

Brown, Beverly Louise (Hrsg.): *Die Geburt des Barock. [anlässlich der Ausstellungen: *The Genius of Rome 1592 - 1623*, Royal Academy of Arts, London, 20. Januar - 16. April 2001, Palazzo Venezia, Rom, Mai - August 2001], Stuttgart: Belser 2001*
ISBN-10: 3-7630-2388-7, 408 S., zahlr. Ill, Gewebe : DM 168.00, DM 128.00

Rezensiert von: Pablo Schneider

Den Beginn einer Entwicklung, einer Stilrichtung oder einer Epoche herauszuarbeiten, stellt immer auch ein grosses Wagnis dar. Die in der Londoner Royal Academy von Januar bis April sowie von Mai bis August 2001 im Palazzo Venezia in Rom zu sehende Ausstellung mit dem Titel "The Genius of Rome 1592-1623" stellte sich dieser Aufgabe [\[1\]](#). Sie legte den Fokus der Betrachtung auf die italienische Metropole und die kuenstlerischen Veraenderungen der Zeit um 1600. Der bei Belser erschienene Band "Die Geburt des Barock" liefert nun eine deutsche Uebersetzung des Ausstellungskatalogs.

Unter dem Stilbegriff des Barock widmet sich der hier zur Diskussion stehende Band ausschliesslich der Malerei. Skulptur und Architektur werden leider nicht mit einbezogen und das Medium der Zeichnung erscheint nur am Rande. Laut Klappentext erhebt das Buch den Anspruch, "... als Standardwerk ueber eine spannungsgeladene Zaesur der neu- zeitlichen Kulturgeschichte im Spiegel der Malerei, ihre Voraussetzungen, Gestaltungsmittel und Wirkungen" Auskunft zu geben. Halten wir diesen Worten zugute, dass sie eine Form der Werbung darstellen, denn die Herausgeberin Beverly Louise Brown entraet solch marktschreierischer Ankuendigungen. Ebenso ist es der Besprechung sicherlich dienlich, das hochgegriffene Wort vom Standardwerk erst einmal hintanzustellen. Dennoch tritt der Band mit seinem Titel "The Genius of Rome" oder "Die Geburt des Barock" selbstbewusst auf und dies, wie es eingangs zu lesen ist, mit Absicht. Brown berichtet, dass ihr Sydney J. Freedberg die Uebernahme seines Titels "Circa 1600" [\[2\]](#) erlaubte habe, ohne dass von der Alternative Gebrauch gemacht worden waere.

Der Aufbau des Buches unterscheidet sich von den meisten Ausstellungs- publikationen dadurch, dass auf eine Trennung von Textteil und eigentlichem Katalog verzichtet wurde. Das heisst, die Bildbeschreibungen und Analysen sind unmittelbar mit den Abbildungen der Objekte verwoben. Sie von den vorgegebenen Interpretationen zu abstrahieren, faellt schwer. Die Abfolge der Kapitel stellt sich in die Tradition des 17. Jahrhunderts, wenn im Vordergrund die Bildthemen, Genre, Stilleben, Portrait, Landschaft und Historien stehen. Dass deren Abfolge den kuenstlerischen Wertekanon der Zeit gerade umkehrt, macht dabei die Verschiebungen im Publikums- interesse der letzten 300 Jahren deutlich. Das grosse Historiengemaelde, mag es sich biblischer oder mythologischer Themen widmen, ist in den Hintergrund getreten. Genre, Landschaft und Portrait stehen, da sie als unmittelbar zugaenglich aufgefasst werden, hoeher in der Gunst der Betrachter.

Den Band eroeffnet eine Einfuehrung in die Situation der Zeit zwischen 1592 und 1623. Beverly Louise Brown geht von personellen Konfigurationen als Antrieb der Entwicklung aus. Ihre methodische Herangehensweise stellt sich als der tradierten Auffassung Carl Justis verwandt dar, dass

Kunstgeschichte im wesentlichen aus Personengeschichte bestehe. Ippolito Aldrobrandini wurde 1592 zum Papst gewaehlt und regierte als Klemens VIII. bis 1605. Das in seinem Pontifikat wieder aufgelebte Maezenatentum wirkte weiter in den Amtszeiten seiner Nachfolger Paul V., Gregor X. und schliesslich Urban VIII. Dieser politischen Sphaere, Brown fasst sie lediglich als kirchliche und weltliche Kunstfoerderung auf, steht eine kuenstlerische gegenueber. Hierbei wird Michelangelo Merisi da Caravaggio, Annibale Carracci, Adam Elsheimer und Peter Paul Rubens eine herausragende Rolle zugestanden: "Sie legten die Saat des Barock, die unter ihren Nachfolgern keimte und schliesslich zur vollen Bluete gelangte." (S. 16). Die Ver- klaerung einer Entwicklung als Weitergabe der "Vaeter" an die "Soehne" wird hier deutlich.^[3] Vielleicht sollte das Wort von der "Saat" an dieser Stelle nicht ueberbewertet werden, aber Zweifel an dieser Interpretation seien dennoch angemeldet.

Aehnlich verhaelt es sich mit dem Vergleich zwischen der klassizistischen Kunst des 17. Jahrhunderts und der als Realismus charakterisierten, der aus der kanonischen Gegenueberstellung von Annibale Carracci und Caravaggio entwickelt wird. Brown legt dabei Nachdruck auf die Tatsache, dass Annibale bereits als anerkannter Maler und Akademiegruender hohes Ansehen genoss, als er 1594 Bologna verliess, waehrend Caravaggio ohne diesen Rueckhalt in Rom eintraf. An diese kurze Beschreibung der Ausgangssituationen schliesst die Einschaeztung an, dass der massvolle Klassizismus des Bolognesers haeufig als Antithese zu Caravaggios Naturalismus gesehen wird; davon distanziert sich die Autorin selbst zwar durch ihre vermittelndere Wortwahl. Aber dennoch werden beide Kunstauffassungen in der Form charakterisiert, dass der Klassizismus des 17. Jahrhunderts auf der Auswahl, der Idealisierung und dem systematischen Gebrauchen von Vorstudien fusst, waehrend Caravaggio direkt, also unmittelbar, auf die Leinwand malte "und so einen verwegentheatralischen Realismus schuf." (S. 18). Mit der stilistischen Beschreibung werden den beiden Kunstrichtungen hier unterschwellig gewisse psychologische Konstanten attestiert. Die Leidenschaft eines Caravaggio steht dem kontrollierten Temperament Carraccis gegenueber, oder der beherrschte d.h. zivilisierte Akademismus einem vermeintlich unmittelbaren, d.h. authentischem Realismus. In dieser weit verbreiteten Sicht faellt es schwer, der klassizistischen Kunst gerecht zu werden, zumal wenn sie sich etwa im Falle Poussins auf das verklaerte Ideal des Kuenstler-Philosophen zurueckzieht.^[4] Dennoch muss man dem Text von Brown zugute halten, dass er als Einfuehrung gedacht ist und dass er durch die Bindung an Personen den Einstieg in die Thematik erleichtert. Hinzu tritt die durchdachte Bildzusammenstellung. Sie ermoeeglichen es, die Entwicklung einzig anhand der Bilder nachzuvollziehen und in den Gegenueberstellungen eigene Vergleiche anzustellen. Hier gewinnt der Katalog durch die praezisen Begleittexte, die ebenfalls auf die Herausgeberin zurueckgehen.

Von den folgenden Kapiteln seien anhand der Beitraege von Helen Langdon ueber Genredarstellungen und Clare Robertson ueber den Klassizismus einige Aspekte exemplarisch herausgegriffen.

Helen Langdon, eine Caravaggio-Spezialistin, untersucht in ihrem Beitrag "Falschspieler, Zigeuner und Hausierer" die zeitgenoessische Vorliebe fuer diese Thematik und stellt fundiert dar, in welcher Form gerade diese Motive im Bildhaushalt der Gesellschaft verankert waren. Die Falschspieler und Wahrsager berichten aus einem Bereich, der die menschlichen Eitelkeiten angreift und sich daher auf das Beste zur Diskussion eignet. Diese anregende Eigenschaft wird der franzoesische Kunsttheoretiker Roger de Piles gegen Ende des Jahrhunderts, etwa in seinen "Conversations sur

la Connoissance de la Peinture", Paris 1677, als ein Qualitätsmerkmal sui generis einführen - die soziale Funktion von Kunst entsteht im Gespräch. Ein wenig mehr sprachliche Sensibilität wäre in Langdons Text im Umgang mit dem Wort "Zigeuner" von Noeten gewesen. Diese gesellschaftliche Gruppe wurde auch im 17. Jahrhundert als die Verkörperung negativer Eigenschaften verstanden und durchgängig im sozialen Zusammenhang mit Falschspielern und Betrugern gesehen. Langdon bringt selbst Beispiele, in der "Zigeunerinnen" als Personifikation des Geizes und der Falschheit zu verstehen sind. Auch bleibt nicht unerwähnt, dass sich etwa das zeitgenössische Theater dieses Klischees bediente. Auch, oder besser: gerade wenn wir es hier mit einer ikonographischen Tradition zu tun haben, kann davon ausgegangen werden, dass ihr ikonologischer Gehalt mittels der Bilder in die Realität wirken konnte. Diesen Genredarstellungen haftet nichts Pittoreskes oder Unschuldiges an - Motive wirken. Daher ist es nicht nachvollziehbar, warum der Begriff "Zigeuner" in dieser scheinbar selbstverständlichen Form heute Verwendung finden kann und nicht wenigstens, etwa durch Kursivsetzung, kenntlich gemacht wurde.

Der Beitrag Clare Robertsons beschreibt die klassizistischen Tendenzen in Rom zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Hier steht, als Gegengewicht zu Caravaggio, Annibale Carracci im Vordergrund. In Giovanni Pietro Belloris 1672 erschienenen "Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni", wird die Kunstentwicklung nach dem Tode Raffaels als stetiger Niedergang beschrieben, bis zu dem Extrem, dass Caravaggio "Körper unterschiedslos genau so ab[bildete], wie sie dem Auge erscheinen". Doch dann lässt Bellori einen freundlichen Stern auf Bologna herabblicken und Annibale Carracci als Retter der Kunst erscheinen. Robertson führt aus, dass Carracci während seiner Bologneser Zeit ein tiefgehendes Verständnis der Kunst Correggios sowie der Venezianer Tizian, Tintoretto und Paolo Veronese entwickelte. Dieses ermöglichte ihm, "eine Synthese aus dem venezianischen colore und dem disegno herzustellen und damit einen äußerst vielseitigen Stil herauszubilden [...]. Man kann mit Fug und Recht behaupten, dass seine Haltung dem Altertum gegenüber während seiner Bologneser Jahre ambivalent war, doch infolge seiner Begegnung mit der antiken Kunst in Rom vermochte er diese zu einem äußerst verfeinerten Stil zu verarbeiten, welcher der römischen Kunst neue Impulse verleihen sollte." (S. 118-120). Die Verknüpfung von colore und disegno sowie der Umgang mit der Antike werden somit - vor der Folie der caravagesken Unmittelbarkeit - als die Grundlagen der Kunst Carraccis festgeschrieben. Daneben wird anhand von Künstlern wie u.a. Guercino, Domenichino, Sisto Badalocchio, Francesco Albani und Simon Vouet die Auffassungen des Klassizismus dieser Zeit dargestellt. Aber auch hier herrscht eine stilgeschichtliche Herangehensweise vor, die ihr Gewicht auf die Gegenüberstellung von Werken, legt, um deren wechselseitige Einflüsse nachzuweisen.

Leider wird auf die Rolle der Zeichnung nur am Rande eingegangen. Das heißt, der Ablauf der Entwicklung und die Erarbeitung eines Stils lassen sich für den Betrachter weniger gut nachvollziehen. Die Korrespondenz zwischen einer auf immer differenziertere Formen der Affektkontrolle abhebenden Gesellschaft, eine Entwicklung, die bereits in Baldassare Castigliones 1528 erschienenem Libro del Cortegiano geschildert wurde, und einem künstlerischen Ausdruck, der gerade diese Werte in den Vordergrund stellt, wird nicht thematisiert. Es entsteht so der Eindruck, dass die Entwicklung des neuen Stilempfindens allein dem glücklichen Umstand zu verdanken sei, dass in den Jahrzehnten um 1600 besonders selbstbewusste Persönlichkeiten, gefördert von wohlmeinenden Mäzenen, ihre Kunst in Rom geschaffen und ausgetauscht haben.

Weitere Beiträge des Bandes befassen sich mit dem Stillleben, dem Portrait, den Anregungen aus

den Niederlanden, dem Phänomen der Konkurrenz, dem Nachtstück sowie mit den geistlichen Orden als Auftraggeber. Allein ihre Erwähnung mag die erfreuliche thematische Vielfalt des Katalogs andeuten.

Gerade hier erweist sich die Konzentration auf einen relativ kleinen Zeitraum als fruchtbar. Eigen ist dem gesamten Band, dass er von einer positivistischen Sicht der Entwicklung geprägt ist, indem er die einzelnen Werke einander gegenüberstellt und sie in dieser Form als eine Bilderzählung wirken lässt. Eine Herangehensweise, die durchaus als Chance einer Kunstgeschichte als Bildwissenschaft gesehen werden könnte, die dann aber um so mehr in den begleitenden Texten gefordert wäre. Doch gerade hier liegt leider der Schwachpunkt dieser Publikation. Der Versuch, mit scheinbar einfacheren Antworten ein breiteres Publikum anzusprechen, kann nicht der Weg sein. Texte und Bilder müssen sich in der Komplexität ihrer Argumentation entsprechen, sonst sind es letztere, die darunter nachhaltig leiden.

Anmerkungen:

[1] Diese Ausstellung zeigt erneut, wie sich die Bewertung der Kunst des Barock in den letzten Jahren differenziert hat. Die lange Zeit wenig rezipierte Seite einer, geographisch verstanden, katholischen Kunst tritt nun in den Vordergrund des Interesses. Ebenso finden klassizistische Tendenzen in den letzten Jahren mehr Beachtung. Erinnerung sei an die Ausstellungen *The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750* und *Hollaendischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts im Stadel*, beide 1999. Die Londoner Ausstellung selbst wurde von Keith Christensen im *Burlington Magazine*, Juni 2001, S. 383-386, besprochen.

[2] Gemeint ist hier: Sydney J. Freedberg: *Circa 1600. A revolution of style in Italian painting*. Cambridge (Mass.) 1983.

[3] Die brillante Untersuchung von Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende des Künstlers*. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt a.M. 1995 (zuerst 1934; der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg gewidmet) liefert eine nach wie vor gültige Auseinandersetzung mit dem Künstlermythos und sei hier als Gegengewicht empfohlen.

[4] Georg Kaufmann charakterisierte die Kunst des französischen Klassizisten Charles Le Brun in einer verwandten Art und Weise, wenn er schreibt: "Der beherrschte Mann studierte die Leidenschaft auf der Ebene kühler Theorie, Frauen zu malen wollte nie recht gelingen." Ders.: *Französische Malerei*. In: Erich Hubala (Hrsg.): *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*. Berlin 1970 (*Propyläen Kunstgeschichte*; 9) S. 148-163, hier S. 160. Das Klischee des leidenschaftslosen Klassizismus wurde zuletzt in der Ausstellung *Hollaendischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts* widerlegt (wie Anm.[1]).

Empfohlene Zitation:

Pablo Schneider: [Rezension zu:] Brown, Beverly Louise (Hrsg.): *Die Geburt des Barock. [anlässlich der Ausstellungen: *The Genius of Rome 1592 - 1623*, Royal Academy of Arts, London, 20. Januar - 16. April 2001, Palazzo Venezia, Rom, Mai - August 2001]*, Stuttgart 2001. In: ArtHist.net, 08.10.2001. Letzter Zugriff 13.03.2025. <<https://arthist.net/reviews/217>>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter

Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.