Magdalena hat ihren Schmuck auf den Boden fallen lassen, eine Perlenkette ist gerissen, und ihre Ponysträhnen sind abgeschnitten.

Sie will gar nicht mehr angeschaut werden. Zusammengesunken sitzt sie mit schamrotem Ohr da, sinniert über ihre Schuld und sieht doch besonders schön aus. Die schmucklose Nackenlinie lässt sie verletzlich wirken, das offene Haar ungezwungen.

Dieses sinnliche Bild der gleichzeitigen Reue und Verführung muss die Römer an die Kurtisanen erinnern, von denen die Klerikerstadt überfüllt ist – manche Eltern dulden es, wenn sich ihre Töchter an mächtige Geistliche verkaufen.

Zurzeit aber müssen Straßenmädchen auf der Hut sein. Papst Clemens VIII. lässt in seinem gegenreformatorischen Furor alle Prostituierten aus ihren Wohnungen vertreiben und siedelt sie in einen Bezirk hinter der Piazza del Popolo um. Zuhälter und Kupplerinnen werden bisweilen Nasen oder Ohren abgeschnitten. Dirnen sollen gelbe, bis zu den Füßen reichende Ärmel tragen, um Verwechslungen zu vermeiden.

Auch Kleriker müssen nun Oberkleider mit bodenlangen Ärmeln anziehen, was sie auf den ersten Blick erkennbar machen und so von Ausschweifungen abhalten soll.

Manch eine Frau, die gegen die Regeln verstößt, wird öffentlich ausgepeitscht. Die Gendarmen verhaften Freier, darunter viele Vatikanmitarbeiter. Auch Michelangelo Merisis früherer Chef Giuseppe Cesari wird wegen Hurerei denunziert.

Caravaggio, der sich vielleicht an den mildernden Umgang in Mailand erinnert und selbst römische Straßenmädchen kennt, zeigt in seinem Bild Magdalenas, wie es auch geht: Das Prinzip der Vergebung gehört zum Christentum, und Schönheit



JUDITH UND HOLOFERNES, UM 1599



Die Klinge hat die Kehle schon fast bis zum Rückgrat durchschnitten, Blut spritzt auf Bett und Kissen, aus dem halb geöffneten Mund entweicht ein letzter Atemzug. Caravaggios Zeitgenossen kennen die biblische Geschichte der Judith, die ihre Heimat rettet, indem sie den Tyrannen Holofernes ermordet. Doch kein Maler hat sie ihnen jemals so gezeigt: voller Gewalt und sexueller Spannung. Dem Kardinal del Monte gefällt der neue drastische Stil seines Schützlings. Er ist ein Mann der Kirche – aber warum soll Kunst nicht eindringlich sein?

führt nicht nur zur Sünde, sondern auch zur Einsicht.

Hemdärmelig wie Caravaggios Magdalena in der Öffentlichkeit herumzulaufen, hat den Römerinnen schon Jahre zuvor ein Vorgänger von Clemens VIII. verboten. Die Ordnungshüter werden seither immer restriktiver. Inzwischen befiehlt der Papst, Jünglingen ihre modisch aufgetürmten Stirnlocken abzuschneiden, weil die an Damenfrisuren erinnerten und zur Homosexualität anregen könnten. Aus Angst vor Unzucht untersagt Clemens sogar das nackte Baden im Tiber – wer dennoch ausgezogen oder leicht bekleidet ins Wasser taucht, dem drohen Rutenhiebe und Gefängnis.

Für noch gefährlicher als bloße Haut halten die Theoretiker der katholischen Reform gemalte Nacktheit. Sie schreiben, die Versuchung gerate über das Auge in die Seele, daher gelte es, die Freiheit der Maler stärker als die der Kurtisanen einzuschränken und schamlose Darstellungen zu ahnden.

Clemens VIII. prüft persönlich die Ausstattung der römischen Kirchen. Nach seinen Kontrollgängen befiehlt er, Holzskulpturen zu bekleiden, Kruzifixe mit Schleibern zu umhüllen, die Brüste einer Maria Magdalena mit wallendem Haar zu bedecken.

Kustoden haften nun für die Schicklichkeit in ihren Kirchen. Deshalb lassen viele dieser Aufseher Entwürfe für Kunstwerke vorsichtshalber von höher gestellten Theologen genehmigen.

WIE BEIM KAMPF gegen das Kurtisanentum stößt der Papst auch bei seinem Vorgehen gegen die gemalte Blöße auf Widerstand der Eliten: Zu einer veritablen Kunstsammlung gehören nun mal Mythologien und andere Motive, in denen der Körper zu seinem Recht kommt. Caravaggios Arzt etwa, der sich seine Dienste gern in Ölgemälden vergüten lässt, argumentiert, das päpstliche Bilderedikt beziehe sich nur auf den öffentlichen Raum und nicht auf private Palazzi.

DIE BERUFUNG DES HEILIGEN MATTHÄUS, UM 1600

Im eigenen Haus genüge es, anstößige Gemälde in einen abseits gelegenen Raum zu hängen und sie zu verhüllen. Der Hausherr dürfe die Vorhänge zur Seite schieben, wenn er in Gesellschaft seiner Gattin „oder einer nicht kleinlichen Person“ sei.

So denken viele – auch Kardinäle. Einer der liberalsten ist Francesco Maria del Monte, ein neugieriger Mittvierziger, der 1589 in den frisch renovierten Palazzo Madama nahe der Piazza Navona gezogen ist.

Mit 12 000 Scudi Jahreseinkommen gehört er zwar nicht zu den vermögendsten Kardinälen, kann aber 50 Angestellte beschäftigen und eine bedeutende Sammlung von Musikinstrumenten und Kunstwerken aufbauen. Wenn er nicht gerade auf seiner spanischen Gitarre spielt, versucht er sich an alchemistischen Experimenten. Sein Bruder ist ein bekannter Mathematiker und Physiker, beide sind eng mit Galileo Galilei vertraut, den sie unterstützen.

Auch junge Künstler fördert der Kardinal und lässt sie bei sich wohnen. Er ist ein Patensohn Tizians und hat als gebürtiger Venezianer einen Sinn für die manchmal drastische Malerei aus Norditalien.

Eines Tages ersteht er bei einem Händler in seiner Nachbarschaft ein Gemälde Caravaggios, auf dem zwei Gauner per Handzeichen einen jungen Edelmann beim Kartenspiel hereinlegen. Der Bildbetrachter sieht, wie der Betrüger verdeckte Karten zückt, und wird so zum Komplizen. Das Gemälde moralisiert nicht – es setzt ein kleines Verbrechen in Szene.

Theaterstücke und spanische Romane über Trickdiebe und Gauner sind sehr beliebt; wie Caravaggios Gemälde romantisieren sie ein wenig pittoreskes Leben: Obwohl die Obrigkeit versucht, mit Razzien, Haftstrafen und Arbeitsdiensten durchzugreifen, kämpfen in Rom unzählige Hungerleider mit allen Mitteln um ihr Überleben.

Kardinal del Monte liebt die Musik, in seinem Palast gibt es regelmäßig Konzerte. Er lädt den Gaunermaler zu sich ein: als Logiergast.

Im Palazzo Madama muss Caravaggio für Mahlzeiten und Unterkunft nicht zahlen und lernt wohl hier Gitarre spielen und fechten. Sein Dienstherr, der ihn liebevoll „Schüler“ nennt, bringt ihm wahrscheinlich die Physik nahe. Der Maler probiert allerlei optische Experimente, auch mit Spiegeln.

Einmal beeindruckt er del Monte mit einem Medusenhaupt, das auf einen konvexen, mit Leinwand überzogenen Holzschild gemalt ist – ähnlich dem Schild, in dem sich das furchteinflößende Haupt im antiken Mythos spiegelte. Nur wer Medusa indirekt anschaut, soll von der verstei-

Bis eben hat der bärige Zöllner das Geld gezählt. Seine rechte Hand ruht noch auf den Silbermünzen, die vor ihm liegen. Doch der eingetretene Mann lässt ihn die Tagessinnahmen vergessen. Wortlos und mit ausgestreckter

ter Hand befiehlt Jesus dem Geldeintreiber, ihm zu folgen. So wird aus Levi, dem Zöllner von Kapernaum, Matthäus, der Apostel des Herrn, der Evangelist und Märtyrer. Caravaggio malt das Wunder als Alltag – so düster, als geschehe es in einer römischen Kneipe und nicht im Heiligen Land. Das wenige Licht, das die Szene erhellt, verleiht dem Moment der Berufung eine erschütternde Dramatik:

Es kommt aus dem Nichts und wirkt fast so göttlich wie der Heiland selbst

nernden Wirkung ihres Blickes verschont geblieben sein. Wie die Vorzeichnung einer früheren Fassung offenbart, hat Caravaggio dort zunächst sein eigenes, leicht androgyn wirkendes Gesicht gemalt, vermutlich mithilfe eines gebogenen Spiegels.

Er muss dabei lauthals geschrien haben, denn das Bild zeigt die frisch geköpfte Medusa, die ihren Tod nicht fassen kann und vor Empörung und Entsetzen Augen und Mund weit aufreißt. Die Schlangen auf ihrem Haupt zischen noch, aber das Blut strömt ihr schon aus dem Hals.

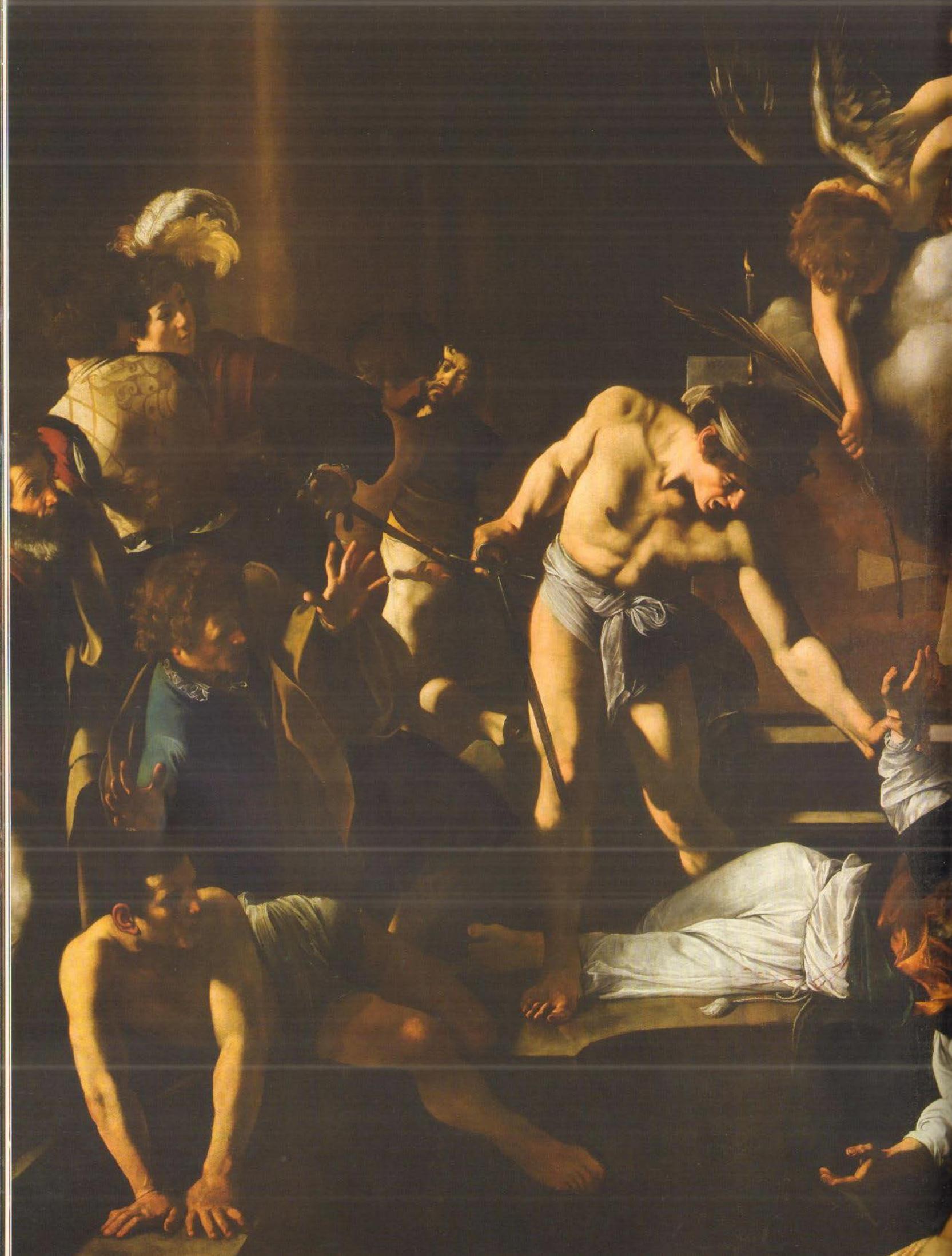
„Willst du, dass ich weine, so trauere erst einmal selbst“, empfehlen getreu dem Motto des römischen Dichters Horaz zeitgenössische Theologen den Künstlern. Ob Caravaggio mit solchen Texten vertraut ist oder nicht: Er studiert seine eigenen Affekte, um starke Gefühle wie Schmerz, Wut und Angst zu fassen.

UND DIESE AFFEKTE lebt er nicht nur vor der Staffelei aus. Das Palastleben lässt ihn immer ungestümer werden. Es kommt vor, dass er nach einer Prügelei seine Wunden verarzten lassen muss. Davor schützt ihn auch nicht seine abschreckende Aufmachung: Gut sichtbar trägt er sein Schwert und spitze Zirkel spazieren, was verboten ist. Wenn Gendarmen ihn anhalten, sagt er, als Hausgenosse eines hohen Klerikers dürfe er Waffen tragen. Damit kommt er durch und muss nur ausnahmsweise eine Nacht in der Zelle verbringen.

Doch das Schwert ist nicht nur Zierde. Wenn Merisi in Rage gerät, zückt er die Klinge. Einmal verletzt er jemanden an der Hand. Ein anderes Mal nimmt er sich nachts auf einer dunklen Straße einen Kollegen vor, schreit „Verräter“, haut mehrmals zu und versetzt dem Gegner dann noch einen Schwerthieb. Im letzten Moment schützt sich der Angegriffene mit seinem Mantel.







DAS MARTYRIUM DES HEILIGEN MATTHÄUS, UM 1600



Der Mörder hat den Apostel Matthäus niedergeworfen, sein Handgelenk gepackt und das Schwert zum tödlichen Stoß gezückt. Die Szene scheint eindeutig zu sein. Doch warum stellt Caravaggio den vermeintlichen Täter im selben Aufzug dar wie die drei Männer am unteren Bildrand, die der Märtyrer wohl gerade in dem Becken vor den Altarstufen taufen wollte? Oder hat vielleicht der Jüngling mit dem Federhut (links) die Untat begangen, der eilig die Szene verlässt, sein Schwert in der Hand? Mit versteckten Hinweisen und indem er nicht den Augenblick der Tat selbst zeigt, gestaltet Caravaggio ein doppeldeutiges Bild, das auch 400 Jahre nach dem Tod des Künstlers noch Rätsel aufgibt

Vielleicht hat er bloß nicht schnell genug den Hut gezogen, als er Caravaggio kommen sah. Der Maler erwartet nämlich selbst von Freunden, dass sie ihn als Erste grüßen. In Fragen der Ehre kennt er kein Pardon.

Dabei notiert ein Gendarm in einem Verhörprotokoll die auffällig abgewetzte schwarze Kleidung des Kardinaldiener; auch anderen fällt auf, dass er stets zerrissene, dreckige Sachen trägt. Jetzt, wo er ein sicheres Auskommen hat und sich nicht mehr zusammenreißen muss, provoziert er durch sein Äußeres – wie viele gleichaltrige Adelige, die eine proletarische Erscheinung und Krawalle modisch finden.

Den Kardinal empört das nicht. Er ist oft auf Reisen und lässt seinem Schützling freie Hand. Die nutzt Caravaggio nicht nur zu seinen nächtlichen Eskapaden, sondern auch, um bekannter zu werden. Nach wie vor gilt er am Hof des Papstes als zweitrangiger und exzentrischer Maler, dem man besser keine repräsentativen Großaufträge anvertraut.

Doch privat goutiert die höhere Gesellschaft seine ästhetischen Experimente, seine krasse Lichtführung mit immer härter fallenden Schatten. Bürger, Barone und Geistliche bewundern eine reduzierte Formensprache, die auf alles nicht unbedingt Nötige verzichtet – auch auf bunte Farben, die wenigen warmen Erdtönen weichen.

Man staunt über Caravaggios Menschen, die so viel lebendiger aussehen als all die ätherischen Kirchenengel, denn ihre massiven Körper gehorchen den Gesetzen der Schwerkraft. Sie stehen mit beiden Beinen auf dem Boden, und wenn sie etwas heben, treten oder zustechen, spannen sich ihre Muskeln. Caravaggios Kunst will nicht mehr künstlich wirken, sondern gewichtig.

INZWISCHEN ÜBERLÄSST er seine Werke nicht mehr den Trödlern. Ein Bankier, der ansonsten Geldgeschäfte des Vatikans

abwickelt, vertreibt seine Gemälde wie auch die autorisierten Kopien. Die meisten dieser Reproduktionen stellt wahrscheinlich Caravaggios Freund her. Die Preise seiner Bilder steigen von acht Scudi auf 200; schließlich werden sogar für eine Kopie 300 Scudi gezahlt.

Der zugewanderte Lombarde besitzt keine große Werkstatt wie andere Meister, die etliche Gesellen befehligen. Stattdessen hat er Geschäftspartner. Als erster großer Künstler seiner Zeit lässt Caravaggio den Markt für sich arbeiten und kommt ohne eigenen festen Wohnsitz aus. Einmal unterbricht er seinen Aufenthalt bei Kardinal del Monte und quartiert sich vorübergehend in den Palast eines anderen Auftraggebers ein.

Der Kardinal hat Freude daran, seinem Zögling neue Kunden zu vermitteln. Er geht im Vatikan ein und aus und kennt die Vorbehalte der klerikalen Tugendwächter gegen eine scheinbar zu offenherzige Kunst. Del Monte ist ein Mann der Kirche, aber die Ängste des Papstes vor Sittenverfall und Sinnesrausch teilt er nicht. Weshalb soll eine religiöse Kunst nicht eindringlich sein? Und sind gemalte Vorbilder nicht glaubwürdiger, je normaler sie auftreten – so wie ja auch die ersten Christen arme Leute waren?

Del Monte verschafft Caravaggio endlich einen Auftrag für eine Kirche. Erstmals soll eines seiner Werke öffentlich zu sehen sein. Als Mitglied jener Kongregation, die den Bau des Doms von Sankt Peter überwacht, ist der Kardinal auch mit einer Kapelle in San Luigi dei Francesi befasst, einer kleinen Kirche in der Nähe seines eigenen Palazzos. Wegen Erbstreitereien gehen die Arbeiten dort nicht voran, der Besitzer der Kapelle, ein Kardinal, ist gestorben.

Eigentlich sollte Caravaggios früherer Chef Giuseppe Cesari die Bilder für die Kapelle malen, doch der liefert nicht. Am 1. Mai 1599 aber beginnen in dem Gotteshaus Messfeiern, die sich der verstorbene Kardinal für sein Seelenheil erbeten hat.

Vermutlich bittet del Monte kurzerhand Caravaggio, ein provisorisches Altarbild aufzustellen. Kein offizieller Auftrag, kein langes Genehmigungsverfahren – sondern ein Test, wie dessen Malerei in sakraler Umgebung aufgenommen wird.

Jetzt nur keinen Fehler machen. Caravaggio bespricht das Gemälde genau mit seinem theologisch versierten Förderer. Er hält sich präzise an die Anweisungen, die einst Cesari für diese Kapellenausstattung bekommen hat.

Und malt dann doch, wie es ihm gefällt: einen bärurischen Apostel Matthäus, der dem Betrachter seine nackten Waden und nicht ganz sauberer Füße entgegenreckt.

Auf der Halbglatze des gedrungenen, älteren Mannes bilden sich Runzeln. Er staunt über jedes Wort, das er in das große Buch auf seinen Knien schreibt. Ein ebenfalls barfüßiger Engel schmiegt sich nah an seine Seite und führt ihm die Hand, als wäre der Autor ein Analphabet. Seht her, scheint Caravaggio zu sagen, dieser Schreiber Gottes ist einer von euch – nicht einmal Sandalen besitzt er!

In der Figur des Matthäus zitiert Caravaggio Raffael, in der des Engels seinen früheren Chef Cesari.

Er will sie alle übertreffen.

Nachdem das Gemälde aufgestellt wurde, gibt Cesari freiwillig die Anzahlung zurück, die er für die Kapellenausstattung bekommen hat. Caravaggio erhält jetzt einen regulären Vertrag über die Seitenbilder.

Für die eine Kirchenwand malt er eine dramatische, etwas überfrachtete Schre-

kier des Papstes, kauft die Erstfassung für seinen Palast.

Der Marchese aus Genua ist ein manischer Sammler. Es gibt in der Stadt wohl keinen besseren Kunstkennner als ihn. Im Laufe seines Lebens wächst die Kollektion auf rund 2400 Kunstwerke. In seinem Palazzo gruppieren er in üppig freskierten Sälen mit aufgemalten Kolossalsäulen moderne Malerei und antike Skulpturen. Als Blickfang hat er einen von Eroten flankierten antiken Ziegenbock aufgestellt, ein Sinnbild der Wollust.

Wer so vertraut ist mit den Ausschweifungen früherer Zeiten, den schrecken schmutzige Füße nicht. Insgesamt erwirbt Giustiniani zusammen mit seinem Bruder Benedetto, einem Kardinal, nach und nach 15 Originale Caravaggios – von sakralen Motiven bis zum Porträt einer stadtbekannten Edelkurtisane. Giustiniani amüsiert sich über die Provokationen des neuen Michelangelo. Und stachelt ihn womöglich sogar an, sich immer weiter vorzuwagen.

GIUSTINIANIS PRIVATE SALON ist der Ort der Redefreiheit. Hier werden Feste gefeiert, Schmähgedichte verlesen und Musikabende gehalten. Die päpstliche Justiz bleibt draußen. Drinnen ist jeder Scherz, jede Satire erlaubt.

Caravaggio malt für Giustiniani einen lachenden Knaben mit Vogelschwingen. Der als Amor verkleidete Junge hat Unordnung angerichtet: Seine Musikinstrumente sind ineinander verkeilt, Laute und Geige fehlen einige Saiten. Dichterlorbeer und Federkiel liegen achtlos herum. Seinen nackten Po reckt der Knabe über einen Globus mit Sternen aus Blattgold.

Zeitgenossen verstehen die Anspielung sofort: Die Sterne auf azurblauem Grund ähneln dem Wappen der Familie des Papstes. Überall in der Stadt, auch an Kirchendecken, lässt Clemens VIII. sie zu seinem Ruhm erstrahlen. Caravaggios Amor dagegen scheint gleich seine Notdurft auf dem gestirnten Globus verrichten zu wollen. Wie Giustinianis Inventarschreiber bemerkt, ist der Junge „im Begriff, die Welt, die er unter sich hat, zu verachten“.

Der Witz spricht dem Bildbesitzer wohl aus dem Herzen. Giustiniani ist einer der größten Kreditgeber von Clemens VIII. Der Papst bringt den Bankier mit seinen enormen Schulden in Schwierigkeiten. Allein für die päpstliche Hofhaltung muss Giustiniani jeden Monat 7500 Scudi vorstrecken. Hochzeiten von Mitgliedern der Papstfamilie gehen in die Hunderttausende.

Clemens VIII. gilt als Verschwender, der mehr an seine Verwandten als an das Gemeinwesen denkt. Täglich kleben neue Spottverse auf seine Finanzpolitik an der Statue des Pasquino nahe der Piazza Navona, der die Römer seit 100 Jahren ihre Herrschaftskritik anonym um den Hals hängen. Clemens droht schon, die Figur im Tiber

Frech und nackt, mit geröteten Wangen und dreckigen Fußnägeln tollt der Liebesgott

Amor dem Betrachter entgegen. So unver-

schämmt hat ihn vor Caravaggio noch niemand

gemalt: Krone und Rüstung hat er um-

geworfen, Dichterlorbeer und Winkelmesser

liegen achtlos verstreut unter ihm. Und so

dreist hat noch kein römischer Maler den

Papst verspottet wie auf diesem Bild: Denn

unter dem Hintern des lachenden Knaben

erkennt der Betrachter deutlich einen Globus

mit Sternen auf azurblauem Grund – das

Familienwappen des Heiligen Vaters. Nur die

Pfeile, die er in seiner rechten Hand um-

klammert hält, sind dem Knaben wichtig.

Einmal ins Herz getroffen, können sie

schließlich die Liebe erwecken. Und was

zählt dann noch menschliche Eitelkeit?

zu versenken, verzichtet dann aber auf diese unpopuläre Maßnahme. Entsprechend hämisch muss man sich das Gelächter vorstellen, wenn der Hausherr im Palazzo Giustiniani Gäste vor sein Lieblingsbild führt und den Vorhang vor Caravaggios nacktem, grinsendem Amor wegzieht.

Einer aber kann über Leichtigkeit und Leichtsinn des geflügelten Knaben nicht lachen: der Maler Giovanni Baglione. Der gleichaltrige Kollege ist Michelangelo Merisis größter Neider.

Was findet Giustiniani nur an dieser geflügelten Göre! Der Sammler sei wohl „über das Sagbare hinaus“ in Caravaggios Amorbuben verliebt, unterstellt Baglione ihm – und unternimmt alles, um selbst die Gunst des Kenners zu erreichen.

Er malt ein Gegenbild mit einem züchtig bekleideten erwachsenen Amor als Himmelsboten, der die irdische Liebe in Gestalt eines jugendlich-nackten Amors niederringt. Das Licht fällt wie in einem Kegel von links oben auf die Figuren – Baglione ahmt nach, was Caravaggio erfunden hat. Er stellt das Gemälde am 29. August 1602 öffentlich aus, auf dass die anderen Künstler es sehen.

Doch die Bewunderung der Kollegen bleibt aus. Die Freunde Caravaggios verspotten den gepanzerten Erwachsenen, den Baglione statt eines hübschen Jungen gemalt hat. Baglione rächt sich und zeigt in einer zweiten Fassung dem Betrachter das Gesicht des braun gebrannten Satyrs, den sein Amor niederstreckt: Es sieht Caravaggios Knabenfiguren verdächtig ähnlich.

Schon bald kursieren in der Stadt böse Spottgedichte auf Baglione. Der sieht in Caravaggio den Urheber dieser Schmähungen – und unternimmt etwas Ungewöhn-

Caravaggio will die ALten Meister alle übertreffen

ckensszene: Der Heilige Matthäus liegt darunter, über ihm erhebt sich ein junger Mann mit Schwert. Sich selbst malt der Künstler als mitleidigen Zuschauer. Doch auch der gut gebaute, braun gelockte mutmaßliche Mörder ähnelt ihm ein wenig.

Auf dem anderen Seitenbild wagt der Maler so etwas wie eine Tavernenszene. Christus beruft Matthäus, während ein gieriger Jüngling heimlich Geld zur Seite schiebt. Der Heiland ist barfuß. Er reckt den Zeigefinger in die Luft wie in der Sixtinischen Kapelle Michelangelos Adam, als Gott ihn erschafft – der neue Michelangelo erbringt dem alten seine Hommage, doch verlegt er die Malerei vom Himmel in eine Wechselstube.

Die Gemälde sind Stadtgespräch. Caravaggio wird nun um ein offizielles Altarbild für die Kapelle gebeten. Er entscheidet sich diesmal für eine Komposition mit einem vornehmeren Apostel und einem weniger zudringlichen Engel. Vermutlich empfanden die Kirchenoberen das erste Bild für eine dauerhafte Ausstellung über dem Altar dann doch als etwas zu derb.

Doch es findet schnell einen neuen Liebhaber: Vincenzo Giustiniani, oberster Ban-



liches: Anstatt seinem Konkurrenten von Kriminellen das Gesicht zerschneiden zu lassen oder ihm in einer dunklen Gasse aufzulauern (wie es üblich ist unter verfeindeten Römern), bringt er die Sache vor Gericht.

In dem Verleumdungsprozess macht Caravaggio keinen Hehl daraus, dass er den Konkurrenten und Nachahmer für keinen guten Maler hält. Zu den Spottversen bekennen er und seine Freunde sich nicht.

Das vermag die Richter nicht zu überzeugen. Caravaggio kommt ins Gefängnis, wird aber schon nach knapp zwei Wochen in Hausarrest entlassen: Der französische Botschafter hat sich – vermutlich auf Wunsch Kardinal del Montes – für den Häftling eingesetzt.

Der kann das nur als Kompliment verstehen: Es sieht aus, als sei er als Künstler so unabkömmlich, dass ihm niemand mehr etwas anhaben kann.

DIES REIZT ER VOLL AUS. In den Jahren nach dem Baglione-Prozess ist Caravaggio nicht mehr zu bändigen. Im Wirtshaus antwortet ihm ein Kellner eine Spur zu frech, also wirft der Maler ihm seinen Teller heißer Artischocken ins Gesicht. Er greift Gendarmen an, randaliert nachts in den Straßen und zerschlägt Fensterläden und Türen.

Nicht immer kommt er unverletzt davon. Einmal ist die Wunde an Hals und Ohr so tief, dass sein Anwalt ihn bei sich zu Hause pflegt. Auf Fragen antwortet Caravaggio mit der gängigen Behauptung, er sei auf der Straße in sein eigenes Schwert gefallen.

Inzwischen hat er eine Freundin namens Lena, die auf den Strich geht und deswegen schon einmal verhaftet worden ist. Sie bietet sich regelmäßig auf der Piazza Navona Freiern an; Caravaggio versteht sich als ihr Beschützer. Vermutlich steht sie ihm Modell – was nicht ungewöhnlich ist, denn die meisten weiblichen Modelle sind Prostituierte, da das Posieren als nicht ehrbar gilt.

Einmal steitet sich Caravaggio mit einem Juristen um Lena, die Männer einigen sich nicht. Einige Nächte später schlendert der Jurist durch Rom. Plötzlich schlägt ihm von hinten jemand ein Schwert auf den Kopf. Der Mann überlebt und gibt zu Protokoll, er habe den Täter nicht erkannt, aber es könne nur einen geben, der so etwas wage: Caravaggio. Der flieht nach Genua, um nicht wieder eingesperrt zu werden.

Seine Vermieterin nutzt die günstige Gelegenheit, ihn wegen eines Deckenschadens und Mietrückständen über 80 Scudi zu verklagen. Merisi hat nicht gezahlt, obwohl er das Geld vermutlich problemlos aufbringen könnte. Immerhin leistet er sich ja diese Wohnung im zentralen Vicolo di San Biagio

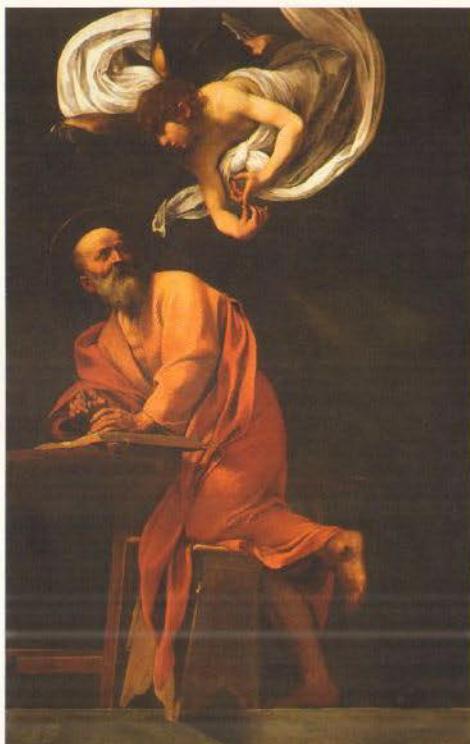
und hat sie nach allen Regeln des gehobenen Lebensstils eingerichtet.

Der Gerichtsvollzieher registriert unter anderem eine lederbezogene Tresortruhe, Sitze für Gäste, ein Klappbett für den Diener, Messingleuchter, eine Bücherkiste, eine Gitarre, eine Violine und teure Becher aus Glas anstatt der üblichen Keramik.

Ohrringe liegen herum, die vielleicht der Freundin gehören. Neben einigen Leinwänden, Spiegeln und anderen Malutensilien hat Caravaggio bei seiner Flucht nach Genua auch eine Waffensammlung zurückgelassen: drei Dolche, zwei Schwerter, eine Hellebarde und einen Rundschild.

Als sich eine außergerichtliche Schlichtung mit dem attackierten Juristen abzeichnet, kehrt Caravaggio nach Rom zurück. Und macht gleich weiter: Gemeinsam mit Freunden zieht er nachts vor das Haus der Vermieterin und wirft eine Ladung Steine gegen ihre Jalousie, die dabei zerscheppert.

Auf Anonymität legt er diesmal keinen Wert, sondern zupft noch ein Beleidigungsständchen auf der Gitarre, bis alle Nach-



HEILIGER MATTHÄUS MIT DEM ENGEL, 1602

Wie ein Schuljunge kniet der Heilige auf einer Holzbank, während er Zwiesprache mit einem Engel hält. Er schreibt am großen Evangelium, und doch interpretiert ihn Caravaggio als einfachen Mann. Deshalb malt er Matthäus barfuß und glatzköpfig, lässt auch die Runzeln auf der Stirn nicht aus. Eine frühere Version ließen die Kirchenoberen wieder abhängen – sie war noch respektloser, zeigte etwa deutlich die schmutzigen Füße des Evangelisten

KREUZIGUNG DES HEILIGEN PETRUS, 1602

Ungläubig betrachtet Petrus den Nagel, der durch seine linke Hand gerammt wurde.

Um ihn ziehen, heben und stemmen drei Männer das Kreuz herauf – kopfüber, so wie es der Totgeweihte aus Respekt vor dem Tod Jesu Christi am Kreuz wünscht. Kein stilisiertes Drama malt Caravaggio in der römischen Kirche Santa Maria del Popolo, sondern die kaltblütige Mechanik einer Exekution. Darin ist kein Platz für den heroischen Märtyrer Petrus, wie ihn frühere Maler gesehen haben, sondern nur für einen alten Mann, dessen Schmerzen und die Angst vor dem Tod

barn wach sind. Die sind nicht erfreut, aber auch nicht erstaunt – solche Racheakte junger Männer sind in Rom üblich.

IN JENER ZEIT ist Caravaggio beruflich erfolgreicher als je zuvor. Dass er Regeln bricht, im Leben wie im Werk, macht seine Bilder für das Publikum noch interessanter. Die Kunst des 16. Jahrhunderts hat das Idealschöne beschworen – die Malerei des anbrechenden 17. Jahrhunderts weiß, wie realhäßlich die Welt sein kann.

Immer mehr Maler versuchen, Caravaggio nachzuahmen. Der aber schweigt sich aus über das, was in seinem Atelier geschieht. Kein Wort verliert er über seine Maltechniken, darüber, wie er das Licht auf einzelne Figuren wirft oder mit dem Pinselstiel Umrisse in die Farbe ritzt. Alles, was er sagt, ist: Er arbeite stets nach Modellen.

Schnell ranken sich Mythen um das Geschehen in seinem Atelier – der Maler scheint es mit seinem vieldeutigen Schweigen darauf anzulegen. Lässt Caravaggio in seiner Werkstatt regelrechte Bühnenstücke aufführen, hängt er gar Modelle mit angeklebten Flügeln unter die Decke? Besorgt er sich eine geschwollene Leiche aus dem Tiber, wenn er eine Tote wie im „Mariendod“ zeigt? Oder ist die dargestellte Frau bloß eine möglicherweise schwangere Prostituierte, gar seine Freundin Lena?

Tatsächlich haftet dem gemalten Leichnam im „Mariendod“ nichts Heroisches an. Caravaggio zeigt eine alltägliche Sterbeszene: Bleich lässt seine Maria den Arm hängen, ihr leichtes Doppelkinn kippt zur Seite auf das Kissen, in das sich auch ihr Heilengeschein drückt. Die Füße sind wieder einmal nackt, Zeichen der erhabenen Armut Mariens. Ruhig und zufrieden liegt sie da.

Das Wehklagen um sie herum aber ist umso verzweifelter: Die Trauernden reiben







GEFANGENNAHME CHRISTI, 1602

Es ist der Moment des Verrats: Im Garten von Gethsemane empfängt Jesus den Kuss, der ihn identifiziert und an die Häscher des Hohepriesters ausliefer. Caravaggios Kunst ist es, bei jedem seiner Motive den dramatischsten Augenblick zu finden. Hier ist es der Griff des Soldaten an die Kehle des geduldig abwartenden Heilands, während hinter ihm sein Apostel Johannes schon panisch davonlaufen will. Wie für eine Theaterinszenierung hat Caravaggio die Zuspitzung der Handlung eingefangen, inszeniert das große Drama mit Licht und Schatten, malt die Reflexe auf der Rüstung, den Schein der Laterne – und sich selbst als Lichtbringer, rechts aus dem Schatten ragend.

sich die Augen, weinen, versinken in melancholischer Wehmut. Erneut lädt Caravaggio zu einem großen Theater der Gefühle ein.

Nun hängt das Bild in der Kirche der Karmeliter – der Auftraggeber, ein Freund des Kunstsammlers Giustiniani, hat es den Ordensleuten übergeben. Die Karmeliter betreiben ein Haus für gefallene Mädchen und mögen die trauernde Maria Magdalena im Vordergrund für ein gutes Vorbild halten. Doch kurz darauf kippt die Stimmung. Rufe werden laut, das Gemälde sei zu lasziv. Auch dass Caravaggio eine Kurtisane als Madonna posieren ließ, stört die Kirchenleitung wohl. Sie hängt das Gemälde ab.

Auf solch einen Moment scheinen die Kunstliebhaber der Stadt nur gewartet zu haben. Sie liefern sich ein Bietergefecht. Der Skandal treibt die Preise hoch. Caravaggios Arzt hätte das Bild gern für seine Familienkapelle, wird aber von höherer Seite ausgestochen: Der Herzog von Mantua lässt das Werk für 350 Scudi erwerben. Den Tipp hat ihm der Flame Peter Paul Rubens gegeben, der berühmteste Künstler dieser Epoche.

Auch die anderen Maler gieren nach dem Anblick des Sensationsbildes. Weil noch nicht alle den „Marientod“ gesehen haben, drängen sie den Mantuaner Gesandten, es vor dem Abtransport nach Norden eine Woche lang öffentlich in seiner römischen Residenz zu präsentieren.

EIN TRIUMPH FÜR CARAVAGGIO – wäre er noch in der Ewigen Stadt. Doch nun, im April 1607, ist er bereits im Exil in Neapel.

Etwas ist schiefgegangen. Seine Kunst macht ihn nicht unverwundbar. Er hat zu viele Feinde in der Stadt und unter den Kunstmägtern, als dass man ihm alles verzeihen würde.

Eines Abends in Rom hatte er sich mit seinem Freund Onorio Longhi wieder einmal aufgemacht, eine Rechnung zu beglei-

SIEBEN WERKE DER BARMHERZIGKEIT, UM 1606

Ein junger Mann bietet dem Nackten seinen Mantel, die Frau näht den Gefangenen mit Milch aus ihrer Brust, der Wirt weist einem Pilger den Weg in die Herberge: In extremer Dichte fasst Caravaggio die Werke der Barmherzigkeit zusammen, von denen Christus sagt: »Was ihr für einen meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan.« Weil ihm ein Mord vorgeworfen wird, muss Caravaggio 1606 aus Rom fliehen.

In Neapel, der größten Stadt Italiens, die dem spanischen König untersteht, findet der Flüchtling Asyl und schafft für eine Kirche dieses Altargemälde. Ein immens politisches Werk – und ein unmissverständliches Statement für die Gegenreformation. Denn es glorifiziert die zentrale katholische Lehre, nach der es die guten Werke eines Menschen sind, die ihm Zugang zum Himmelreich verschaffen. Dies lehnen die Protestanten vehement ab.

chen. Es ging gegen die Söhne des Kommandanten der Engelsburg, in der das päpstliche Gefängnis untergebracht ist. Die Brüder waren ständig aktenkundig wegen Beleidigung, Widerstand gegen die Staatsgewalt und Totschlag. Caravaggio kannte einen von ihnen, Ranuccio Tomassoni. Er hatte dessen frühere Freundin porträtiert, eine impulsive Prostituierte, die ihre Nachfolgerin in Ranuccios Bett überfiel und ihr aus Eifersucht Haare ausriß und das Gesicht zerschnitt.

Longhi und die Tomassoni waren immer wieder aneinandergeraten. Worum es an diesem Abend im Mai 1606 ging, ist nicht klar überliefert; vielleicht wussten sie es selbst nicht so genau. Die Stadt war voller Menschen, da der Jahrestag der Papstwahl gefeiert wurde. Schließlich standen sich acht bewaffnete Männer gegenüber, dar-

In Rom droht Caravaggio die TODESSTRafe

unter Ranuccio und Caravaggio. Der Maler zückte das Schwert und erwischte den Kommandantensohn mit Wucht. Er selbst wurde schwer am Kopf verletzt.

Caravaggio überlebte seine Wunden, Ranuccio starb noch am selben Abend.

Seither werden der Maler und die übrigen Beteiligten per Haftbefehl gesucht; die Steckbriefe hängen überall in der Stadt. Caravaggio setzt sich aus Rom ab.

Aus der Ferne versucht er über Mittelmänner, eine Begnadigung zu erreichen. Doch die Anklage droht mit dem Galgen – einen Totschlag sieht ihm die römische Obrigkeit nicht nach. Vermutlich sind einige der sittenstrengen Kirchenleute froh, den malenden Provokateur so loszuwerden.

Caravaggios alte Förderer, darunter die Marchesa seines Heimatortes, gewähren ihm Schutz und organisieren seine Übersiedlung nach Neapel.

Die Hauptstadt der spanischen Besitzungen in Italien ist mit 300 000 Einwohnern dreimal so groß wie Rom, doch ihre Künstler machen wenig von sich reden. Die Metropole braucht Inspiration, will sie sich am Kirchenstaat messen. So lassen sich

Ordensherren, Adelige und Kaufleute gern das zugereiste Talent empfehlen.

Als Erstes eröffnet Caravaggio ein Bankkonto, um einen üppigen Vorschuss zu verwalten. Er malt mehrere Altarbilder und sakrale Gemälde – verhaltener als in Rom, in noch erdigeren Tönen, dafür mit mehreren Lichtquellen statt einem einzigen theatralischen Spot.

Eine melancholische Ruhe kehrt in seine Malerei ein: Christi Wiederkehr beim Emmaus-Mahl löst bei den Umstehenden Besinnlichkeit statt Aufregung aus. Abgeschlagene Köpfe wecken nun das Mitleid anderer Figuren. Und wenn der Heiland gegeißelt wird, so leidet kein Held, sondern ein nicht ganz schlanker Mann mit frierenden Brustwarzen.

Nicht mehr die Tat steht im Mittelpunkt, sondern das Opfer. Verletzlich ist der Mensch – und das Leben endlich.

Caravaggio hat gelernt, dass auch er nicht vor Niederlagen gefeit ist.

Aufgeben will er dennoch nicht. Vielleicht wird man ihm in Rom vergeben, wenn er endlich wirklich dazugehört. Wenn er es schafft, von den Adeligen als ebenbürtig angesehen zu werden.

Ein Weg dorthin führt über Malta, den Sitz des Ritterordens: Der Dienst als Christusritter ersetzt weltliche Strafen, weshalb wohlhabende Familien ihre kriminellen Söhne gern auf die Insel schicken.

Doch leider gibt es dort gerade einen Aufnahmestopp für Schwerverbrecher wie Caravaggio – die hochgeborenen Gewalttäter, Räuber und Vergewaltiger haben sich gegenseitig aufgestachelt, was sich der Großmeister des Ordens nicht länger bieten lassen will. Deshalb hat er Papst Paul V. um Hilfe gebeten, und der verfügte, dass Totschläger fortan nur mit seiner persönlichen Sondergenehmigung Ritter werden dürfen.

Der Großmeister aber braucht einen neuen Hofmaler. Also nimmt er, vermutlich auf Vermittlung der lombardischen Marchesa, Michelangelo Merisi auf der Insel auf. Der malt ein schmeichelhaftes Porträt des Ordenobersten und macht sich auch ansonsten gut. So gut, dass die Leitung der Malteser den Papst um eine Ausnahme genehmigung bittet.

„Höchst ehrenwert“ sei der Maler, heißt es in dem Schreiben, man wolle ihm das Ritterkreuz verleihen, damit er bleibe.

Der Papst ziert sich erst – und gibt dann nach. Seine Begründung: Der Maler sei so begabt wie Apelles, der bedeutendste Künstler der Antike.

Für Caravaggio ist das eine doppelte Genugtuung. Er wird zum Ritter ernannt. Und seine Leistung als Künstler zählt mehr als sein Verbrechen: Wer so talentiert ist wie er, der kann sich also doch einiges erlauben.

AM 29. AUGUST 1608, sechs Wochen nach Caravaggios Ritterschlag, feiern die Bewohner von Malta das Fest des heiligen Joha-

nes. Im Oratorium der wichtigsten Kathedrale der Insel trifft sich vermutlich an diesem Tag die Gemeinde, um sein neues Altargemälde einzubauen.

Der Vorhang vor dem mehr als fünf Meter breiten Bild wird zur Seite gezogen, und das Spätsommerlicht fällt auf eine Schreckensszene.

Vor einer langen dunklen Hauswand liegt Johannes der Täufer auf dem Boden und will nicht sterben.

Dem Scherzen im Auftrag von König Herodes ist es nicht gelungen, den Kopf mit dem Schwert vollständig abzutrennen – jetzt zückt er den Dolch zum finalen Schnitt. Eine Magd hält ein Tablett bereit für das Haupt des Täufers. Mitleid mit dem Schwerverletzten empfinden nur eine alte Frau und zwei Häftlinge, die aus ihrem Kerkerfenster schauen und nichts tun können.

Immer mehr Blut rinnt aus der Halsschlagader. Es bildet auf dem Boden erst eine Lache und dann neben ihr die Buchstaben der Künstlersignatur: „fMichelAn“ (f steht vermutlich für frater – Bruder).

Der Schöpfer dieser Szene aber ist an diesem Festtag nicht anwesend: Michelangelo Merisi sitzt wieder einmal hinter Gittern.

Zehn Tage zuvor ist er mit einigen Kumpanen durch die Nacht gezogen. Die Gruppe versuchte, die Tür des örtlichen Organisten einzutreten; es kam zum Gerangel, Schüsse fielen. Ein Ritter wurde verwundet.

Jetzt hockt Caravaggio in Untersuchungshaft. Sein Gefängnis ist eine alte Burg hoch über dem Mittelmeer. Eine Un-





MARIENTOD (TOD DER JUNGFRAU MARIA), 1606

Die heilige Jungfrau sieht noch im Tode abgekämpft aus, kein überirdischer Glanz verleiht ihrem Sterben Würde. Natur und Wahrheit haben Vorrang in allen Bildern Caravaggios – warum sollte er vor der Madonna haltmachen? Und doch erreicht er einen Ernst und eine Frömmigkeit in den Blicken der umstehenden Jünger, die seine Zeitgenossen staunen lassen – so wie über das überwältigende Ausmaß des Werkes. Fast vier Meter hoch reicht das Bild, lebensgroß sind die Figuren abgebildet. Es ist eines der größten Bilder, die Caravaggio je malt.

tersuchungskommission beschäftigt sich mit dem Vorfall.

Hoffen lässt der Umstand, dass ihr diverse Auftraggeber und Fürsprecher des Malers angehören. Fürchten lässt, dass auf der Insel zurzeit hart durchgegriffen wird.

Je länger Caravaggio in der Festung eingesperrt ist, ohne Pinsel, Farbtöpfen und Palette, desto unruhiger wird er offenbar. Er befürchtet wohl, dass man ihn diesmal nicht laufen lassen wird. Den römischen Henkern ist er entkommen, soll er sich jetzt auf dieser kleinen Insel verurteilen lassen?

Also lässt er es auf einen Prozess nicht ankommen. Er besorgt sich ein kräftiges Seil, vielleicht eines, wie es auf seiner „Enthauptung des Johannes“ vor dem Kerker-Gitter baumelt.

Und tatsächlich: Caravaggio hat mehr Glück als seine Geschöpfe. Nach knapp sieben Wochen Haft findet er am 6. Oktober 1608 einen Weg, sich aus der Gefängnisfestung abzuseilen.

Jetzt muss er möglichst schnell weit weg. Irgendwer lotst ihn auf ein Schiff nach Sizilien – und verleitet Caravaggio so zu jener eigentlichen Straftat, für die er bald darauf aus dem Ritterorden ausgeschlossen wird: Verlassen der Insel ohne Erlaubnis.

Das geistliche Gremium, das ihm dafür – und nicht wegen der Schießerei – seinen Titel aberkennt, fasst diesen Beschluss im Oratorium der Kathedrale. Caravaggios sterbender Johannes der Täufer schaut ihnen zu.

Rot leuchtet die Signatur des Malers. Der Künstler ist wieder einmal vertrieben.

Die Blutspur seiner Kunst aber bleibt.

*

Nach seiner Flucht von Malta arbeitet Michelangelo Merisi noch mehr als andertthalb Jahre lang erfolgreich für Kirchen und Privatleute erst auf Sizilien, dann in

Neapel. Dort wird ihm am 24. Oktober 1609 in einem Ehrengesetz das Gesicht verstümmelt. In der Hoffnung, der Totenschlag an Ranuccio Tomassoni würde ihm noch verziehen, reist er im Sommer 1610 Richtung Rom.

Auf dem Weg hält er in dem Küstenort Porto Ercole und malt ein Johannesbild. Doch er bekommt Fieber und kann seinen Weg nicht fortsetzen.

Kurz darauf, am 18. Juli 1610, stirbt der neue Michelangelo im Hospital von Porto Ercole.

Die Details sind nicht überliefert, wohl aber, was dann geschieht: Der Malteserorden erklärt sich zum Erben des verstorbenen Ritters und beschlagnahmt alle Bilder, die Caravaggio auf seiner letzten Reise bei sich trug, um sich in Rom bei einem seiner Unterstützer für die erhoffte Begnadigung zu bedanken. Auch der Vizekönig von Neapel bemüht sich um den Nachlass, kommt aber nicht zum Zug.

Sie alle wissen: Caravaggios Leben mag nicht makellos verlaufen sein, seine Werke



MADONNA DI LORETO, UM 1605

Irgendeine Frau aus dem Volk könnte es sein, die da barfuß aus dem Schatten tritt und das nackte Kind auf den Armen trägt. Nur die demütigen Pilger und ihr Heiligschein verraten die Muttergottes. Doch gerade ihre natürliche Ausstrahlung verleiht ihr eine besondere Würde. Wie oft bei Caravaggio trifft das Profane auf das Göttliche, wird die Ikone auf den Erdboden zurückgeholt

aber haben Schule gemacht. Mit seiner Konzentration auf den Menschen und dessen Gefühle hat er die Kunst zurück ins Leben geführt und ihr eine Streitkraft geschenkt, die den gefälligen Malern des Manierismus und Zeitgenossen wie Caravaggios frühem Chef Giuseppe Cesari abgeht.

Stets reizte Merisi die Grenzen des Erlaubten aus und verschob sie so Stück für Stück – damit fachte er die Kunst des neuen Jahrhunderts an, die immer noch streng katholisch ist, aber einen bisher unbekannten ästhetischen Furore entfaltet.

Ein Schein von Wirklichkeit zieht mit Caravaggios Malerei in die Kirchen und Paläste ein, und bald nach seinem Tod verlassen die Bilder ihre Rahmen und ergreifen die Architektur, die Säulen, Decken sowie das Selbstgefühl der Menschen.

Michelangelo Merisi Lust, Affekte auf die Bühne zu bringen, verleitet den Betrachter zu Schmerz, Angst, Freude und Liebe. Der junge Caravaggio lässt das Publikum vor seinen Weingöttern taumeln; die Künstler des Barock werden klassische Formen aufbrechen, werden Orientierungssinn und Lebensgefühl der Menschen verwirren – um ihnen dann eine neue Welt des tief empfundenen Glaubens zu bauen.

Keine Ekstase ist nun zu pathetisch, kein Gedanke zu sentimental, kein Schrecken zu drastisch. Das geht über Caravaggios betont schlichte Kompositionen weit hinaus – und ist doch ohne sie kaum denkbar.

Auch sein Konkurrent Giovanni Baglione kann Caravaggios Einfluss nicht aufhalten. Er überlebt ihn um 33 Jahre – und schreibt eine Biografie, in der er Merisi als unchristlichen Verbrecher und Vernichter der Malerei charakterisiert.

Doch als die Schmähsschrift 1642 erscheint, malen bereits in weiten Teilen Europas Künstler im Stil des Lombarden. Viele Maler sind nach Rom gereist, haben in den Kirchen und Palästen Caravaggios Kompositionen studiert, kopieren und variieren sie.

Die Niederländer entdecken, wie gut Caravaggios Tavernen- und Bettlerszenen zu der eigenen Tradition der Alltagsmalerei passen, und bald hängen in zahlreichen holländischen Gasthäusern derbe Szenen im Stil des neuen Michelangelo. In Neapel macht Caravaggios Malerei schon zu seinen Lebzeiten Schule und erfasst von dort aus Spanien.

Über den Umweg unzähliger Ateliers, Salons, Gasthäuser und kleiner Kirchen gibt der Schwerverbrecher, der nie für Päpste und große Herrscher malen durfte, seinem Zeitalter damit ein neues Gesicht.

Es ist eine Fratze. Wie die schreiende Medusa, als die sich Caravaggio einst malte. □



Der Platz am Tischende gebührt dem Vorsitzenden des Waisenhauses von Haarlem. Zu seiner Rechten hat der Sekretär Platz genommen, zu seiner Linken der Schatzmeister mit leicht geöffneter Hand – ein Zeichen dafür, dass die barmherzigen Herren ihre Handlungen stets offenlegen. Wie viele andere wohlhabende Bürger lassen sich diese Männer von dem Porträtmaler Jan de Bray (um 1627–1697) in Szene setzen, um ihren Dienst für das Gemeinwohl zur Schau zu stellen. Mit feinen Glanzlichtern auf Wangenknochen und Nasen modelliert der Künstler 1663 die Gesichter der Amtsträger und zeigt dem Betrachter die Szene etwas von unten – gerade so, als beträte er als kleines Kind den Sitzungssaal. Die Nüchternheit der Darstellung ist typisch für die Maler in der calvinistischen Republik der Vereinigten Niederlande, die sich damit vom prunkvollen Barockstil der katholischen Länder absetzen.

Die Kunst der KAUFLEUTE



Im 17. Jahrhundert scheint sich ein ganzes Volk an der Malerei zu berauschen: Kaufleute, Offiziere und Ratsherren, ja selbst einfache Bürger der Vereinigten Niederlande und des zu Spanien gehörenden Flandern schmücken ihre Stuben mit Gemälden. Auf Messen, Märkten und in Galerien bieten Händler nun Bilder feil – und verwandeln die hehe Kunst in ein mitunter einträgliches Geschäft



Mit einem Mal sind sie da: Von der linken Seite preschen die schwedischen Reiter und Fußsoldaten heran und halten den Versorgungstrupp auf, der eben noch langsam über die friedlichen Hügel rumpelte. Mit Musketen und Lanzen wehren sich die kaiserlichen Landsknechte, die die Wagen und Karren begleiten. Mitten im Geschehen scheint Pieter Snayers (1592–um 1666) zu stehen, als er dieses Gefecht im Dreißigjährigen Krieg auf Leinwand bannt. Künstler wie den Brüsseler Hofmaler reizt auf ihren »Bataillen«-Gemälden vor allem die Stimmung der Schlachten, nicht die präzise Dokumentation eines historischen Ereignisses

Panoramen des Krieges

Die Barockzeit ist eine Ära ständiger militärischer Auseinandersetzungen. So kämpfen die Niederländer aus den nördlichen Provinzen jahrzehntelang gegen Spanien um ihre Unabhängigkeit, und der Dreißigjährige Krieg verheert weite Teile Mitteleuropas. In dieser Epoche des Aufruhrs entdecken die Künstler eine neue Bilderwelt:

Detailreich malen sie fechtende Soldaten – und illustrieren so die Atmosphäre der Schlachten



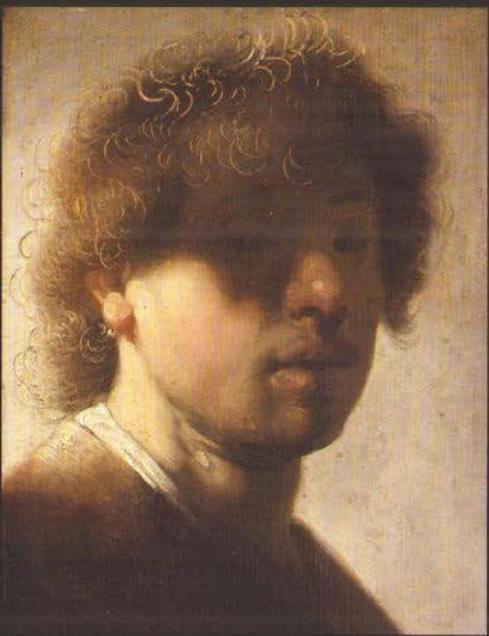


Der Hauptmann und sein Leutnant in heller Kleidung schreiten voran, hinter ihnen formiert sich der Zug der Bürgerwehr für ihren Rundgang durch Amsterdam. Ein kleines Mädchen begleitet als Maskottchen die Kompanie. Mit diesem Gemälde für das Versammlungshaus ihrer Gilde beauftragen die Männer 1642 den berühmtesten Porträtierten und vielseitigsten Maler ihrer Zeit: Rembrandt van Rijn (1606–1669). Jeder der Schützen muss sich selbst einen Platz auf dem Bild des Malers erkaufen, der damit seine ganze Meisterschaft beweist: Virtuos wie kaum ein anderer stellt er schimmernde Stoffe, glänzende Metalle und ausdrucksvolle Gesichter dar – und erreicht so wichtige Ziele barocker Maler: Realismus und Lebendigkeit. Auch das eigene Antlitz versucht der in Leiden geborene Meister immer wieder so lebensnah wie möglich abzubilden: Mehr als 40 Jahre lang porträtiert er sich selbst (folgende Doppelseite)

Im Auftrag der Gilden

Nirgendwo in Europa malen barocke Künstler so viele Gruppenporträts wie in der Republik der Vereinigten Niederlande: In den ausgefeilten Kompositionen posieren Zunftvorsteher und Ratsherren, Direktoren und Bürgerwehren wie einst nur die adeligen Fürsten





um 1628



1629



um 1629



um 1639



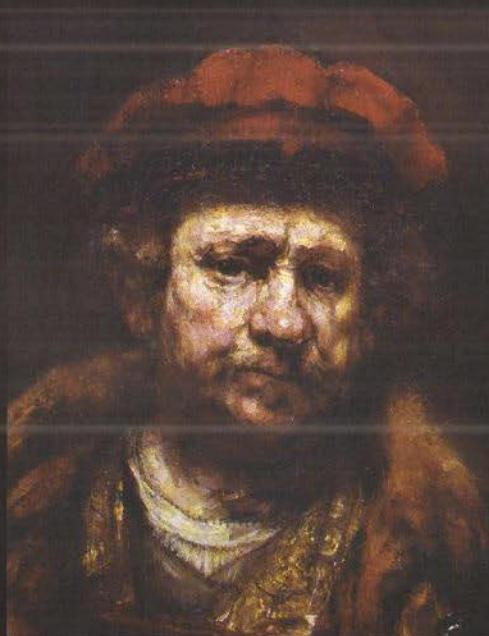
1640



um 1643



1658



1660



1661



1630



1634



1634



1645



1652



1655



1665



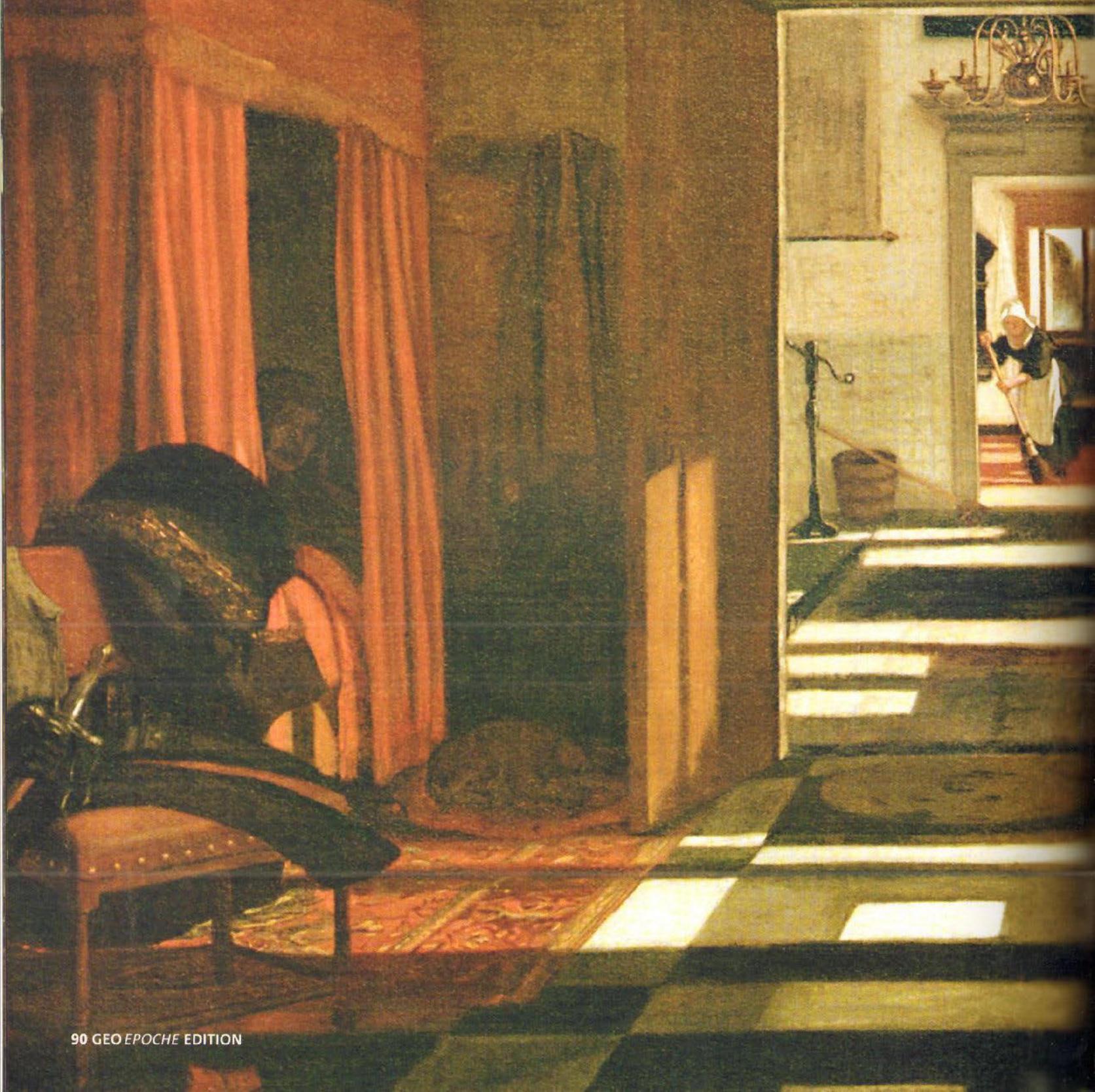
1669



1669

Die Feierlichkeit des Alltäglichen

Vor allem im protestantischen Norden der Niederlande entwerfen die Maler Sinnbilder gottgefälligen Handelns. Sie führen in Szenen des alltäglichen Lebens die Werte und Ideale der religiösen Gesellschaft vor Augen – ganz anders als die verherrlichen Heiligenbilder bei den Katholiken.





Tief versunken in ihr Spiel sitzt die Dame am Tasteninstrument. Die Klänge wehen durch die lichten, friedlichen Räume, mit denen Emanuel de Witte (1616–1692) um 1667 hohe Werte der protestantischen Niederlande veranschaulicht: Ordnung und Sittlichkeit. Doch die leisen Melodien erfreuen auch den unauffälligen Zuhörer, der kaum sichtbar hinter den schweren Vorhängen des Bettes ruht. Kleidung und Schwert hat er abgelegt, vielleicht um sich von der Musik trösten zu lassen. Was den Soldaten mit der Musizierenden verbindet, überlässt der Maler der Fantasie des Betrachters

Landschaften aus Licht

Auf ihren Ölgemälden erheben die niederländischen Maler die Natur erstmals zu einem eigenständigen Motiv. Neben Landschaften widmen sie sich immer wieder den Wellen des Meeres und Wolkenformationen am Himmel – und entdecken dabei, wie Farbe, Licht und Schatten die Tiefe des Raums entstehen lassen





Dramatisch türmen sich die Wolken über der rauen Nordsee, als die Handelsschiffe ihre Anker werfen. In der Ferne erheben sich die Kirchtürme und Dünen der Heimat. Viele Bürger der niederländischen Seefahrernation schmücken ihre Stuben und Kontore mit maritimen Gemälden wie diesem von Hendrik Jacobsz Dubbels (1621–1707). Denn die Republik beherrscht die Transportwege der Welt: Rot-weiß-blau weht ihre Fahne auf allen Meeren. Mit feinem Pinselstrich fangen die Künstler in den Ateliers von Amsterdam und Haarlem, Utrecht und Rotterdam die Stimmung der Ozeane ein – und vervollkommen die Naturmalerei

Im Rausch der Sinne

Dynamische Bewegungen, theatralische Gesten, dramatische Lichteffekte – all jene revolutionären Kunstgriffe lernen die niederländischen Maler im barocken Rom kennen. Aus diesen Anregungen entwickeln sie immer neue, rauschhafte Fantasiewelten



Voll Schmerz und Trauer windet sich eine Siegesgöttin, rauft sich die Haare. Frankreich ist das größte Leid geschehen: König Heinrich IV. ist ermordet worden. Jupiter und Saturn tragen den Imperator in den Olymp hinauf, während sich allegorische Frauengestalten hingebungsvoll Maria de' Medici zuwenden, der trauernden Witwe. In ihrem Auftrag inszeniert Peter Paul Rubens (1577–1640) um 1624 die Vergöttlichung des Herrschers als ergreifendes, heroisches Ereignis. Lange studiert der Künstler die Bildwerke der barocken Maler in Rom; untersucht, wie sie mit Farben, Licht und Bewegung den Betrachter fesseln. Daheim in der Antwerpener Werkstatt, im von Spanien beherrschten katholischen Teil der Niederlande, entwirft er Gemälde, die alles Bekannte übertreffen – und ihn zum beliebtesten Maler der europäischen Fürstenhäuser und der katholischen Kirche machen



Mahnend hält die Frauengestalt im Fensterglas ein Zaufzeug in der Hand. Es ist Temperantia, die Tugend der Mäßigung. Doch die Dame in der Stube lässt sich nicht belehren. Gemeinsam mit ihrem Verführer hat sie bereits musiziert und versäumt, die Noten auf dem Tisch zu ordnen. Nun trinkt sie Wein: Die zeitgenössischen Betrachter verstehen die Andeutungen des Malers; sie symbolisieren das Laster. Jan Vermeer (1632–1675), der das Gemälde um 1659 fertigstellt, ist berühmt für solche Bildnisse. Um ihre realistische Wirkung zu steigern, bedient er sich eines optischen Hilfsmittels: Mit einer Lochkamera projiziert er sein Motiv auf einen Spiegel, von dem er es abmalt – und nutzt so das Licht selbst, um noch präziser zu werden.

Der entlarvende Blick

Blass scheint die Sonne in der Heimat der niederländischen Maler – nur selten verschleiern schattiges Dunkel und blendende Helle die Dinge. Das kühle, präzise Licht erlaubt es den Künstlern hier, die Wirklichkeit sehr genau wiederzugeben. Es scheint, als nähmen sie die Erfindung der Fotografie vorweg



Die Lippen des Mädchens öffnen sich. Fast scheint es den Betrachter anzusprechen. Rätselhaft schimmert die Jugendliche aus dem Dunkel hervor, so edel und makellos wie ihr Schmuck. Bei diesem Porträt verzichtet Jan Vermeer um 1665 ganz auf sorgfältig gestaltete Interieurs, auf allegorische Figuren und versteckte Hinweise. Er vertraut völlig auf die suggestive Kraft des Lichtes und die Fantasie des Betrachters. Nur ein Detail verrät etwas: Denn Perlen am Ohr gelten in den Niederlanden als Keuschheits-symbol. Eine Frau, so heißt es, muss ihrem Mann auch mit den Ohren treu sein und darf auf keine lasterhaften oder falschen Reden hören

Bedenke, dass du sterblich bist!

Mit ausgefeilten Arrangements veranschaulichen calvinistische Künstler, wie kostbar und verletzlich das irdische Leben ist. Sie setzen zerbrechliches Glas oder verderbliche Speisen in Szene, um dem Betrachter seine Vergänglichkeit vor Augen zu führen





Das wertvolle Glas ist umgestürzt und zerbrochen; auch der Teller könnte jederzeit herabfallen. Die Reste der Brombeerpastete verderben unaufhalt-sam. Neben dem prunkvollen Römer und dem fein ziselierten Silberpokal misst eine Taschenuhr, wie die Zeit verrinnt. So edel und kostbar sie auch sein mögen: Keines der Besitztümer ist für die Ewig-keit gemacht, zeigt Willem Claesz Heda (um 1594–1680) auf diesem überaus exakt gemalten Stillleben. Solche Kompo-sitionen sind die Spezialität des Künst-lers aus der calvinistischen Stadt Haarlem. Denn für die strengen Protestant-en steckt schon in gesprungenem Geschirr oder halbgegessenen Speisen der plötzliche Tod □

DAS BAROCKE FEST

Die Bühne der Macht

Niemals zuvor haben Europas Fürsten so prächtige Feste veranstaltet wie im Barock.

Denn dies ist das Zeitalter der Inszenierung, in dem der glänzende Schein über den Rang eines Monarchen entscheidet – oft mehr noch als die Größe seines Landes oder seiner Armee

VON BIRGIT LAHANN



Triumph des rechten Glaubens

Ebenso wie die weltlichen inszenieren auch die geistlichen Fürsten Prunkfeste, um sich verherrlichen zu lassen. So ist der Aufenthalt Königin Christinas von Schweden in Rom ein ununterbrochener Reigen von Opernaufführungen, Banketten und Prozessionen – etwa am 2. Februar 1656 im Hof des Palazzo Barberini. Mit gewaltigem Aufwand zelebriert Papst Alexander VII. diesen Triumph seiner Kirche. Denn die Monarchin aus dem tief-protestantischen Land ist die damals berühmteste Konvertitin zum Katholizismus (Ölgemälde von Filippo Gagliardi und Filippo Lauri)

D

ie kaiserliche Gesellschaft tanzt unter Sternen und beim Schein Hunderter Fackeln in die Nacht. Man schläft lange in Schloss Hof und tafelt Stunden. Die Herren erlegen von einem Holzhaus aus, das nur für diese Jagd auf Pfähle in die Donau gebaut worden ist, 1000 Hasen, 136 Füchse und 60 Eber.

Am Abend sehen sie ein Theaterstück, am nächsten hören sie eine Oper. Sie werden in festlich geschmückten Barken zu Musik durch den Strom geschaukelt. Sie lustwandeln im Park und bestaunen geheimnisvolle Inseln voller Blüten, die wie von Zauberhand über einen See schwimmen.

Bacchus torkelt, umflattert von Nymphen, in einem tollen Festzug zwischen mythischen Helden durch die Gärten.

Seine Weinfässer werden von bekränzten Ochsen gezogen, deren Hörner vergoldet sind. Dahinter rollt auf Rädern ein Schiff heran, das mit Käse, Brot und erlegtem Wild behangen ist und von 350 maskierten und kostümierten Bauern in Bocksprüngen begleitet wird. Unten am Ufer schießen die Herren auf Scheiben, und immer, wenn jemand trifft, zischen und krachen Raketen und Feuerwerkskörper in den Himmel und regnen als Blumenorgien wieder herab.

Drei Tage dauert im Spätsommer 1754 dieses Fest, gegeben zu Ehren des deutsch-österreichischen Kaiserpaars Maria Theresia und Franz Stephan. Die 37-jährige Kaiserin wird ihrem Mann danach das Schloss mit dem prächtigen Barockgarten schenken.

Zwei Jahre sind es noch bis zum Siebenjährigen Krieg, in dem Österreich versuchen wird, Schlesien von Preußen zurückzuerobern. Und dieses Fest ist eine der letzten großen Barockfeiern, die wie der Abgesang auf

ein Luxus-Universum ist, auf eine wahnwitzige, großartige, überhitzte, feudale Epoche.

Denn zwischen Renaissance und Klassizismus rauscht ein bacchantischer Festzug durch Europas Schlösser und Kirchen. Am Anfang geht aller Glanz von Italien aus, zündet Spanien an und entfacht dann ein lodernches Feuer in Frankreich, in Versailles, im Sonnenstaat. Und der sendet seine heißen Strahlen, seine Bälle, Kostümfeste, Feuerwerke, Theaterstücke, seine Opern mit Primadonnen und Kastraten, seine Menuette, Ballette und Bankette, auf denen Schwärme von Fasanen und Rudel von Rehen verspeist und zum Dessert Pyramiden von kandierten Früchten serviert werden, an den englischen Königshof, den Kaiserhof in Wien, zum Kurfürsten nach Sachsen, nach Warschau, Stockholm und zum Zarenhof in St. Petersburg.

Europas Regenten sind im Luxustraum. Und Festanlässe gibt es immer und genug: Geburten, Taufen, Hochzeiten, Namensstage, ein Sieg über den Feind, ein Friedensvertrag, eine Genesung, ein Staatsbesuch, eine Grundsteinlegung, die Einkleidung einer fürstlichen Nonne, unendlich viele Kirchentage – oder auch eine Konversion.

RUND 100 JAHRE ZUVOR, Rom 1655. Der Papst steht Kopf, und die Kardinäle frohlocken: Schwedens junge Königin Christina ist im Annmarsch auf Rom. Was für ein Ereignis! Die Tochter des großen Gustav Adolf aus einem tiefprotestantischen Land ist zum katholischen Glauben übergetreten. Erst heimlich, dann öffentlich, weil Seine Heiligkeit Alexander VII. es so will. Er will den Triumph des rechten Glaubens mit Festlichkeiten in die Welt hinausposaunen.

Und als Christina dem Papst auch noch den angemahnten Brief schreibt, in dem sie sich ihm zu Füßen wirft und bedauert, dass es bei den Protestanten „zu den unverzeihlichen Sünden gehört, Euch zu verehren“, ist der Jubel im Vatikan groß. Denn es ist einer der wenigen Siege des barocken Papsttums. Nach der königlichen Demutsgeste ist für Christina nun der Weg über Trient, Mantua, Ferrara, Bologna und Spoleto ins Heilige Rom frei.

Es wird eine Prozession ohnegleichen. In jeder Stadt werden Gottesdienste für sie gefeiert, die Fürsten buhlen um Audienzen und

Als Sonne geschmückt, tanzt Frankreichs König Ludwig XIV. **1653** in einem Ballett



laden zu Festen und Banketten in ihre Paläste ein. Und Menschenmassen warten am Straßenrand, um diese merkwürdige Königin vorbeifahren zu sehen, von der man gar nicht recht weiß, ob sie eine Frau oder ein Mann ist. Ihr Vater soll sie ja wie einen Soldaten erzogen haben. Und sie war noch keine zwei Jahre alt, so erzählt sie, da habe sie schon bei Kanonenschüssen und Gewehrsalven gejuchtzt und in die Hände geklatscht.

Später sonnte sie sich im Jungfrauenwahn, wollte nicht heiraten und schwärmte ein bisschen zu heftig für eine junge Tänzerin am schwedischen Hof. Nun rätselt alle Welt, ob die 28-jährige Königin vielleicht ein Zwitter ist. „Sie besaß herrlich rote Lippen, die an eine Venus denken ließen“, heißt es, „zugleich aber hatte ihre Haltung etwas von einem Marsgott.“ In einem Pamphlet steht einfach nur: „Als Mann entworfen und als Frau fertiggestellt.“

In Rom bereitet inzwischen Gianlorenzo Bernini, der Michelangelo des italienischen Barock, pünktlich zum Weihnachtsfest den festlichen Einzug der Dame vor. Wer könnte das besser als er, der Architekt, Bildhauer, Maler und Dichter. Er beherrscht die Kunst, ein Spektakel zu inszenieren, hat das Teatro Barberini gebaut, das in ganz Europa berühmt ist für seine Aufführungen.

Hier findet das mondäne Leben statt. Hier haben 3000 Zuschauer Platz. Hier wurde auch eine Oper des Baumeisters gespielt. Er hat das Libretto geschrieben, die Bühnenbilder gemalt und auch noch Maschinen für die Bühnentechnik erfunden.

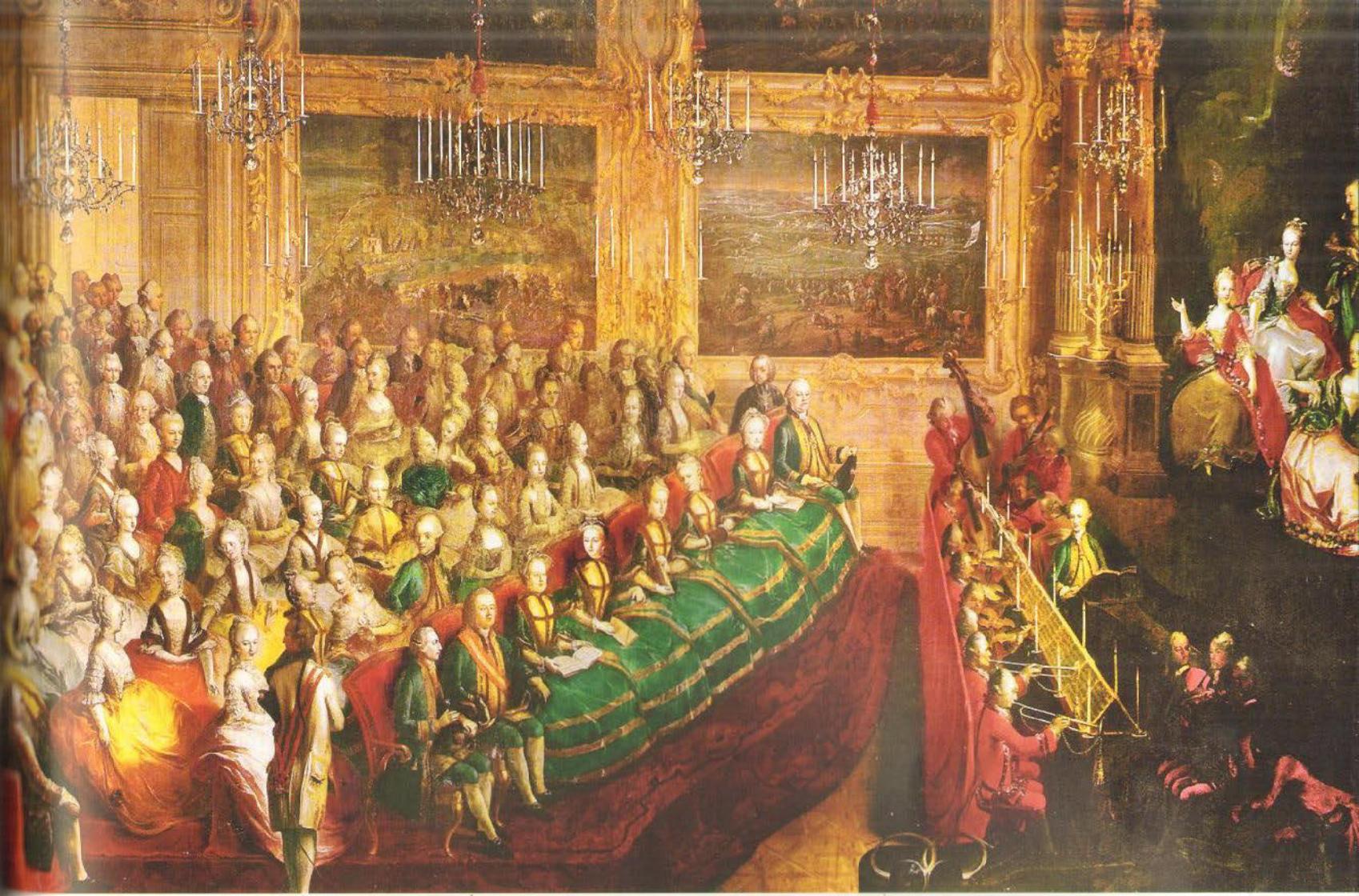
Sieben Päpste hat Bernini überlebt, hat auf einem der schönsten Plätze der Stadt, der Piazza Navona, den Vier-Ströme-Brunnen mit Donau, Nil, Rio de la Plata und Ganges gebaut – den Symbolen der damals bekannten vier Weltteile.

Wie oft hat Bernini hier Feste für die Päpste inszeniert und den Platz geflutet für Wasserschlachten, bei denen sich die Herrschaften in ihren Kutschen amüsierten. Er hat auch den Baldachin im Petersdom und die Figuren der Engelsbrücke entworfen und die Säulengänge auf dem Petersplatz als Umarmung aller Katholiken konzipiert.

Nun inszeniert er den Einzug der königlichen Konvertitin. Eine strategische Meis-



August der Starke,
Kurfürst von Sachsen,
um 1695 – kostümiert
als Hellenenkönig
Alexander der Große



Monarchen als Mimen

Komponisten sind Stars der barocken Höfe. So lockt Kaiserin Maria Theresia den Oberpfälzer Christoph Willibald Gluck nach Wien. Dort schafft er die musikalische Untermauerung für die Feste der Habsburger – etwa die Oper »Il Parnaso confuso«, die am 24. Januar 1765 bei den Hochzeitsfeierlichkeiten des Thronfolgers in Schloss Schönbrunn uraufgeführt wird (oben). Einflussreichster Hofkomponist dieser Epoche ist Jean-Baptiste Lully, 1662 vom französischen Monarchen Ludwig XIV. zum »Oberintendanten der königlichen Musik« erhoben. Lully begeistert den leidenschaftlich tanzenden Herrscher mit Balletten, Sinfonien und Sarabanden; dafür beruft ihn Ludwig zum Präsidenten der Musikakademie auf Lebenszeit – und macht ihn zum Cheforganisator aller Feste des Königs

terleistung, und Bernini ist ein Perfektionist. Die vielen Aufbauten und Kulissen, die den Reichtum und den Triumph der Kirche zeigen sollen, müssen solide erscheinen. Die Lust an der Verschwendug ist eben gigantisch.

Musikkapellen mit Pauken und Trompeten müssen her, alle Plätze und Paläste in der Stadt werden geschmückt, der Herzog von Terranova soll für seine Draperien gar allen Samt in Rom aufgekauft haben.

Am Tag vor Heiligabend schlängelt sich der gewaltige Tross der Königin mit Kutschen und Pferden durch die Porta Flaminia, die mit Girlanden wie für den Sieger einer Schlacht geschmückt ist und über der Bernini als Krönung das Wappen des schwedischen Herrscherhauses Wasa hat anbringen lassen. Und noch am selben Abend verschwindet Christina im Bauch der katholischen Kirche zu einer Privataudienz bei Alexander VII.

Dann wird gefeiert: das Weihnachtsfest, die Kommunion, ihre Firmung. Der 23. Dezember, der Tag ihres Einzugs, wird ihr zu Ehren zum Feiertag erkoren.

Und am 26. Dezember gibt es zum Abschluss ein großes Festbankett im Vatikan, in den schönsten Gemächern, den Stanzen des Raffael, der hier die Philosophenschule von Athen verewigt hat.

Der Papst und die Königin speisen unter einem Baldachin – aber an zwei verschiedenen Tischen. So will es das Protokoll: Ein Kirchenfürst sitzt nicht mit einer Frau am Tisch! Die tollen Tage der Borgia sind schließlich vorbei, als Papst Alexander VI. zu einem orgiastischen Fest 50 Prostituierte in den Vatikan eingeladen haben soll, die bekleidet speisten und dann entkleidet mit Gästen und Dienern kopulierten.

Aber erleben will Königin Christina natürlich auch etwas. Und die römischen Adelshäuser der Colonna, Barberini, Aldobrandini, Orsini und Pamfili reißen sich um die berühmteste Konvertitin Europas und sorgen dafür, dass sie auf ihre Kosten kommt. Ihr Aufenthalt wird zum pompösen Fest mit Tanz und Balletten, und eine Oper wird aufgeführt, in der ihr als ein neuer Stern des Vatikans gehuldigt wird.

Sie liebt den Pomp, geht nicht zur Beichte und fegt auch schon mal mit offenem Haar auf einem Pferd durch die Gegend.

Und so ist der Papst am Ende von seiner Vorzeigekatholikin bitter enttäuscht, und sie von der Kirche. Sie hat sich den Katholizismus im sonnigen Rom ganz anders vorgestellt. Eher wie eine Barock-Oper von Claudio Monteverdi. Welttheater wie

Die Erfindung der Oper



Der Barock ist das Zeitalter des

Theaters – und vor allem der Oper, die um 1600 von italienischen Komponisten entwickelt wird. Claudio Monteverdi ist der bedeutendste dieser Revolutionäre der Musik. Der 1567 geborene Lombarde wirkt viele Jahre in Venedig, der Hauptstadt der Opernmusik: Mehr als 1200 Singspiele werden allein im 18. Jahrhundert in der Lagunenstadt uraufgeführt. In Rom hingegen, wo Giovanni Paolo Pannini 1747 eine Aufführung im Teatro Argentina in Öl festhält, sind Opern zeitweise vom Papst verboten. Denn derartige Aufführungen seien übertrieben aufwendig und zu wenig gottesfürchtig

„L'Orfeo“, wo die Götter vom Parnass herabsteigen und die Liebe ewig ist.

Aber hier tragen Götter Lendenschurze. Die lässt sie ganz einfach entfernen. Ohne Auftrag. Sie ist schließlich Königin. Wenn auch ohne Land; auf das hat sie vor ihrer Konversion verzichtet. Sie liest auch während des Gottesdienstes Ovid. Sie schert sich einen Teufel um päpstliche Verbote, sie ist doch aufgeklärt und neugierig.

ACH, EIN HOF WIE IN DRESDEN hätte ihr wohl besser gefallen. Da spielt der siebenjährige August, den man später den Starken nennen wird, 1677 in einer Komödie einen Diener und Hanswurst. Ein verrückter Kerl ist er, ein wilder Turner, der sich früh Kraft und Ausdauer erkämpft: mit Reiten, Fechten, Schießen, Springen, Fahnenschwingen und Ballschlagen.

Zehn Jahre später erlebt August auf einer Kavalierstour durch Europa den Sonnenkönig Ludwig XIV. im Schloss von Versailles, dieser maßlosen Gewaltdemonstration von Luxus, Macht und Größe. Der ganze Hofstaat mit rund 20 000 Personen lebt im Schloss oder in der nahen Stadt, weil der König die Kontrolle vor allem über seinen Adel haben will. Er hat die Feudalisten an den Hof gelockt. Das schützt vor Aufständen und Verschwörungen.

Und da hocken sie nun in drangvoller Enge in den oberen Etagen, die hohen Herren, ihrer Macht beraubt, dafür aber mit Glanz und Gloria entschädigt. Denn ein Heer von Gehilfen, von Schauspielern, Musikern, Handwerkern, Kulissenbauern, Zeremonienmeistern, Bühnenbildnern, Ar-





chitekten, Gärtnern, Köchen, Schneidern, Haarkünstlern und Schießpulverspezialisten für Feuerwerke sorgt dafür, dass die Gesellschaft täglich unterhalten wird.

Die beiden Stars am Hof waren lange Zeit der Dramatiker Molière und der Komponist Jean-Baptiste Lully, der einst als Kammerdiener aus Italien gekommen ist. Lully ist gerade 21 Jahre, als er den sechs Jahre jüngeren König kennenlernt und für ihn das „Ballet de la Nuit“ schreibt. Und da ertanzt sich nun der junge König in einem goldenen Kostüm aus künstlichen Sonnenstrahlen „die Rolle seines Lebens und den Titel vor der Weltgeschichte“, wie es später der Gelehrte Richard Alewyn beschreiben wird.

Der König ist überhaupt ein leidenschaftlicher Tänzer, der bei vielen Hoffesten bis zum Morgengrauen die zierlichsten Figuren dreht. Der Barocktanz ist ja eine Kunst. Da wird nicht gewirbelt und gesprungen und auch keine Dame geschwenkt, man gleitet und schreitet nur elegant dahin, verneigt sich vor seiner Partnerin und berührt nicht mehr als ihre Fingerspitzen. Es ist nie entfesselte, immer gefesselte Erotik, ist Ornament und Zeremonie in Variationen.

Molière und Lully arbeiten seit 1663 eng zusammen. Lully komponiert, und Molière schreibt seine schönsten Komödien: „Die Zwangsheirat“, „Die Fürsten als Brautwerber“ oder „Der Bürger als Edelmann“, und der König amüsiert sich köstlich bei diesen Adelssatiren, bei denen seine domestizierten Edelleute anwesend sein müssen.

Und die Vorführungen sind lang. Molières Stücke sind zu jener Zeit durchzogen von Lullys Chören und der Musik zu seinen Balletten. Aber einmal, als Molières „Tartuffe“ uraufgeführt wird, gibt es Ärger. Die Herren der Kirche regen sich so sehr auf über die Hauptfigur, den heuchlerischen Geistlichen zwischen Geldgier und Geilheit, dass der König, der die Komödie herrlich findet, vor dem Klerus passen muss: Gleich nach der ersten Vorstellung lässt er das Stück verbieten.

Für Molière aber ist gerade diese Komödie, die der Wirklichkeit des Hofes abgeschaut ist, engagiertes, gesellschaftskritisches Theater. Und so kämpft er für seine Ehre als Autor. Ändert und korrigiert. Macht aus dem geistlichen Heuchler Tartuffe einen Mann von weltlichem Stand, der be-

trägt. So weit geht er. Und nach diesen Änderungen setzt der König sich über die geistlichen Kritiker hinweg: Das Stück darf wieder gespielt werden.

Jedes barocke Fest, das oft Tage dauert, wird Wochen und Monate vorbereitet. Und es sind die größten und besten Künstler ihres Landes – Rubens, Velázquez, Bernini, Le Brun, Lully oder Molière –, die ihre Fantasien sprudeln lassen, die Wasserschlachten und Ritterspiele inszenieren, Feuerwerke austüfteln oder Maschinen erfinden, die aus künstlichen Drachen Feuer speien oder Ungeheuer in die Lüfte katapultieren.

„Die ganze Welt ist eine Bühne“, hat Shakespeare geschrieben – und es scheint, als wollte die barocke Feudalgesellschaft der Wirklichkeit entfliehen. Als hätte sie Angst vor der Langeweile, vor dem freien Fall ins Nichts.

„Man lasse einen König ganz allein“, schreibt damals Blaise Pascal, der französische Philosoph und Literat, „lässe ihm, ohne seine Sinne zu beschäftigen oder seinen Geist abzulenken, alle Muße, an nichts zu denken als an sich, und man wird erleben, dass ein König, der sich selbst erblickt, ein Mensch ist voller Elend.“

Also macht Ludwig XIV. die Welt zur Bühne. Also lässt er sich in der Rolle des Monarchen beim Aufstehen und beim Zubettgehen und beim Speisen zuschauen und bewundern. Also müssen Feste her. Und jedes Fest soll, wie der König notiert, die Sitten verfeinern, die Tugend fördern. Vor allem aber soll es Ludwig als Nachfolger antiker Götter erklären, soll die Gäste verzaubern, das Volk beeindrucken.

Und so ist jedes Fest für den Hofstaat auch körperliche Arbeit, ist anstrengend. Die durchtanzten Nächte, die langen Opern und Theaterstücke. Und alles kostet Geld.

So mancher Adelsmann ist danach ruiniert und fortan von königlichen Pensionen abhängig. Aber die Herren brauchen nun mal immer wieder frische Anzüge aus Samt, Damast oder Brokat mit Westen, Hosen und Degenetasche; und die Frau Gemahlin und vielleicht auch noch die Mätresse bekommen neue Röcke und Gewänder, die Unmengen an Stoff verschlingen.

Der Reifrock ist ja ein Gerüst aus Draht und Fischbein, das mit Rosshaar ausgepolstert wird. Darüber kommen dann die reichen Stoffmengen, die mit Wolken



Der sächsische Kurfürst Friedrich August I. 1709 als afrikanischer Stammeshäuptling

von Spitzen verziert oder mit Perlen und schweren Goldfäden bestickt sind.

Laufen? Unmöglich. Mit diesen Gewändern kann man nur schleichen. Und der Kopf muss hoch getragen werden, weil der Adel diese Vorliebe für pompöse Aufbauten hat. Also wird an Festtagen das Haar mit Drahtrahmen in eine Form gebracht, die es erlaubt, obenauf noch Accessoires wie Straußenfedern, kleine Pavillons oder Vogelkäfige zu deponieren. In dieser Aufmachung kann es dann schon einmal zu Verstopfungen kommen. Unter Jakob I., dem König von Schottland und England, geschieht es, dass der halbe Hof eine Maskenaufführung versäumt, weil ein paar Damen in der Eingangstür stecken bleiben und nur schwer zu entwirren sind.

Etwas allerdings hat diese verhüllende Mode doch freigelegt – den Busen. Madame de Maintenon, die späte Mätresse Ludwigs XIV., lagert ihre zwei barocken Körperteile im Ausschnitt so offen und appetitlich auf einer Fischbeinkonstruktion, dass die Herren in Entzücken geraten und die Damen es ihr prompt nachmachen.

Das wohl prächtigste dieser großartigen Feste im Versailles Ludwigs XIV. wird im Juli 1674 zur Eroberung von Burgund gefeiert. Am Abend des ersten Tages steht die Oper „Alceste“ von Lully auf dem Programm, dann geht es zum Souper ins Schloss, es wird bis zum Morgengrauen getanzt.

Am Tag darauf bestaunen die Gäste im Jardin de Trianon den „Salon de Verdure“, ein kunstvolles Gebilde, das nur aus Laub besteht. Danach Musik von Lully, ein Souper auf einer künstlichen Insel, die im großen Kanal schwimmt. Wasserfontänen strahlen im Licht von Fackeln.

Am dritten Abend besteigt die Gesellschaft geschmückte Schiffe zur Spazierfahrt, danach wird in einer Grotte Molières „Der eingebildete Kranke“ aufgeführt.

Am vierten Tag speisen die Herrschaften im Wassertheater. Diener tragen 120 Körper mit Backzeug und Konfitüre heran, 400 Schüsseln mit Eis und 1000 Karaffen mit Likören. Wasserspiele im Hintergrund. Theater im Park. Fackeln und Feuerwerk am Abend. Und im Marmorhof eine nächtliche Tafel, ein Kunstwerk mit Speisen zwischen Blumen und Steinen.



Für ein Fest im Jahr 1695 verkleidet sich August der Starke als römischer Gott Merkur



Das Ritterturnier als Schauspiel

Reiterspiele wie dieses

»Karussell« der Kaiserin Maria Theresia am 2. Januar 1743 in Wiens Winterreitschule sind die barocken Nachfolger der mittelalterlichen Turniere. Während früher die Recken in Duellen um den Platz in der Rangliste ritterlicher

Tugendhaftigkeit wetteiferten, ist im Zeitalter des Absolutismus die Hierarchie von vornherein klar: Immer stehen der

Monarch oder die Monarchin an ihrer Spitze. Und so verwandelt sich das Kampfspiel in ein Schauspiel; Reiterruppen, die sich nach Kostümen unterscheiden, haben wie Tänzer in einem Ballett exakt vorgeschriebene Figuren zu absolvieren (Ölbild des Hofmalers

Martin van Meytens)

Fünfter Tag. Racines „Iphigénie“ wird in der Orangerie aufgeführt. Und dann hat der Hofmaler Le Brun seinen unvergesslichen Auftritt: Aus den erleuchteten Wassern des Kanals steigt, von goldenen Greifen getragen, ein Obelisk empor, auf dessen Spitze die Sonne des Königs erstrahlt. Und während 1500 Böller knallen und Wasserfälle in allen Farben leuchten und Blitze durch die Luft zucken, schießen 5000 Raketen auf einmal in den schwarzen Himmel hoch, bilden für Sekunden einen Dom aus glitzerndem Licht, der kurz danach in einem Sternenregen zur Erde sinkt.

In der sechsten, der letzten Nacht, wird der ganze Kanal mit Leuchtketten umsäumt, und der Hofstaat schaukelt satt und müde in Gondeln übers Wasser, und in einem extra gezimmerten Zauberpalast singen und tanzen himmlische Wesen ihr Lied in die warme Sommernacht hinein.

ALSO, DER JUNGE AUGUST aus Sachsen lernt hier in Versailles, wie Feste gefeiert werden. Und kaum ist er wieder in Dresden und verheiratet und regierender Kurfürst von Sachsen, da organisiert er auch schon die ersten Karnevalsfeste und lässt für eine

französische Schauspieltruppe ein Komödiendienhaus bauen und bekommt fast gleichzeitig einen Sohn von seiner Frau und seiner Mätresse (die Nachwelt wird ihm später weit über 300 illegitime Kinder andichten).

Er wird ein Amphitheater bauen und für eine neue Geliebte das Taschenbergpalais; unter seiner Regentschaft wird das rote und weiße Porzellan hergestellt, der Zwinger wird errichtet, und ein neues Opernhaus sowie Jagd- und Lustschlösser entstehen. Seine Gemäldesammlung, die mit dem Kauf von Giorgiones „Schlummernder Venus“ beginnt, wird einmal Weltruhm erlangen, und der machtbewusste Kurfürst tritt sogar zum katholischen Glauben über, um auch noch König von Polen werden zu können.

1719 heiratet sein ältester Sohn Kurprinz Friedrich August die Erzherzogin Maria Josepha von Österreich. Und damit beginnt eine Feier, die vier Wochen dauert und wie ein gewaltiges Theaterstück inszeniert wird. Dafür bekommt die Bürgergarde, die bei allen Aufzügen und Veranstaltungen Spalier steht, neue Uniformen, und auch



Ein Gesamt-kunstwerk unter freiem Himmel



Auf der Piazza Navona in Rom errichtet

Gianlorenzo Bernini, das Universalgenie des Barock, ab 1648 die »Fontana dei Quattro Fiumi« mit dem mächtigen Obelisken in der Mitte. Die vier Männerfiguren am Sockel des Brunnens symbolisieren die Ströme der vier bekannten Kontinente – und damit den Herrschaftsanspruch des Papstes, der das Monument in Auftrag gegeben hat, über die ganze Erde. In den Sommermonaten werden bei Festen die Abflüsse der Brunnen verstopt, um den Platz zu überfluten. Die Kutschen der Herrschaften fahren dann wie durch einen erfrischenden See
(Giovanni Paolo Pannini, 1756)

die Schneider der Adelsgesellschaft haben schwer zu tun.

Was für ein Verbrauch an Spitzen, künstlichen Blumen und Bordüren, an Seide, Samt, Taft und golddurchwirktem Brokat! Und alles muss in Bewegung sein mit wippenden Federn und wallenden Bändern. Der Kurfürst will prachtvolle Kleidung an seinem Hof sehen. Allein für die Hochzeit lässt er sich 25 Kostüme anfertigen.

Dass die Herrschaften meist stattlicher aussehen, als sie in Wirklichkeit sind, liegt an der Mode. Wams und Weste und oft auch die Hosen sind mit Leder oder Karton plattiert oder mit Rosshaar und Watte ausgestopft. Das macht natürlich was her. Und es schützt auch noch, falls bei einem Streit der Degen doch mal locker sitzt.

Die lange Kette der Feste beginnt am 3. September mit der „öffentlichen Tafel“ für das frischvermählte Paar, die Familie und den ganzen Hofstaat. Mit Trompeten und Pauken geht es in den großen Speisesaal des Schlosses, wo mit dem berühmten goldenen Service gedeckt ist. Die Brautleute schreiten über ausgelegten Samt zum Ehrenplatz unterm Baldachin, und dann wird gebetet, geschwätz, gespeist, pausiert, weiter gespeist, musiziert, geprostet, getrunken, und die Diener in Galauniform tänzeln mit immer neuen Gerichten und Weinen durch den Saal wie in einem einstudierten Ballett.

Diese geradezu orgiastische Lust an der Verschwendug ist keine Erfindung barocker Zeremonienmeister – schon der böhmische Renaissance-Fürst Wilhelm von Rosenberg hat 1578 zu seiner Hochzeit 3910 Rebhühner, 1579 Kälber, 12 581 gemästete Hühner, fünf Tonnen Austern und 5960 Fo-



»Die Nacht« – ein französisches Ballettkostüm aus dem Jahr 1653



rellen servieren lassen. Niemals zuvor aber hat der Hochadel so prächtige und kunstvoll inszenierte Spektakel veranstaltet wie jetzt.

In Dresden geht es gleich am 4. September mit einem großen Ball im illuminierten Schloss weiter. Am 5. wird eine französische Komödie aufgeführt, am 6. im neuen Amphitheater vor 4000 geladenen Gästen eine martialische Tierhatz veranstaltet, bei der sich Wölfe, Bären, Keiler und Stiere gegenseitig zerreißen und zerfleischen. Am 7. gibt es abends die Oper „Ascanio“ von Antonio Lotti, am 8. und 9. versammeln sich alle auf der Reitbahn, wo nach einer Militärparade ein Ringelrennen stattfindet.

Und am 10. September, einem Sonntag, fängt alles eigentlich erst so richtig an:

Im weitläufigen Garten des Holländischen Palais sammeln sich die Gäste. Für die königliche Familie ist ein Thronhimmel aufgeschlagen, und die Elbe, in der lauter Gondeln schaukeln, erinnert an den Canal Grande. Am Nachmittag spielt unsichtbar hinter blühenden Rosenhecken die Hofkapelle, und über einer Bühne schweben auf Wolken die sieben Planetengötter heran.

Es sind Kastraten, die dem Publikum in höchsten Tönen mitteilen, dass sieben große Feste mit höllischen Spektakeln bevorstehen. Das erste, das noch am Abend stattfindet, erzählt die Geschichte von Iason, dem griechischen Helden, der feuerspeiende Stiere zähmen muss, bevor er das Goldene Vlies erobert.

Schon während des Dramas, vor allem bei den Kampfszenen, wird ein gewaltiges Feuerwerk gezündet – eine Symphonie des Lichts mit kreisenden Sonnen, fallenden Sternen und aufbrechenden Blüten, wie sie in diesen Jahren häufig in die Dramaturgie eines Theaterstücks eingebaut wird. Mit Riesengetöse schießt die Infanterie aus allen Rohren, schießt Raketen und Patronen, 360 Wasserkugeln, Goldregen und 48 Biennenschwärme in den nächtlichen Himmel, und dazu blasen 64 Trompeter.

Anschließend geht das Schauspiel mit den Planetengöttern weiter. Venus im Muschelwagen ruft zum Damenringelstechen auf. Der Kriegsgott Mars ist auf dem Altmarkt an der Reihe. Jetzt ist auch das Volk dabei. Die Leute hocken hinter allen Fenstern und auf allen Dächern, als ein Ritterturnier mit Fahnen, Rauch und Gebrüll in wildem Kampfgetümmel endet.

Diese Verkleidung macht den Tänzer 1653 zu einem Werwolf



Jupiters Auftritt wird im Garten des Zwingers mit der Huldigung an die vier Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde gefeiert. Und der Jagdpatronin Diana zu Ehren findet schließlich noch eine blutige Hatz auf der Elbe statt. Die antike Göttin thront, umgeben von Nymphen, in einer Muschelschale auf dem Prunkschiff, das von vier hölzernen Hirschen gezogen wird. Auf der anderen Elbseite treiben Jäger mit Hunden und Gebrüll 400 Tiere – Hirsche, Hirschkalber, Wildschweine, Rehe – in den Fluss. Und kaum schwimmen die Viecher am königlichen Zelt vorbei, werden sie vom König und seinen adeligen Männern erschossen. Der Hofchor singt dazu italienische Serenaden über die Jagd.

FAST ZEHN JAHRE SPÄTER betritt ein Prinz, der aus der Kälte kommt, das sächsische Paradies. Der 16-Jährige spaziert durch nächtliche Zauberwälder, wo aus allen Brunnen illuminierte Fontänen wie flüssiges Feuer in die Höhe schießen, wo künstliche Monde über Bäumen aufgehen und Sterne und Kometen funkeln, wo die Marmoreiber der Götter Roms von einem Heer fackeltragender Diener beleuchtet werden, wo Geigen- und Flötentöne aus dem Nichts erklingen und Hofdamen in kostbaren Seiden Gewändern umherschwirren. In den endlosen Sälen des Schlosses mit vergoldeten Tischen und Vitrinen, in denen die Meißnfiguren zu tanzen scheinen, flackern Tausende Kerzen in den Spiegeln.

Und was möchte der Prinz sehen? Ein Schauspiel? Ein Ballett? Ein Feuerwerk? Möchte er jagen oder musizieren? Oder auf einen Ball? Oder möchte er vielleicht eine Gespielin haben? Ach, alles, alles möchte er, assurément! Und als der junge Fritz – der einmal der Alte Fritz werden wird, Preußens König – taumelnd vor Glückseligkeit zusammen mit seinem lustfeindlichen Vater durch die wohlriechenden Gemächer geführt wird, fällt plötzlich, wie von Geisterhand, eine Tapetenwand um.

Und da liegt sie, liegt Venus in alabasterfarbener Nacktheit, liegt die Gräfin Formera, die Mätresse des Königs August. Schon reißt der prüde Vater des Prinzen seinen Hut vom Kopfe und hält ihn dem Sohn vors Gesicht. Doch der hat gesehen, was er sehen wollte. Und er wird Zeit bekommen, die Schöne zu genießen.

Nein, der Staat, aus dem der Junge kommt, dieses protestantische Preußen, passt einfach nicht in die Zeit hinein, in den Barock, wo Luxus, Liebe und Leidenschaft blühen. Mit Prügeln ist der Preußenknabe groß geworden. Und jeden Morgen wird vor seinem Fenster eine Kanone abgefeuert, damit er sich an Schlachtenlärm gewöhnt. Beten, rechnen, jagen soll er – und sich waschen. Und oft hagelt es vom Vater, dem Soldatenkönig Friedrich I., in aller Öffentlichkeit Ohrfeigen.

Da ist im Januar 1728 die fast vierwöchige Einladung vom sächsischen Hof ein Gottesgeschenk für den lieblos erzogenen Kronprinzen. Und der pompöse, spendable Gastgeber gibt dem hochmusikalischen Kerl seinen Flötenvirtuosen der Dresdener Hofkapelle mit auf die Rückreise nach Potsdam, Johann Joachim Quantz.

Ohne Musik – kein Barock. Alles wird neu erfunden und ist aufregend: die Chaconne, die Fuge, die Sonate, die Kantate, die Passacaglia. Menuette werden getanzt. Und Opern sind die Popmusik. Die Italiener haben sie erfunden und groß gemacht. Monteverdi und Francesco Cavalli, die Heroen von Venedig. In Paolo Sacras „La finta pazza“, der verrückten Vorstellung, tanzen und quatschen in den Balletten zwischen den Arien Affen, Bären und Papageien.

Kurprinz Friedrich August ist vor seiner Hochzeit noch mit der gesamten Dresdner Hofkapelle nach Venedig gereist. Die Musiker sammeln dort Werke italienischer Meister. Einer hat sich sogar mit dem Komponisten und Geigenvirtuosen Antonio Vivaldi angefreundet, und der widmet dem Kollegen ein paar Sonaten und Konzerte.

Überhaupt versucht jeder Hof, sich einen berühmten Komponisten zu halten. Claudio Monteverdi geht 1590 als Geiger und Sänger an den Hof von Mantua. Heinrich Schütz wird Oberkapellmeister des Königs Christian IV. von Dänemark und Norwegen. Jean-Baptiste Lully versorgt Versailles mit Opern und Balletten, Arcangelo Corelli wird von der extravaganten schwedischen Königin Christina in Rom gesponsert. Georg Friedrich Händel komponiert für Georg II., König von Großbritannien und Irland. Und Christoph Willibald Gluck wird von Maria Theresia an den Wiener Hof geholt.



Feuerdramen am Nachthimmel

Nur ein Feuerwerk kann der würdige Abschluss eines Barockfestes sein – wie hier am 10. September 1719 in Dresden bei der Hochzeit des Kronprinzen. Die Spektakel erschöpfen sich nicht im Zünden von Raketen oder Sprengkörpern: Sie sind exakt choreografierte Aufführungen, die eine Geschichte erzählen: in Sachsen ist dies die antike Sage von Iason und dem Goldenen Vlies. Unter anderem werden 360 Wasserkugeln, Goldregen und 48 Bienenschwärme in den nächtlichen Himmel geschossen. Um die dafür notwendige Präzision des Feuerwerks zu erreichen, wird das illuminierte Gewitter von Artillerie-Spezialisten der Armee vorbereitet (Kupferstich von Johann August Corvinus)

Aber da zerfällt auch schon alles langsam. Die Festgemeinde erschlafft. Sie ist müde geworden. Den Kaisern und Königen, denen die Schlösser nur so auf der flachen Hand zu wachsen schienen, geht das Geld aus. Die Schulden drücken, und die Fantasie erlahmt. Sie sind erschöpft von all den unnatürlichen Anstrengungen, mit denen sie ein Jahrhundert lang die Götter überstrahlen wollten. Calderón de la Barca hatte „Das Leben ein Traum“ längst schon geschrieben:

„Wenig kann das Glück uns geben; / Denn ein Traum ist alles Leben / Und die Träume selbst ein Traum.“ Mehr als 100 Jahre lang ein totales Fest. 100 Jahre keine Pause, keine Ruhe. Nun ist alles gezeigt und alles gespielt worden. Nichts überrascht mehr, und nichts ist mehr zu übertreffen. Und die neue Elite, das Bürgertum, hat kein Verständnis mehr für die höfische Symbolsprache und die maßlose Verschwendungen weniger.

Graf Mirabeau, der französische Politiker und Publizist, wird der künftige Wotfürher des Dritten Standes. Er spricht sie aus, die Lösung der Stunde: „Krieg den Privilegierten und den Privilegien; ehe unsere Nation nicht von ihnen befreit ist, wird sie niemals Gemeinsinn haben.“

Das Festkomitee von Schloss Hof, das 1754 zu Ehren der Kaiserin das Programm entwirft, versucht, seinen Gästen etwas ganz Besonderes zu bieten – und geht zu weit. Man lässt eine Plattform konstruieren, die mitten in einem künstlichen See schwimmt. Darauf singt ein Chor, begleitet von Musikern. Aber warum zittern sie alle so und blicken panisch hinter sich? Weil dort wilde Tiere angekettet sind. Bären und Wölfe. Und die machen einen Höllenlärm und versuchen, sich loszureißen.

Das ist die Übersättigung. Und die hat Spaniens gebrechlicher König Karl II. schon lange vor dem Ende empfunden. Es war in seiner Sommerresidenz in Segovia, als man ihm, dem letzten Habsburger auf dem spanischen Thron, eine neue Fontäne vorführte, draußen, im Garten von La Granja.

Da sagte er nur müde: „Drei Millionen hat es mich gekostet, und drei Minuten hat es mich unterhalten.“ □

BIRGIT LAHANN ist Journalistin und Publizistin in Hamburg. Ihr Vergnügen am Barock ist in alljährlichen Spaziergängen durch Berninis Rom gewachsen.



Wie eine gewaltige Glocke thront die 91 Meter hohe Kuppel der Dresdner Frauenkirche über Markt, Stadt und Land. Jeder Bürger soll sie sehen, jeder Reisende sie bestaunen. Doch nicht als prachtvolle Bühne des Glaubens planen die Bewohner der Elbmetropole ihre Kirche, die sie weitgehend durch Spenden finanzieren. Sondern als riesigen Hörsaal für die Predigten der lutherischen Pfarrer. Der Architekt und ehemalige Zimmermannsgeselle George Bähr (1666–1738) konzipiert das erst 1743 vollendete Meisterwerk: als Zeichen protestantischen Selbstbewusstseins gegenüber dem katholischen Landesfürsten – und als Zeugnis dafür, dass nun auch die deutschen Künstler die Anregungen italienischer und französischer Barock-Kultur aufnehmen (Gemälde von Bernardo Bellotto, 1749)

Die späten ERBEN

Von ihren Reisen über die Alpen und an den Hof des Sonnenkönigs bringen Kaufleute und Fürsten des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation eine Begeisterung für die Formen und Farben des Barock mit. Neue Kirchen wünschen sie nun: So beeindruckend wie Santa Maria della Salute in Venedig. Und die Paläste sollen so glanzvoll erstrahlen wie das Versailler Schloss. Tatsächlich gelingt den Künstlern in ihrem Auftrag eine Synthese aus römischen und französischen Stilelementen – aus Überschwang, Schönheit und Ordnung – und zugleich eine neue Interpretation des Barock

TEXT: GESA GOTTSCHALK, JOACHIM TELGENBÜSCHER, BERTRAM WEISS



Im Angesicht des Fürsten

Das Treppenhaus einer barocken Residenz ist viel mehr als nur ein Aufgang zu den fürstlichen Gemächern.

Dem Besucher kündigt der beeindruckende Raum an, welche Macht der Herr besitzt, zu dem er vorzudringen versucht. Und mal wird die Halle zur Bühne der Staatspolitik, mal zum Festsaal rauschender Bälle





Erklimmt ein Guest die Stufen der Würzburger Residenz, so muss er unweigerlich nach oben schauen: Zuerst erblickt er den griechischen Gott Apoll, dann allegorische Darstellungen von Amerika, Asien und Afrika. Auf halber Höhe angekommen, thront über ihm Europa – bekrönt mit einem Bildnis des Hausherrn: Fürstbischof Karl Philipp von Greiffenclau, emporgetragen von Ruhm und Tugend, umweht von hermelinbesetztem Purpur. 218 Tage benötigt Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770), um eines der größten Gemälde Europas zu erschaffen. Neben dem Geldgeber zeigt der Venezianer auch jene Männer, die die prunkvolle Anlage ersonnen haben: sich selbst in der linken Ecke, den Architekten vorn auf einer Kanone, den Stuckateur dahinter im weißen Mantel

Die Schönheit der Schöpfung

Fasziniert von der Eleganz der Natur, stellen Künstler mit äußerster Sorgfalt heimische Tiere und Pflanzen dar. So führen sie dem Betrachter vor Augen, woran er sonst achtlos vorübergeht. Vor allem der Frankfurter Georg Flegel begeistert seine Zeitgenossen mit akribischer Genauigkeit





Manche Kirschen glänzen schon saftig und prall, andere wirken noch unreif. Doch allesamt scheinen so frisch vor dem Betrachter zu liegen, als seien sie gerade erst gepflückt. Auch die tintenblaue Ackerwinde, die zitronengelbe Narzisse und die rötlich gemusterte Schachbrettblume leuchten in voller Blüte. Nur die Blätter der weißen Iris verlieren offenbar schon ihre Lebenskraft. Mehr als 100 solcher Studien malt Georg Flegel (ca. 1566–1638) und erweist sich als einer der vielseitigsten deutschen Spezialisten für Stillleben. Vornehmlich studiert er botanische Raritäten, malt aber auch Vögel oder Insekten wie diese Hornisse. Dabei nähert er sich der Akribie wissenschaftlicher Illustratoren, die die Natur dokumentieren – doch bewahrt er sich stets den Blick eines Künstlers, der vor allem nach der Schönheit im Allerkleinsten sucht

Majestatisch wölbt sich der
gemalte Himmel über Tausenden
von Folianten. Klugheit und Gerech-
tigkeit, Tapferkeit und Mäßigung
wachen am strahlenden Firmament
als allegorische Gestalten über das
Wissen, das die christlichen Brüder
des Benediktinerstiftes zu Melk über
Jahrhunderte gesammelt haben.
Ihre Abtei thront wie ein mächtiges
Schloss hoch über der Donau und
ist eines der imposantesten Beispiele
barocker Klosterarchitektur. Die
Mönche beauftragen 1731 den Maler
Paul Troger (1689–1762), ihre
Bibliothek mit einem Deckenfresko
prachtvoll auszustatten – denn
für die Nachfolger des heiligen
Benedikt ist sie nach der Kirche der
wichtigste Ort eines Konvents

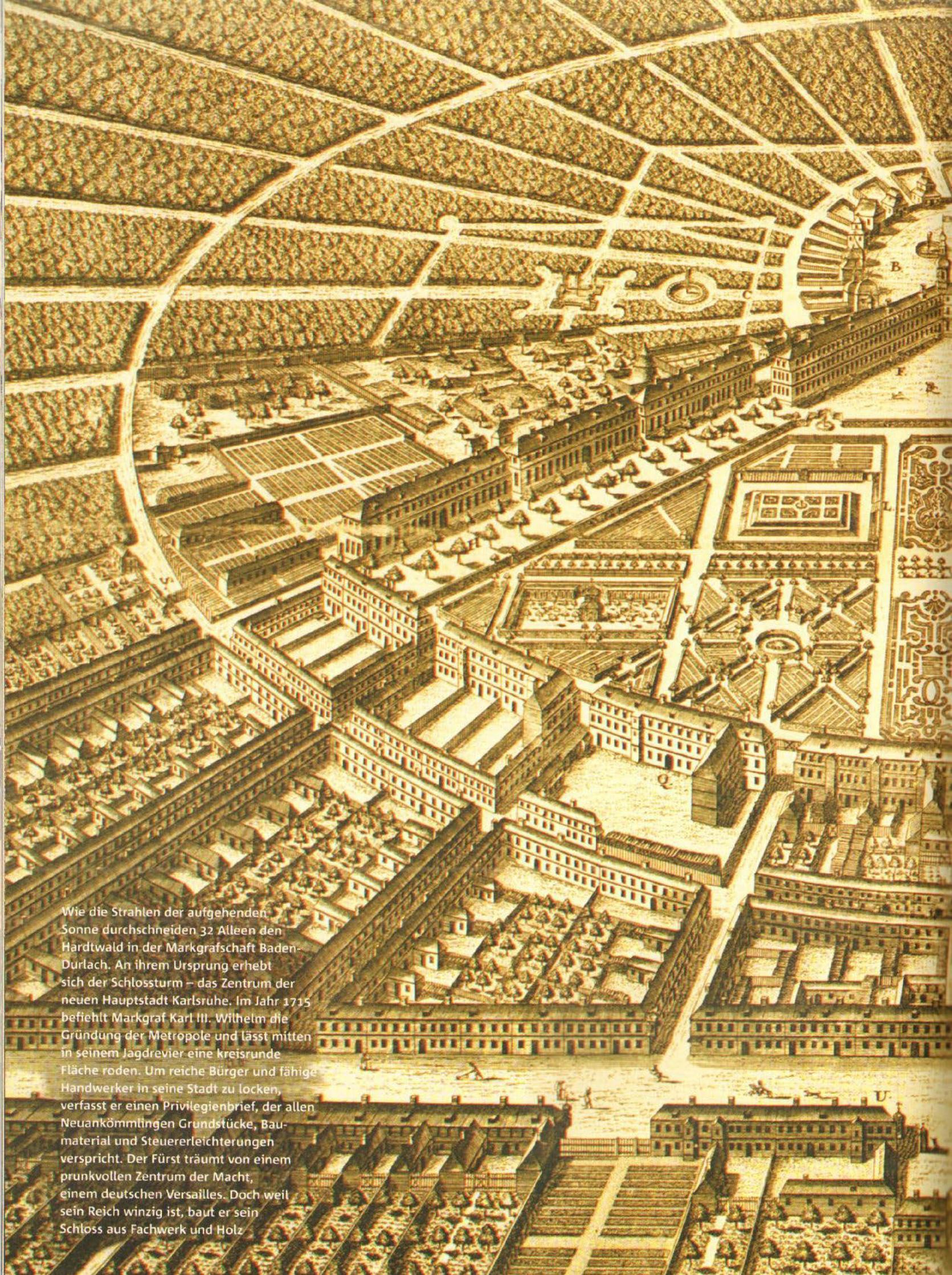


Wunderkammer des Wissens

Immer mehr Gelehrte beginnen im Zeitalter des Barock, die Natur und ihre Gesetze zu erkunden.

Um das wachsende Wissen der Welt zu sammeln und zu ordnen, errichten Kaiser, Könige und Kleriker prunkvolle Bibliotheken – und fördern so die Entwicklung der Wissenschaft





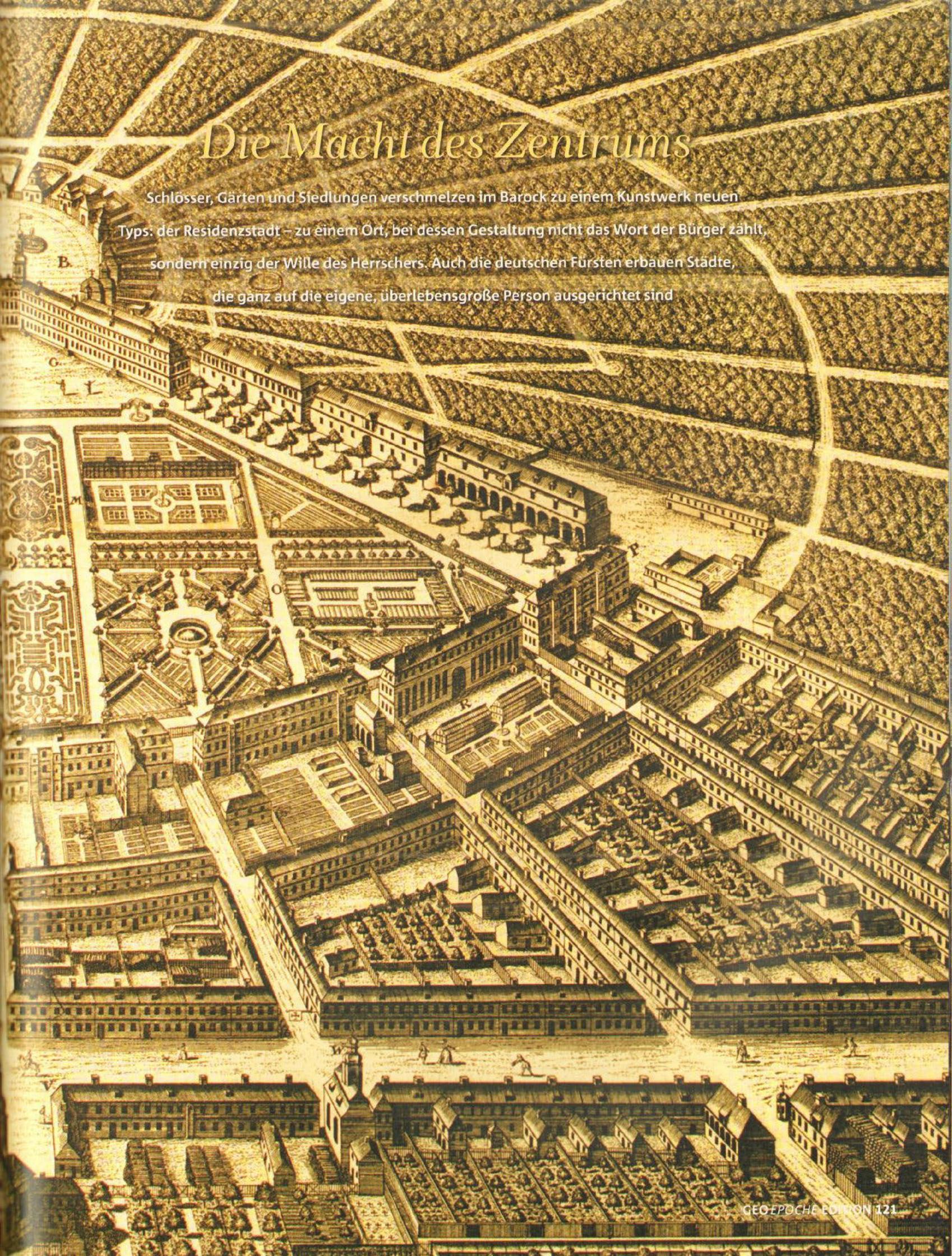
Wie die Strahlen der aufgehenden Sonne durchschneiden 32 Alleen den Hardtwald in der Markgrafschaft Baden-Durlach. An ihrem Ursprung erhebt sich der Schlossturm – das Zentrum der neuen Hauptstadt Karlsruhe. Im Jahr 1715 befiehlt Markgraf Karl III. Wilhelm die Gründung der Metropole und lässt mitten in seinem Jagdrevier eine kreisrunde

Fläche roden. Um reiche Bürger und fähige Handwerker in seine Stadt zu locken, verfasst er einen Privilegienbrief, der allen Neuankömmlingen Grundstücke, Baumaterial und Steuererleichterungen verspricht. Der Fürst träumt von einem prunkvollen Zentrum der Macht, einem deutschen Versailles. Doch weil sein Reich winzig ist, baut er sein Schloss aus Fachwerk und Holz.

Die Macht des Zentrums

Schlösser, Gärten und Siedlungen verschmelzen im Barock zu einem Kunstwerk neuen

Typs: der Residenzstadt – zu einem Ort, bei dessen Gestaltung nicht das Wort der Bürger zählt,
sondern einzig der Wille des Herrschers. Auch die deutschen Fürsten erbauen Städte,
die ganz auf die eigene, überlebensgroße Person ausgerichtet sind



Wenn die Strahlen der Sonne durch die hohen Fenster fallen, scheint das Gewölbe zu schweben. Blendend weiß lösen sich die Formen auf, heben sich die goldenen Verzierungen und Putten von den Mauern der kühnsten Wallfahrtskirche des Barock: Vierzehnheiligen in Franken. Der Architekt Balthasar Neumann (1687–1753) folgt der Manier seiner Epoche, antike Vorbilder spielerisch zu variieren und abzuwandeln. Nicht Reliquien eines Märtyrers sind in dieser Kirche das Ziel der Pilger, sondern ein Stück Acker, auf dem einem Schäfer im 15. Jahrhundert Jesus in einer Schar von 14 Heiligen erschienen sein soll. Daher gibt ein quadratischer Schacht im Gnadenaltar, im Zentrum des Gotteshauses unter einem Baldachin, den Blick auf den geheiligen Boden frei. Wer die Heiligen verehren will, muss den ganzen Raum rund um den Altar durchschreiten. Das Deckengemälde vermittelt den Wallfahrern dabei die Gewissheit: Die angerufenen Helfer sind der Dreifaltigkeit ganz nah.



Gottes Pracht und Herrlichkeit

Viele deutsche Katholiken des Barock-Zeitalters leben ihre Religiosität auf Wallfahrten aus. Zehntausende wandern jedes Jahr zu Gnadenstätten in ihrer Umgebung. Und die kirchlichen Bauherren locken die Pilger mit prunkvollen Gotteshäusern: je prächtiger die Kirche, desto größer die Verehrung – und die Spenden





Von Postillionen begleitet fährt
Graf von Kinsky am 16. August 1759 im
Ehrenhof von Schloss Schönbrunn
vor, um der habsburgischen Kaiserin Maria
Theresia die Nachricht von einem Sieg
über Preußen zu überbringen. Die Wiener
Sommerresidenz ist in den Jahren zuvor
umgebaut und erweitert worden: Denn der
repräsentative, barocke Bau genügt der
Herrscherin nicht mehr. Nun sollen reiche
Stuckdekos und feingliedrige Verzie-
rungen auch in Österreich jene leichte
Rokoko-Eleganz verbreiten, die Vollendung
des Barock, die in Frankreich bereits
en vogue ist. Doch einige Zeitgenossen
beginnen schon zu schimpfen, die Kunst
werde jetzt kleinlich und fratzhaft.
Ihre Kritik ebnet den Weg für einen gänz-
lich neuen Kunstgeschmack, der sich
vom Überschwang des Barock abkehrt
und auf die klaren Linien der Antike
setzt: den Klassizismus (Gemälde von
Bernardo Bellotto, um 1759) □

Ein neuer Weg

Rund 150 Jahre nach der Geburt des Barock in Rom prägt ein neuer Trend die Kunst in Mitteleuropa.

An die Stelle erhabenen Prunks tritt nun zierliche Verspieltheit. Auch die habsburgische Kaiserin reizen die detailverliebten Formen, die die jüngste Variante des Barock prägen: den Rokoko



Das barocke ZEITALTER

VON FRANK OTTO UND PETRA THOMAS

grün = Politik und Gesellschaft, rotbraun = Kunst

1584

ITALIEN: Die römische Mutterkirche des Jesuiten-Ordens wird geweiht. Mit dem Bau von Il Gesù schafft der Architekt Giacomo Vignola (1507–1573) einen neuen Grundrisstypus mit tonnengewölbtem Langhaus und lichtdurchfluteter Kuppel. Die plastische, zweigeschossige Fassade, die Giacomo Della Porta (um 1540–1602) für die Kirche entwirft, wird zum Vorbild für die allmählich entstehende Barockarchitektur.

1599/1600

ITALIEN: In der römischen Kirche San Luigi dei Francesi malt Michelangelo Merisi (1571–1610), genannt Caravaggio, drei Bilder aus dem Leben des Apostels Matthäus: „Berufung“, „Matthäus mit dem Engel“ und „Martyrium“. Und wird schlagartig berühmt.

1603

ENGLAND, 24. März: Königin Elisabeth I. stirbt. Ihr folgt der schottische Monarch Jakob auf den Thron. Mit dessen Herrschaftsantritt werden England und Schottland in Personalunion vereint.

1603/04

ITALIEN: Im Palast der Fürstenfamilie Farnese in Rom vollendet Annibale Carracci (1560–

1609) Deckenfresken mit antiken Motiven. Carracci ist neben Caravaggio einer der Begründer der Barockmalerei.

1605

SPANIEN: Der erste Band des „El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha“ von Miguel de Cervantes Saavedra (um 1547–1616) erscheint, der bedeutendste Roman der spanischen Literatur.

1607

ITALIEN, 24. Februar: In Mantua wird die Oper „L’Orfeo“ des Komponisten Claudio Monteverdi (um 1567–1643) uraufgeführt. Das Werk ist eine der ersten Opern überhaupt und mit seinen virtuosen Arien und auskomponierten Rezitationen stilprägend für die Barockmusik.

1608

DEUTSCHLAND, 14. Mai: Nach der Besetzung des mehrheitlich protestantischen Donauwörth durch bayerische Truppen und der Rekatholisierung dieser Stadt gründen evangelische Fürsten ein gemeinsames Schutzbündnis; dieser „Union“ treten später weitere protestantische Herrscher bei. Die katholische Seite antwortet darauf im Sommer 1609 mit der Gründung der Defensiv-

allianz „Liga“, die vom Herzog Maximilian von Bayern angeführt wird.

1610

FRANKREICH, 14. Mai: Der französische König Heinrich IV., der sein Land nach acht verheerenden Konfessionskriegen im 16. Jahrhundert befriedet und den Calvinisten Religionsfreiheit zugestanden hat, wird von einem fanatischen Katholiken ermordet. Ihm folgt der noch unmündige Ludwig XIII. auf den Thron.

1612

ITALIEN: Die nach Plänen des Architekten Carlo Maderno (1556–1629) gebaute Barockfassade des Petersdoms wird enthüllt.

1618

BÖHMEN, 23. Mai: Nachdem der Habsburger Ferdinand von Innerösterreich im Jahr zuvor zum König von Böhmen gekrönt worden ist, will er die religiösen Freiheiten, die sein Vorgänger den Protestantischen dieses Landes gewährt hat, einschränken. Dagegen begegnen die Stände Böhmens auf einer Versammlung in Prag auf. Anführer der Stände dringen in die Prager Burg ein, ergreifen zwei kaiserliche Statthalter sowie deren Sekretär und werfen sie aus einem Fenster in

den Burggraben. Das ist der Bruch der protestantischen Adeligen mit ihrem Landesherrn. Der folgende Aufstand in Böhmen weitet sich durch das Eingreifen von protestantischer Union und katholischer Liga zu einem allgemeinen Konflikt um Religion und politische Macht im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation aus, an dem sich weitere europäische Staaten beteiligen und das Zentrum des Kontinents verwüstet: zum Dreißigjährigen Krieg.

ITALIEN: Der knapp 20-jährige Bildhauer Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) vollendet die Figurengruppe „Aeneas und Anchises“. Mit dieser und weiteren Großskulpturen etabliert Bernini die barocke Kunstsprache in der Bildhauerei.

1620

FRANKREICH: Der Lothringer Georges de La Tour (1593–1652) wird bekannt mit seinen Darstellungen von Gaunern, Schelmen und Spielern. Mit dem Einsatz von Hell-dunkel-Kontrasten in seinen Gemälden steht der Maler in der Nachfolge Caravaggios.

1621

NIEDERLANDE: Nach dem Ende eines zwölfjährigen

Waffenstillstands flammt der Krieg zwischen Spanien und dessen abtrünnigen niederländischen Territorien wieder auf. Erst 1648 kann die Republik der Sieben Vereinigten Provinzen ihre Unabhängigkeit endgültig erringen, während der katholische Süden der Niederlande (entspricht etwa dem heutigen Belgien und Luxemburg) bei Spanien bleibt.

1623

ITALIEN, 6. August: Das Konklave wählt den Florentiner Kardinal Maffeo Barberini zum Papst.

Der Heilige Vater, der für sich den Namen Urban VIII. wählt, ist ein bedeutender Kunstmäzen; so beauftragt er Bernini mit dem Bau des Baldachins über dem Altar im Petersdom. Der Pontifex maximus besetzt lukrative Ämter mit Verwandten und Klienten: Er erhebt unter anderem zwei Neffen zu Kardinälen, einer von ihnen wird zudem Kommandeur der päpstlichen Truppen, der andere Präfekt von Rom. Zur Festigung ihres neu gewonnenen Status fördern auch sie die Künste.

1624

FRANKREICH/ITALIEN: Der französische Maler Nicolas Poussin (1594–1665) reist nach Rom, wo er sich dauerhaft ansiedelt. Die Dar-

stellung mythischer Landschaften wird ein häufiges Thema seiner Bilder.

1630

DEUTSCHLAND, 6. Juli: Gustav II. Adolf von Schweden landet mit einem Heer auf der Insel Usedom, um auf der Seite der Protestanten in den Dreißigjährigen Krieg einzutreten.

1631

VENEDIG, 1. April: Als Dank für die Erlösung von einer großen Pestepidemie wird der Grundstein für das Gotteshaus Santa Maria della Salute gelegt. Nach den Plänen Baldassare Longhenas, des wichtigsten venezianischen Barockarchitekten, entsteht Venedigs eindrucksvollste Kuppelkirche.

DEUTSCHLAND, 20. Mai: Die Truppen des katholischen Feldherrn Johann Tserclaes, Graf von Tilly, erobern die protestantische Hochburg Magdeburg, eine der größten und bedeutendsten deutschen Städte. Der Gewalt der plündernden Sieger sowie einer Feuersbrunst fallen Tausende Menschen zum Opfer.

1632

ENGLAND: Der aus Antwerpen stammende Maler Anthony van Dyck (1599–1641) über-

siedelt nach London und wird zum Hofmaler des englischen Königs Karl I. Noch im selben Jahr wird der herausragende Porträtiast in den Adelsstand erhoben.

1633

ITALIEN, 22. Juni: Der Mathematiker, Astronom und Physiker Galileo Galilei, der Argumente für die Richtigkeit des heliozentrischen Weltsystems veröffentlicht hat, muss in einem Inquisitionsprozess dieser Lehre, nach der sich die Planeten um die Sonne bewegen, abschwören und wird von der katholischen Kirche unter Hausarrest gestellt. Zwar zweifeln auch andere Gelehrte an dem Dogma, dass die Erde das Zentrum des Universums sei. Doch der Heilige Stuhl will mit diesem Urteil seine Rolle als Hüter der reinen Lehre festigen und so im politischen Kampf mit den europäischen Großmächten seine Position stärken.

ITALIEN, 29. Juni: In einer feierlichen Zeremonie wird der Bronzebaldauch im Petersdom enthüllt, Gianlorenzo Berninis erste Arbeit in der größten Kirche der Christenheit. Der Maler Pietro da Cortona (1596–1669) beginnt mit den Arbeiten am Deckenfresko „Triumph der göttlichen Vorsehung“ im Palazzo Barberini in Rom. Bis 1639 entsteht hier das größte profane Kunstwerk der römischen Barockmalerei.

1634

ITALIEN: Francesco Borromini (1599–1667) über-

nimmt den Auftrag für die Planung der Kirche San Carlo alle Quattro Fontane. Das Gotteshaus mit seiner geschwungenen Fassade und den doppelten Säulenreihen ist wegweisend für die barocke Sakralarchitektur.

BÖHMEN, 25. Februar: Albrecht von Wallenstein, der mächtigste kaiserliche Feldherr des Dreißigjährigen Krieges, wird auf der Festung Eger von Offizieren im Auftrag des Wiener Kaiserhofs ermordet. Der Generalissimus stand im Verdacht, insgeheim mit den Feinden des Kaisers konspiriert zu haben.

1635

FRANKREICH, 19. Mai: Ludwig XIII. erklärt den spanischen – und damit indirekt auch den österreichischen – Habsburgern den Krieg. So tritt Frankreich, das den Kampf gegen die Habsburger bislang nur finanziell unterstützt hat, offen in den Dreißigjährigen Krieg ein.

1640

SPANISCHE NIEDERLANDE, 30. Mai: Der flämische Maler Peter Paul Rubens (geb. 1577) stirbt in Antwerpen nach einem schweren Gichtanfall. Die voluminös-nackten Figurenkompositionen des bedeutenden Barockmalers prägen die Kunst des gesamten Zeitalters.

DEUTSCHLAND, 1. Dezember: Friedrich Wilhelm, der „Große Kurfürst“, übernimmt die Herrschaft in Brandenburg und rüstet sein Land auf. Bei seinem Tod 1688

umfasst das neue stehende und aus Berufssoldaten geworbene Heer Brandenburg-Preußens bereits rund 30000 Mann.

1642

ENGLAND, 4. Januar: König Karl I. erscheint mit einer bewaffneten Leibgarde im Londoner Parlament, um fünf oppositionelle Mitglieder des Unterhauses wegen Hochverrats zu verhaften (die allerdings entkommen). Nach der fehlgeschlagenen Festnahme flieht der Monarch zu seinem Heer und befiehlt den Angriff auf die Hauptstadt. Damit beginnt der englische Bürgerkrieg.

NIEDERLANDE: Rembrandt van Rijn (1606–1669) vollendet das großformatige Gemälde „Die Nachtwache“. Sein berühmtestes Gruppenporträt zeigt die Amsterdamer Schützengilde.

ITALIEN, 18. August: In Bologna stirbt Guido Reni (geb. 1575), als Porträt wie auch als Freskenmaler der gefragteste Künstler seiner Zeit. Zu seinen Hauptwerken gehört das Deckengemälde „Triumph der Aurora“ im Palazzo Borghese (heute Rospogliosi) in Rom.

1643

FRANKREICH, 14. Mai: König Ludwig XIII. stirbt; ihm folgt sein Sohn Ludwig XIV. Der erst vierjährige Monarch steht bis 1651 unter Vormundschaft seiner Mutter, der Habsburgerin Anna von Österreich. Eigentlicher Regent ist der in Italien geborene Kardinal Jules Mazarin.

1648

FRANKREICH, 20. Januar: In Paris gründen Künstler die Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Mit dieser Schule wollen sie die Qualität der Künstlerausbildung, die vielfach noch von Zünften dominiert wird, verbessern. Zu den prominenten Mitgliedern gehört Charles Le Brun (1619–1690), der zum bedeutendsten Künstler am Hofe Ludwigs XIV. aufsteigt.

DEUTSCHLAND, 24. Oktober: In Münster unterzeichnen deutsche und europäische Mächte den Westfälischen Frieden, der den Dreißigjährigen Krieg beendet. Das größte Friedenswerk der Neuzeit begründet zugleich eine neue Ordnung für Europa, die auf dem Prinzip gleichberechtigter, souveräner Staaten beruht. Die Kriegsfolgen sind gewaltig: Allein in den deutschen Ländern sind wohl vier Millionen Menschen umgekommen – etwa ein Viertel der Gesamtbevölkerung.

1649

ENGLAND, 30. Januar: Nach einem Schauprozess lassen die Sieger im Bürgerkrieg, die puritanischen Anhänger des Parlaments unter Oliver Cromwell, König Karl I. hinrichten. England wird zur Republik, in der Cromwell als Lord Protector aber bald diktatorische Macht übernimmt.

1651

ENGLAND: Der englische Staatstheoretiker und Philosoph Thomas Hobbes (1588–1679) publiziert

sein Hauptwerk „Leviathan“. In den vier Bänden entwickelt der Autor die philosophischen Grundlagen für die absolutistische Staatsidee.

1653

NIEDERLANDE, Dezember: Der Delfter Maler Jan Vermeer (1632–1675) wird Mitglied der Lukasgilde, der örtlichen Vereinigung der Maler und Drucker. In seiner Zeit bleibt der Künstler weitgehend unbekannt und hinterlässt nur ein kleines Œuvre von rund 60 Bildern (ca. 35 Werke sind erhalten).

1655

FRANKREICH: Der Architekt Louis Le Vau (1612–1670) beginnt im Auftrag Nicolas Fouquets, des französischen Oberaufsehers der Finanzen, mit dem Bau des Schlosses Vaux-le-Vicomte. Mit dem Gartenarchitekten André Le Nôtre (1613–1700) und dem Maler Charles Le Brun beschäftigt der Minister nun drei der profiliertesten Künstler des Landes. Vaux-le-Vicomte wirkt mit seinen streng symmetrischen Gebäudeländerungen und der Schlossanlage zwischen Hof und Garten stilprägend für die Entwicklung des Palastbaus in Frankreich. Ludwig XIV. beschäftigt in der Folgezeit dieselben Künstler, um das Jagdschloss in Versailles zur Residenz auszubauen.

1656

SPANIEN: In „Las Meninas“, einem Bildnis, das die Tochter des spanischen Königs-paares und einige Höflinge zeigt,

porträtiert sich Diego Velázquez (1599–1660), Hofmaler und bedeutendster spanischer Barockkünstler, selbst bei der Arbeit an der Staffelei.

1659

SPANIEN/FRANKREICH, 7. November: Philipp IV. und Ludwig XIV. beenden den seit 1635 andauernden Krieg zwischen beiden Ländern. Spanien verliert Teile Flanderns sowie Nordkataloniens; die Pyrenäen werden als Grenze zwischen den beiden Ländern festgelegt. Zudem vereinbaren die Monarchen die Heirat des französischen Königs mit der spanischen Infantin Maria Theresia. Der Friedensschluss markiert das Ende der spanischen Hegemonie in Europa.

1660

ENGLAND, 5. Mai: Ein neu gewähltes Parlament beschließt – nach dem Tod Cromwells 1658 und dem Rücktritt seines Sohnes und Nachfolgers als Regent im Jahr darauf – die Wiederherstellung des Königiums. Karl II. aus der Stuart-Dynastie, dessen Vater elf Jahre zuvor hingerichtet worden ist, kehrt daraufhin als Monarch aus dem französischen Exil nach London zurück.

1661

FRANKREICH, 10. März: Nach dem Tod des Ersten Ministers, Kardinal Mazarin, verzichtet König Ludwig XIV. darauf, einen Nachfolger zu ernennen und übernimmt selbst die Alleinregierung. Damit beginnt der Aufbau des absolutistischen Königiums, dessen Zentrum die

Fotovermerk nach Seiten

Anordnung im Layout: l. = links, r. = rechts,

o. = oben, m. = Mitte, u. = unten

Titel: Alte Pinakothek, München/Bläuel/Gnamm/Artothek
Seite 2: Pinacoteca di Brera, Mailand/Roberto Saporetti/Alinari
Editorial: Katrin Trautner

Inhalt: Galleria Doria Pamphilj, Rom/Araldo De Luca/Alinari: 4 L. o.; Palazzo Barberini/Pirozzi/akg-images: 4 r. o.; Bertrand Gardel/hemis/laif: 4 l. u.; Galleria Borghese, Rom/Electa/akg-images: 4 r. u.; Akademie der bildenden Künste, Wien: 5 o.; Rijksmuseum, Amsterdam: 5 m.; Reinhard Feldrapp: 5 u.

Die Erfindung des Barock: Palazzo Barberini/Pirozzi/akg-images: 6/7; St. John's Co-Cathedral, Valletta/Scala: 8/9; Cappella Fonseca, San Lorenzo in Lucina, Rom/Alessandro Vasari: 10; Galleria Estense, Modena: 11; Gemäldegalerie/SMB, Berlin/Jörg P. Anders/bpk: 12/13; National Gallery of Art, Washington/akg-images: 14/15; Kunsthistorisches Museum, Wien: 16/17; Palazzo Farnese, Rom/Photoasis/Interfoto: 18/19; Anderson Archive/Alinari: 20, 21 l.; Vladimír Khříman/Alamy: 21 m.; Electa: 21 r.; Pinacoteca di Brera, Mailand/Roberto Saporetti/Alinari: 22; Galleria Palatina, Florenz/Scala: 23

Dem Herrscher zum Wohlgefallen: Galleria Doria Pamphilj, Rom/Araldo De Luca/Alinari: 24; Sant' Ignazio, Rom/Nimatlah/akg-images: 26/27; Cappella Paolina, Santa Maria Maggiore, Rom: 27 u.; Sant' Ignazio, Rom/Scala: 28; Galleria Borghese, Rom/Andrea Jemolo/Leema/maxpp/picture-alliance: 29; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Gerhard Murza/bpk: 30/31; Andrea Jemolo/Scala: 32; Paul M. R. Maeyerta/Bildarchiv Monheim/akg-images: 33; Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles/RMN/bpk: 34; akg-images: 35; San Francesco a Ripa, Rom/Scala/bpk: 36; Akademie der bildenden Künste, Wien: 37; Prado, Madrid/Art Archive: 38; Frans Plegt/Rijksmuseum, Amsterdam: 39; Musée du Louvre, Paris/Erich Lessing/akg-images: 40/41; Galleria Nazionale di Capodimonte, Neapel/Bridgeman Art Library: 42; Bayerische Staatsgemäldesammlungen/bpk: 43

Im Zentrum der Welt: Prado, Madrid/Bridgeman Art Library: 44/45; National Gallery, London/Scala: 46/47; Bertrand Gardel/hemis/laif: 48/49; Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles/Gérard Blot & Hervé Lewandowski/RMN/bpk: 50/51; Musée du Louvre, Paris/Michèle Bellot/RMN/bpk: 52/53; Musée du Louvre, Paris/Thierry Le Mage/RMN/bpk: 54/55; Musée du Louvre, Paris/Gérard Blot/RMN/bpk: 56/57; Peter Thompson/Imagenest/Spectrum/picture-alliance: 58; Roger-Viollet/ullstein bild: 59 l.; privat: 59 m., r.; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Jörg P. Anders/bpk: 60/61

Caravaggio: Galleria Borghese, Rom/Electa/akg-images: 63; Galleria degli Uffizi, Florenz/Electa/akg-images: 64, 65; Palazzo Barberini, Galleria Nazionale, Rom/Electa/akg-images: 66/67; Cappella Contarelli, San Luigi dei Francesi, Rom/Electa/akg-images: 68/69, 70/71, 74; Jörg P. Anders/Gemäldegalerie, SMB, Berlin/bpk: 73; Cappella Cerasi, Santa Maria del Popolo, Rom/Electa/akg-images: 75; National Gallery of Ireland, Dublin: 76/77; Pio Monte della Misericordia, Neapel/Electa/akg-images: 79; Musée du Louvre, Paris/Piero Baguzzi/akg-images: 80; Cappella Cavalletti, Chiesa Sant' Agostino, Rom/Electa/akg-images: 81

Die Kunst der Kaufleute: Frans Hals Museum, Haarlem/akg-images: 82/83; Heeresgeschichtliches Museum, Wien/Erich Lessing/akg-images: 84/85; Rijksmuseum, Amsterdam: 86/87; Museumslandschaft Hessen Kassel/bpk: 88 l. o.; Musée du Louvre, Paris/André Held/akg-images: 88 l. m.; The Frick Collection, New York: 88 l. u.; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München/bpk: 88 m. o.; Woburn Abbey, Woburn/The Print Collector/ullstein bild: 88 m. m.; Metropolitan Museum of Art, New York: 88 m. u.; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg/Bläuel/Gnamm/Artothek: 88 r. o.; The Royal Collection, London: 88 r. m.; Rijksmuseum, Amsterdam/Gamma/Eyedea Presse/laif: 88 r. u.; Nationalmuseum, Stockholm/André Held/akg-images: 89 l. o.; Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe: 89 l. m.; Prado, Madrid/Photoasis/Interfoto: 89 l. u.; Gemäldegalerie, SMB, Berlin/Jörg P. Anders/bpk: 89 m. o.; Kunsthistorisches Museum, Wien/Erich Lessing/akg-images: 89 m. m.; National Gallery, London/Erich Lessing/akg-images: 89 m. u.; Museumslandschaft Hessen Kassel: 89 r. o.; Kunsthistorisches Museum, Wien/Austrian Archives/Interfoto: 89 r. u.; Mauritshuis, Den Haag/Francis G. Mayer/Corbis: 89 r. u.; Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam/akg-images: 90/91; National Maritime Museum, Greenwich, London/Interfoto: 92/93; Musée du Louvre, Paris/René-Gabriel Djèda & Thierry Le Mage/RMN/bpk: 94/95; Jörg P. Anders/Gemäldegalerie, SMB, Berlin/bpk: 96; Mauritshuis, Den Haag/André Held/akg-images: 97; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden/Erich Lessing/akg-images: 98/99

Die Bühne der Macht: Museo di Roma (Palazzo Braschi), Rom/akg-images: 100/101; Rue des Archives/Tal/Süddeutsche Zeitung Photo: 102 o.; Herbert Boswak/Staatliche Kunstsammlungen Dresden/bpk: 102 u., 103 [2]; Kunsthistorisches Museum, Wien/Erich Lessing/akg-images: 103; Musée du Louvre, Paris/Erich Lessing/akg-images: 104/105; Schloss Schönbrunn, Wien/akg-images: 107; Landesgalerie, Hannover/Artcolor/Interfoto: 108/109; Bibliothèque de l'Institut de France, Paris/Bridgeman Art Library: 110 (2); Kunstabibliothek, SMB, Berlin/Knud Petersen/bpk: 111

Die späten Erben: Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Hans-Peter Klut/bpk: 112/113; Bildarchiv Kupferstichkabinett, SMB, Berlin/Jörg P. Anders/bpk: 116, 117; Paul Maeyert/Photoasis/Interfoto: 118/119; akg-images: 120/121; Reinhard Feldrapp: 122/123; Kunsthistorisches Museum, Wien/Erich Lessing/akg-images: 124/125

Vorschau: Musée Marmottan Monet/Erich Lessing/akg-images: 130 o.; Bequest of Anne Parrish Titzell, Hartford (Conn.)/akg-images: 130 l. u.; Musée d'Orsay, Paris/Erich Lessing/akg-images: 130 m. l. u.; Boston Museum of Fine Arts/culture-images: 130 m. u., 130 r. u.; Pushkin Museum, Moskau/Leemage/Fine Art Images: 130 m. r. u.; Musée d'Orsay/Keystone France/laif: 131 l. o.; Musée d'Orsay/White Images/Scala: 131 r. o.; Van Gogh Museum, Amsterdam/Art Resource/Scala: 131 m. o.; privat: 131 m. u.; The Metropolitan Museum of Art, New York/bpk: 131 l. u.; Staatliche Eremitage, St. Petersburg/Fine Art Images: 131 r. u.

neue Residenz des Sonnenkönigs in Versailles wird. Viele Monarchen Europas werden Ludwigs Herrschaftsform, der Pracht seiner Residenz und des Hofes nacheifern.

1668

DEUTSCHLAND: Der badische Gastwirt, Gutsverwalter und Burgvogt Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1622–1676) veröffentlicht das Buch „Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch“. Schelmenromane wie dieser, in denen ein Protagonist von niedrigem Stand sich aus allerlei brenzligen Situationen rettet, sind typisch für die Prosa des Barock. Im „Simplicissimus“, dem wichtigsten deutschen Roman des 17. Jahrhunderts, zeichnet der Autor aus der Perspektive eines bauernschlauen Söldners ein detailliertes Bild des Lebens im Dreißigjährigen Krieg.

1672

NIEDERLANDE, März: Ludwig XIV. von Frankreich erklärt der Republik der Vereinigten Niederlande den Krieg. Um sich gegen den Aggressor zu wehren, durchstechen die Niederländer ihre Deiche und fluten das Land. Der verlustreiche Konflikt, bei dem 350 000 Soldaten und zahllose Zivilisten getötet werden, endet mit einem Kompromiss: Die Niederländer bleiben unabhängig, doch die mit ihnen verbündeten deutschen Fürsten sowie der spanische König müssen Länderien an Frankreich abtreten. Dieser Kampf ist – neben dem Überfall auf die Spanischen

Niederlande 1667 und auf die Pfalz 1688 – einer der sogenannten Reunionskriege, mit denen Ludwig XIV. das französische Territorium auszudehnen und die Position Frankreichs als europäische Vormacht zu festigen sucht.

1673

FRANKREICH, 17. Februar: Eine Woche nach der Premiere seines Stücks „Der eingebildete Kranke“ stirbt in Paris der Schauspieler und Komödiendichter Molière (eigentlich Jean-Baptiste Poquelin, geb. 1622), der bedeutendste französische Dramatiker des Barock.

1683

ÖSTERREICH, 12. September: Nach zweimonatiger Belagerung durch die Osmanen befreit ein Entsatzheer unter dem polnischen König Johann III. Sobieski Wien. Mit dieser vernichtenden Niederlage ist der Vormarsch der Osmanen nach Mitteleuropa endgültig gestoppt.

1685

FRANKREICH, 18. Oktober: Ludwig XIV. widerruft das Edikt von Nantes, mit dem sein Großvater Heinrich IV. den calvinistischen Hugenotten Religionsfreiheit zugesprochen hatte. Wohl 200 000 Protestanten fliehen aus ihrer Heimat, rund 20 000 von ihnen nach Brandenburg-Preußen.

1687

ENGLAND: Der Physiker Isaac Newton publiziert sein Hauptwerk „Philosophiae naturalis principia mathematica“. Mit seinen

Lehren läutet Newton das Zeitalter der klassischen Physik ein.

1688

ENGLAND, 30. Juni: Aus Furcht vor einer Rekatholisierung Englands durch den altgläubigen König Jakob II. aus der Stuart-Dynastie bitten führende englische Protestanten dessen calvinistischen Schwiegersohn, den Niederländer Wilhelm III. von Oranien, in dem Inselreich zu intervenieren. Als Wilhelm Anfang November mit einer Armee den Ärmelkanal überquert, flieht Jakob nach Frankreich. Bevor Wilhelm zum neuen König gekrönt wird, muss er der vom Parlament ausgearbeiteten „Bill of Rights“ zustimmen, die unter anderem festlegt, dass die Krone Gesetze zukünftig nur noch gemeinsam mit Ober- und Unterhaus erlassen darf.

Damit wird England zur ersten parlamentarischen Monarchie.

1694

DEUTSCHLAND: Kurfürst Friedrich III. beruft den Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter (1659–1714) als Hofbildhauer nach Berlin. Der Künstler erstellt unter anderem Skulpturen des Kurfürsten sowie von dessen Vater Friedrich Wilhelm I. Zudem baut er das Berliner Stadtschloss zur wohl prachtvollsten Barockresidenz Deutschlands aus.

1696

RUSSLAND: Nach dem Tod seines Mitregenten Iwan wird Zar Peter I. (der Große) Alleinherrscher. Peter

modernisiert sein Reich mithilfe west-europäischer Handwerker, Ingenieure und Baumeister. So lässt er Sankt Petersburg, seine neue Hauptstadt, unter anderem von Barock-Architekten und Gartenbau-Künstlern aus Deutschland, Frankreich und der Schweiz errichten.

1697

POLEN, 15. September: Kurfürst Friedrich August I. (der Starke) von Sachsen wird in Krakau zum polnischen König gekrönt. Für den Monarchentitel ist der Herrscher zum Katholizismus konvertiert und hat gewaltige Bestechungsgelder an den polnischen Adel gezahlt. In seiner Prachtentfaltung eifert der Herrscher seinem Vorbild Ludwig XIV. nach.

1700

BALTIKUM, 12. Februar: Mit dem Einfall von Truppen Augusts des Starken in Livland beginnt der Große Nordische Krieg, in dem eine Allianz des Zaren mit den Herrschern Polens und Dänemarks gegen Schweden um die Vorherrschaft im Ostseeraum kämpft. Als Konsequenz dieses bis 1721 dauernden Konfliktes verliert Schweden, nach anfänglichen Erfolgen, den Status einer europäischen Großmacht.

SPANIEN, 1. November: Der spanische König Karl II. stirbt. Der kinderlose Habsburger hat in seinem Testament die Krone an Philipp von Anjou aus der französischen Bourbonen-Dynastie übertragen, den Enkel Ludwigs XIV. Im Februar 1701 zieht der neue Monarch als Philipp V. in

GEO EPOCHE EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST

Gruner + Jahr AG & Co KG, Druck- und Verlagshaus,
Sitz von Verlag und Redaktion: Am Baumwall 11, 20459 Hamburg.
Postanschrift der Redaktion: Brieffach 24, 20444 Hamburg.
Telefon 040 / 37 03 0, Telefax 040 / 37 03 56 48,
Telex 21 95 20. E-Mail (Redaktion): briefe@geo.de;
Internet: www.geo-epoch.de

HERAUSGEBER

Peter-Matthias Gaede

CHEFREDAKTEUR

Michael Schaper

GESCHAFTSFÜHRENDER REDAKTEUR

Cay Rademacher

HEFTKONZEPT

Christian Gargerle, Dr. Frank Otto

ART DIRECTION

Tatjana Lorenz

TEXTREDAKTION

Jens-Rainer Berg, Insa Bethke, Dr. Anja Herold

BILDREDAKTION

Roman Rahmacher

Freie Mitarbeit: Susanne Gargerle, Katrin Trautner

VERIFIKATION

Lenka Brandt, Olaf Mischler, Andreas Sedlmair

Freie Mitarbeit: Alice Gayler

LAYOUT

Freie Mitarbeit: Christine Campe, Nina Niemann,

Svenja Prigge, Ben Tepfer

WISSENSCHAFTLICHE BERATUNG

Prof. Dr. Arne Karsten, Petra Thomas

SCHLUSSREDAKTION

Dirk Krömer, Ralf Schulte

CHEF VOM DIENST TECHNIK

Rainer Droske

MITARBEITER DIESER AUSGABE

Freie Mitarbeit: Heidrun Brockmann, Gesa Gottschalk,

Birgit Lahann, Boryana Povkova, Jonathan Stock,

Joachim Telgenbüscher, Dr. Kai Vahlund, Bertram Weiß

HONORARE: Petra Schmidt

REDAKTIONSASSISTENZ: Ursula Arens, Sabine Stünkel

Verantwortlich für den redaktionellen Inhalt: Michael Schaper

VERLAGSLEITUNG: Dr. Gerd Brüne, Thomas Lindner

GESAMTZEIGENLEITUNG: Heiko Hager

VERTRIEBSLEITUNG: Ulrike Klemmer, DPV Deutscher Pressevertrieb

MARKETING: Antje Schlünder (Ltg.), Patricia Korrell

HERSTELLUNG: Oliver Fehling

ANZEIGENABTEILUNG Anzeigenverkauf

G+J Media Sales / Direct Sales: Sabine Plath,

Tel. 040 / 37 03 89, Fax: 040 / 37 03 53 02

Anzeigendisposition: Anja Mordhorst,

Tel. 040 / 37 03 23 38, Fax: 040 / 37 03 58 87

Heftpreis: 15,90 Euro

ISBN: 978-3-570-19981-7

© 2010 Gruner + Jahr, Hamburg

Bankverbindung: Deutsche Bank AG Hamburg,

Konto 0322800, BLZ 200 700 00

Repro: Repro Becker, Würzburg

Druck: Neef+Stumm premium printing, Wittenberg

Printed in Germany

GEO-LESERSERVICE

FRAGEN AN DIE REDAKTION

Telefon: 040 / 37 03 20 98, Telefax: 040 / 37 03 56 48

E-Mail: briefe@geo.de

EINZELHEFTBESTELLUNG

BESTELLUNGEN DEUTSCHLAND

BESTELLUNGEN:

DPV Deutscher Pressevertrieb

GEO-Kundenservice

20080 Hamburg

Telefon: 01805 / 861 80 00*

24 Std.-Online-Kundenservice:

www.MeinAbo.de/service

KUNDENSERVICE ALLGEMEIN:

(persönlich erreichbar)

Mo - Fr 7.30 bis 20.00 Uhr

Sa 9.00 bis 14.00 Uhr

Telefon: 01805 / 861 80 01*

Telefax: 01805 / 861 80 02*

E-Mail: geoepoche-service@guj.de

BESTELLUNGEN ÖSTERREICH

GEO-Abonnentenservice

Postfach 5, A-6960 Wolfurt

Telefon: 0820 / 00 10 85

Telefax: 0820 / 00 10 86

E-Mail: geo-epoche@leser

service.at

BESTELLUNGEN SCHWEIZ

GEO-Leserservice

Postfach, CH-6002 Luzern

Telefon: 041 / 329 22 20

Telefax: 041 / 329 22 04

E-Mail: geo-epoche@leser

BESTELLUNGEN ÜBRIGES AUSLAND

GEO-Kundenservice, Postfach, CH-6002 Luzern;

Telefon: 041 / 329 22 80, Telefax: 041 / 329 22 04

E-Mail: geo-epoche@leserservice.ch

BESTELLADRESSE FÜR GEO-BÜCHER, GEO-KALENDAR, SCHUBER ETC.

DEUTSCHLAND

GEO-Versand-Service

Werner-Haas-Straße 5

74172 Neckarsulm

Telefon: 01805 / 06 20 00*

Telefax: 01805 / 08 20 00*

E-Mail: service@guj.com

SCHWEIZ

GEO-Versand-Service 50/001

Postfach 1002

CH-1240 Genf 42

ÖSTERREICH

GEO-Versand-Service 50/001

Postfach 5000

A-1150 Wien

BESTELLUNGEN PER TELEFON UND FAX FÜR ALLE LÄNDER

Telefon: 0049-1805 / 06 20 00, Telefax: 0049-1805 / 08 20 00

E-Mail: service@guj.com

* Festnetzpreis 14 ct/min; Mobilfunkpreise maximal 42 ct/min

Madrid ein. Doch die österreichischen Habsburger erklären 1702 Frankreich den Krieg und reklamieren die Krone für Erzherzog Karl. An ihrer Seite kämpfen die Niederlande und England. Aber 1713 schließen das kriegsmüde England und die Niederlande den Frieden von Utrecht mit Frankreich. 1714 muss auch Karl (mittlerweile Kaiser des römisch-deutschen Reiches) seinen Kontrahenten Philipp V. als König von Spanien anerkennen. Damit ist die neue spanische Herrscherdynastie der Bourbons endgültig begründet.

1701
PREUSSEN, 18. Januar: Der brandenburgische Kurfürst Friedrich III. krönt sich in Königsberg in seinem Herzogtum Preußen zum König.

1710
DEUTSCHLAND: Im Auftrag Augusts des Starken beginnt der Landbaumeister Matthäus Daniel Pöppelmann (1662–1736) mit dem Ausbau der Dresdner Residenz. Kernstück ist der Zwinger, ein aus Pavillons, Galerien und Gärten bestehender Repräsentationskomplex, für den der Bildhauer Balthasar Permoser (1651–1732) den Skulpturen-schmuck schafft.

1719
ENGLAND: Daniel Defoe (1660–1731) veröffentlicht seinen Roman „Robinson Crusoe“. Die Geschichte des auf einer einsamen Insel gestrandeten Robinson, der auf sich allein gestellt die kulturelle und

religiöse Entwicklung der Menschheit neu hervorbringt, wird von zahlreichen Autoren nachgeahmt.

1723
DEUTSCHLAND, 5. Mai: Johann Sebastian Bach (1685–1750), Komponist und Organist, wird in Leipzig in sein neues Amt als Thomaskantor eingeführt. Damit ist er für die Musik der vier Hauptkirchen der Stadt zuständig.

1725
ITALIEN: Der venezianische Komponist Antonio Vivaldi (1678–1741) vollendet „Die vier Jahreszeiten“, eine Reihe von vier Violinkonzerten. Insgesamt verfasst der Komponist fast 500 Konzerte und mehr als 90 Opern.

1726
ENGLAND: In London erscheint „Gullivers Reisen“, das bekannteste Werk des irischen Schriftstellers und anglikanischen Priesters Jonathan Swift (1667–1745) – eine Satire auf den wenig vernünftigen Menschen sowie die sozialen, politischen und kulturellen Verhältnisse jener Zeit.

1734
FRANKREICH: Der Schriftsteller und Philosoph Voltaire, eigentlich François-Marie Arouet (1694–1778), veröffentlicht das Buch „Lettres philosophiques“. Darin vergleicht er unter anderem das absolutistische Frankreich mit dem liberaleren England. Voltaire wird zu einem der einflussreichsten Autoren der Aufklärung, jener bürgerlichen Emanzipationsbewegung, die sich

gegen Autoritäts-glauben, alther-gebrachte Vorstellungen und Vor-urteile wendet. Die menschliche Vernunft soll von nun an Grundlage von Staat und Kirche sein.

1743
DEUTSCHLAND: Nach Plänen des Architekten Balthasar Neumann (1687–1753) entsteht die Wallfahrtsbasilika Vierzehnheiligen beim mainfränkischen Bad Staffelstein. Die Bauarbeiten dauern bis 1772 an. Die überbordend ausgestattete Kirche ist ein Hauptwerk des süddeutschen Spätbarock.

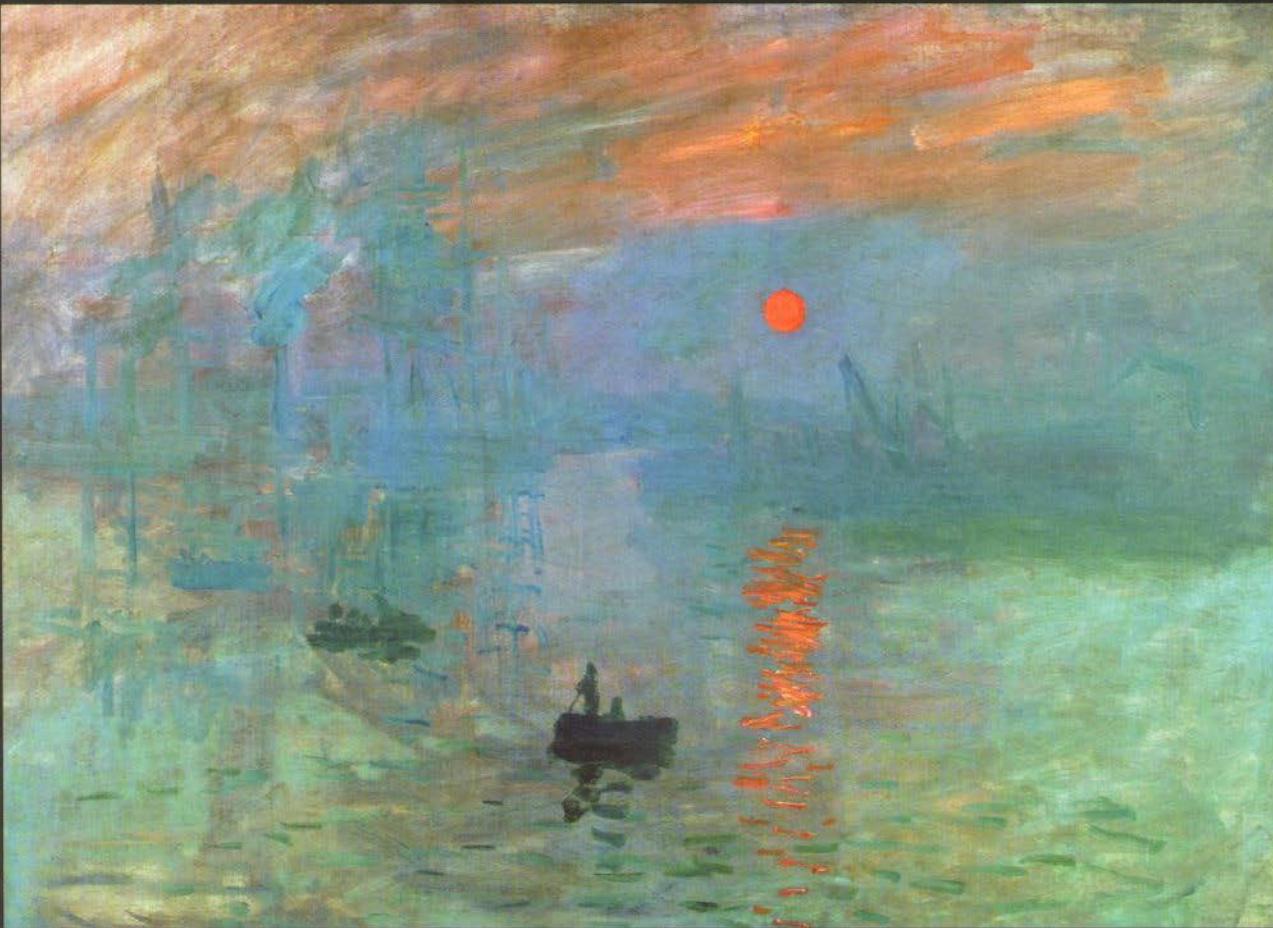
1740
DEUTSCHLAND, 31. Mai: Friedrich II., den die Preußen bald „der Große“ nennen werden, erbte die Krone von seinem Vater, dem Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. Von Kindesbeinen an der französischen Kultur zuge-tan, wird Friedrich zum bedeutendsten Vertreter des aufgeklärten Absolutismus, zum „ersten Diener des Staates“ – aber auch zu einem der brillantesten Feldherren seiner Zeit. Schon kurz nach seiner Thronbesteigung überfällt der Monarch das zu Österreich gehörende Schlesien. Drei Kriege wird er in den folgenden Jahrzehnten führen, bis er die Provinz endgültig erobert hat.

1742
IRLAND, 13. April: In Dublin wird das Oratorium „Der Messias“ von Georg Friedrich Händel (1685–1759) uraufgeführt. Der in Halle an der Saale geborene Komponist, der die Barockmusik auf ihren Höhepunkt führt, lebt in England.

Die Kunsthistorikerin Petra Thomas, 44, ist Fachberaterin dieses Heftes. Dr. Frank Otto, 42, ist Textredakteur im Team von GEOEPOCHE EDITION.

IMPRESSIONISMUS

Die Erfindung der Moderne



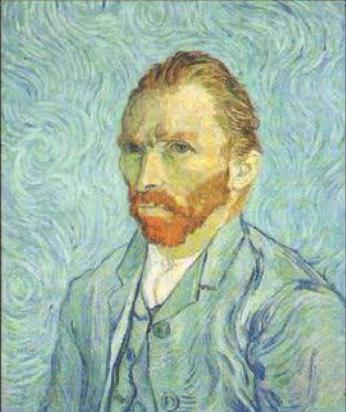
CLAUDE MONET

Aus dem Titel seines 1873 gemalten Bildes »Impression, Sonnenaufgang« entleitet sich ein Kritiker den Begriff »Impressionisten« – anfangs ein Schmähwort. Denn der neue Stil provoziert Ästheten und Sammler



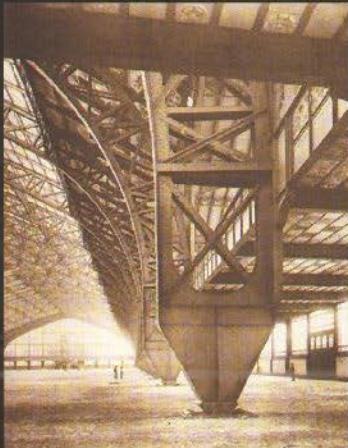
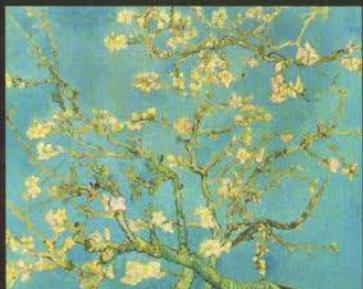
MAGISCHER ALLTAG

Die Impressionisten arbeiten vorwiegend im Freien (Auguste Renoir: »Monet malend in seinem Garten in Argenteuil«). Sie entdecken den Reiz gewöhnlicher Menschen (Edouard Manet: »Die Malerin Berthe Morisot«) – und den Zauber des Lichts: Immer wieder etwa verewigt Claude Monet die Kathedrale von Rouen



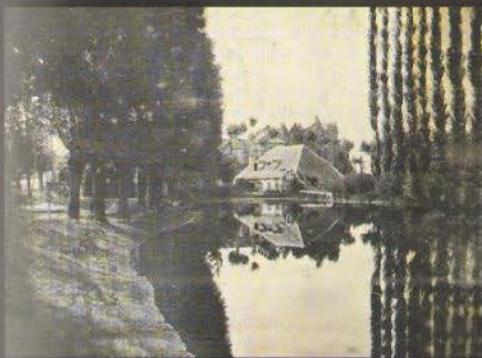
DER AUSSENSEITER

Vincent van Gogh, malerischer Autodidakt, lernt 1886 in Paris von den Impressionisten. Doch am Ende seines Lebens schafft er seinen eigenen Stil, etwa in der »Mittagsrast« und den »Mandelblüten«



MASCHINENWELT

Die aufkommende Fotografie stellt die Künstler vor ein Dilemma: So genau wie auf Film lässt sich die Realität auf der Leinwand nicht festhalten. Also gehen sie neue Wege und halten lieber den Eindruck einer Szene fest, die Impression – so auch Edgar Degas mit seinem Porträt der Pariser Place de la Concorde



Mitte des 19. Jahrhunderts ist Paris die Weltstadt der Kunst – eine schillernde, rastlose, elegante Kapitale. Doch was die Maler der Metropole auf ihre Leinwände werfen, ist langweilig: Denn die Stadt wird von der „Schule der schönen Künste“ beherrscht, einer staatlichen Akademie, die den Künstlern Motive und Technik diktirt.

Nur wer historische Szenen oder erhabene Allegorien abbildet, exakte Umrisszeichen und ausschließlich im Atelier arbeitet, darf auf Preise, große Ausstellungen und staatliche Aufträge hoffen. Wer dagegen von den strengen Regeln abweicht, hat kaum eine Chance, seine Werke zu verkaufen. Eine angepasste Beamtenkunst ist auf diese Weise entstanden.

Bis ein Skandal die Monotonie erschüttert, eine Revolution der Kunst: der Impressionismus.

Denn junge Maler um den Pariser Claude Monet brechen die Normen: Sie malen im Freien, halten banale Naturszenen, einfache Menschen und die Orte des modernen Lebens wie Bahnhöfe oder Cafés auf Leinwand fest. Sie verbannen aus ihren Bildern starre Farbflächen, die durch Tupfer und Striche aufgelockert werden, und streben keine fotografisch genaue Wiedergabe an, sondern versuchen, den Eindruck eines Augenblicks festzuhalten. So wie in Monets Gemälde „Impression, Sonnenaufgang“ von 1873, das dem neuen Stil seinen Namen gibt. Keine präzise wiedergegebenen Naturszenerien sind auf dem Bild zu sehen, sondern Schemen: vom Nebel verschleiertes Wasser, ein dunstiger Himmel, vage Umrisse von Schiffen, eine rötliche Sonne.

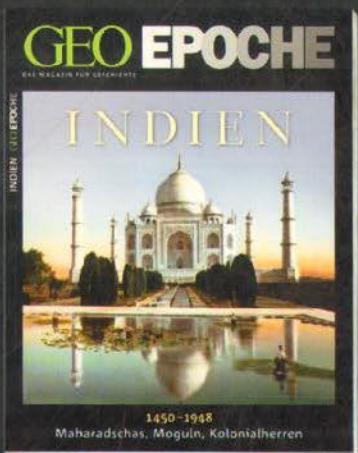
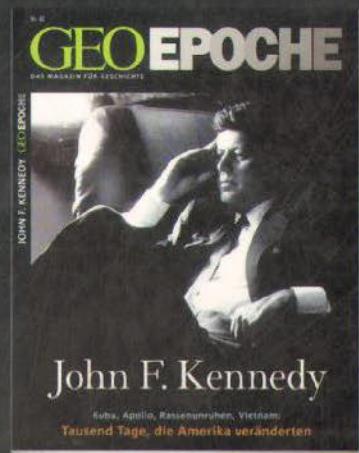
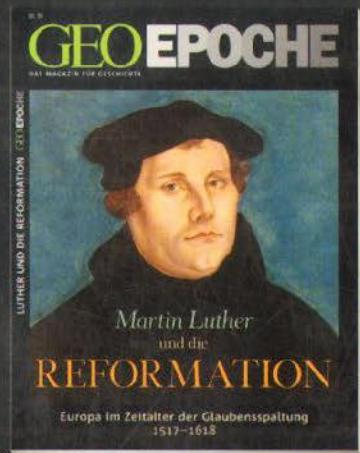
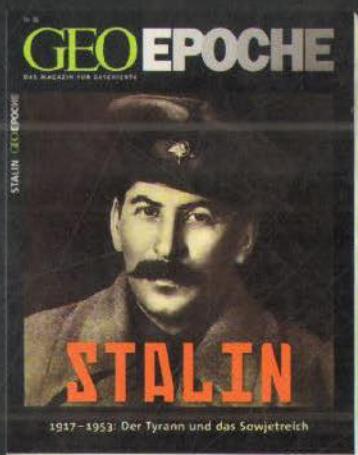
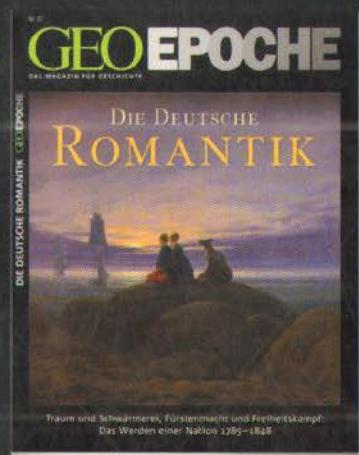
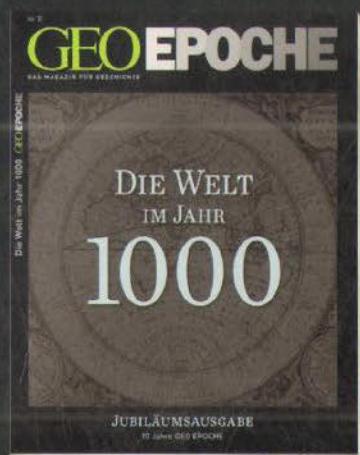
Die Impressionisten schaffen damit die Kunst einer Epoche, die geprägt ist von Fabriken, Dampfmaschinen und Eisenbahnen, der Entstehung eines Industrieproletariats und wuchernden Millionenstädten: eines Zeitalters im Umbruch, in dem die alteingesessenen Gesellschaften zerfallen – und mit ihnen deren traditionelle Werte.

Kritiker diffamieren die Pioniere der Moderne als Unfähige oder gar Geisteskranke, schmähen ihren Verzicht auf Umrisse als Sakrileg (oder als bloße Folgen einer angeblichen Kurzsichtigkeit) und mokieren sich über vermeintlich anstößige Darstellungen von Prostituierten und Arbeitern. Wie kann etwas Kunst sein, das einem solchen Milieu entstammt?

Doch schon bald werden zahlreiche auswärtige Künstler, die Paris besuchen, den neuen Stil in ihre Heimatländer tragen. Und einige Jahrzehnte später gehören die verhöhlten Bilder zu den meistverehrten (und teuersten) Kunstwerken der Welt.

In seiner neuen Ausgabe widmet sich **GEOEPOCHE EDITION** der ersten Kunstströmung der Moderne. Erzählt von der Kulturmetropole Paris, von der Zeit, in der der neue Stil entstand, und von den Malern, die ihn schufen – jenen neuen Blick auf eine sich rasant wandelnde Welt.

*) 14 Cent/Minute aus dem deutschen Festnetz, Mobilfunkpreise können abweichen.)



Geschichte erleben mit GEO EPOCHE.

Jetzt im ausgesuchten Buch- und Zeitschriftenhandel. Falls Sie eines dieser Hefte verpasst haben, bieten sich jetzt folgende Möglichkeiten: Sie können zum Zeitschriftenhändler Ihres Vertrauens gehen und danach fragen. Sie können sich direkt an GEO wenden – Tel. 01805/ 86 18-003* oder Fax 01805/ 86 18-002*. Sie können im Internet unter www.geoshop.de nachschauen. Oder Sie können sich auf das neue Heft freuen.

Weitere Produkte im Internet unter www.geoshop.de

GEO EPOCHE