Projekt „Zeitenwende“:

Die Epoche des Barock

Eine 5-teilige Vortragsreihe der Volkshochschule Kamen-Bönen

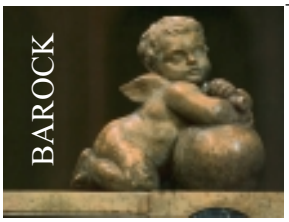
mit

Christian Frieling	(Geschichte, Literatur)
Hans-Jürgen Kistner	(Musikgeschichte)
Frank Scheidemann	(Kunstgeschichte)
Manfred von Horadam	(Philosophie, Religion, Naturwissenschaften)

im Herbstsemester 2001

Volkshochschule Kamen-Bönen
Am Geist 1
59174 Kamen
Telefon: 02307 - 9 24 20 50-55

VHS Kamen Bönen



Projekt Zeitenwende: Das Barock

In diesem Projekt verfolgen wir die Frage: Wie kommt es zu einer „*neuen Zeit*“, in der „*mit einem Mal*“ anders gemalt und gebaut, geschrieben und musiziert wird, in der neues Denken in Philosophie und Wissenschaft sich Bahn bricht?

Nach dem ersten Projekt, der Renaissance, beschäftigen uns nun Kunst und Kultur, Politik und Philosophie, Musik und Literatur des Barock, also etwa die Zeit von 1600 bis 1750.

Niemals in der Geschichte der Kunst ist die Idee des Gesamtkunstwerks ihrer Verwirklichung so nahe gewesen wie in der Zeit des Barock. Alle Künste dienten dieser Aufgabe: Architektur, Bildhauerei, Malerei, Kunsthandwerk und Gartenbaukunst. War der Begriff „*Barock*“ einst abschätzig gemeint, eine Umschreibung für absonderlich, scheußlich oder überladen, so bezeichnet er heute eine Epoche der Kunst, deren künstlerische Ausdruckskraft uns noch immer bewegt.

Die Kunst des Barock entstand um 1600 in Rom und war in ihren Anfängen mit der katholischen Gegenreformation verbunden, die im 30-jährigen Krieg gipfelte. Die katholische Kirche verlangte nach der Verkörperung ihrer neu gewonnen Macht und nach einer religiösen Kunst, die den Gläubigen bewegte, ja überwältigte. Und: Die Kunst des Barock war auf der weltlichen Seite Ausdruck der vollendeten Machtentfaltung des Absolutismus, den Ludwig der XIV. (der „*Sonnenkönig*) und sein Schloss Versailles verkörperten.

In der bildenden Kunst dieser Zeit begegnen uns klangvolle Namen wie Caravaggio, Rubens, Rembrandt oder Vermeer; in der Musik Künstler wie Händel, Monteverdi, Vivaldi oder Bach; in der Philosophen Bacon, Hobbes, Locke, Spinoza, Descartes und Leibnitz...

In der Epoche des Barock entwickelten sich die Naturwissenschaften und das Wissen über die Welt besonders stürmisch - hierfür stehen u.a. Wissenschaftler wie Johannes Kepler, Galileo Galilei oder Isaac Newton.

Mit dem Barock beginnt die moderne Zeit und modernes Denken.

1. Renaissance und Barock

Ausgangspunkt unseres Projektes „*Zeitenwende*“ ist die Frage: Wie kommt es zu einer „*neuen Zeit*“, in der „*mit einem Mal*“ anders gemalt und gebaut, geschrieben und musiziert wird, in der sich neues Denken in Philosophie und Wissenschaft Bahn bricht, Fragen des sozialen oder staatlichen Lebens neu oder zumindest anders beantwortet werden?

Bevor wir uns mit dem Barock, also der Zeit von etwa 1600 bis 1750 beschäftigen, wollen wir den heutigen Abend zunächst dafür nutzen, kurz die Zeit davor zu umreißen, damit deutlich wird, aus welchen Verhältnissen und Veränderungen das Barock entstanden ist.

In unserem ersten Projekt haben wir uns mit der Renaissance beschäftigt und hatten diese Zeit so beschrieben:

Etwa in der Mitte des 15. Jahrhunderts begann, mitten im Untergang und Zerfall des ausgehenden Mittelalters eine neue Zeit, von den damaligen Zeitgenossen als *„Zeit des Lichtes“* empfunden – diese Zeit bekam den Namen Renaissance, was einfach „*Wiedergeburt*“ bedeutet.
Wiedergeboren wurde antikes Denken, Wissen und Forschen. Diese Wiedergeburt vollzog sich vor allem dadurch, dass originale Bücher der antiken griechischen Philosophen und Naturwissenschaftler den Weg in den Westen fanden, neu entdeckt und angeeignet wurden.
Diese Aneignung der Antike hatte weitreichende Folgen, denn sie führte am Ende des Mittelalters zu einem vollkommen neuen Menschenbild, einem revolutionären Weltbild, einer vollkommen anders gearteten Lebensauffassung, zu einer neuen Art befreiter, häufig genialer Kunst, zu vielfältigen neuen Wissenschaften und wissenschaftlichen Methoden, zu neuen Entdeckungen in den Naturwissenschaften und zur wagemutigen Erkundung der Erde, die in die blutige Eroberung der aus europäischer Sicht weißen Flecken der Welt mündete und endete in der Spaltung der allmäch-

tigen katholischen Kirche durch das Auftreten der Reformation. Der katholische Glaube hatte ja nicht nur den kirchlichen Bereich, sondern das gesamte Leben gestaltet und dominiert - eine Befreiung aus mittelalterlichem Denken und Tun konnte sich daher nur in Kritik und Abwendung von katholischen Dogmen vollziehen.

Denn als im Jahr 380 der christliche Glauben im niedergehenden Römischen Reich zur Staatsreligion geworden war und sich in blutigen Glaubenskriegen gegen andere Religionen und sogenannte Ketzer durchgesetzt hatte, wurde die Kirche über Jahrhunderte die Macht, die den Menschen die Welt erklärte und sich im Besitz der absoluten Wahrheit wähnte. Es gelang ihr sogar die Unterwerfung der weltlichen Herrscher.
Sie konnte nämlich eine Anschauung populär machen, die zwar bereits in den Lehren der griechischen Stoiker enthalten, im allgemeinen jedoch dem Geist der Antike fremd gewesen war - nämlich die Anschauung, dass der Mensch Gott gegenüber zwingendere Pflichten habe als gegen den Staat bzw. die Herrschaft.

Bonifatius VIII. (1235-1303)
(Amtszeit ab 1294)

So verkündete Papst Bonifatius VIII. 1302 in einer Bulle gegen den frz. König Philipp (der Schöne), der Papst als Statthalter Gottes auf Erden sei die höchste kirchliche und weltliche Autorität. Dieser Konflikt dauerte lange - etwa vom 5. bis weit in das 13. Jahrhundert. Am Ende des 11. Jahrhunderts war die Kirche eine einheitliche, von Rom aus geleitete Organisation, die rücksichtslos nach Macht strebte und sich gewöhnlich gegen die weltlichen Herrscher siegreich durchsetzte (berühmtes Beispiel: *„Gang nach Canossa“* von Heinrich IV. im Jahr 1077)

Zwar lag die weltliche Macht in den Händen von Königen bzw. Adligen, die über die gesamte bewaffnete Macht verfügten, aber die Kirche war dennoch siegreich. Sie siegte zum Teil, weil sie nahezu ein Monopol auf die Bildung besaß; aber auch, weil die Könige unaufhörlich miteinander im Krieg lagen und damit geschwächt waren. Hauptsächlich aber siegte sie, weil Herrscher und Volk, mit sehr geringen Ausnahmen, tief davon durchdrungen waren, dass die Kirche die himmlische Schlüsselgewalt besaß, die definierte, wer in der Hölle schmoren oder im Himmel lustwandeln musste oder durfte.

Diese weltliche Macht des Papstes, (begründet u.a. mit der Konstantinischen Schenkung aus dem 8. Jhrdt.: Kaiser Konstantin habe die Päpste zu Erben und Rechtsnachfolgern des römischen Reiches gemacht, der Kirche den ganzen Westen des Römischen Reiches geschenkt und festgehalten, dass der Papst über der kaiserlichen Gewalt stehe und nur noch Gott Rechenschaft schulde) - nahm während der Renaissance gewaltig zu; die Methoden aber, deren sich die Päpste zu diesem Zweck bedienten, brachten das Papsttum um seine geistig-geistliche Autorität, besonders bei der Geistlichkeit in den Gebieten nördlich der Alpen. Die Konzilbewegung, die in diesem Konflikt vermitteln sollte, führte zum Sieg der Päpste - dieser Sieg war der Sieg Italiens über den Norden.

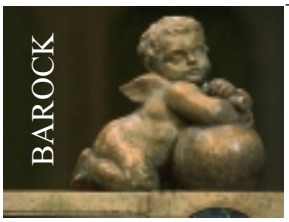
Die italienische Kultur der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts war etwas völlig anderes als die Kultur nördlicher Länder, die mittelalterlich geblieben war. Die Italiener nahmen die Kultur ernst, nicht aber die Moral und die Religion; elegantes Latein pflegte selbst nach Auffassung der Geistlichkeit eine ganze Menge Sünden aufzuwiegen. Nikolaus V. (Amtszeit 1447-1455), der erste humanistische Papst, vergab ohne Rücksicht auf andere Erwägungen päpstliche Ämter an Gelehrte, nur weil er ihr Wissen schätzte; Lorenzo Valla, der die Fälschung der Konstantinischen Schenkung aufdeckte, den Stil der Vulgata bespöttelte und den Kirchenvater Augustinus der Ketzerei bezichtigte, wurde apostolischer Sekretär.

Diese Politik, den Humanismus stärker zu fördern, als die Frömmigkeit oder Rechtgläubigkeit, währte bis zur Plünderung Roms im Jahre 1527 durch die Truppen Karl V. Die Förderung des Humanismus könnte als Verdienst betrachtet werden, die kriegerische Politik und das unmoralische Leben aber lassen sich nur vom Standpunkt nackter Gewaltpolitik verstehen.

Alexander VI. (1431-1503)
(Amtszeit ab 1492)

Stellvertretend sei hier Papst Alexander VI. (1492-1503) (nebenstehendes Bild einer Münze) genannt, der die Zeit seines Pontifikats dazu nutzte, die Macht seiner eigenen Person und seiner Familie zu vergrößern und zusammen mit seinem Sohn Cesare vor keinem Mord und Krieg zurückschreckte. Die Päpste waren selten fromm und fuhren fort, das Päpstliche Gebiet zu erweitern.

Als Konstantinopel, das letzte Überbleibsel der Antike, 1453 von den Türken eingenommen wurde, hießen die Humanisten die griechischen Flüchtlinge in Italien willkommen. Von den aus Konstantinopel geflüchteten Gelehrten lernte man Plato nicht nur in neuplatonischen und augustinischen Versionen, sondern im Original ebenso wie viele andere gelehrte Schriften antiker Philosophen und Naturwissenschaftler kennen.
Dies führte allmählich zur Abwendung vom starren System der Scholastik und ebenso von den in vielen



Fällen mit Irrtümern behafteten naturwissenschaftlichen Dogmen des Aristoteles, der Jahrhunderte das Geistesleben beherrschte. Die weltliche Sphäre galt nicht mehr wie im Mittelalter lediglich als Tränental, als Schauplatz einer schmerzreichen Pilgerschaft zu einer anderen Welt, sie bot nun vielmehr Gelegenheit zu „*heidnischen*“ Freuden, zu Ruhm, Schönheit und Abenteuer. In Italien entstand eine neue Kultur, die durch ihre Bewunderung für das antike Griechenland und Rom sowie ihrer Verachtung des Mittelalters gekennzeichnet war. Architektur und literarischer Stil passten sich antiken Vorbildern an. Die langen Jahrhunderte der mittelalterlichen Askese gerieten in einem Rausch von Kunst, Poesie und Freude in Vergessenheit.
In diesem Augenblick der Befreiung des Geistes wurde die moderne Welt geboren, die zu einem weiteren Autoritätsverlust der Kirche und zum Aufstieg der Wissenschaften führte.

Das war aber nur die eine Seite der Medaille, die Renaissance war nicht nur Befreiung und Aufbruch: Kolumbus, Vasco da Gama oder Americo Vespucci erweiterten die geographische Welt - sie waren aber auch Vorboten einer Kultur der Gewalt und des Völkermords, der Intoleranz und Raubgier, die auf dem Fuße folgten.
Kopernikus, Galileo Galilei und Johannes Kepler erweiterten den Himmelsraum und machten ihn in seinen Bewegungsgesetzen durch den Menschen erkennbar. Daran konnte auch der 10.000-fache Mord an sogenannten Hexen und Ketzern, der durch die Ketzer-/Hexenbulle des Papstes Innozenz VIII. von 1484 (siehe Abb.) nun systematisch betrieben wurde, nichts ändern.

Malleus maleficarum
SPRENGERI Ord. Predicat. etc
approbatus et impres. Coloniae
sub Annu C. 1487.
Coloniae S.I. Collegij pro Biblioth.
antiquaria, dono R.D. Henrici Brewer
Patris in maiore Nazareth. ex Biblioth.
R.D. Theodori a Reuflinghausen S.F.
Licentiati Patris ibidem sub 1520

In der Renaissance wurde die Einheit des Christentums und die scholastische Herrschaftstheorie, in deren Mittelpunkt der Papst als Stellvertreter Gottes auf Erden stand, zerstört. Die nicht beweisbaren religiösen Dogmen waren nicht mehr allein Richtschnur wissenschaftlicher Erkenntnis, man machte sich an das Studium der wirklichen Gesetzmäßigkeiten der wirklichen Welt. Denn während der Renaissance gewannen die Menschen aus uralten (und daher auch vorkirchlich-überreligiösen) Schriften neue Erkenntnisse über die Antike, die Erdoberfläche und Weltbilder - und wurden der Systeme überdrüssig, in denen sie sich nun geistig eingekerkert fühlten. Kopernikus wies mit seiner Astronomie der Erde und dem Menschen eine bescheidenere Stellung zu, als sie nach der ptolemäischen Theorie eingenommen hatten.
Freude an neuen Tatsachen trat bei gescheiten Menschen an die Stelle der Freude, dass eigene Anschauungen mit dem kirchlichen Dogma übereinstimmten, wie es Inhalt der Scholastik war.

Vom sechzehnten Jahrhundert an steht die Geschichte des europäischen Denkens im Zeichen der Reformation Luthers, Calvins und Zwinglis. Die Reformation war eine mannigfaltig zusammengesetzte Bewegung und verdankte ihren Erfolg einer ganzen Reihe von verschiedenen Ursachen. In erster Linie war sie eine Revolte der nördlichen Völker gegen eine erneute Herrschaft Roms. Die Religion war die Macht gewesen, die den Norden bezwungen hatte. Zwar hatte sich das Papsttum als Institution erhalten und zog ungeheuren Tribut und Reichtum aus Deutschland und England - aber obwohl diese Nationen noch fromm waren, vermochten sie doch keine Verehrung für die Päpste aus den Familien der Borgia und Medici zu empfinden, die vermeintliche Seelenrettung vor dem Fegefeuer gegen Geld betrieben, das sie in Luxus und Sittenlosigkeit verschwendeten.
Zu den nationalen traten wirtschaftliche und moralische Motive und vertieften gemeinsam die Empörung gegen Rom: Denn je mehr Macht die katholische Kirche erringen konnte, desto starrer, gewalttätiger, ausschweifender und lebloser, ja unchristlicher war sie geworden - das Mittelalter neigte sich mit vielen Katastrophen (wie z.B. den Pestwellen im 14. Jhrdt., Hungersnöten, die die Menschen als Strafe Gottes für einen unchristlichen Lebenswandel empfanden) seinem Ende entgegen.

Die weltlichen Fürsten erkannten bald, dass durch Annahme des Protestantismus sie die Kirche in ihrem Herrschaftsgebiet beherrschen konnten, wenn sie sie in ihren Gebieten zur Landeskirchen machten. Sie würden so in ihrem Bereich weit mächtiger werden, als sie es waren, solange sie sich mit dem Papst die Herrschaft teilen mussten. Aus all diesen Gründen wurden Luthers theologische Neuerungen im überwiegenden Teil Nordeuropas von Herrschern und Völkern gleichermaßen begrüßt.

Die zentrale Ausgangsfrage für die Spaltung der katholischen Kirche war auch hier die Frage der Macht der Kirche und des Papstes: Nach der katholischen Lehre endete die göttliche Offenbarung nicht mit der

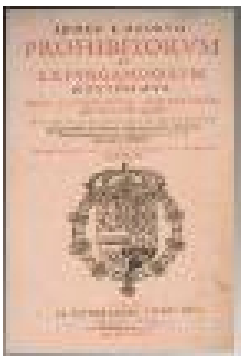
Heiligen Schrift; sie wird vielmehr von Epoche zu Epoche allein durch die Kirche vermittelt, so dass es also Pflicht des einzelnen war, ihr seine Privatansichten unterzuordnen.

Die Protestanten hingegen lehnten es ab, in der Kirche das Medium von Offenbarungen zu sehen; es galt, die Wahrheit allein in der Bibel zu suchen. Wichen die Deutungen der Bibel durch die Menschen voneinander ab, so gab es keine von Gott eingesetzte Autorität, um den Streit zu entscheiden.
In den protestantischen Gebieten nutzten die weltlichen Herrscher nun das Recht, das zuvor der Kirche gehört hatte; das jedoch war unrechtmäßige Anmaßung - denn nach der protestantischen Theorie sollte es keinen irdischen Vermittler zwischen Seele und Gott geben.

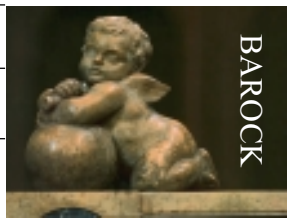
Dieser Wandel hatte folgenschwere Auswirkungen. Die Wahrheit wurde nicht mehr durch Befragen einer Autorität, sondern durch individuelle Meditation ermittelt. Rasch entwickelte sich daher der Hang zu religiösem Mystizismus.
So kam es, dass es schließlich nicht *einen* Protestantismus, sondern eine Vielzahl von Sekten gab; nicht *eine* Philosophie im Kampf gegen die Scholastik, sondern so viele Philosophien wie Philosophen; nicht wie im dreizehnten Jahrhundert *einen* Kaiser als Gegenspieler des Papstes, sondern zahlreiche ketzerische Könige.

Daraus ergab sich im Denken wie in der Literatur ein fortgesetzt sich vertiefender Individualismus und Subjektivismus - der Mensch war das Maß aller Dinge, was als heilsame Befreiung von geistiger Sklaverei empfunden wurde.

Die Gegenreformation zum Machterhalt der katholischen Kirche setzte nach 1519 ein. Sie nahm gewaltsame Form an, als sich Papst Paul III. mit Karl V., dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, verbündete und militärisch gegen die Protestanten vorging. 1559 schlug der Katholizismus in nackte Repression gegen neue Erkenntnisse um:
Der „*Index librorum prohibitorum*“ (Index der verbotenen Bücher) erschien. Außerdem wurde mit der Unterstützung von Paul IV. die Inquisition neu belebt.
In Spanien wurde sie zum Instrument der Krone, das König Philipp II. dazu benutzte, jegliche Form von politischer und religiöser Opposition zu unterdrücken. Mit der Inquisition und der Gegenreformation versuchte die Kirche in blutigen Auseinandersetzungen verloren gegangene religiöse und weltliche Macht erneut zu erlangen, die schließlich im 30-jährigen Krieg gipfelten und katastrophale Folgen für große Teile Europas hatten.



Index der verbotenen Bücher (1559)



Der 30-jährige Krieg

Der Dreißigjährige Krieg der Jahre 1618-1648 besteht eigentlich aus einem guten Dutzend von einzelnen Feldzügen, die das Heilige Römische Reich Deutscher Nation in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erschütterten. Wenn sie sich auch alle auf deutschem Boden abspielten, so waren sie doch auf das Engste mit den politischen Auseinandersetzungen der europäischen Großmächte verbunden. Daneben waren sie ein Spiegel der politischen und religiösen Probleme dieser Zeit.

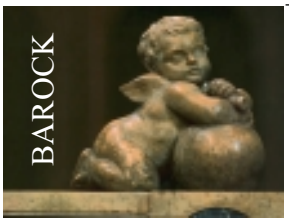
Die katholischen Habsburger entwickelten sich in dieser Zeit zu den Trägern der Gegenreformation, und suchten sich somit eine deutliche Vormachtstellung in Kontinentaleuropa zu verschaffen. Frankreich sah sich vom habsburgischen Reich eingekesselt und bedroht, Spanien wollte insbesondere seinen Einfluss auf die nach Freiheit strebenden Niederlande sichern und Schweden drängte auf eine zu errichtende Vormachtstellung im Ostseeraum. Dies waren die Grundkonstellationen.

Ihren Anfang nahmen die Auseinandersetzungen in Böhmen. Hier kam es zu vermehrten Auseinandersetzungen zwischen dem katholischen König und den protestantischen Ständen, die auf eine calvinistische Volkssouveränität abzielten, also die Unabhängigkeit vom Königtum.
Am 23. Mai 1618 kam es auf dem Hradschin zu einem Treffen der Stände mit den Vertretern des Königs, der damit endete, dass letztere aus dem Fenster geworfen wurden. Ein Verfahren, daß in Böhmen nicht unüblich war. Dieser Prager Fenstersturz hatte für die Betroffenen keine Folgen, sie fielen zwar 15 Meter tief, aber in einen Misthaufen.

Die Situation eskalierte im darauf folgenden Jahr. Die böhmischen Stände weigerten sich, den gegenreformatorisch ausgerichteten Ferdinand II. zum König zu wählen, statt dessen wählten sie den Führer der protestantischen Union, Friedrich V. von der Pfalz.
1620 schlug die katholische Liga die Böhmen, die von der Union weitgehend im Stich gelassen wurden, in der Schlacht am Weißen Berg. Es folgte ein bis dato nicht gekanntes Rachenehmen, dass schon ahnen ließ, wie die Mittel in diesem Krieg eingesetzt wurden.

Der Sieg über Böhmen stärkte schlagartig die Position derjenigen Mächte, die zentral eine gegenreformatorische Politik betrieben. Er weckte auch Ansprüche, die zur raschen Ausweitung des Krieges auf ganz Mitteleuropa führten.

Der Habsburger Kaiser nutzte die günstige Situation zur Niederwerfung der ständischen Bewegung im Innern und legte damit den Grundstein für die sich abzeichnende absolute Monarchie.



Die katholische Liga hatte an Stärke gewonnen. Auch sie wollte den strategischen Vorteil nutzen und besetzte zunächst die Pfalz, wo sie die Truppen der Union schlug. Hierdurch ermuntert setzte sie den Aufmarsch nach Nordwestdeutschland fort. Dieses Vordringen musste zunächst einmal die norddeutschen Fürsten um ihren geistlichen Besitz fürchten lassen. Gleichzeitig stellte dies auch eine Provokation Schwedens und Dänemarks dar, da hier ihre Interessen bedroht waren.
Aber auch Spanien fühlte sich ermuntert, den 1621 ablaufenden Waffenstillstand mit den nördlichen Niederlanden nicht zu verlängern und den Versuch zu unternehmen, die Generalstaaten, wie die nördlichen Niederlande auch genannt wurden, zu unterwerfen. Dabei arbeiteten das Reich und Spanien eng zusammen.
Aber auch die Generalstaaten wollten den Krieg. Sie hatten die Zeit des Waffenstillstandes genutzt, um ein eigenes überseeisches Imperium aufzubauen. Jetzt schien die Unabhängigkeit erreichbar. Insbesondere die Handelsgesellschaften hatten das Kapital, um Kriege zu finanzieren. Auch kontrollierten die Generalstaaten fast die ganze Waffenproduktion. Damit wurden sie zum Mittelpunkt des calvinistischen Widerstandes, Spaniens Siegchancen waren denkbar gering.
Der Angriff Spaniens rief aber auch Frankreich auf den Plan. Die Verlegung spanischer Truppen in die Niederlande wirkte bedrohlich, ebenso das Vordringen der Liga nach Nordwestdeutschland. Letzteres zog den Kriegseintritt Dänemarks nach sich.
Der Kaiser wollte sich in dieser Situation eines großen militärischen Erfolges nicht mehr allein auf das Heer der Liga verlassen, sein Ziel war die Aufstellung eines allein ihm verantwortlichen Heeres.

An dieser Stelle tritt eine zentrale Figur des Dreißigjährigen Krieges auf den Plan, es ist der böhmische Adelige Albrecht von Wallenstein. Dieser baute das kaiserliche Heer auf, dass den Verlauf des weiteren Krieges wesentlich beeinflussen sollte.

Albrecht von Wallenstein (1583-1634)

Wallenstein war eine skrupellose Führergestalt, die mit allen verfügbaren Mittel zu Geld und Ansehen gekommen war. Er war eher Großunternehmer mit eigener Waffen- und Rüstungsproduktion als kaiserlicher Feldherr. Mit völlig neuen Methoden organisierte er das größte Heer der frühen Neuzeit, dass rund 100.000 Mann umfasste. Der Kaiser förderte ihn nach Kräften, weil dieses Heer seine Kasse nicht belastete.

Wallenstein setzte zur Finanzierung der Kriege zunächst einmal sein eigenes Vermögen ein, nahm aber auch Anleihen an allen wichtigen Finanzzentren Europas auf. Vor allen Dingen zeichnete sich die Kriegführung Wallensteins durch ein Motto aus: „*Der Krieg ernährt den Krieg*“. Das hieß, dass das besetzte Land ohne Gegenleistung für Sold, Quartier und Verpflegung aufzukommen hatte.

In der Regel hieß dies, dass den Bauern der Wintervorrat, das Futter, das Schlacht- und Zugvieh weggenommen und dazu Geldforderungen auferlegt wurden. Sollte ihnen etwas übrig bleiben, wurde dies von Soldaten geraubt. Um vergrabenes Geld oder versteckte Nahrungsmittel herauszupressen, wurden beispiellose Akte an Grausamkeit verübt. Gelang es den Bauern, vor den Feinden zu fliehen, fanden sie bei Rückkehr verwüstete Felder und verbrannte Häuser vor.

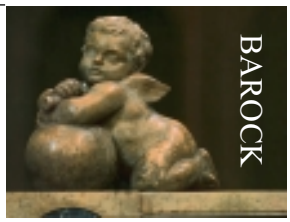
Hungersnöte waren dann auch die häufigen Folgen von Ausplünderung und Verwüstung. Die geschwächten Überlebenden wurden Opfer der Pest oder anderer Seuchen.
Aber zu den Folgen dieses Krieges später.

Zurück zu Wallenstein. Wallensteins Heer von 100.000 Mann wurde alsbald zum Schrecken der besetzten Gebiete. Ihm gelang es, für den Kaiser den gesamten Norddeutschen Raum mit Brandenburg, Mecklenburg, Pommern und Jütland zu erobern. Von Ferdinand II. erhielt Wallenstein dafür das Herzogtum Mecklenburg sowie den Titel „*General der baltischen und Ozeanischen Meere*“.

Gern hätte Ferdinand II. den Krieg weiter geführt, um die Ostsee zu beherrschen, doch dies blieb ein Traum. In einem klugen Schachzug schloss er 1629 Frieden mit Christian von Dänemark, um zu verhindern, dass dieser sich mit den Schweden, die den Vorstoß Wallensteins als Bedrohung empfanden, verbündete.

Mehr Macht konnte der Habsburger Kaiser eigentlich nicht erlangen, und es schien nicht so, als würde er um diese Position weiter kämpfen müssen.

Doch hier machte er den zentralen Fehler. Möglicherweise hatte er die eigenen Stärke überschätzt, als er 1629 das sogenannte Restitutionsedikt erließ. In diesem legte er fest, dass alle geistlichen Besitztümer, die seit 1555, also dem Augsburger Religionsfrieden, entfremdet worden waren, zurückgegeben werden sollten. Dahinter stand das politische Interes-



se am Besitz der norddeutschen geistlichen Fürstentümer.

Mit diesem Vorstoß der katholischen Restauration aktivierte der Kaiser einen Widerstand, mit dem er sicher nicht gerechnet hatte. Natürlich mussten sich die protestantischen Reichsfürsten, die um ihre Machteinflüsse fürchteten, dem widersetzen. Aber auch die katholischen Reichsfürsten wollten eine derartige Machtsteigerung des Habsburger Hauses nicht hinnehmen. Diese neue reichsständische Opposition leitete die Wende im Krieg ein.
Jetzt entbrannte der Konflikt zwischen dem Kaiser und der katholischen Liga. Aber auch Schweden und Frankreich sahen sich nun veranlasst, in den Krieg einzugreifen.

Die Reichsfürsten konnten zunächst einen politischen Sieg verzeichnen: Auf dem Regensburger Kurfürstentag machten sie die Wahl von Ferdinands Sohn zum römischen König davon abhängig, dass der Kaiser Wallenstein absetzte und die kaiserlichen Truppen verringerte. Und Ferdinand opferte tatsächlich seinen Feldherrn und seine Armee, und dies zu einem Zeitpunkt, als Gustav Adolf von Schweden mit seinem Heer in Vorpommern landete und in kurzer Zeit ganz Norddeutschland eroberte. Gleichzeitig gab er damit dem Protestantismus neuen Auftrieb.

Gustav Adolf II. von Schweden
(1594-1632)

Mit Gustav Adolf von Schweden tritt nun die neben Wallenstein bedeutendste Figur auf den Plan. Er war ein Politiker, aber auch Feldherr von höchster Qualität. In kürzester Zeit war es ihm gelungen, Schweden aus der Abhängigkeit von Polen und Dänemark zu führen. Mit Unterstützung des Adels hatte er eine moderne Verwaltung errichtet, mit Hilfe niederländischer Händler eine Waffenindustrie aufgebaut, die ihn für den Kriegseintritt gut gerüstet erscheinen ließ.

Für seinen Eintritt in den Krieg spielte einerseits die Bedrohung durch die Erfolge Wallensteins eine Rolle, andererseits wollte er wohl wirklich den Protestantismus vor dem vorrückenden Katholizismus schützen. Vor allem aber ging es dem König um die mögliche Errichtung eines Ostseegroßreiches, für dessen Verwirklichung er bereits Preußen und Livland erobert hatte.

Das Heer, das Gustav Adolf in Deutschland aufstellte, bestand nur zu einem geringen Teil aus Schweden. Sein Söldnerheer war dem Wallenstein'schen Heer durchaus ebenbürtig. Es beherrschte die spanischen und niederländischen Kriegstaktiken, zudem setzte es zum ersten Male in der Geschichte schwere Feldartillerie ein.
Nach seinem Sieg über die Ligaarmee 1631 stand dem Schwedenkönig ganz Süddeutschland offen. Auch wenn die Franzosen, die das Heer mit finanzierten, drängten, nun gegen Wien zu marschieren, wandte sich Gustav Adolf gegen Bayern, obwohl dies mit Frankreich gegen die Habsburger verbündet war.
Welche genauen Kriegsziele der Schwedenkönig hatte, ist unbekannt, er starb in der Schlacht bei Lützen 1632.

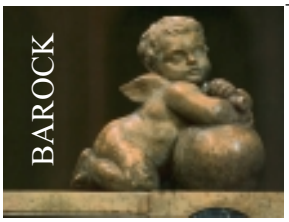
Auch wenn die Schweden 1634 in der Schlacht bei Nördlingen der katholischen Seite unterlagen, blieben sie doch ein zentraler Machtfaktor in diesem Krieg. Ihre Ziele wurden jedoch geringer, im wesentlichen ging es ihnen um den Erhalt der Sicherheit für ihr eigenes Land und um eine Entschädigung für die verbündeten protestantischen Fürsten.

Die zweite ausländische Macht, die den letzten Verlauf des Krieges und seinen Ausgang wesentlich mitbestimmt hat, war Frankreich. Dabei verfolgte die Großmacht ihre Ziele zunächst vor allem auf geschicktem diplomatischen Wege. Sie spielte die einzelnen Kriegsparteien gegeneinander aus, wobei erstmals die Zahlung von Geldern die politischen Ziele stützte. Nach 1630 schloss Frankreich ein Bündnis mit Holland, intervenierte in Italien und unterstützte Schweden und Bayern finanziell in großem Umfang. Selbst besetzte man Lothringen und das Elsaß. Zentraler Lenker der französischen Politik war Kardinal Richelieu.

Erst nach der schwedischen Niederlage von 1634 griff man selbst militärisch in den Krieg ein. Frankreichs Ziele lagen nicht im Landgewinn. Erstrebt wurde die Zerstörung der habsburgischen Vormachtstellung in Europa und die Begründung einer Hegemonie Frankreichs auf der Basis eines breit angelegten Bündnissystems.

Ferdinand II. sah sich also einer breit angelegten Koalition gegenüber, die seine Position ernsthaft bedrohte. Schon nach der Landung der Schweden an der Ostsee hatte er Wallenstein erneut den Oberbefehl über die kaiserliche Armee übertragen. Der aber schien nun eher eigene Interessen zu vertreten. Durch sein Verhalten und Taktieren schuf er die Voraussetzungen, dass die Schweden bis Bayern vordringen konnten. Dieses unloyale Verhalten führte dann 1634 zu seiner Absetzung und Ermordung.

Der kurz darauf erfolgte Sieg über die Schweden bei Nördlingen stärkte die Position des Kaisers im ganzen Reich erneut und ließ ihn wieder zu einem stabilen Faktor im Konzert der europäischen Großmächte werden.



In den nächsten Jahren plätscherte der Krieg, bei aller Grausamkeit, so dahin. Als schließlich fast niemand mehr wusste, wo überhaupt die Fronten verliefen und wer welche Ziele verfolgte, zudem das militärische Potential erschöpft war und das Elend wuchs, setzte sich allmählich der Wille zum Frieden durch.

Als Frankreich und Schweden, ohne die als ausländische Großmächte ein Frieden nicht zu erzielen war, 1644 erste Gespräche aufnahmen, wurden die Kämpfe heftiger als zuvor, da alle Seiten ihre Verhandlungsposition durch Erfolge verbessern wollten.
Vier Jahre dauerte es, bis der Kaiser, Frankreich und Schweden mit ihren jeweiligen Verbündeten 1648 in Münster und Osnabrück den Westfälischen Frieden schlossen.

In die Diskussion um den Westfälischen Frieden ist in den letzten Jahren, vor allen Dingen im Umfeld der Feiern zum 350. Jubiläum, Bewegung gekommen. Von einigen Historikern wird er mittlerweile als ein epochales Werk gesehen. Dem mag ich so nicht folgen. Aber sehen wir uns die Ergebnisse an:

In dreifacher Hinsicht erlangte er große Bedeutung, wenn er auch in weiten Teilen den Status der Vorkriegszeit wieder herstellte. Zum einen wurden die konfessionellen Probleme im Reich endgültig geklärt. Katholizismus und Protestantismus waren von nun an gleichgestellt. Nicht mehr der Landesherr bestimmte jetzt die Konfession seiner Untertanen, damit war die Säkularisierung der Politik weit fortgeschritten.

Zweitens wurden die Reichsstände auf Kosten des Kaisers gestärkt. Und zum Dritten war dies der Versuch der Installierung einer gesamteuropäischen Friedensordnung, die durch auswärtige Mächte geschützt wurde. Nicht mehr der Krieg, sondern Diplomatie und Bündnispolitik wurden die neuen Erfolgsgaranten der Außenpolitik.

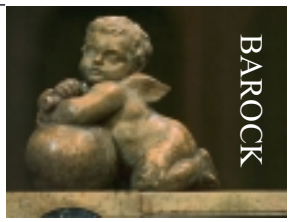
Zum Abschluss will ich Ihren Blick auf die Auswirkungen dieses Krieges für die Menschen lenken. Die Zeitgenossen haben uns diese Epoche als ein dunkles Zeitalter geschildert. Das ist so falsch nicht.
Insbesondere die bäuerliche Bevölkerung litt unter den drückenden Lasten, unter Verwüstung, Ausplünderung, Mord, Hunger und Seuchen. Dennoch ist das, was wir alle einmal gelernt haben, nämlich das die Hälfte der deutsche Bevölkerung den Friedensschluss nicht erlebt hat, Makulatur. Man wird die Verluste, schlimm genug, etwa auf 30 % schätzen können.

Zudem gab es weite Gebiete, die vom Krieg kaum oder gar nicht betroffen waren. Auch ein großer Teil der Städte entkam dem Krieg. An ihnen zogen die Heere vorbei, weil eine Belagerung der gesicherten Orte zu aufwendig gewesen wäre.

Die immer wieder gegebenen Hinweise auf den kulturellen und moralischen Niedergang sind wohl auch nicht zu halten. Für den Werteverfall hat dies Gültigkeit, aber ohne die Auswirkungen des Krieges verharmlosen zu wollen, steht im kulturellen Bereich dagegen das bedeutende literarische und künstlerische Schaffen dieser Zeit, das uns heute und in den nächsten Sitzungen beschäftigen wird.

Richten wir nun den Blick auf die Philosophie, die Vorstellungen von der Welt und die Versuche, sie zu verstehen und zu erklären.
Die Renaissance selbst leistete in der Philosophie nichts Großes, doch trug auch sie durch manches Wesentliche dazu bei, die Größe des 17. Jahrhunderts vorzubereiten. Zunächst machte sie dem starren scholastischen System, das zu einer geistigen Zwangsjacke geworden war, ein Ende. Sie ließ das Studium Platos wieder aufleben und förderte dadurch zumindest soviel Denkfreiheit, wie nötig war, um sich für Plato oder Aristoteles entscheiden zu können. Sie förderte das echte, unmittelbare Wissen von beiden, unabhängig von den Bearbeitungen der Neuplatoniker und der arabischen Kommentatoren. Noch wichtiger war, dass sie die Neigung der Menschen stärkte, in geistiger Tätigkeit ein köstliches soziales Abenteuer zu sehen und nicht nur einsames Meditieren mit dem Zweck, eine im voraus festgelegte Strenggläubigkeit zu erhalten. Die Humanisten waren damals jedoch zu sehr damit beschäftigt, die Antike zu studieren, als dass sie auf philosophischem Gebiet etwas Eigenes hätten hervorbringen können.

Die Renaissance war überwiegend Sache einer kleinen Schar von Gelehrten und Künstlern und wurde von freigebigen Mäzenen gefördert, besonders von den Medici und den humanistischen Päpsten. Ohne diese



Schirmherren wäre sie weit weniger erfolgreich gewesen.

Die meisten Humanisten blieben aber auch Kinder ihrer Zeit, sie vertraten weiterhin abergläubische Ansichten, die schon in der Antike vertreten worden waren. Magie und Hexerei mochten schlecht sein, trotzdem rechnete man mit ihnen. Die Astrologie stand besonders bei Freidenkern in hohem Ansehen; sie erlangte eine Beliebtheit, die sie seit der Antike nicht mehr besessen hatte.
Das erste Ergebnis der Emanzipation von der Kirche bestand also nicht etwa darin, dass die Menschen rational denken lernten, sondern dass sie für jeden erdenklichen antiken Unsinn empfänglich wurden.

Auch auf moralischem Gebiet war die erste Auswirkung der Emanzipation nicht minder verheerend.
Die alten Moralgesetze wurden nicht mehr respektiert; die meisten Staatsoberhäupter waren durch unlautere Mittel zu ihrer Stellung gelangt, die sie sich rücksichtslos und grausam zu erhalten suchten.
Wenn die Kardinäle anlässlich einer Papstkrönung zu einem Festmahl geladen waren, brachten sie aus Furcht, vergiftet zu werden, ihren eigenen Wein und ihren eigenen Mundschenk mit.
Die Lasterhaftigkeit der Päpste und alle Übel, die sich daraus ergaben, lagen klar zutage, und dennoch wurde nichts dagegen unternommen.

Es gibt wohl kein Verbrechen, von der Vernichtung antiker Manuskripte abgesehen, dessen sich die Menschen der Renaissance nicht wiederholt schuldig gemacht hätten...

Außerhalb der moralischen Sphäre aber hatte die Renaissance große Verdienste.

Ihre Architektur, Malerei und Dichtkunst sind noch immer berühmt. Sie brachte große Männer wie Leonardo oder Michelangelo hervor. Die Gebildeten befreite sie von den Fesseln der mittelalterlichen Kultur; selbst als sie noch sklavisch die Antike verehrte, brachte sie es den Gelehrten zum Bewusstsein, dass achtunggebietende Autoritäten zu fast jedem Thema die unterschiedlichsten Ansichten vertreten haben. Durch erneute Beschäftigung mit der griechischen Welt schuf die Renaissance eine geistige Atmosphäre, die wieder ein Wetteifern mit den griechischen Leistungen ermöglichte und in der sich persönliche Genialität so frei wie selten zuvor entfalten konnte.

Dies lässt sich auch im Bereich der Musik zeigen:

Die Musik vor der Barock-Zeit

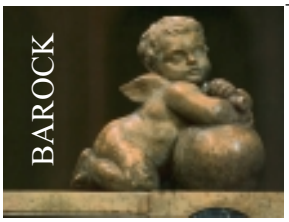
Wir haben bei unserem Renaissance-Projekt im Herbst 1999 gesehen, wie es zur Entwicklung einer neuen Tendenz auch in der Musik gekommen war, die sich von der mittelalterlichen unterschied.

Wie das Geistesleben und die Kunst veränderte sich auch die Musik erheblich. Mit der Mehrstimmigkeit in Gesang und Instrumentalmusik trat ein gewaltiger Einschnitt in die Musikentwicklung. Diese Polyphonie wird auch als die entscheidendste Errungenschaft in der Musik des Abendlandes gesehen.

Eine hohe Form nahm die Mehrstimmigkeit zur Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert in Nordwesteuropa an. So in Paris die geistliche Musik unter Guillaume Machaut, in England erreichte sie unter John Dunstable ihre Blüte. Im Hennegau (Flandern, heute Belgien) war 1398 Guillaume Dufay geboren worden, der das Zeitalter der berühmten franko-flämischen Schule zu einem ersten Höhepunkt führte. Er war der Hauptmeister am burgundischen Hof in Brügge.

Im 15. und 16. Jahrhundert gewann die franko-flämische Schule eine hervorragende Bedeutung. Diese Schule sollte nun die italienischen Komponisten beeinflussen und nicht umgekehrt. Also eine Entwicklung, die anders als die der geistigen Strömungen in der Renaissance verlief.

Die Einflüsse der franko-flämischen Schule wurden am stärksten in der venezianischen und der römischen Schule aufgegriffen und zu einer eigenständigen italienischen Richtung weiterentwickelt. Die venezianische Schule war eine Gruppe von Kapellmeistern und Orgelspielern, die zwischen 1530 und 1620 in Venedig wirkten und in ihren Kompositionen wichtige Formen für die spätere Barockmusik ausprägten. Ihr Begründer war der Flame Adrian Willaert (seit 1527 in Venedig). Die bekanntesten Vertreter der venezianischen Schule waren Claudio Monteverdi und Giovanni Gabrieli. Der Stil der venezianischen Schule ist durch gesteigerte Chromatik (also durch Versetzungszeichen veränderte Stammtöne einer Tonart) und großflächige, kontrastreiche Klangwirkung gekennzeichnet.
Die römische Schule war ein zwischen etwa 1550 und 1620 in Rom wirkender Komponistenkreis, der ebenfalls in der Nachfolge der franko-flämischen Schule einen in Melodik, Rhythmik und Harmonik ausgeglichenen und auf Textverständlichkeit achtenden Vokalstil pflegte. Ihre bekanntesten Vertreter waren Giovanni Pierluigi da Palestrina und Gregorio Allegri. Allgemein a-capella, aber auch in vokal-instrumentaler Ausführung, bestimmte dieser Stil – auch unter der Bezeichnung *Palestrina-Stil* – die kath. Kirchenmusik bis in das 19. Jahrhundert. Als dritte Schule gab es noch die florentinische „*Camerata*“, die jedoch für die Barockmusik nicht so bedeutend war.



Wie schon früher die Erfindung der Notenschrift die Entwicklung begünstigte, so wirkte sich jetzt die Erfindung des Notendrucks (s. Buchdruck-Entwicklung) außerordentlich belebend und verbreitend aus.

Einer der größten Meister der italienischen Musikrezeption in der späten Renaissancezeit, der zugleich den Übergang zur Barockzeit bildete, war Claudio Monteverdi. 1567 in Cremona geboren, ist er eine der großartigsten Gestalten der abendländischen Musikgeschichte.

Claudio Monteverdi
(1567-1643)

Er war der erste Großmeister der Oper. Sein Schaffen steht an einer Epochenwende.
Schon mit 16 Jahren (1583) gab er seinen ersten Band mit Madrigalen (gesungene Lyrik) heraus. 1590 kam er als Sänger und Violinist an den Hof der Gonzagas nach Mantua, 1601 wurde er dort Kapellmeister.

Nach dem Tod des Herzogs erhielt er 1613 einen Ruf nach Venedig, wo er als Kapellmeister der Markuskirche wirkte und dort 1643 starb.

Er schuf eine große Zahl an Vokalkompositionen (vornehmlich Madrigale), Oratorien und 8 Opern. Davon sind der „*L'Orfeo*" und die „*L'incoronazione di Poppea*" die bekanntesten.
Aus Monteverdis Oper „*Die Krönung der Poppea*" hören sie nun das berühmte Schlussduett. Dabei handelt es sich um eines der schönsten und klangsinnlichsten Stücke der venezianischen Oper. [3:54]

Die Maxime, der er zeitlebens folgte war, dass die Sprache die Herrin der Musik sei und nicht ihre Dienerin. Er wollte das Musikdrama seiner Zeit verwirklichen. Er verwandte dazu mit genialer Selbstverständlichkeit alle Mittel, die ihm aus der Zeit zuwuchsen, um etwas Neues zu gestalten.
Sein typischer Komponierstil kannte keine direkte Nachfolge. Zugleich prägte er jedoch die europäische Musik bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Stand der *L'Orfeo* noch in madrigalesker Tradition so zeigen die Spätwerke, wie die *„Poppea"* im Bereich der Oper einen nur noch in Stilwandlungen des 18. und 19. Jahrhunderts (wie Gluck und Wagner) erreichten Gipfel der dramatischen Musikgattung.

Ausgehend von Italien kam der Barockstil als Ausdrucksmittel eines gegenreformatorischen und absolutistischen Repräsentationsbedürfnisses von katholischer Kirche und Feudaladel besonders in den katholischen Ländern Europas zur vollen Entfaltung, während er in den nordeuropäischen Ländern in Form eines barocken Klassizismus eine eigenständige Ausprägung erfuhr.

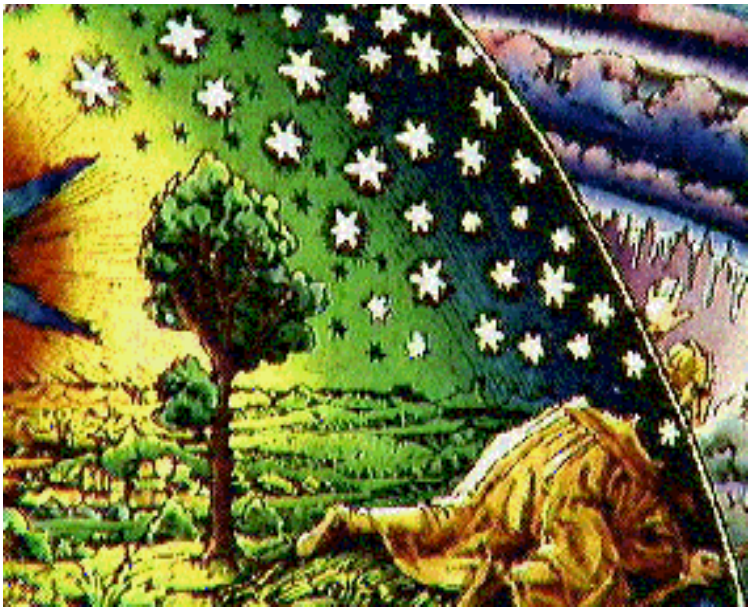
Auf politischem und ökonomischem Gebiet bilden das 17. und 18. Jahrhundert eine gewisse Einheit. Mit der Entdeckung der großen Seewege verloren die Mittelmeerstädte ihre Vormachtstellung. Um 1600 wurden in den Niederlanden und in England die großen Ostindischen Handelskompanien gegründet. Der wirtschaftliche und kulturelle Schwerpunkt verschob sich mehr und mehr nach Westeuropa. Spanien und Portugal, Frankreich, England und die Niederlande entwickelten sich zu Kolonialmächten.
Ihre Eroberungen schufen die Grundlage für den weltweiten Einfluss der westeuropäischen Kultur.

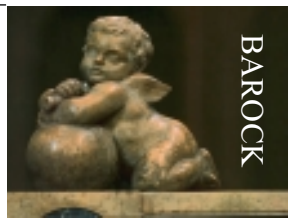
Auch auf philosophischem Gebiet bilden das 17. und 18. Jahrhundert eine Einheit. Die Philosophie des 17. Jahrhunderts löste sich aus der Umklammerung überlieferter Denkgewohnheiten und etablierte gegenüber der Tradition die Souveränität der Vernunft.

Die Philosophie des Barock und der Aufklärung ist von einem ungeheuren wissenschaftlichen Optimismus durchdrungen.

Wie keine andere hat sie es sich zur Aufgabe gemacht, die großen philosophischen Probleme im Licht der sich mächtig entwickelnden Naturwissenschaft zu überdenken:

Wissenschaft und Technik sollen den Menschen zum Beherrscher und Besitzer der Natur machen.





2.

Die stürmische Entwicklung der Wissenschaften

Fast alles, was die moderne Welt, deren Beginn zu Recht auf das 17. Jahrhundert gelegt wird, von früheren Jahrhunderten unterscheidet, ist den Naturwissenschaften zuzuschreiben, die ihre augenfälligsten Triumphe in der Epoche des Barock feierten.

Zugespitzt kann man sagen, dass ein gebildeter Mensch um 1600 noch stark dem Mittelalter und entsprechendem Denken verhaftet war - um 1700 waren die Gebildeten modern im heutigen Sinn. Mehrere Beispiele machen dies zwischen 1600 und 1700 deutlich: Zu Beginn des 17. Jahrhunderts waren massenhafte Hexenprozesse noch gang und gäbe - zum Ende waren sie mehr barbarische Randerscheinungen religiöser Intoleranz und Menschenverachtung in einer schon eher aufgeklärten Umwelt.

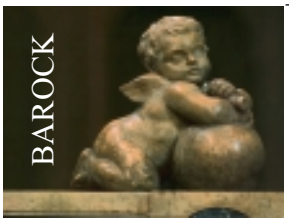
Kosmische Erscheinungen wie Kometen waren anfangs göttliche und wundersame Vorzeichen für irgend etwas - am Ende wusste man, dass auch sie dem Prinzip von naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten ohne weitere metaphysische Anklänge unterliegen. In der Physik und in der Chemie herrschten anfangs Magie, Zauberei und Alchimie - gegen Ende waren sie moderne und leistungsfähige wissenschaftliche Disziplinen.

Zweifellos spielt bei all dem eine große Rolle, dass sich in der Renaissance das Denken von kirchlichen Dogmen und Welterklärungen zwar nicht befreien, aber doch so weit lösen konnte, dass man wagte, Fragen an das bisher Geglaubte im Spiegel der Wirklichkeit zu stellen.

Eine der Wurzeln der neuen Welterkenntnis liegt nämlich auch im Protestantismus, der die Vorherrschaft der katholischen Kirche mit ihrem absoluten Macht- und Bildungsanspruch begrenzte. Die Reformation schuf ein freieres Klima der Forschung durch die Tatsache, dass ihre eigene Macht nicht so stark war und Freiräume zum Denken ließ. In katholischen Ländern verfolgte und verbotene Denker und Forscher flüchteten oft in die freieren protestantischen Gebiete und konnten dort dem eigenen Denken, den eigenen Sinnen mehr vertrauen und der Welt mit offeneren Augen begegnen. Die Naturwissenschaften des 17. Jahrhunderts lieferten nicht nur das Erkenntnis- und Wissenschaftsmodell für die folgenden 200 Jahre, sondern änderten grundlegend die Wahrnehmung der gesamten Natur - wovon auch die Position des Menschen innerhalb der Welt nicht unberührt bleiben konnte.

Dabei stehen zunächst vier große Männer an der Wiege der modernen Wissenschaften: Kopernikus, Kepler, Galilei und Newton, die auf Beobachtungen und Thesen vieler Vorgänger aufbauen konnten - aber mit ihren Schlussfolgerungen ihrer Zeit weit voraus waren und die Naturwissenschaften, insbesondere die Astronomie revolutionierten. Da ist zunächst

Nikolaus Kopernikus (polnischer Geistlicher, 1473-1543). Er gehört dabei noch in das 16. Jahrhundert, seine Wirkung entfaltete sich erst später. Er stieß die Erde aus dem Mittelpunkt des Weltalls und der Schöpfung, ohne einen Beweis im streng naturwissenschaftlichen Sinn zu haben. Seine Zeitgenossen, die katho-



lische Kirche genauso wie auch Luther und Calvin lehnten seine Thesen ab und bekämpften sie. Er behauptete, die Erde drehe sich um sich selbst und ihrerseits um die Sonne. Allerdings verstand er dieses heliozentrisch genannte Weltbild aus Angst vor Verfolgungen durch die katholische Kirche lediglich als Hypothese. Sein in seinem Todesjahr in Nürnberg von einem lutherischen Priester in Nürnberg veröffentlichtes Buch *„De Revolutionibus Orbium Coelestium“* war dem Papst gewidmet und entging bis zu Galilei der katholischen Verdammung. Kopernikus hielt es einfach für unökonomisch, dass die Erde als einziger Planet stillstehe und sich alles andere, also das gesamte Weltall, um sie drehen sollte. Er hielt aber an der antiken Vorstellung fest, dass alle Himmelsbewegungen absolut kreis- und gleichförmig sein mussten - der Kreis war das ästhetische Ideal der Antike.

Nikolaus Kopernikus

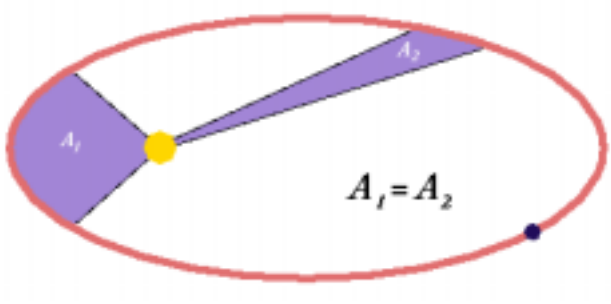
So fehlerhaft manche seiner Annahmen auch waren - sie revolutionierten das Denken: Es verbreitete sich die Erkenntnis, dass das, was man seit altersher gedacht hatte, falsch sein und zweitens, dass Wahrheit nur durch geduldiges Zusammentragen von Fakten bestätigt werden kann und nicht durch die Wiederholung des bisher Geglaubten.

Johannes Kepler

Johannes Kepler (1571-1630) vollendete in gewisser Weise das, was Kopernikus nicht beweisen konnte, denn ihm gelang es zwischen 1609 und 1619 die drei Gesetze der Planetenbewegung zu formulieren, wobei er auf jahrelangen Beobachtungen und akribischen Aufzeichnungen der Sternenbewegungen durch Tycho Brahe, dessen Assistent er war, aufbaute:

Die ersten beiden Thesen bezogen sich nur auf den Mars, die dritte vergleicht verschiedene Planetenbewegungen miteinander.

- Planeten bewegen sich in Ellipsen, in deren einem Brennpunkt die Sonne steht (s. unten)



2. Keppler’sches Gesetz:

- Planeten bewegen sich schneller, wenn sie sonnennah und langsamer, wenn sie sonnenferner sind. (s. oben)
- Die dritten Potenzen der mittleren Abstände der Planeten zur Sonne sind Proportional zu den Quadraten der Umlaufbahnen.

Das bedeutet, dass sich alle Planeten umso langsamer bewegen, je weiter sie von der Sonne entfernt sind. Der Merkur z.B. benötigt ca. 58 Tage für eine Umkreisung der Sonne, beim Pluto sind es 248 Erdenjahre.

Vielleicht ist für uns Heutige das alles so selbstverständlich, wie es für die Damaligen unvorstellbar war: Der Kreis war doch seit Pythagoras’ Tagen die angenommene natürlichste Bewegungsform und entsprach den hohen ästhetischen Ansprüchen. Die Planeten waren seit Plato und Aristoteles den Göttern gleich, vollkommene Körper. Vollkommene Körper müssen sich doch vollkommen bewegen - und das hieß, im Kreis, gleichmäßig, weder gezogen noch geschoben. Und dann kommt Kepler und beweist, dass sich die Planeten mal rasend schnell, mal langsam bewegten - das war unvorstellbar. Vollkommene Körper hatten nicht zu rasen und plötzlich zu trödeln.

Das Weltbild des westlichen Menschen wurde bis in die Zeit der Renaissance hinein durch den christlichen Glauben und die aristotelische Philosophie bestimmt. Kennzeichnend für dieses Weltbild war eine scharfe Trennung zwischen der unvollkommenen Sphäre des Irdischen und dem vollkommenen Himmel. Nach Aristoteles, der seit dem 13. Jahrhundert auch als Autorität auf naturwissenschaftlichem Gebiet galt, befindet sich die Erde im Zentrum des irdischen Raums, der endlich und kugelförmig gedacht wird, alles in diesem Raum ist dem Werden und Vergehen unterworfen, worin sich die Unvollkommenheit des Irdischen zeigt. Die Himmelssphären dagegen sind unvergängliche kristalline Kugeln, die sich wie die Häute einer Zwiebel ineinander fügen. Sie drehen sich nach einem komplizierten System um die Erde. Dieses ergibt die Bewegungen des Mondes, der Planeten und der Sonne, die jeweils in einer solchen durchsichtigen Schale

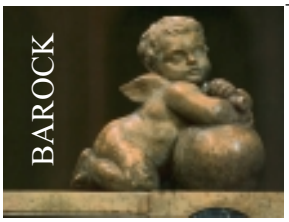
festsitzen. Jenseits der äußersten Sphäre dachte man sich Gottes Thron und den Aufenthalt der Auserkorenen. So war die gesamte Schöpfung nichts anderes als eine beeindruckende Kulisse für das Drama des menschlichen Sündenfalls und seiner Erlösung.

Und schließlich:
Galileio Galilei (1564-1642).
Er war eines der in der Renaissance so vorbildhaften Universalgenies: Mathematiker, Physiker, Astronom und Philosoph, der Medizin studiert hatte. Er forschte und entdeckte auf vielen Gebieten. Kaum hatte Galilei seinen *„Dialog über die hauptsächlichen zwei Weltsysteme“* veröffentlicht (in dem er Kopernikus Recht gab), verurteilte ihn der Papst bereits 1616 nichtöffentlich zum Schweigen. Galileio begründete die klassische Mechanik und läutete durch die mathematische Analyse natürlicher Vorgänge eine neue wissenschaftliche Zeit ein. Unter anderem untersuchte er, welche Kräfte auf ein Pendel einwirken oder auf den freien Fall eines Körpers. Während Aristoteles noch behauptet hatte, und ihm war nie widersprochen worden, dass die Fallgeschwindigkeit mit dem Gewicht eines Körpers proportional steige, bewies Galilei in einem Gedankenexperiment, dass alle Gegenstände gleich schnell zur Erde fallen, wenn sie nicht durch Luftwiderstand gebremst werden (was erst bewiesen werden konnte, als etwa 1654 die Luftpumpe erfunden war und man im luftleeren Raum nachweisen konnte, dass Federn genauso schnell wie Blei fallen). Er entwickelte Geräte zur Zeitmessung (z.B. für die Experimente zum Pendelschlag), zerlegte Bewegungen in ihre Einzelkomponenten, konnte Geschossbahnen berechnen und wurde so Vater der Ballistik. Er stellte das ungeheuer fruchtbare Prinzip auf, dass mehrere gleichzeitig wirkende Kräfte das gleiche Ergebnis erzielen, wenn sie allein nacheinander wirken. Auf diese Weise lässt sich die Gesamtwirkung einer Anzahl Kräfte errechnen. Physikalische Erscheinungen lassen sich analysieren, in dem man die einzelnen Gesetze der Kräfte feststellt, die auf sich bewegende Körper einwirken.

Er arbeitete als Astronom und entdeckte, dass die Milchstraße aus einer Vielzahl von einzelnen Sternen besteht, er entdeckte mittels seines Fernrohrs (s. Abb.) ebenso die Sonnenflecken, Krater und Gebirgszüge auf dem Mond - für ihn Beweise, dass 1. Kopernikus Recht haben musste und 2., dass auch der Himmel nicht vollkommen war. Anhand der von ihm entdeckten vier Jupitermonde konnte er auch nachweisen, dass Kepler mit seinen Berechnungen recht hatte. Doch es tauchte ein großes Problem auf: Man hatte immer nur

7 Himmelskörper in der inneren Himmelssphäre gekannt (nämlich die 5 Planeten: Saturn, Jupiter, Mars, Venus, Merkur sowie Sonne und Mond), das war ja auch richtig, denn die 7 war eine heilige Zahl (7 Schöpfungstage, 7-armiger Leuchter, Sabbath am 7. Tag usw.) - und nun gab es durch die Venusmonde plötzlich 11 Himmelskörper! 11 - eine vollkommen unmythische Zahl - und so weigerten sich die Traditionalisten, diese Fakten zur Kenntnis zu nehmen und wollten nicht einmal durch das Fernrohr schauen, was Galilei in Briefen an Kepler dazu brachte, von der *„Dummheit dieses Gesindels“* zu sprechen.
Als Reaktion auf Galileo erklärte die katholische Inquisition 1633 es für Ketzerei zu behaupten, die Erde würde sich bewegen, und stellte ihn unter Hausarrest und verurteilte ihn zum Widerruf. Die Kirche hielt an diesem Urteil 350 Jahre lang fest; Galilei wurde formell 1992 entlastet.

Schließlich Sir Isaac **Newton** (1642-1727) (s. Abb.), der den Sieg errang, den Kopernikus, Kepler und Galilei, aber auch viele andere wie Giordano Bruno, der für seine Behauptung der Unendlichkeit des Weltraumes auf dem Scheiterhaufen der Inquisition 1600 in Rom verbrannt wurde, vorbereitet hatten.
Er brachte (angeblich unter einem Apfelbaum einen zur Erde fallenden Apfel beobachtend) ein einfaches Prinzip ins Spiel, um Keplers Gesetze zu erklären:
Die Schwerkraft und aus dieser die Anziehungskraft zwischen Sonne und den einzelnen Planeten. Diese Kraft wiederum ist abhängig von der Masse und der Entfernung zwischen ihnen.
Newtons epochaler Gedanke wird heute als *universelles Gravitationsgesetz* bezeichnet.
Seine weiteren Gesetze: Jeder Körper bleibt im Zustand der Ruhe oder der gleichförmigen, geradlinigen Bewegung, solange keine anderen Kräfte auf ihn einwirken (*Trägheitsgesetz*). Die Änderung der Bewegungsgröße eines Impulses, der selber materieller Natur ist, ist der auf den Körper wirkenden Kraft proportional und findet in der Richtung statt, in der die Kraft einwirkt. Jede Kraft kann durch eine gleich große Gegenkraft aufgehoben werden. Durch das ers-



te Bewegungsgesetz, wonach eine einmal in Bewegung gesetzte, leblose Materie sich stets weiter bewegen wird, wenn sie nicht von äußeren Ursachen aufgehalten wird, war das Weltall mit seiner Mechanik nicht mehr von göttlicher Kraft abhängig - es bewegte sich und folgte seinen eigenen Gesetzen durch eigene Kraft.

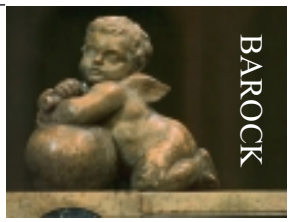
Aus all dem wird deutlich: Nicht mehr altes Buchwissen, sondern Erkennung der Realität stand im Vordergrund, das Vertrauen in und der Einsatz der eigenen Sinne. Während in den vorangegangenen Zeiten wesentlich das Wort, gesprochen oder geschrieben, im Zentrum des Wissens stand (mit dem abstrusen Höhepunkt der Spätscholastik), stellte die neue Wissenschaft das Sehen in den Mittelpunkt.
Robert **Boyle**, ein englischer Philosoph und Mitbegründer der Royal Society, verstand unter Wissen wesentlich das Sehen, Erkennen, Beobachten. Er selbst war der Vater der modernen Chemie, in dem er die Lehre von den Elemente durch Experimente festlegte und von der antiken in die moderne Form veränderte. So fand er u. a., dass Elemente aus kleinsten Teilchen, den „*Atomen*“, bestehen und sich zu Molekülen zusammenschließen.
Ein weiterer sehr wichtiger Ansatzpunkt für die stürmische Entwicklung der Naturwissenschaften war, dass nach Dingen gesucht wurde, die alltagstauglich waren, also unmittelbar praktischen Bedürfnissen entsprechen sollten, so dass die Praxis immer neue Fragen aufwarf, zu deren Lösung sie sich der Wissenschaft bediente. Kein Wunder also, dass besonders die Neuerungen im Bereich der naturwissenschaftlichen Geräte groß waren, ohne die viele der Entdeckungen unmöglich gewesen wären - und zu weiteren Fortschritten der Erkenntnis führten.
Im folgenden daher lediglich ein kleiner Ausschnitt:
Anfang des 17. Jahrhunderts wurde das **Mikroskop** erfunden und erschloss eine vorher nie gesehene Welt des Kleinen und Kleinsten (s. Abb.: Hier ein wunderschön gestaltetes von Robert Hooke).

Leeuwenhoek, einer der bedeutendsten Naturforscher seiner Zeit vervollkommnete das Lisenschleifen zu wahrer Geheimwissenschaft und konnte als erster Mensch der Welt 1674 die Mikro-Organismen, Bakterien, isolierte rote Blutkörperchen und viele andere vorher nicht geschaute Dinge sehen.
In genau die andere Richtung, nämlich ferne Welten, ging der Holländer Lippershey, der 1608 das **Fernrohr** konstruierte. Der Deutsche **Fahrenheit** (1686-1736) entwickelte das **Thermometer**, das zunächst mit Alkohol, später mit gereinigtem Quecksilber gefüllt, so genau anzeigte, dass es geeicht werden konnte. Galileis Schüler Torricelli (1608-1647) entwickelte ebenso wie Fahrenheit Geräte zur Messung des Luftdrucks (**Barometer**), Fahrenheit schuf Geräte, mit denen die Dichte bzw. speziellen Gewichte von Flüssigkeiten und festen Stoffen gemessen werden konnten (**Aräometer** bzw. **Pyknometer**).

Wie sehr sich die Naturwissenschaftler von altem Denken befreien mussten, zeigt auch der Erfinder der **Luftpumpe**, Otto Guericke (1602-1686) aus Magdeburg: Nach einer Aussage von Aristoteles, die experimentell bis dahin nie überprüft werden konnte, sollte die Natur das Vakuum (die Leere) scheuen (daher der Name horror vacui). Guericke nahm das **Vakuum** aber als

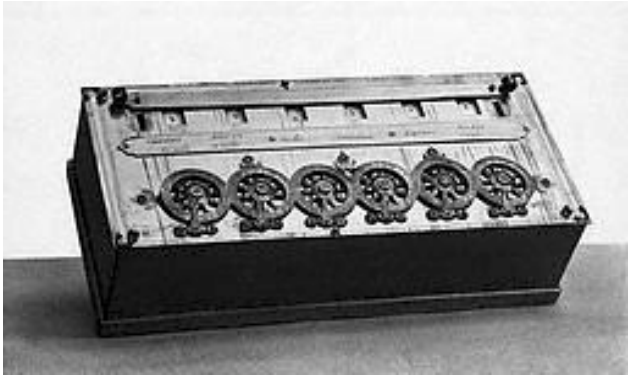
vorhanden an und machte 1657 den berühmten Magdeburger Halbkugel-Versuch (s. Abb.), wo es 16 Pferden und 50 Männern nicht gelang, die zusammengesetzten Halbkugeln, aus denen die Luft herausgesaugt worden war, auseinander zuziehen (da, was er beweisen wollte, 1. das Vakuum existiert und 2., Unterdruck erzeugt).
Mit dem Holländer **Helmont** (1579-1644), der zunächst 1625 wegen Ketzerei, Arroganz und Beziehungen zu Lutheranern und Calvinisten von der Inquisition verdammt, angeklagt und zum Widerruf gezwungen wurde, verbindet sich der Übergang von der scholastischen, auf Dogmen gegründeten Wissenschaft zur experimentellen Forschung: Um nachzuweisen, dass nicht die vier Elemente Wasser, Feuer, Luft und Erde grundlegend seien, sondern allein das Wasser und die Luft, züchtete er unter kontrollierten Bedingungen eine Weide, die nach 5 Jahren 80 Kg wog - während das Gewicht der Erde im Topf nahezu unverändert geblieben war. Zwar waren seine Schlussfolgerungen falsch (Gieswasser habe sich in pflanzliche Substanz umgewandelt) und er war in vielem noch der Alchimie verhaftet (ebenso wie Johann Böttger, der für August den Starken von Sachsen Metall in Gold verwandeln wollte und fast 2500 Jahre nach den Chinesen schließlich 1609 das Porzellan schuf), doch dies war die **erste exakte wissenschaftliche Langzeitmessung**.
Viele weitere Wissenschaftler konnten mit dem neuen Instrumentarien Bedeutendes entdecken:

Gilbert (1540-1603) wies den **Magnetismus** nach, Harvey (1578-1657) entdeckte den **Blutkreislauf**. **Reaumur** (1683-1757) wies nach, dass die Verdauung



ein chemischer und kein, wie bisher behauptet, mechanischer Vorgang ist. In der **Mathematik** wurde das gesamte Werkzeug der höheren Mathematik erfunden, von **Logarithmen**, über **analytische Geometrie, Differential-** bis zur **Integralrechnung**. Isaac Newton, Gottfried Wilhelm Leibniz, Kowa Seki (1642-1708) und ein Muslim fanden ungefähr zur selben Zeit die **Differenzialgleichungen**, mit denen nahezu alle physikalischen Gesetze beschrieben werden können und ohne die die moderne Naturwissenschaft unmöglich ist.

Blaise **Pascal** entwickelte 1642 eine **Rechenmaschine** (s. Abb.) für die Grundrechenarten. Das war so bedeutend, dass ihm zu Ehren eine heutige Computer-Programmiersprache nach ihm benannt wurde.



1675 wurde die **Ausbreitungsgeschwindigkeit des Lichtes** (s. Abb.) erstmals vom Astronom Ole Römer auf 307.200 km/s ziemlich genau bestimmt.
Das **Brechen des Lichtes** beim Übergang von einem Medium ins andere wurde von Willebordus Snellius formuliert.
Und es setzte sich endlich die Erkenntnis muslimischer Wissenschaftler durch, dass das Licht nicht vom Auge ausgeht, sondern von außen ins Auge eintritt.

Die **Wellentheorie des Lichtes** wurde schließlich von Christian Huygens (1629-1695) begründet.

Und so weiter und so weiter - im Barock wurden die wissenschaftlichen Erkenntnisse über die Welt Legion.

Abschließend noch ein weiteres Phänomen, das die Welt bis heute enorm verändert und in dieser Epoche seinen Ursprung hat: der **Umgang mit der Zeit**.

Das mittelalterliche Europa wurde im Umgang mit der Zeit von religiösen Einrichtungen geprägt. Das metaphysische Fundament für die christliche Verwaltung der Zeit lieferte der heilige Augustinus im 4. Jahrhundert.

Für Augustinus beginnt die Geschichte der Zeit mit der Schöpfungsgeschichte - und da es vor der Schöpfung nichts gab, was sich hätte bewegen können, gab es vor der Schöpfung auch keine Zeit. Aus diesem Grund begriff er die Zeit als ein eindimensionales Kontinuum, das einen festen Anfang - die Schöpfungsgeschichte - und ein bestimmtes Ende bzw. Ziel hat: den Jüngsten Tag am Ende der Welt.
Hieraus ließ sich für die folgenden Generationen hervorragend eine quantitative Messung der Zeit ableiten: man verglich die Dauer einer Bewegung mit der Dauer einer anderen, mit anderen Worten - die Zeit galt relativ und nicht absolut.

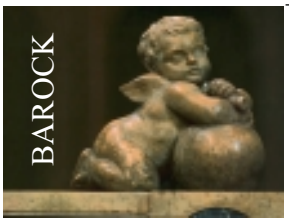
Die religiöse Prägung der Zeit im frühen Mittelalter ging neben der Kirche vor allem von Klöstern aus, da diese aufgrund ihrer starken Disziplin und Regelhaftigkeit eine gut durchdachte *„zeitliche Haushaltspolitik“* benötigten.

Das heliozentrische Weltbild, das Nikolaus Kopernikus im 16. Jhrdt. verkündete, war das Vorspiel einer revolutionären Umwälzung. Johannes Kepler vermutete später, dass Zeit eine unabhängige Größe ist, weshalb er beabsichtigte, *„zu zeigen, dass die himmlische Maschine nicht wie ein göttliches Lebewesen ist, sondern wie eine Uhr.“*

Isaac Newton schließlich zerschlug alles Religiöse in der Zeit*: „Die absolute, wahre und mathematische Zeit verfließt an sich und vermöge ihrer Natur gleichförmig und ohne Beziehung auf irgendeinen äußeren Gegenstand.“*
Es war die mechanische Uhr, die durch ihre Fähigkeit, die Zeit in immer kleinere Einheiten zu teilen, das neue Weltbild unterstützte. Die mechanische Uhr war es, die half, die natürliche Zeit von menschlichen Ereignissen abzulösen und den Glauben an eine autonome Welt mathematisch messbarer Sequenzen zu schaffen: die Welt der Wissenschaft.

Und das protestantische Milieu trug seinen Teil dazu bei. Die protestantische Ethik entdeckte den engen Zusammenhang zwischen Sünde und Zeitverschwendung. Es galt, keine Minute zu verlieren und den normierten 1440-minütigen Regeltag einzufordern. Als Regulator diente das Pendel, dessen Präzision mit den strengen Sitten konform ging.
Der Blick auf die Uhr wurde zum Symbol der Selbstkontrolle.

Benjamin Franklin brachte den Geist des Kapitalismus 1748 auf eine einprägsame Formel: *„Zeit ist Geld.“* Der Mensch der Neuzeit sah sich erstmals in der Lage, sich unabhängig von Gott und anderen übersinnlichen Instanzen die Zeit zu eigen zu machen und wies ihr eine eigenständige Existenz zu.



Der französische Philosoph Diderot brachte es auf den Punkt: *„Die Welt ist kein Gott mehr. Sie ist eine Maschine mit ihren Rädern, Seilen, Rollen, Federn und Gewichten.“*

Auch Rene Descartes war vom Lauf der Uhren ungeheuer beeindruckt. Er ist nicht nur Urvater der Moderne, sondern auch des so genannten mechanistischen Weltbildes (dessen negative Folgen uns bis heute beschäftigen), in welchem er die Welt und alles in ihr mit den Uhren verglich und definierte: *„In allen materiellen Dingen sind die Bewegungsursachen die gleichen wie in künstlich hergestellten Maschinen.“*

Auch die Zeit begann, an Gott zu nagen - wie dies auch einige Philosophen taten, die uns später in dieser Reihe noch beschäftigen werden.

Musik des Barock

Übergang zum Barock

Mit dem Barock verbindet sich die Vorstellung von Reichtum, Fülle, Überfluss. Das Geburtsland des Barock ist Italien, im engeren Sinne Rom. Zumindest gilt dies für die Malerei. Die Übergänge zwischen Renaissance und Barock sind auch in der Musikgeschichte fließend.

Der Stilbegriff Barock war im 19. Jahrhundert vom portugiesischen „*barocco*” (bizarre, missgestaltete Perle) abgeleitet gebildet worden und war zunächst abschätzig gemeint. Man sah damals im Barock einen überladenen Manierismus im Gefolge der Renaissance und missachtete die höfische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts als den Ausdruck einer überwundenen feudalistischen Epoche.
Das Andersartige, das bald überall das Barock von der Renaissance unterschied, ergab sich aus einer fundamentalen Umwertung im Weltanschaulichen, hin zum Diesseitigen. Sie resultierte aus dem Übergang vom Ptolemäischen (umgrenzten) zum Kopernikanischen (offenen) Weltbild, der damals als Zugang zu einer neuen Freiheit empfunden wurde. Wir haben dies ja beim Renaissance-Projekt gehört.

Die drei italienischen Schulen (römische, venezianische u. Camerata), die Einflüsse der franko-flämischen Schule übernahmen, leiteten in das Zeitalter der Barockmusik über. Italien blieb bis ins 18. Jahrhundert führend in der Musikentwicklung, wenngleich sich auch in den anderen europäischen Ländern eigenständige Entwicklungen abzeichneten.
In Deutschland vollzog sich in Fortführung der Musikauffassung Luthers eine Umwandlung weltlich-italienischer Anregungen zu einer eigenständigen protestantischen Kirchenmusik, die zunächst besonders im Schaffen von *Heinrich Schütz* (dessen Lehrer der Katholik *Monteverdi* war!) hervortrat und dann im Werk *Johann Sebastian Bachs* gipfelte.

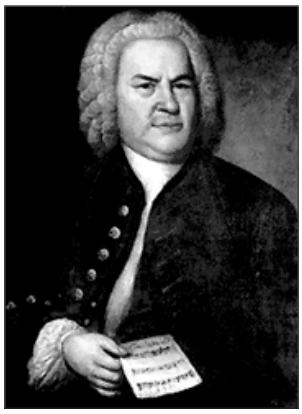
Das Barock als Musikepoche wird zumeist als das „*Generalbasszeitalter*“ bezeichnet. Aber auch eine Vielzahl musiktheoretischer Veränderungen kennzeichnen diese, uns nun beschäftigende Musikepoche.

Unter Generalbass (it. *basso continuo*) ist vereinfachend die zugrundeliegende durchlaufende Bassstimme gemeint, die auf tiefgestimmten Tasten- oder Streichinstrumenten (v.a. Orgel u. Cembalo) zusätzliche harmonische Füllstimme zu verstehen. Der Generalbass wird zumeist in den Noten nur improvisierend vorgegeben.

Als ein akustisch nachvollziehbares Beispiel für den Generalbass möchte ich ihnen jetzt einen Satz aus der Bachkantate Nr. 6 „*Bleib bei uns, denn es will Abend werden*“, die Alt-Arie „*Hochgelobter Gottessohn*“ vorspielen, in der sie neben der Altstimme eine Alt-Oboe hören und dazu als Generalbass, Orgel u. Violoncello. Als Altstimme hören sie eine für das Barock nicht ungewöhnliche männliche Stimme (Counter-Tenor oder auch Altus), auf die wir noch zurückkommen werden.

Hier also ein Beispiel protestantisch-sakraler Musik des berühmtesten Komponisten der Barockzeit.

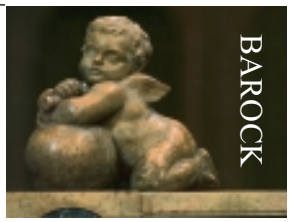
J. S. Bach: Kantate Nr. 6 „*Bleib bei uns, denn es will Abend werden*“, Arie „*Hochgelobter Gottessohn*“; Concentus musicus Wien, Dir.: Nikolaus Harnoncourt; [3:44]


Johann Sebastian Bach

Wodurch ist nun die Barockmusik gekennzeichnet? Lässt sich eine erkennbare Abgrenzung für die Zeit danach feststellen?

Auch in der Musikgeschichte wird gemeinhin das Barock auf die Zeit zwischen 1600 und 1750 fixiert.

Naturgemäß beeinflussten bedeutende Ereignisse wie die Reformation und Gegenreformation, vor allem der 30-jährigen Krieg u. a. Einschnitte die Musikentwicklung. Der 30-jährigen Krieg prägte die Erfahrung zur „*Vanitas mundi*“, der „*Vergänglichkeit des Seins*“. Dies führte zur widersprüchlichen Grund-



stimmung der Menschen aus Todesangst und Lebenshunger, zu tiefer Frömmigkeit und Erlösungssehnsucht. Die Kennzeichnung des „*barocken Menschen*“ in seinem Dualismus ist hiermit knapp umschrieben.

Vor dem 30-jährigen Krieg trennten Reformation und Gegenreformation unterschiedliche Musiktendenzen. Aber auch die Emanzipation des Bürgertums macht sich im Gegensatz zum Absolutismus in der Musik bemerkbar. Das Feudalsystem findet im Absolutismus und seiner höfischen Prachtentfaltung und seiner damit einher gehenden Musikkultur seinen dekadenten Kulminationspunkt.

Wie in der Gartenbaukunst (v.a. Versailles) entdeckte auch die Musik den Raum. Durch getrennte Aufstellung verschiedener Ensembles wird der Raum auch akustisch erschlossen (siehe Händels Wasser- und Feuerwerksmusik als Concerti). Die Entfaltung einer farbenprächtigen Musik im Raum entsprach dem zunehmenden Bedürfnis nach Prunk, Machtdarstellung, starken Sinneseindrücken und Wirkung der Musik.

Auch die Frage nach der Affektendarstellung rückte in den Mittelpunkt der Musiklehre. Affekte sind menschliche Gemütsbewegungen und Leidenschaften. Musikalische Parameter wie Melodik, Harmonik, Rhythmik Tempo, Klangfarbe, Dynamik u. a. wurden in den Dienst der Nachahmung von Affekten gestellt.

Als Beispiel der barock-höfischen Prachtentfaltung möchte ich Ihnen einen franz. Komponisten vorstellen, den wohl die wenigsten von Ihnen mit Namen kennen werden: Marc Antoine Charpentier (1636 – 1704).

Dieses Stück aber werden Sie sicher schon einmal gehört haben. In welchem Zusammenhang?

M. A. Charpentier: das Preludium aus dem „*Te deum*“ [1:38]

Im Zusammenhang mit der Ausbildung des Generalbass entwickelte sich ein neues harmonisches Denken. Für die Barockmusik wurde ein vertikal klanglicher Bezug der Harmonik verbindlich. Anstelle gleichberechtigter Stimmen in der Polyphonie trat nun eine Dominanz der Außenstimmen ein (also Sopran und Bass). Die Mittelstimmen hatten nun nur noch klangfüllende Funktion. Die Instrumentalmusik wurde nun der Vokalmusik ebenbürtig (seit Giovanni Gabrieli).

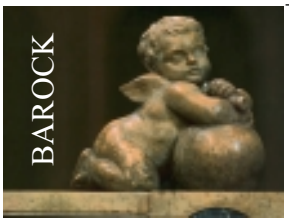
Neben der Generalbassbestimmtheit wurde das Concerto-Prinzip für die Barockmusik charakteristisch. Unter dem Concerto-Prinzip ist das Zusammenspiel gegensätzlicher Klangträger zu verstehen. Das Concerto (von italienisch: *concertare* = „wetteifern“) ist synonym zur *Sinfonia* (italienisch: Zusammenklang) zu verstehen.
Während die Mehrchörigkeit der venezianischen Schule seit 1560 unmittelbar aus der franko-flämischen Schule hervorging, bedeutete die Monodie (instrumental begleitender Sologesang, seit etwa 1600) einen Neubeginn. Auf der Grundlage dieses neuen, sprach- und affektbezogenen Sologesangs entstand die Oper als repräsentative Gattung der Barockmusik, daneben Oratorium, Kantate, geistliches Konzert und Sololied. Die Schaffung der Oper war die bedeutendste Schöpfung der Barockmusik.

Emblematik - eine Literaturform des Barock

Wir haben uns überlegt, dass in einer solchen Reihe, wie wir sie hier zum Barock durchführen, auch die Literatur und das Theater nicht fehlen dürfen. Natürlich kann auch hier nur ein kleiner Aspekt eine Rolle spielen, ich will daher zur Rolle der Emblematik in der Barockliteratur einige Ausführungen machen.
Ich will dies aufhängen an einem kurzen Monolog aus dem Trauerspiel „*Sophonisbe*“ von Daniel Casper von Lohenstein. Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683) zählt zu den bedeutendsten deutschen Literaten der Barockzeit, insbesondere seine Trauerspiele werden an allen Theatern dieser Zeit häufig gespielt. Zu seinen bedeutenden Werken zählen *„Ibrahim Bassa“, „Agrippina“, „Epichares*“ und schließlich das wohl 1666 entstandene Trauerspiel „*Sophonisbe*“.
Sie werden wohl keines dieser Stücke kennen, aber es kann Ihnen ein Trost sein, dass kaum jemand diese Werke kennt. Sie werden, soweit es mir bekannt ist, auch nirgendwo mehr aufgeführt, was sowohl mit einer kaum noch verständlichen Sprache, aber auch mit einem komplizierten, nicht mehr nachzuvollziehenden Aufbau zu tun hat.

Zum Inhalt:
Dieses Trauerspiel behandelt die kriegerische Auseinandersetzung zwischen dem Reich der Numider, deren Königin Sophonisbe ist und einem mit Rom verbündeten afrikanischen Heer, dass unter der Führung des Feldherrn Massinissa steht. Nachdem dieser die Numider geschlagen und ihre Hauptstadt besetzt hat, verliebt er sich in Sophonisbe. Im Zwiegespräch mit ihr hält er folgenden Monolog, in dem er ihr seine abgrundtiefe Liebe gesteht. Ich zitiere diesen in der originalen Sprache:

M a s i n. Nein! meine Flammen wird Vernunft und Zeit aufwehen!
Ich habe dieser Glutt zwar Anfangs widerstrebt;
Doch ich floh wie ein Reh / in dem der Pfeil schon klebt.
Ich wolte mit Gewalt die Augen von dir kehren.



Doch ich empfand: daß sie von Arth der Adler weren /
Du ihr schön Sonnenradt. Ja hette meine Pein
Mir Ruh und Schlaff vergönnt / würd' es ein Traum zu sein
Mich düncken! aber ach! ich brenn' und werde brennen!
Das Epheu läßt sich nicht gantz von der Staude trennen /
Ich nicht beseelt von dir! Ja / ausser dir bin ich
Todt. Denn ich habe ja kein ander Hertz als dich.
Mein Abgott / Sophonisb'; Ich falle dir zu Fusse;
Ach! kühle meinen Brand mit einem feichten Kusse!
Geuß in mein siedend Hertz zwey Tropfen reiner Gunst.

Ich will Ihren Blick aber auf zwei Stellen in diesem Text richten, die zentral für die Aussage des Stückes stehen. So sagt Massinissa über seine Augen, dass „*sie von Art der Adler wären, du ihr schön Sonnenrad*". Und an anderer stelle heißt es: *„Der Efeu lässt sich nicht ganz von der Staude trennen".*

Sehen wir uns heute diese Sentenzen an, dann würden wir wohl feststellen, dass es sich um eine bildhafte Sprache handelt, die man ganz nett finden kann. Anders jedoch erging es den Zeitgenossen. Sie wussten mit diesen Begriffen Emblemata oder emblematische Wendungen zu verknüpfen. Denn die Emblemata sind wohl die weitverbreitetste Kunstform dieser Zeit, daher kann ihre Kenntnis beim Seher dieser Stücke vorausgesetzt werden.
Eine solche Aussage muss natürlich belegt werden. Die erste Sammlung von Emblemen erschien 1531 in Augsburg als *„Emblematum liber"* der Andreas Alciatus. Allein von diesem Buch sind mehr als 130 Neuauflagen bekannt. In der Folge befassen sich mehr als 600 Autoren mit dem Verfassen weiterer Emblembücher. Insgesamt erreicht die Auflage der gesamten Emblemliteratur eine Zahl von weit mehr als 1 Million. Damit dürfte diese Gattung wohl nach der Bibel die größte Verbreitung gefunden haben. Somit dürfen wir also mit Fug und Recht voraussetzen, das dem zeitgenössischen Publikum diese Text- und Kunstform mehr als geläufig war.

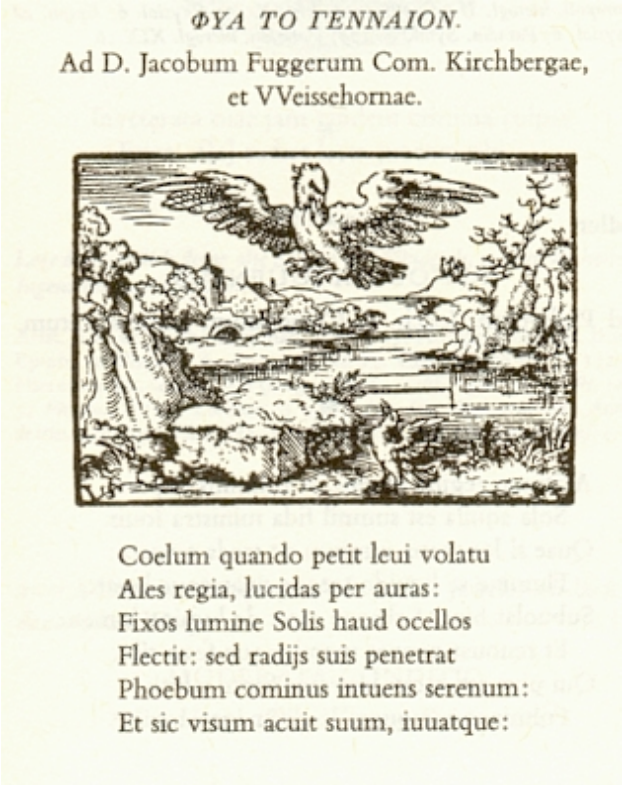
Was ist nun aber ein Emblem. In der Kunstgeschichte wird es definiert als eine Kunstform, die durch die Vereinigung von Wort und Bild zu einem in sich geschlos senen allegorischen Gebilde gekennzeichnet ist. Idealtypischerweise gliedert es sich in drei Teile. Der erste Teil ist die *inscriptio*, auch *Motto* oder *Lemma* genannt. Sie bildet gewissermaßen die Überschrift der emblematischen Figur. Den zweiten Teil bildet die *pictura*, auch als *Icon* oder *Imago* bezeichnet. Der dritte Teil ist die *subscriptio* oder das *Epigramm*.

Die *inscriptio* ist ein knapper Ausspruch, dessen Inhalt eine bedenkenswerte sittliche oder ethische Wahrheit wiedergibt oder einen Wahlspruch bzw. eine Lebensregel bietet. In ihr werden häufig antike Autoren, Bibelverse oder auch Sprichwörter zitiert. Manchmal beschreibt sie auch nur das im Bild Dargestellte.

Der *pictura* sind inhaltlich und thematisch fast keine Grenzen gesetzt. Sie kann alle Dinge der Natur darstellen, aber auch Geräte und Tätigkeiten des menschlichen Lebens. Ebenso gut können historische oder biblische Szenen abgebildet werden, auch geschichtliche oder mythologische Darstellungen kommen vor. Eine ganz bedeutende Rolle kommt den mittelalterlichen Herbarien und Bestiarien zu. Es wird also deutlich, dass sich den Verfassern von Emblembüchern ein gewissermaßen allumfassendes Spektrum an Motiven und Möglichkeiten bot.

Die *subscriptio* ist als dritter Bestandteil des Emblems zugleich derjenige, der das Emblem von allen anderen bildlich-literarischen Kunstformen unterscheidet. Ihre Aufgabe ist es, das im Bild Gezeigte zu erläutern und auszulegen oder aus der Bildbedeutung eine allgemein gültige Lebensweisheit oder Verhaltensmaßregel abzuleiten. Häufig hat sie auch die Funktion, das aus dem Zusammenspiel von *inscriptio* und *pictura* entstehende Rätsel zu lösen, dies jedoch in kunstvoller Verschleierung. Diese Auflösung des Rätsels verweist oft auf eine moralische Belehrung, die die Wahrheit des Embleminhaltes verdeutlichen soll. Somit trägt das Emblem in seiner Grundkonzeption ausgesprochen didaktische Züge.

Soviel zu den Grundzügen des Emblems und zum Zusammenwirken seiner Teile. Ich will Ihnen dies nun an Beispielen verdeutlichen, die sich auf Teile des oben gehörten Zitates beziehen.



ΦΥΑ ΤΟ ΓΕΝΝΑΙΟΝ.

Ad D. Jacobum Fuggerum Com. Kirchbergae, et VVeissehornae.

Coelum quando petit leui volatu
Ales regia, lucidas per auras:
Fixos lumine Solis haud ocellos
Flectit: sed radijs suis penetrat
Phoebum cominus intuens serenum:
Et sic visum acuit suum, iuuatque:

Zunächst einmal sehen Sie hier ein vollständiges Emblem vor sich. Sie können die drei Teile, deutlich voneinander getrennt, erkennen. Wir haben hier oben die *inscriptio*, die in griechischer Sprache erscheint. Sie könnte ebenso in Latein, Französisch oder auch Deutsch dort stehen. Darunter sehen sie die *pictura*. Weiter unten die *subscriptio*, die ich Ihnen nur in dem Teil abgebildet habe, der für uns in diesem Zusammenhang wichtig ist. Insgesamt ist sie erheblich länger, da es sich um einen belehrenden Text, möglicherweise für den Sohn des Enblem-Künstlers, handelt.

Gehen wir jetzt vom Formalen zum Inhaltlichen:
Die griechische Inschrift bedeutet übersetzt: *„Der Adel ist angeboren“.* Darunter finden sie ein Bild, dass einen Adler zeigt, der sein Junges lehrt, in die Sonne zu sehen. Dies erscheint nun wirklich auf den ersten Blick mehr als rätselhaft. Denn was hat ein Adler mit Adel zu tun?

Die Auflösung gibt der darunter stehende Text: Wenn der königliche Vogel mit leichtem Flug durch die hellen Lüfte zum Himmel strebt, wendet er die auf das Licht der Sonne gerichteten Augen nicht von ihr ab. Vielmehr durchdringt er, aus der Nähe anschauend, mit seinen Strahlen den hellen Phoebus, und so schärft und fördert er seine Sehkraft.

Für die Menschen dieser Zeit, wie Manfred von Horadam bereits deutlich gemacht hat, spielt die Erklärung der Natur eine große Rolle. Dies steht auch hier im Vordergrund. Der Adler gilt als königlich, weil er so hoch fliegt, dass er der Sonne am nächsten kommt.

Aus dieser Einschätzung folgt die vermeintliche Erkenntnis, dass er so hoch fliege, um seine Augen an der Sonne zu schärfen. Das heißt also, dass die Sonne, die jeden erblinden lässt, der sie zu lange anschaut, hier in einer Symbiose steht. Sie schärft die Augen des Adlers, umgekehrt würde der Adler erblinden, wenn er nicht regelmäßig in die Sonne schauen könnte.

Wir finden Embleme mit dem Adler und der Sonne in großer Vielzahl. Und immer stehen sie für das aufeinander angewiesen sein, für unvergängliche Freundschaft und damit auch für die Unvergänglichkeit der Liebe.

Wenn Massinissa also davon spricht, dass er die Augen nicht mehr von Sophonisbe lassen kann, weil sie sein Sonnenrad sei, erkennt der Zuschauer hier die Aussage, dass er in einer Weise verliebt ist, die ihn von ihr abhängig macht.

Wenden wir uns nun dem zweiten emblematischen Bild in dem Zitat zu*: „Der Efeu lässt sich nicht ganz von der Staude trennen“.*
An dieser Stelle steht der Efeu, eines der beliebtesten Emblemata, für die lebenslängliche Vereinigung ewiger Liebe und Freundschaft. Leider hatte ich in meinen Unterlagen kein Bild, dass Staude und Efeu zeigt, daher zeige ich Ihnen hier ein Bild, dass eine Ruine zeigt, die vom Efeu vor dem Verfall bewahrt bleibt.
Wieder handelt es sich um ein vollständiges Emblem.
Die positive Wertung wird schon in der Überschrift deutlich, die übersetzt lautet: *„Wenn er lebt, werde auch ich leben“*. Die *pictura* zeigt die angesprochenen Mauerreste.

In der *subscriptio* heißt es dann: *„Die Mauern lassen den Efeu wachsen, der Efeu erhält die Mauern, ein gegenseitiger Dienst“.* Hier stellt sich das Bild der wechselseitigen Freundschaft dar.

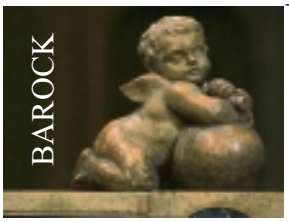
Auch hier wird deutlich, wenn man sich das Zitat ansieht, dass hier die gegenseitige Abhängigkeit und die unumstößliche Zuneigung gemeint ist.

Und dennoch besagt diese Stelle für den zeitgenössischen Betrachter noch einiges mehr. Denn der Efeu steht in ebenso vielen emblematischen Darstellungen für verderbliche Zuneigung, für Opfertod und Undank.

Auch hierfür ein Beispiel (s. folgende Seite).

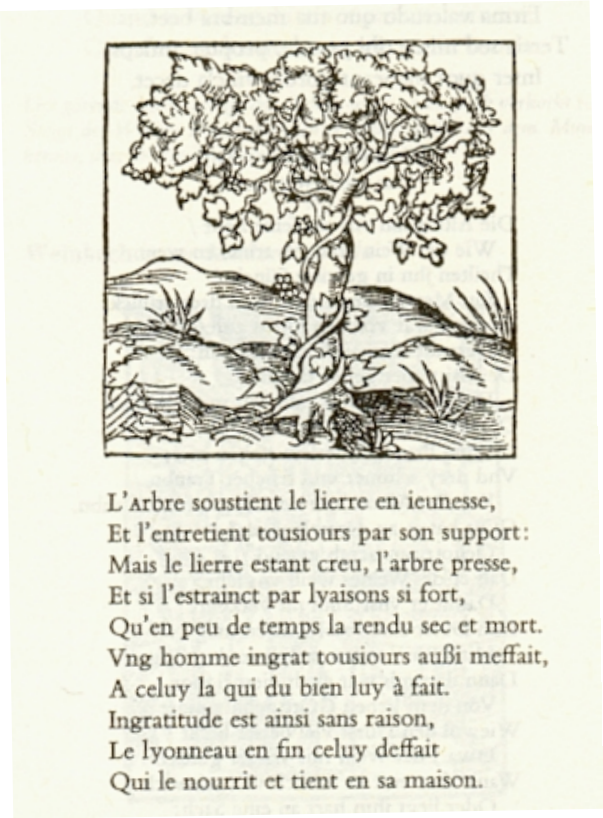
Sie sehen, dass hier die *inscriptio* fehlt, die Darstellung also nicht vollständig ist.
Die *pictura* zeigt einen von Efeu umrankten Baum.
Zentral ist die französische *subscriptio*, die folgenden Inhalt hat: *„Der Baum schützt den jungen Efeu, ernährt und stützt ihn ständig. Der groß gewordene Efeu aber erdrückt den Baum und umschlingt ihn so fest, dass er nach kurzer Zeit dürr und tot ist. So handelt auch immer der undankbare Mensch an demjenigen, der ihm Gutes tat.*

Undank kennt keine Überlegung. Der junge Löwe tötet am Ende denjenigen, der ihn ernährt und ihm Obdach gewährt.“



Bitte beachten sie, dass im letzten Satz hier ein weiteres emblematisches Bild eingebracht wird.

Das Bild des Efeus zieht sich durch die ganze *Sophonisbe*.



L'arbre soustient le lierre en ieunesse,
Et l'entretient tousiours par son support:
Mais le lierre estant creu, l'arbre presse,
Et si l'estrainct par lyaisons si fort,
Qu'en peu de temps la rendu sec et mort.
Vng homme ingrat tousiours außi meffait,
A celuy la qui du bien luy à fait.
Ingratitude est ainsi sans raison,
Le lyonneau en fin celuy deffait
Qui le nourrit et tient en sa maison.

Während es stets positiv gemeint scheint, ist dennoch die drohende Tragödie damit schon vorgezeichnet. Erst im letzten Teil des Stückes taucht das Bild dann letztmalig auf, dort jedoch dann mit einer endgültig negativen Bildbesetzung.

Ich denke, es war an diesen wenigen Beispielen zu erkennen, dass die Emblemkunst relativ große Auswirkungen auf das literarische Schaffen dieser Zeit hatte.

Der Dichter des Barock konnte darauf vertrauen, dass seine Leser und Zuschauer sich in der Welt der Embleme auskannten.

Emblemata sind auf das Engste mit dem Barock verbunden, sie finden aber auch mit dem ausgehenden Barock einen absoluten Bedeutungsverlust.

Sie werden in keiner Phase mehr prägend, noch nehmen sie irgendwann einmal Einfluss auf die Künste.

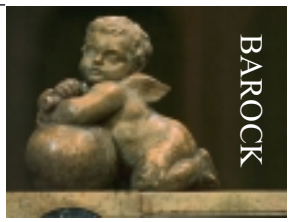
Und dennoch möchte ich Ihnen abschließend aufzeigen, dass Reste der Emblemkunst zumindest als Teil unserer heutigen Sprache noch existent sind, auch wenn wir den Hintergrund nicht mehr bewusst benennen können.

Sie sehen hier ein Krokodil, dass ein Kind verschlingt. Die Überschrift lautet: *"Es verschlingt ihn, und klagt"*. Die *subscriptio* lautet: *„Fürwahr, den Worten eines wetterwendischen Freundes zu misstrauen, ist für mich ebenso selbstverständlich wie das Misstrauen gegen deine Tränen, Krokodil".*

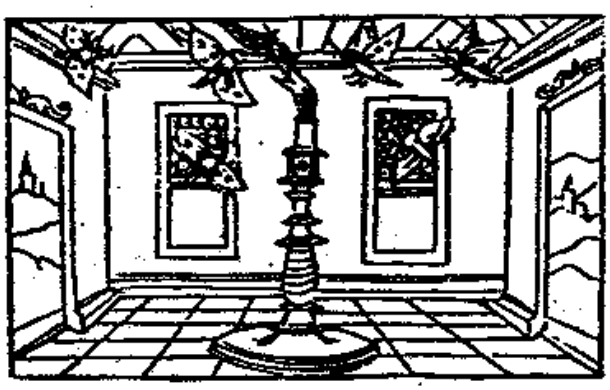
Auch hinter diesem Bild steht eine Naturbeobachtung: Krokodile haben hinter den Augen eine Drüse sitzen, die, wenn sie sich außerhalb des Wassers befinden, ein Sekret ausstößt, dass die Augen feucht hält.

Somit sieht es so aus, als ob das Krokodil weint. Dieses Bild steht für Falschheit.

Wir finden es in unserer Sprache mit *„Krokodilstränen"* als Ausdruck für falsche, also geheuchelte Tränen.



LA GUERRE DOULCE,
AUX INEXPERIMENTEZ.



Les Papillons se vont bruler
A la chandelle qui reluict:
Tel veult à la bataille aller,
Qui ne sçait combien guerre nuyt.

Ein weitere Beispiel, dass Teil unserer Sprache ist (nebenstehend).

Es steht für verderbliche Lust, Marter der Liebe u.ä.
In dem barocken Beispiel steht es, aus der Zeit heraus erklärbar, für gefährliche Kriegsbegeisterung.

Die Überschrift lautet: *„Der Krieg ist süß für die, die ihn nicht kennen*."

In der Unterschrift heißt es:

Die Falter verbrennen sich in der Kerzenflamme: so möchte derjenige in die Schlacht stürmen, der nicht weiß, wie Verderben bringend der Krieg ist.

Sie alle aber kennen dies zumindest als Liedtext*: „Männer umschwärmen mich, wie Motten das Licht".*

3.

Kirchengeschichte

Das Barock ist eine Zeit der Kriege, der Orientierungslosigkeit, des Hin- und Hergerissenseins zwischen alten Vorstellungen des Mittelalters und frömmelnder Vernunft der beginnenden Neuzeit - und des Kampfes zwischen altem Katholizismus und neuem Protestantismus.

Alte Ordnungen zerbrachen und neue Machtverhältnisse entstanden, die sich in fürchterlichen Konflikten mit dem Höhepunkt im 30-jährigen Krieg entluden.

„Memento mori" - *„Gedenke des Todes"* - diese Geisteshaltung begleitete das Leben, prägte die Kunst und verlieh ihr bei allem Spielerischen tiefen Ernst.

Als die Päpste nach dem Exil in Avignon 1377 mit Papst Gregor XI. wieder nach Rom zurückkehrten, war Rom nicht mehr als ein erbärmlicher Schutthaufen.

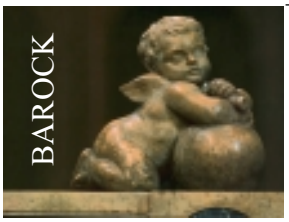
Mit Papst Martin V. (1417-1431) erlangte die Kirche wieder die Macht über Rom - und mit der Bauwut der Päpste wurde sie zur Hauptstadt der italienischen Renaissance und des Barocks.

Trotz Pest, Verwüstung und Plünderung im Jahr 1527 durch Truppen Kaiser Karls V. - zwischen 1500 und 1670 war Rom das kulturelle Zentrum der Welt - und es waren die Päpste Nikolaus V., Alexander VI. und vor allem der Barockpapst Urban VIII. (s. nebenstehend), die Künstler wie Michelangelo, Raffael, Bramante, Caravaggio, Bernini beauftragten, um Rom zu gestalten.

Papst Urban VIII. (1568-1644)
Amtszeit ab 1623

Im April 1506 legte Papst Julius II. (1443-1513), der auch die damals wüsteste Söldnerbande Europas, die *„Schweizer Garde"* schuf, den Grundstein für die neue Peterskirche, deren Vollendung sich über 120 Jahre zog.

Er erfand u.a. für ihre Finanzierung die Ablassbriefe, die wenig später (1517) einen Deutschen mit dem Namen Martin Luther so in Rage brachten, dass seine Kritik die Kirche spaltete.



Sankt Peter in Rom

Der Neubau einer Kirche über dem Petrusgrab wird 1506 durch Papst Julius II. (1503-1513) beschlossen. Er fordert die „*ecclesia militans et triumphans*“, die wehrhafte und siegreiche Kirche. Um diesen Anspruch auch nach außen darstellen zu können, benötigt er die Kunst Bramantes, Raffaels und Michelangelos.
Und so beginnt der Baumeister Donato Bramante (1444-1514) zunächst mit der teilweisen Abtragung von Alt-Sankt Peter und dem Legen der Fundamente zu einem kuppelbekrönten Zentralbau.
Mit dem Tod Julius II. 1513 und dem Tod Bramantes 1514 geht die Bauleitung unter dem neuen Papst Leo X. (1475-1521) an Raffaelo Santi (1483-1520) über.

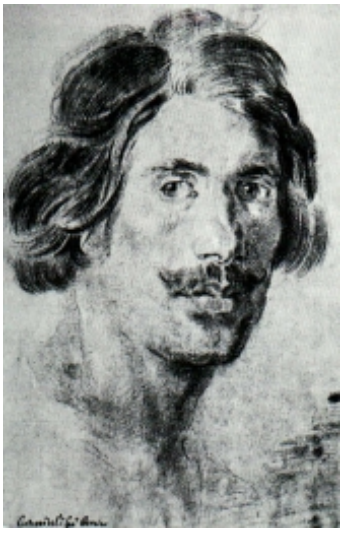
Durch die Schwächung der Kirche 1527/28 im so genannten „*Sacco di Roma*“ erreicht die Bautätigkeit des Vatikans ihren Tiefpunkt. Die Arbeiten an St. Peter, die nach dem Tod Raffaels 1520 von Antonio da Sangallo geleitet werden, kommen fast zum Stillstand.
Man beschränkt sich im Wesentlichen darauf, den zentralen Bereich unter der Kuppel hochzuführen.

Der holländische Künstler Marten van Heemskerck stellt um 1535 die Baustelle auf mehreren Zeichnungen dar, die zeigen, dass es sich in dieser Zeit eher um eine Ruinenlandschaft gehandelt hat, als um eine intakte Baustelle.

Als Michelangelo Buonarroti (1475-1564) nach dem Tod Sangallos die Bauleitung übernimmt, legt er um 1546 einen neuen Plan vor. Er wandelt den nur wenig fortgeschrittenen Bau entscheidend ab, indem er Bramantes Plan in seiner unübersichtlichen Kleinteiligkeit strafft und vereinheitlicht. Zugleich monumentalisiert er den Außenbau. In den nächsten 18 Jahren ist das Bautempo enorm hoch, nicht zuletzt, weil aus Spanien ein Großteil des in Amerika erbeuteten Goldes gleich an den Vatikan weitergeleitet wird. Als Michelangelo 1564 stirbt, übernimmt Giacomo da Vignola die Bauleitung. Erst 1590 wird die Kuppel unter der Leitung Giacomo della Portas vollendet.

Papst Paul V. Borghese, der von 1605 bis 1621 im Vatikan regiert, entscheidet sich jedoch aus liturgischen Gründen gegen die ursprünglichen Zentralbaupläne Bramantes und Michelangelos und damit für ein Langhaus. Durch einen Wettbewerb wird der Baumeister Carlo Maderno (1556-1629) 1608 damit beauftragt, den westlichen Teil des Zentralbaus zu einem Langhaus auszubauen. Nach fast hundertzwanzigjähriger Bauzeit vollendet Maderno als letzter Baumeister den Petersdom 1612.

Erst nach dem Amtsantritt Papst Alexander VII. Chigi 1655 (1655-67) wird die Gestaltung des Petersplatzes in Angriff genommen. Alexander beauftragt Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) 1656 mit der Ausführung.



Gian Lorenzo Bernini
(1598-1680

Bernini, 1598 in Neapel geboren, wirkte gleichermaßen als Bildhauer, Architekt, Maler und Bühnenbildner. Seine Universalität machte ihn zum künstlerischen Protagonisten der katholischen Restauration. Sein umfangreiches Werk prägt entscheidend jene Stilrichtung, die als „*römischer Barock*“ in die Kunstgeschichte einging.
Bernini musste bei der Konzeption des Petersplatzes ein zentrales Problem lösen, welches sich durch die Änderung des Kuppelbaus Michelangelos in einen Langhausbau Madernos ergab. Durch das Langhaus wurde zwar viel Platz für die Pilger im Inneren geschaffen, und die Kirche wurde so auf die Stadt hin ausgerichtet, Michelangelos gewaltige Kuppel jedoch geriet in den Hintergrund.

Madernos Fassadenlösung mit korinthischen Kolossalsäulen und den sich auf beiden Seiten anschließenden, vom Papst Paul V. geforderten Glockentürmen, wirkt auf den Betrachter viel zu breit und beeinträchtigt die Wirkung der hoch aufragenden Kuppel noch mehr.

Als Bernini die Aufgabe der Platzgestaltung übernahm, musste er neben einer Verringerung des Eindrucks der Fassadenbreite und einer neuen Betonung der Kuppel noch zahlreiche weitere Probleme lösen sowie alte architektonische Bindungen beachten:

Der Grundriss der so genannten „*piazza retta*“, des Kirchenvorplatzes, war durch die Stellung des vatikanischen Palastes und seines Eingangs rechts der Kirche vorgezeichnet. Die „*piazza obliqua*“, das Queroval

der Kolonnaden von 196 x 142 m Ausdehnung, das Bernini entwarf, musste den Obelisken, der schon 1586 hier aufgerichtet wurde, als Mittelpunkt haben.
Die Wahl des Ovals berücksichtigt die Forderung nach optimaler Sicht der Pilger auf den Papst, wenn dieser seinen Segen „*urbi et orbi*“ erteilt, entweder vom Mittelbalkon der Fassade aus oder aus einem Fenster des Vatikans.
Die größten Schwierigkeiten aber bot die richtige Proportionierung der Platzarchitektur im Verhältnis zur Kirchenfront. Bernini wählte nun für die Höhe seiner dorischen Säulen 18 Meter, so dass sie zwar aus der Nähe die kolossale Erscheinung besitzen, die der Würde des Ortes und den Dimensionen des Platzes angemessen ist, aber im Vergleich mit der Fernwirkung der Fassade doch bedeutend kleiner wirken. Man bemerkt das z.B. an den 3,13 m hohen Heiligenstatuen, die die Kolonnaden bevölkern. Sie erscheinen dem Betrachter als gleich groß den Statuen auf dem Attika-Geschoss der Fassade, die 5,60 m groß sind.

Die herausragende Leistung Berninis hat Erich Hubala wie folgt beschrieben: „*Das Besondere dieses optischen Maßstabs liegt aber darin, dass Bernini es uns unmöglich machte, einen kontinuierlichen Übergang vom Nah- zum Fernbild mit allen desillusionierenden Konsequenzen zu vollziehen. Von allen Punkten des Platzes sieht der Mensch Fassade und Kolonnaden nur als ein Fernes oder als ein Nahes. Denn das Gelenk dazwischen, die piazza retta, wird weitgehend von dem Stufenpodest eingenommen. Haben wir dieses betreten, ist sogleich Madernos Fassade gewaltig nah, und die Kolonnaden bleiben, wenn wir uns umwenden, deutlich fern. Und die Seitenwände der piazza retta, geschlossen und flach gegliedert, ... haben zwar dieselbe Höhe wie die Kolonnaden, aber nicht die gleiche Form; sie bleiben stumm für die Frage: nah oder fern.*“

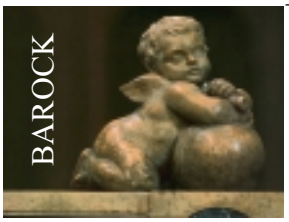
Abgesehen von der geschickten Betonung der Waagerechten durch Kolonnaden und Kirchenfassade, besteht das Geniale an Berninis Entwurf darin, dass durch den trapezförmigen Grundriss der „*piazza retta*“ und das Queroval der „*piazza obliqua*“ die Perspektive umgekehrt wurde. Der Betrachter, der auf der Höhe des Obelisken steht, nimmt die Fassade und die Kuppel durch die sich nach hinten weitenden Flügel der „*piazza retta*“ als ganz nah wahr. Umgekehrt schließen sich die Halbkreise der Kolonnaden optisch zum Kreis und verkürzen damit ebenfalls scheinbar den Abstand zur Kirche.

Diese raffinierte Ausnutzung der Perspektive und der illusionistische, das heißt über den realen Tatbestand hinwegtäuschende Effekt, die Bernini beim Petersplatz einsetzt, sind ganz allgemein Stilmerkmale der Barockarchitektur, wie sie so in der Hochrenaissance nicht vorkamen. Darüber hinaus entsprach Berninis Bau der Kolonnaden allen übrigen Erfordernissen. Er war zweckmäßig, für die Liturgie geeignet und ästhetisch befriedigend, doch für den Architekten und seinen Gönner, Papst Alexander VII., verkörpert die Anlage der Kolonnaden eine Idee, ein Konzept, das ihnen mindestens gleichbedeutend neben den praktischen Erfordernissen erschien. Bernini selbst hat die Idee beschrieben, als er sagte, dass die beiden Arme der Kolonnaden die Arme der Kirche symbolisierten, „*die die Katholiken in sich aufnehmen, um ihren Glauben zu festigen, die die Ketzer mit der Kirche wieder vereinen wollen und die Ungläubigen mit dem wahren Glauben zu erleuchten suchen*.“
Eine derartige Idee war grundlegend für Berninis Vorstellung seiner Barockarchitektur. (A. Blunt)

Die katholische Kirche durchlief damals eine Reihe von Zerreißproben – so bspw. die Trennung der englischen Kirche von Rom durch Heinrich VIII. (1491-1547), der nach langen Konflikten durch den „*Act of Supremacy*“ 1534 die anglikanische Kirche schuf, sich selbst (nach Verfolgung und Ermordung vieler Gegner) zu deren Oberhaupt machte und endlich die Scheidung vollziehen konnte, die ihm Papst Klemens VII., auf Druck Kaiser Karls V. (1500-1558), dessen Gefangener er war, verweigerte.

Aber die Reformation war die schwerste und folgenreichste Auseinandersetzung.

25 Jahre nach der Kirchenspaltung durch die Reformation wurde 1545 in Trient das so genannte **„Tridentinische Konzil“** (s. Abb.) gegen den jahrelangen Wi-



derstand verschiedener Päpste einberufen.
Es tagte in 3 Sitzungsperioden bis 1563 (also 18 Jahre).
Die erste Periode dauerte von 1545 - 1549.
In ihr wurden die großen Themen, die die Reformation aufgeworfen hatte, diskutiert (allerdings ohne Beteiligung der Protestanten), wobei sich zwei große Lager gegenüberstanden: Die einen wollten die Reformation und ihre Ansichten verurteilt sehen, die anderen sich mit den Reformatoren einigen, die Spaltung verhindern und die Kirche umfassend reformieren.

Tridentinische Konzil
(Dürer-Darstellung)

Die erste Sitzungsperiode endete durch politischen Druck: Papst Paul III. hatte einen lasterhaften Sohn, der von ihm einen Teil des Kirchenstaates erhalten sollte, was Kaiser Karl V. mit einer Kriegsdrohung gegen den Papst unterband.

Zwei Jahre später, 1551 eröffnete Papst Julius III. das Konzil neu - diesmal kamen auch Protestanten, die verlangten, dass die bisherigen Beschlüsse rückgängig gemacht werden sollten, um neu zu verhandeln.

Die Protestanten forderten, dass ihr Bibelverständnis übernommen und der Papst nicht mehr dem Konzil vorsitzen dürfe - worauf der Papst alle Verhandlungen verbot. Erneut ein politischer Anlass, nämlich ein Fürstenaufstand in Deutschland (Moritz von Sachsen vertrieb den Kaiser aus Innsbruck) beendete die Periode schließlich 1552.

1555 wurde der ***„Augsburger Religionsfriede“*** (s. Abb.) geschlossen, der die lutherischen Stände rechtlich anerkannte, das Prinzip *„cuius regio, eius religio“* einführte und damit die Kirchenspaltung festschrieb.

10 Jahre dauerte es, bis 1562 das Konzil (wieder ohne Protestanten, die nun jedes Interesse verloren hatten) erneut zusammentrat - es endete 1564 mit der Bestätigung aller Regelungen durch Papst Pius IV.: So u.a. das „*Tridentinische Glaubensbekenntnis*“, das bis heute gilt, die Regeln der katholischen Messe, die Priesterweihe, die Ehesakramente, die Ablehnung des „*sola scriptura-Prinzips*“ der Reformatoren, verstärkte Missionstätigkeit, die Anhebung des Bildungsniveaus der Geistlichen, der Kampf gegen die Verweltlichung der Klöster, die Reorganisation der Pfarreien und die ständige Residenzpflicht der Bischöfe in ihrem Bistum. Vetternwirtschaft, Korruption und Verweltlichung der Geistlichen sollten zurückgedrängt werden.

In diese Zeit fällt auch die Gründung eines neuen Ordens, der zum Sinnbild für das wieder erstarkte Selbstbewusstsein des Katholizismus wurde: die ***„Gesellschaft Jesu“,*** oder kurz die *„Jesuiten“,* der 1534 gegründeten Speerspitze im Kampf für die Verbreitung des Glaubens in der Welt und gegen die Reformation.

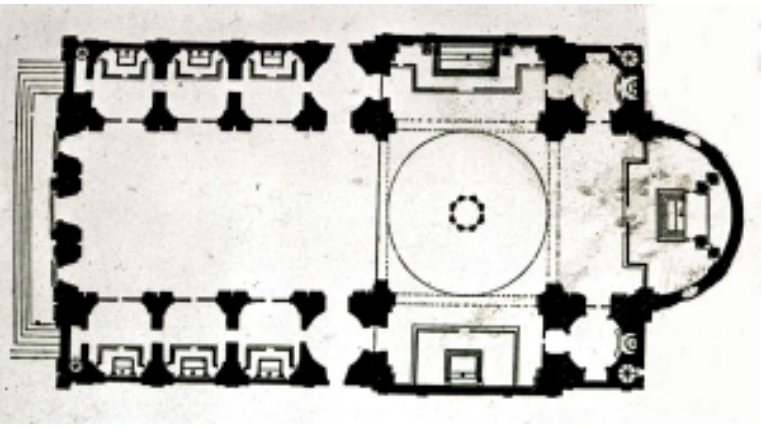
Ignatius von Loyola
(1491-1556)

Die Ordens-Soldaten unterstanden „*General*“ Ignatius von Loyola (1491-1556) und sie alle unterstanden direkt dem Papst. Sie stellten die Missionare, die den Glauben mit allen Mitteln in alle (auch und besonders in die Neue, gerade eroberte) Welt tragen sollten.
In Rufweite des Vatikans entstand ab 1568 die Zentrale dieses Kampfordens: Die Kirche *Il Gesu*. Sie gilt bis heute als eine der prunkvollsten Kirchen in Rom, die zum Vorbild für zahlreiche Kirchen in ganz Europa wurde, wie überhaupt der Kirchenbau ab Mitte des 17. Jahrhunderts fast ausschließlich mit den Jesuiten in Verbindung gebracht wird.

Giacomo da Vignola: Die Kirche *Il Gesu* in Rom

Die Bestrebungen der katholischen Kirche in der so genannten Gegenreformation wirken sich im italienischen Kirchenbau insofern aus, als sich die Idee der Kongregationskirche durchgesetzt hat. Darunter versteht man einen Kirchenraum, der Priester und Laien, Predigt und Altardienst zusammenschließt und so die Gemeinschaft aller Gläubigen als ein fortwährendes Bekenntnis zum Ausdruck bringt. Der Typus der Kongregationskirche ist in Rom durch die Mutterkirche der Gesellschaft Jesu in Rom, der Kirche Il Gesu, verwirklicht worden.

Die Kirche, die von 1568 bis 1583 errichtet wurde, war eine Stiftung des Kardinals Alessandro Farnese und wurde von dem Architekten Giacomo da Vignola entworfen. Vignola, eigentlich Giacomo Barozzi, wurde 1507 in Vignola bei Modena geboren, begann eine Laufbahn als Maler, wechselte dann zur Architektur und arbeitete von 1534 bis 1536 im Baubetrieb des Vatikans. Als Hausarchitekt der Familie Farnese, der Herzöge von Parma, wurde er der Nachfolger Michelangelos und leitete von 1567 bis zu seinem Tod 1573 den Bau von Sankt Peter.

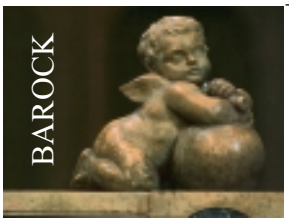


Grundriss Il Gesu

Giacomo della Porta vollendete Il Gesu, indem er die Kirchenfassade entwarf. Mit der Kirche Il Gesu erfährt der einfache Grundgedanke der Kongregationskirche seinen monumentalen Auftakt.
Die Ausmaße sind äußerst stattlich – das Langhaus misst 17,80 m in der Breite – die Raumwirkung ist überwältigend. Dabei ist jedoch von der hochbarocken Dekoration abzusehen, die erst zwischen 1668 und 1683 angebracht wurde.
Ursprünglich gab es keine Gewölbefresken.

Beim Betreten der Kirche wird der erste Blick unwillkürlich auf den Hochaltar in der breit angelegten Apsis, der zweite wird nach oben in die Tambourkuppel über den vier weit gespannten Vierungsbögen gelenkt. Saal- und Kuppelbau bilden unten, bis zu dem kräftig ausladenden Hauptgebälk, eine untrennbare Einheit, während sich oben, in der durch eine Attika gestelzten Gewölbezone die Elemente deutlich von einander abheben.
Durch große Richtungs-, Form- und Beleuchtungskontraste hebt sich die Gewölbezone ab. In der Verbindung des Zentralbau-Systems der Renaissance mit dem Langhaus-Schema des Mittelalters, wobei an die Stelle der Seitenschiffe Kapellen treten, die sich um Hauptschiff hin öffnen, sowie in der neuartigen Behandlung des Lichtes liegt die besondere Bedeutung von Il Gesu. Auch in den gotischen Kathedralen waren die Fenster auf ihre Lichtwirkung hin berechnet. Aber hier war das Licht nur als ein Hilfsmittel verwendet worden, um die farbigen Glasgemälde zur Geltung zu bringen, nicht jedoch als ein selbständiges Element der Architektur. In Il Gesu dagegen wurden von Vignola zum ersten Mal wichtige architektonische Motive einzig und allein deshalb eingesetzt, um bestimmte Lichteffekte zu erzielen. Das Mittelschiff wird durch Fenster erhellt, die über den Kapellen liegen und eine gleichmäßige gedämpfte Beleuchtung ermöglichen. Das letzte Joch vor der Kuppel aber ist kürzer, geschlossener und dunkler als die anderen. Diese Verminderung von Raumweite und Raumhelle erfüllt die alleinige Aufgabe, den dramatischen Effekt zu steigern, der sich durch den Kontrast zwischen Verdunklung und der sich weitenden strahlenden Helligkeit von Vierung und Kuppel ergibt. Zum ersten Mal in der Architektur wird Licht bewusst zur Inszenierung von Raum eingesetzt. Das Schema von Il Jesu als Wandpfeilerkirche wurde unzählige Male und in vielen Variationen in allen katholischen Ländern in der Folgezeit wiederholt und hatte einen größeren Einfluss als jeder Sakralbau der letzten 400 Jahre.

Aber nicht nur das Innere von Il Jesu wurde stilbildend, auch die Fassade, die von Giacomo della Porta 1583 vollendet wurde, bildet den Grundstein, auf dem sich die römische Barockfassade entwickeln konnte. Die Fassade wirkt streng, massig, frontal und in mächtiger, allseits durchstrukturierter Reliefschichtung eher flach. Eine zweistöckige Schauwand aus Travertin wird durch Pilaster und Säulen in beiden Stockwerken in Traveen abgeteilt, wobei unten meist fünf, oben drei solcher Traveen existieren. Den Abschluss bildet ein Dreiecksgiebel. Die mittlere



Portaltravee ist in der Regel breiter, meist auch reicher und oft auch vorgetreppt ausgebildet. Den Übergang vom unteren Stockwerk zum Giebel oben vermitteln Voluten. Fenster und Nischen in den Traveen sind gerahmt oder von Aedikulen umschlossen. Wappenschilder und Stifterinschrift im Fries rühmen den Bauherrn.

Dieses Fassadenschema übernimmt nun Carlo Maderno (1556-1629) für die Kirche Santa Susanna in Rom, die er 1603 vollendet. Er begreift die Innovationen von Giacomo della Porta, baut darauf auf und formt nun die Strukturen im barocken Sinne um. Darin liegt der kunstgeschichtliche Rang dieser Architektur, die Heinrich Wölfflin „*ein Werk von prächtigem Kraftgefühl und doch maßvoll*“ nannte. Worin liegt aber nun der Unterschied zu den schon bestehenden Kirchenfassaden? Maderno hat in der Fassade von Santa Susanna auf der einen Seite das Ideal der Hochrenaissance, Maß, Regel und Ordnung, mit der übersteigerten Plastizität des Manierismus verbunden. Maderno war der erste, der diese Synthese verwirklichte. Er kräftigte die Gliederung, indem er wenige Großformen hervorhob, aber er lockerte gleichzeitig die Gelenke der Komposition, indem er optische und faktische Zäsuren einfügte.

Santa Susanna

Er steigerte den Eindruck des Vor- und Zurücktretens der Teile, löste aber gleichzeitig die horizontalen Verspannungen und schuf einzelne Formverbände nebeneinander, nicht ineinander. So gewann er die erstrebte barocke Gesamtwirkung. Durch die Säulen im unteren Geschoss und die entsprechenden Pilaster im oberen z.B. wird ein Wechsel von weich und hart erzielt; von Licht und Schatten unterstützte Kontraste werden inszeniert, aber vor dem Hintergrund einer großen optischen Ruhe im Ganzen. (E. Hubala)

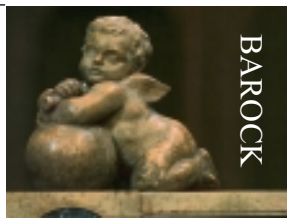
Wenn wir uns nun die Fassade der Kirche Santi Luca e Martina von Pietro da Cortona von 1635 anschauen, wird deutlich, wie die Entwicklung der Kirchenfassade in Rom weitergeht: Cortona setzt die Steigerung der Hell-Dunkel-Kontraste fort, indem er die Fassade zu den Seiten durch stark vorstehende, von jeweils zwei Pilastern gegliederte Mauervorsprünge rahmen lässt. Zur Mitte hin springt die Fassade stark zurück, um sich, langsam und durch jeweils zwei Säulen akzentuiert, vorzuwölben. So gerät die Fassade in eine leichte Schwingung. Und auch das Innere ist im Vergleich zum Innenraum von Il Jesu nun viel plastischer gestaltet; springen Pfeiler, Pilaster und Säulen stärker vor und zurück, wird bewusster mit Licht modelliert. Das Raumschema entspricht aber ansonsten noch ganz dem von Il Jesu.

Santi Luca e Martina

Ein ähnliches Konzept wendet Cortona 1656 bei der Kirche Santa Maria della Pace in Rom an. Auch hier treten, die Fassaden flankierend, zwei Mauervorsprünge auf. Dann weicht die Fassade zurück und wölbt sich zur Mitte hin wieder vor. Das Rundbogenfenster der mittleren Travee ist dagegen wieder zurückgesetzt. Vor die Kirchenfassade ist ein konvex gekurvter Säulenvorbau gesetzt, der den Eingangsbereich der Fassade völlig verschattet. Links und rechts wird die Fassade wiederum von konkav ausschwingenden Gebäudeteilen gerahmt.

Ähnlich verhält es sich mit der Fassade der Kirche Sant´ Andrea al Quirinale von Bernini von 1658. Wir haben es hier mit einer glatten, streng gegliederten Fassade mit nur einer Travee zu tun, die an einen römischen Triumphbogen erinnert. Bernini greift Cortonas konvexen Säulenvorbau auf, jedoch in geringeren Ausmaßen. Der Fassade schließt sich ein querovaler Innenraum an, der auch von außen gut zu erkennen ist. Dem Zurückspringen der äußeren Wände des Kirchenschiffes entspricht das konkave Ausgreifen von zwei Mauern mit Pforten, die so eine Hofsituation schaffen.

Vollkommen anders verhält es sich mit der Kirche San Carlo alle Quattro Fontane von Francesco Borromini. Borromini, der eigentlich Francesco Castelli heißt und 1597 in Bissone am Comer See geboren wurde, war der Gegenspieler Berninis in Rom. Auch er greift grundsätzlich noch auf das Fassadenschema von Il Gesu zurück. Die Grundsteinlegung der Kirche erfolgte bereits 1638, aber erst 1665 begann man mit dem Bau der Fassade. Im Spiel und Gegenspiel konvexer und konkaver Schwünge durchformt Borromini nun die Fassade wie eine Plastik. Die Säulen des unteren Stockwerks stehen auf konkav schwingenden Basen, die durch die wiederum konvexe Treppe miteinander verbunden sind. Der von den Säulen gestützte Architrav vereinigt nun die gesamte Schwingung der Fassade, ein in dieser Form absolutes Novum. Ein kleines, auf einem querovalen Grundriss basierendes Türmchen in der mittleren Travee des oberen Stockwerks nimmt die konvexe Schwingung auf und leitet zur darüber liegenden großen ovalen Kartusche über. Hinter dem Türmchen und in den benachbarten Traveen springen die Mauern konkav nach hinten,



wobei das Vorspringen des Türmchens selbst durch die Aedikulen links und rechts aufgehoben wird. Die konkave Schwingung des durch die ovale Kartusche gesprengten Architravs wird von dem Dach des Glockenturms wieder aufgenommen. So entsteht ein Ineinandergreifen von verschiedenen Bewegungsabläufen innerhalb der Fassade, die insgesamt ausgewogen und harmonisch wirken.

San Carlo alle Quattro Fontane

Das Innere von San Carlo übernimmt die äußere Bewegtheit und entwickelt sie weiter. Das Problem, welches Borromini zu lösen hatte, bestand in den geringen Ausmaßen des Eckgrundstücks, auf dem Kirche, Kloster und Kreuzgang untergebracht werden mussten. Um die Enge des Raumes zu überwinden, entwickelt er einen komplizierten geometrischen Grundriss, dessen große Neuerung hauptsächlich darin liegt, dass sich –alle architektonischen Elemente zu einem einzigen gekurvten Gesamtraum zusammenschließen. Der Raum wird als Einheit gestaltet, der nicht wieder in unabhängige Elemente auseinander genommen werden kann, während alle Architektur bis dahin durch die Aneinanderreihung von einer Grundeinheit, wie z.B. Joch oder Säulendurchmesser, aufgebaut worden war. Die verschiedenen Bewegungsabläufe des Innenraumes kulminieren in einer ovalen Kuppel, die durch eine komplizierte Gliederung auffällt. Sie besteht aus einem Kassettenfeld, das sich zusammensetzt aus Kreuzen, Sechsecken und Rauten. Es handelt sich dabei um ein schon von dem Renaissance-Architekten Sebastiano Serlio festgehaltenes Muster, das auf ein frühchristliches Mosaik in der Wölbung der Kirche S. Constanza (um 320) zurückgeht. Borromini war jedoch der erste Architekt, der dieses Muster in einer dreidimensionalen Form verwendete und es bei einem Gewölbe benutzte, statt es auf einer glatten Decke oder auf einem Tonnengewölbe aufzutragen. Diese Kuppeldekoration ist ein typisches Beispiel von Borrominis Grundprinzip, komplizierte Formen mit einfachen Mitteln zu schaffen. (A. Blunt)

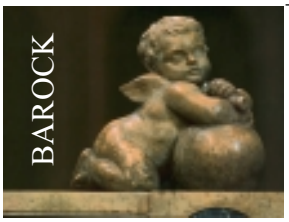
So kann die kleine Kirche San Carlo als ein Höhepunkt in der Entwicklung der römischen Barockarchitektur bewertet werden. Hier sind alle Aspekte vertreten, die zur Darstellung der triumphierenden Kirche entwickelt wurden. Gerade Borromini und Bernini, den beiden Hauptmeistern des römischen Barock ist es gelungen, die Vorstellungen des Manierismus mit seinen Kontrasten und Gegensätzen nicht zu harmonisieren, sondern zu bekräftigen und zu intensivieren und zu einer neuen dynamischen Gesamtgestaltung zusammenzubringen. Dabei werden die Architekturelemente der Renaissance, wie Säule, Pilaster, Gesimse, Architrave und Friese, zu völlig neuen Strukturen zusammengebunden. In der Renaissance wurden einzelne, sich wiederholende Module entwickelt, aus denen sich dann der gesamte Bau zusammensetzte. Im Barock werden die Bauteile aufeinander abgestimmt, und es tritt eine Hierarchie innerhalb der Bauelemente auf, die immer zur Mitte, zum Zentrum des Baus führt. Jedes Teil der Barockfassade dient der Wirkung des Ganzen, welche im Zentrum kulminiert.
So soll auch der Gläubige innerhalb der katholischen Kirche dem Ganzen dienen, welches durch den Papst symbolisiert wird.

Das Tridentinische Konzil brachte also eine eindeutige Kampfstellung gegen die Protestanten, stellte die (innerkirchliche) Macht des Papsttums wieder her, da dem Papst die Umsetzung der Beschlüsse übergeben worden und begann eine Reform *„an Haupt und Gliedern“,* die bis in das 20. Jahrhundert überdauerte.

Durch die Beschlüsse des Tridentinums konnten Papst und Kurie nun reformierend und kontrollierend in die inneren Verhältnisse der Länder und Diözesen eingreifen, was Bischöfe und Fürsten mit der Zeit als Bevormundung empfanden. Besonderer Widerstand kam aus Ländern mit erwachendem Nationalbewusstsein, allen voran aus Frankreich, wo der Versuch, die Nation gegenüber lokalen und regionalen Adelsinteressen zu einen, schon recht weit fortgeschritten war.
Folgerichtig kamen alle Bewegungen, die der Kirche zwischen 1600 und 1800 am schwersten zusetzten, aus Frankreich.

Das waren vor allem der **Gallikanismus** und der **Jansenismus**.

In Frankreich hatte sich die calvinistische Reformation in Gestalt der so genannten Hugenotten zwischen 1520 und 1523 etabliert und zwischen 1562 und 1598 bewiesen, dass sie auch durch 8 Bürgerkriege und Staats-Terror (erinnert sei an die Bartholomäusnacht von 24.8.1572, wo tausende Hugenotten bei der Hochzeit Heinrich IV. umgebracht wurden) nicht auszurotten war. Sie erhielten nach Siegen jeweils besondere politische und religiöse Rechte, die sie nach und nach zu einem Staat im Staat machten, was immer wieder auf Widerstand der auf Zentralisation bedachten Kräfte stieß.



In diesem Kampf tat sich in besonderer Weise der von 1624 - 1642 leitende Minister, Kardinal Armand Jean **Richelieu** (1585-1642), hervor.
Er zwang die Hugenotten zu Hunderttausenden zur Flucht ins Ausland, als auf seinen Befehl 1628 die Hochburg der Hugenotten, La Rochelle, belagert und eingenommen wurde und ihnen 1629 im Edikt von Nimes die politischen (nicht religiösen) Rechte genommen wurden.

Neben der Ausschaltung des Protestantismus als politischer Kraft gelang es Richelieu (der im 30-jährigen Krieg die protestantische Seite unterstützte!) mit machiavellistischen Methoden die Macht Ludwigs XIII. auf Kosten des Adels zu stärken und die Verwaltung zu zentralisieren.

Kardinal Richelieu

Von ihm wurden die wichtigsten Grundlagen für den französischen Absolutismus gelegt, den dann „*Sonnenkönig*“ **Ludwig XIV.** (1643-1715) wie kein anderer verkörperte und der mit dem Satz: *„ein Reich, ein König, ein Glaube“,* den Hugenotten schließlich 1683 auch ihre religiösen Rechte nahm.

Ludwig XIV.

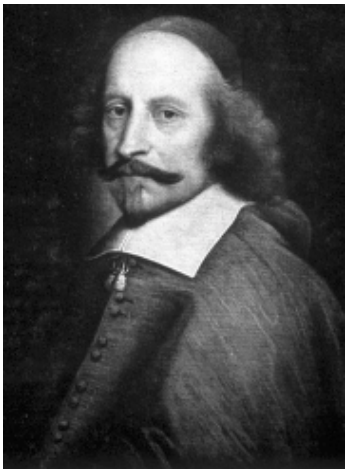
Der Absolutismus

In aller Kürze soll hier sollen hier die Grundzüge des Absolutismus dargestellt werden. Deshalb soll hier zunächst mit einer Definition des Begriffs begonnen werden: Absolutismus ist eine Regierungsform, bei der der Träger der Staatsgewalt den Untertanen gegenüber unbeschränkte Macht besitzt. Der Absolutismus ist ein Phänomen des 17. und 18. Jahrhunderts.

Soweit die Definition, die einleuchtend und verständlich ist. Und dennoch läßt sich dieser Absolutismus nur schwer beschreiben. Dies liegt daran, daß er in zeitlichen Phasenverschiebungen auftritt, ganz verschiedene Entwicklungen nimmt und noch dazu nie in Reinkultur verwirklicht worden ist.

Ich will daher zum System des Absolutismus am Beispiel Frankreichs etwas sagen, also zu der Form des Absolutismus von Ludwig XIV., die vielen Zeitgenossen als vorbildlich galt und vielleicht der Definition am nächsten kommt.

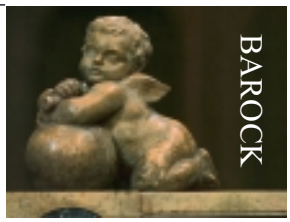
Einig ist sich die Forschung jedenfalls darüber, daß die absolutistische Fürstenherrschaft ihrem Ursprung nach der Versuch war, auf innere und zwischenstaatliche Konflikte mit einer Kompetenz- und Machterweiterung zu antworten. Insbesondere die konfessionellen Bürgerkriege schafften ein Konfliktpotential, das die alten Strukturen sowie die Stände überforderte und damit einen Machtzuwachs beim Staatsoberhaupt erzwang, der diese Macht dazu nutzte, das bestehende Ständesystem aufzulösen.
Die Grundlagen gelegt für den französischen Absolutismus hatte bereits Richelieu, der als leitender Minister Ludwig XIII. die Vormachtstellung der Hugenotten beseitigte und damit dem wiedererstarkten Adel entgegentrat. Gleichzeitig leitete er eine erfolgreiche Außenpolitik Frankreichs ein, die zu Gebietsgewinnen durch den 30-jährigen Krieg führte.
Sein Nachfolger **Mazarin** bezwang die ständisch-aristokratischen Unruhen der Fronde, die sich gegen ihn selbst richteten, und vollzog damit die weitgehende Entmachtung der Stände und des Adels.



Kardinal Mazarin

Als nach dem Tode Mazarins 1661 Ludwig XIV. die Selbstregierung übernahm (bislang hatte seine Mutter offiziell die Regierungsgewalt gehabt), waren die Voraussetzungen für die Etablierung eines persönlichen Regiments gegeben, das den Weg zur Etablierung des absolutistischen Systems konsequent zu Ende ging.

Dabei war dem König klar, daß zur Durchsetzung seines persönlichen Herrschaftsstils der immer noch drohenden Gefährdung der äußeren, aber auch der inneren Stabilität entgegengewirkt werden mußte. Hierzu sah der König vier Voraussetzungen als notwendig an:
1. alle autonomen oder halbautonomen Gewalten



mußten ausgeschaltet oder reduziert werden,
2. eine nur von der Krone abhängige Infrastruktur mußte aufgebaut werden,
3. ein stehendes Heer mußte das Machtausübungsmonopol des Staates garantieren,
4. zur Finanzierung des Ganzen mußte die Steuerkraft der Untertanen gestärkt werden, ein moderner Steuer- und Verwaltungsapparat aufgebaut werden.

Dies waren die Anforderungen, die ein moderner absolutistischer Staat benötigte. Und gleichzeitig waren dies die Vorgaben, denen alle anderen absolutistischen Systeme nacheiferten.

Sehen wir uns an, wie der französische König dies umsetzte.

Ludwig XIV. hat konsequent die Politik verfolgt, den einflußreichen Teil des Adels an seinen Hof zu binden und damit zu kontrollieren. Die hohen Kosten des Hoflebens machten aber den Adel von finanziellen Zuwendungen des Königs abhängig, die er aber nur erhielt, wenn er am Hofe präsent war. Dem Sonnenkönig gelang es damit, den Adel in den höfischen Absolutismus zu integrieren und ihn gleichzeitig aus dem politischen Machtapparat zu entfernen. Der Adel bildete, im großen und ganzen gesehen, kein Gefahrenpotential mehr, das den königlichen Machtanspruch gefährden konnte.

Zur Schaffung einer nur von ihm abhängigen Infrastruktur diente zunächst die Selbstregierung. Diese besagte aber nicht, daß der König wirklich allein regierte. Er schaffte die Stellen des ersten Ministers wie auch des Großadmirals und Kanzlers ab, die bisher in den Händen adeliger Vertreter lagen. An ihre Stelle traten nun mehrere, grundsätzlich dem Bürgertum entstammende Minister, die das Recht des direkten Vortrages besaßen. Unter diesen Ministern ist vor allen Dingen Colbert zu nennen, der – zuständig u.a. für Wirtschaft und Heer – zu den engsten Vertrauten und Ratgebern des Königs zählte.
Insbesondere Colbert war es, der die Entmachtung der regionalen Parlamente vorantrieb und durch gezielte Gesetzgebung den französischen Zentralismus beförderte.

Der 30-jährige Krieg hatte nicht nur in Frankreich, sondern in vielen europäischen Ländern dazu geführt, die bestehenden Heere zunächst unter Waffen zu halten. Damit besaß man ein Machtinstrument, daß die Durchsetzung der Herrscherinteressen nicht nur nach außen, sondern auch nach innen garantieren sollte.
In Frankreich war diese Option für ein stehendes Heer gekoppelt an gründliche Modernisierungen. Hierfür stehen die personelle Aufstockung des Heeres, die konsequente Übernahme neuer Kriegstechniken und insbesondere der Ausbau der Kriegsmarine.
Gleichzeitig setzte eine verstärkte Disziplinierung des Heeres ein. So wurden die Offiziere jetzt an Kadettenschulen zu loyalen Amtsträgern erzogen. Gleichzeitig erfuhren sie erstmalig eine gewisse soziale Absicherung für die Zeit nach dem aktiven Dienst, die sie eng an den König band. Konsequent wurde die Selbstständigkeit der Offiziere abgebaut, Kriegführung wurde im Kabinett entschieden.

Die gesamte Politik Ludwig XIV. nach 1661 zielte darauf ab, das Heer bedingungslos der Krongewalt unterzuordnen. Es wurde ein Instrument des Königs, das keine eigene Autonomie mehr besaß und schließlich frei sein sollte von allen nicht- oder antimonarchistischen Einflüssen. Um dies zu erreichen, war die Bereitschaft und die Fähigkeit der Krone gefordert, sich dauerhaft in hohem Maße finanziell zu engagieren. Dies hieß, daß etwa die Hälfte aller staatlichen Ausgaben für die Armee verwendet werden mußte.

Und damit sind wir beim vierten Punkt der erforderlichen Reformen, dem Aufbau einer modernen Fiskalverwaltung. Als der Sonnenkönig die Regierung übernahm, gelangten nur etwa ein Drittel der Steuern an den Fiskus – der Rest verschwand bei adeligen oder anderen Eintreibern. Mit diesem Ergebnis konnte weder das Heer noch der Aufbau einer neuen Administration bezahlt werden.
Das Intendantensystem, bereits von Richelieu geschaffen, wurde jetzt effektiviert und somit unmittelbar Einfluss ausgeübt auf die Veranlagung und Einziehung der direkten Steuern; der Adel wurde aus diesen Funktionen verdrängt. Letzterer zog sich dann nach Versailles zurück und machte den Weg für die Intendanten frei, ihren Einfluss auf Gerichtsbarkeit, Verwaltung, Straßenbau, Polizei usw. auszubauen und damit den Zentralismus zu sichern.

All diese fiskalischen Anstrengungen aber hätten noch nicht ausgereicht, die gewaltigen Belastungen zu tragen. Also musste das Ziel sein, die allgemeine Steuerkraft zu heben.
Dieses Ziel konnte nur verwirklicht werden, wenn eine dirigistische Ankurbelung der Staatswirtschaft gelang. Grundlage sollte eine Steigerung der Exporte, insbesondere der Export hochwertiger gewerblicher Güter sein, bei gleichzeitiger Absenkung der Importe. Ziel dieser Maßnahmen war die Schaffung eines großen Vorrats an Geld und Edelmetall. Dies ist nichts als die Kurzbeschreibung dessen, was wir heute als *Merkantilismus* kennen.
Colbert war es im wesentlichen, der dieses System vorantrieb, es aber vor allem auch mit dem Ausbau der Infrastruktur verband.

Wenn auch gerade der Aufbau eines modernen Staates für den Absolutismus Ludwig XIV. charakteristisch war, so ist seine Wirkung im Ausland eine andere: Höfisches Leben und damit Herrscherrepräsentation wird das Vorbild in großen Teilen Europas. Versailles wird zum Beispiel des Hofes als Ausdruck politischer

Macht, dem man nachstrebt. So werden französische Sprache und französische Lebensformen Grundlage des höfischen Lebens der Zeit.
Sie verdrängen alles andere, selbst das Latein der Urkunden wird ersetzt.

So weit wie in Frankreich gelingt es nirgendwo, das System des Absolutismus umzusetzen.
Dennoch gibt es auch dort große Schwächen: Ämterpatronage bleibt, Steuern versickern, Ständemacht in den Provinzen bleibt groß, Adelsprivilegien bleiben zum Teil erhalten etc. Der Weg zum Zentralstaat ist geebnet, aber nicht vollendet.

Ein weiteres wichtiges Mittel für den Aufbau des Absolutismus in Frankreich waren für Richelieu und seinen Amtsnachfolger Kardinal Jules Mazarin (von 1643-1661) auch die Ideen des **Gallikanismus**.
Dieser umfasste eine Reihe von kirchenpolitischen Strömungen, die die alten Vorrechte der franz. Kirche (aus der Zeit der Papst-Exile in Frankreich) gegenüber Rom verteidigte.
Die **„Vier gallikanischen Artikel“** wurden unter Ludwig XIV. 1682 durch eine frz. Nationalsynode zum Gesetz erklärt:

1. Die Fürsten unterstehen nicht der kirchlichen Au torität, was die weltlichen Dinge anbelangt.
2. Die Autorität des Papstes unterliegt der Autorität des allgemeinen Konzils, was die geistlichen Dinge anbelangt.
3. Die Autorität des Papstes übersteigt nicht die Beschlüsse des Königs und der Kirche in Frankreich.
4. Die Äußerungen des Papstes sind nicht unfehlbar, es sei denn, ein allgemeines Konzil bestätigt sie.

Diese (und weitere Vorstellungen wie, dass der König das Recht habe, Nationalkonzilien einzuberufen, die Rechtsprechung der päpstlichen Nuntien einzuengen und päpstliche Erlasse nur mit Zustimmung des Königs in Kraft treten zu lassen) wurden von Richelieu und Mazarin weitestgehend umgesetzt, was Frankreich an den Rand der Kirchenspaltung brachte, da Papst Alexander VIII. 1690 diese Artikel für null und nichtig erklärte.
Als Frankreich 1693 mit halb Europa im Krieg lag und die Unterstützung der Kirche brauchte, hob Ludwig XIV. die 4 Artikel wieder auf.

Eine andere, allerdings für die französische Kirche selbst gefährliche Strömung, stellte der **Jansenismus** dar.
Diese Bewegung versuchte, die frz. Kirche durch Verstärkung des persönlichen Glaubenslebens und Rückkehr zu den Quellen der Frühkirche zu reformieren. Sie hat ihren Namen vom niederländischen Bischof von Ypern, Cornelius Jansen (1585-1638, s. Abb.). Posthum wurde 1640 Jansens Buch über den Kirchenvater Augustinus (354-430) veröffentlicht, in dem er dessen Gnadenlehre ins Zentrum stellte. Seit der Reformation war die Gnadenlehre des Augustinus sehr umstritten: Kann der Mensch selbst durch gute Taten etwas zu seiner Rettung beitragen oder ist er ganz von der Gnade Gottes abhängig? Jansen betonte (wie Augustinus), dass der Mensch aus eigener Kraft vollkommen unfähig zum Guten ist, da er mit der Erbsünde belastet ist. Gott allein erwählt und rettet Menschen. Zu dieser Erwählung kann der Mensch nichts beitragen, er kann sich nur Gott im Glauben völlig hingeben - Positionen, die auch die Protestanten vertraten, weshalb die Jansenisten die ersten Katholiken waren, die mit den Protestanten ins Gespräch kamen.

Diese Haltung brachte sie in Konflikt mit den Jesuiten, die das Gegenteil vertraten, nämlich dass, wer moralisch gut handle und alle Gebote befolge, auch auf Errettung durch Gott hoffen könne. Gemeinsam mit Rom und dem König versuchten sie mit allen Mitteln, den Jansenismus, dessen Anhänger tief religiös, von tadelloser Lebensführung und moralisch überaus streng waren, auszumerzen, denn sie machten großen Eindruck auf die Öffentlichkeit. Ein besonderes Zentrum jansenistischer Frömmigkeit entstand um das Zisterzienserinnenkloster *Port Royal* bei Versailles, wo sich die Gläubigen einfanden, um zu beten und die Bibel zu lesen. Dieser Gruppe gehörten die größten Geister Frankreichs an, unter ihnen der später heilig gesprochene Cyprian, Pascal und Racine.
Ein Jahr nach Erscheinen (1641) wurde das Jansen-Buch „*Augustinus*“ von Papst Urban VIII., der auch schon Galileo verurteilt hatte, verboten. Die Jansenisten wurden aufgefordert, ihrer Lehre abzuschwören – wer sich widersetzte, wurde eingekerkert oder ins Exil geschickt. Unter Jansens Nachfolgern verschärfte sich der Konflikt jahrzehntelang weiter. Pasquer Quesnel veröffentlichte 1671 seine Schrift *über „Die Moral des Evangeliums“*, die in mehreren Neuauflagen erschien.
Nachdem Ludwig XIV. Quesnel 1700 aus Frankreich ausgewiesen hatte, verbot Papst Clemens XI. (1649-1721) 1708 dieses Buch, was aber wohl auf die Jansenisten keinen tieferen Eindruck machte – so dass schließlich Ludwig XIV. 1709 *Port Royal* militä-

Papst Clemens XI.
(1649 - 1721, Amtszeit ab 1700

risch besetzen, die Nonnen vertreiben und das Kloster dem Erdboden gleichmachen ließ.

1713 erließ Papst Clemens XI. auf Betreiben König Ludwig XIV. die Bulle *„Unigenitus Dei Filius“,* in der er 101 Sätze aus dem Buch von Quesnel verurteilte, darunter pikanterweise auch Sätze, die aus den Schriften des Heiligen Augustinus stammten.
Diese Bulle war die endgültige Verurteilung und Ausschaltung des Jansenismus und gleichzeitige Stärkung des Jesuitenorden.

Protestierende Gläubige und mit Quesnel befreundete Bischöfe wurden exkommuniziert, viele flüchteten in die nun von Spanien unabhängigen Niederlande und beeinflussten dort die Kirche von Utrecht.
Erst 150 Jahre später -1889 - haben die französischen Bischöfe diese Papstbulle als im Widerspruch mit der Lehre der heiligen Kirche stehend, verworfen... - doch das war schon eine andere Zeit.

Geistliche Musik

Kommen wir zunächst noch einmal zum Übergang von der Renaissance- zur Barock-Musik. Dies ist für das Verständnis der barocken Entwicklung der geistlichen Musik wichtig.

Die Reformation hat die Entwicklung der Musik v. a. in Deutschland maßgeblich beeinflusst und das Verständnis für ihr Wesen und ihre Funktion deutlich verändert. Die **protestantische** liturgische Praxis förderte die Ausbildung neuer musikalischer Gattungen und Formen, übernahm aber auch vorhandenes Repertoire. Beides wurde bestimmt durch die Überzeugung Luthers, dass Musik ein Geschenk Gottes sei und dem Menschen wie kein anderes Medium die Möglichkeit gebe, seinen Glauben im Gotteslob auszudrücken.

Im Rahmen der Neubildung der Liturgie durch Luther bildeten die einstimmigen Messgesänge nach gregorianischem Vorbild einen wesentlichen Teil des Gottesdienstes. Die Gesänge sollten aber in vereinfachter und eingedeutschter Form sein. Ebenso wichtig war das Gemeindelied, das die Gemeinde wieder zum eigentlichen Träger der Liturgie machen sollte. Es konnte von allen Gläubigen rasch aufgenommen werden und ersetzte an wesentlichen Stellen des Gottesdienstes den komplizierteren, von ausgebildeten Sängern vorzutragenden gregorianischen Choral. Bei der Schaffung von Liedern wurde zum Teil älteres Liedgut, deutschsprachig oder lateinisch, aufgenommen und umgeformt. Psalmen, Bibelstellen und lateinische geistliche Prosa lieferten Anregungen zu neuen Texten, die zu einprägsamen bekannten oder eigens komponierten schlichten Weisen gesungen wurden.
Neben diesen homophonen Formen des Kirchengesangs entwickelte sich auch die polyphone Verarbeitung von Vorlagen. Damit gewannen die Komponisten vielfältige Möglichkeiten, die Texte musikalisch auszudeuten und die Liedmottete in den Dienst protestantischer Wortverkündung zu stellen. Darin dokumentierte sich zugleich die Verwandtschaft solcher Werke mit der franko-flämischen Mottete.

An die Stelle der reformatorischen Trutzgesänge traten mehr und mehr Lieder, die in Text und Melodie eine unbefangene, vertrauensvolle Glaubenshaltung offen legten. Unverkennbar dabei war der Einfluss des modernen italienischen Gesangsstils, der den Sänger dazu anregte, seine Gefühle ganz subjektiv zu äußern. Die erfrischende Musikalität vieler Choräle sicherte einen Stammplatz in den Kirchengesangbüchern beider Konfessionen bis zum heutigen Tag.
So sind zu jener Zeit z. B. entstanden: „*Nun danket alle Gott*“, „*Nun danket all und bringet Ehr*“ und die kath. Weihnachtslieder „*Es ist ein Ros entsprungen*“ und „*Es kommt ein Schiff geladen*“, Lieder die wir wohl alle kennen.

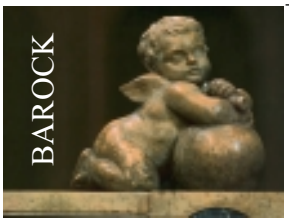
Als Erstes Musikbeispiel hören sie die Motette „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*“ von Michael Praetorius. Der Text stammt von Philipp Nicolai, der Mitte des 16. Jahrhunderts in Unna als Pfarrer wirkte. [3:26]

Philipp Nicolai

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verfällt die Gattung langsam allmählich.

Später hat Johann Sebastian Bach eine große Zahl dieser Choräle wieder in großartigen Neufassungen der Nachwelt erhalten. Neue Choräle von gleichem Rang hat auch er nicht geschaffen!

In der **katholischen Kirchenmusik** hatten die Kompositionen von Messen und Motteten der franko-flämischen Schule einen reichen Schatz an mehrstimmiger Kirchenmusik geschaffen. Diese hohe Kunst des polyphonen Satzes bedeutete zugleich eine Tendenz zur Lösung des kirchenmusikalischen Werkes von seiner geistlichen Bestimmung und liturgischen Funktion. Messe und Mottete standen zudem in enger Wechselwirkung mit der weltlichen Musik. Die weltliche Herkunft vieler Melodien und Stücke war unverkennbar.



Dies rief verständlicherweise Kritik in hohen kirchlichen Kreisen hervor. Die dadurch ausgelösten Reformbestrebungen zielten im Kern auf eine andächtige und von weltlichen Elementen freie Musik im Gottesdienst. Sie sollte sich schlicht und textverständlich der Botschaft des christlichen Wortes unterordnen. Diese Kritik traf sich mit Gedanken des Humanismus, der, vom antiken Kunstverständnis her die Aussagekraft der Sprache in den Mittelpunkt stellte und Textüberschneidungen (wie in der Polyphonie üblich) in der zeitgenössischen Vokalmusik bemängelte. Den Höhepunkt dieser Entwicklungen bildeten die Kontroversen, Deklarationen und Beschlüsse im Rahmen des Trienter Konzils von 1563. Als Ergebnis wurde die bedrohte polyphone Kirchenmusik zwar anerkannt, musste aber dem Verlangen nach Einfachheit, Verständlichkeit und Würde Rechnung tragen.
Dass Palestrina mit seiner Messe „*Missa Papae Marcelli*“ das Konzil günstig beeinflusst habe und so zum „*Retter der Kirchenmusik*“ geworden sei, ist eine Legende. Gleichwohl hatte der sogenannte „*Palestrina-Stil*“ in der kath. Kirchenmusik bis ins 19. Jahrhundert Bedeutung.

Hier nun ein Beispiel frühbarocker Marienverehrung. Die Motette „*Regina Coeli*“ von Palestrina, die wohl ganz im Sinne des Konzils angelegt ist, jedoch die Polyphonie Palestrinas voll zum Ausdruck bringt. [6:22]

Palestrina

War also die offizielle kath. Kirchenmusik für lange Zeit festgeschrieben, so entwickelte sich die protestantische Kirchenmusik im 16. und 17. Jahrhundert zunehmend weiter und gelangte unter Johann Sebastian Bach ihre höchste Form und Kraft. Uns allen ist seine geistliche Musik bekannt und geläufig. Dies hatte zum einen den Hintergrund, dass sich die noch junge Glaubensrichtung weiter von der ursprünglichen kath. Liturgie entfernen wollte, ja musste. Zum anderen wurde sie auch die Musik des sich emanzipierenden (protestantischen) Bürgertums. Im 17. Jahrhundert gab es daher zwei große Richtungen in der Musikentwicklung: die höfisch-absolutistisch konzertante und die bürgerliche (v. a. geistliche) Musik. Daneben entwickelte sich noch die Oper, über die wir am letzten Abend sprechen werden.

Im Laufe der Barockzeit wurde deutlich: Macht bedarf der Repräsentation. Dies ist uns v. a. durch das Repräsentationsbedürfnis und den absolutistischen Anspruch Ludwigs XIV. und seinem Hof in Versailles bekannt. Versailles wurde so für viele Herrscher der damaligen Zeit zum absoluten Vorbild. Es gab aber neben der weltlichen Macht auch die kirchliche. So finden wir an den Residenzen von Päpsten, Fürstbischöfen und Kardinälen eine ähnliche Prachtentfaltung. Dazu gehörte natürlich auch die entsprechende Musik, die auch die geistlichen Herrscher ins rechte Licht setzte. Neben geistlichen Werken wurde auch solche rein weltlichen Charakters gespielt. Sahen also die hohen kath. Würdenträger in den Gottesdiensten gern den musikalisch schlichten Stil verkörpert, so schätzten sie doch selbst mehr die weltlichen Musik mit polyphonen Klängen und Affekten.

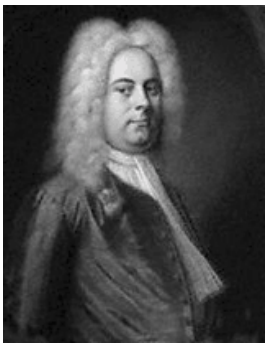
Das geistliche Lied übernahm im 17. Jahrhundert die Funktion des Volksliedes, dessen Blütezeit überschritten war. Die Leute sangen sich ihr Lied vom Herzen und hoben ihre Freude bei Gott auf. Z. B. „*Jesu, meine Freude*“. Der Gesang wurde von der Orgel begleitet und geführt. Aber die Organisten beschränkten sich nicht auf diese Funktion, sondern suchten immer mehr den Gottesdienst musikalisch auszugestalten, später auch ihr Können solistisch in Abendmusiken unter Beweis zu stellen.
Die Orgel als Instrument hat eine lange Geschichte. Im Altertum diente sie dazu, das Publikum bei Massenveranstaltungen zu unterhalten. Seit dem 9. Jh. wurde sie im Karolingischen Reich im Rahmen des Gottesdienstes verwendet, behielt aber auch ihre alte Funktion, denn auf tragbaren Kleinorgeln wurde nach wie vor zum Tanz aufgespielt. Ab dem 15. Jahrhundert hatten alle größeren Kirchen ihre Orgel, aber erst im 17. Jh. trat sie ihren Siegeszug als „*Königin der Instrumente*“ an. Um 1600 erlangte sie nämlich eine Bedeutung als eigenständiges Instrument, womit die eigentliche Zeit der Orgelmusik begann. Jetzt, als sich die Wege der Vokal- und Instrumentalmusik trennten und jede ihren eigenen Stil entwickelte, löste sich auch die Orgel von der klanglichen Neutralität der Renaissancemusik. Die Voraussetzungen dafür schuf die hohe Kunst der Orgelbauer in ganz Europa, vor allem in den Niederlanden und in deren Nachfolge in Norddeutschland. Der bedeutendste Vertreter des älteren norddeutschen Orgelbaus war Arp Schnitger (1648-1719), der sich 1682 in Hamburg niederließ.

Diese neuen Instrumente beflügelten die Phantasie der Organisten, und über die Begleitung des Gemeindegesangs hinaus entfaltete sich eine neue Art des Musizierens, die wiederum von dem niederländischen Komponisten Sweelinck ihre entscheidenden Anregungen erfuhr.
Dieser „*Organistenmacher*“ hatte aus italienischen, französischen und englischen Formmustern einen eigenen Stil ausgebildet, in dem die niederländische Vielstimmigkeit durch moderne koloristische Ziertechnik beschwingt wurde. Seine Choralbearbeitungen nahmen Generationen deutscher Organisten bis Johann Sebastian Bach als Mustervorlagen.
Deutschland hat eine ganze Reihe bekannter Organisten und Orgelkomponisten hervorgebracht. Neben

Johann Sebastian Bach sind hier zu nennen: Johann Jakob Froberger, Johann Pachelbel, den Sweelinck-Schüler Samuel Scheidt und natürlich den großen Dietrich Buxtehude. Für Italien ist der Petersdom-Organist Girolamo Frescobaldi zu erwähnen. Eine strenge Unterscheidung zwischen kath. und evangelischer Orgelmusik ist nicht gegeben, da sich in beiden Richtungen das barocke Lebensgefühl widerspiegelte und beide nach der Devise „*zur höheren Ehre Gottes*“ verfuhren.

In der Barockzeit kam es zu weiteren neuen Formen in der Kirchenmusik. Gemäß der Entdeckung des Raumes entwickelte sich von Venedig ausgehend die Mehrchörigkeit. Es wurden zwei oder mehr Chöre aufgestellt, die z.T. mit mehreren Ensembles miteinander akustisch im Raum korrespondierten. So wurde die Musik „*Stimme des Raumes*“ und vermittelte mit dieser neuen Funktion eine Ahnung vom Empfinden des neuen barocken Weltgefühls, in dem Architektur, Malerei und Musik in ihrer Harmonie den Gläubigen bezauberten.
Eine andere Form geistlicher Musik war mit dem Oratorium (von lat. *oratorio* = Beetsaal) entstanden. Dabei handelt es sich um eine mehrteilige Komposition auf einen zumeist geistlichen Text für Solostimmen, Chor und Orchester. Es wurde in Italien entwickelt.

Am Ende der Barockzeit erreichte es seinen Höhepunkt unter G. F. Händel (z. B. „*Der Messias*“, 1742) aus dem ich ihnen nun das berühmte „*Halleluja*“ vorspielen möchte. Der Text ist, wie im Original, in Englisch.
Händel wirkte seit 1712 in England. [3:40]


G. F. Händel

Die beliebteste Form geistlicher Musik in den evangelischen Kirchen wurde zusehends die Kantate. Ähnlich wie das Oratorium verknüpft sie chorische, solistische und instrumentale Elemente, die je nach der speziellen Kantatenform in Erscheinung traten.

Die Kantate entstand um 1600 in Italien als weltliche Musik.

Während hier der Schwerpunkt auf der weltlichen Kantate (Kammerkantate) lag, wurde in Deutschland die Kantate Ende des 17. Jahrhunderts zu einer Hauptform der evangelischen Kirchenmusik (Kirchenkantate), bei der ein Chorsatz dem Wechsel von Rezitativ und Arie vorangestellt ist und ein mehrstimmiger Choral den Abschluss bildet.

J. S. Bach gilt als der bedeutendste Meister der Kantate, neben ihm sind G. F. Händel, G. P. Telemann und J. C. Graupner bedeutende Vertreter dieser Gattung.

Als letztes spätbarockes Musikbeispiel hören nun den Anfangschor *„Liebster Gott, wann werd‘ ich sterben“* aus der gleichnamigen Bachkantate Nr. 8.

Der Text ist für mich ein typischer Ausdruck des barocken Lebensgefühls. Der Text lautet:

„Liebster Gott, wann werd‘ ich sterben? /
Meine Zeit läuft immer hin, /
Und des alten Adams Erben, /
Unter denen ich auch bin, /
Haben dies zum Vaterteil, /
Daß sie nicht eine kleine Weil /
Arm und elend sein auf Erden /
Und denn selber Erde werden.“

Das Ensemble spielt übrigens auf Originalinstrumenten!

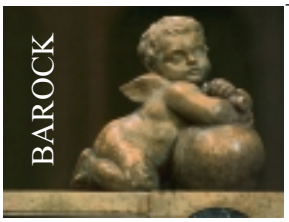
4.

Philosophie des Barock: Die Empiristen

Welche Auswirkungen hatten die Umwälzungen seit dem Mittelalter auf das philosophische Denken im Barock, mit dem wir uns heute beschäftigen wollen?

Die **philosophische Hauptfrage des Mittelalters** war: Wie ist die göttliche Ordnung beschaffen und welche Auswirkungen hat sie auf das irdische Sein? Die Philosophen suchten in der Welt die göttlichen Gesetzmäßigkeiten und wollten die Wahrheit der göttlichen Offenbarung beweisen. Die Vorstellung, der Mensch könne die Welt, sein Leben in ein glückliches Diesseits verändern und Gerechtigkeit selbst schaffen, war dem Mittelalter fremd - das Heil konnte nur von Gott kommen.

Die **Renaissance** hatte die antike Philosophie wiederbelebt und den Menschen in den Mittelpunkt des neuen Weltbildes gerückt. Aber die Entdeckung, dass sich die Erde um die Sonne dreht, hatte die kirchliche Behauptung, die Erde sei unbewegtes Zentrum des Welt-



alls widerlegt - und damit der göttlichen Schöpfung Abbruch getan. Vielleicht existiert ja überhaupt kein steuerndes, willentliches Zentrum des Universums, vielleicht war es vielen Kräften ausgesetzt, die sich nicht auf einen einzigen Willensakt zurückführen ließen.

Um diese Widersprüche zwischen Glauben und Wissenschaft zu überbrücken, unterschieden die (zumeist gläubigen) Wissenschaftler des 17. und 18. Jahrhunderts streng zwischen christlicher Religion, die als unantastbar galt, und Philosophie.

Philosophen des Barock Zeit machten sich auf die Suche nach modernen Ordnungssystemen, mit denen sich die Welt und das sich verändernde soziale Zusammenleben erkennen und neu begründen ließ.
Der Zweifel, so lautet ein kluger Satz, ist der Vater der Philosophie - und so stellte man die alten Fragen erneut:

- Kann ich verstehen, was diese Welt und die Dinge in ihr bedeuten, kann ich sie überhaupt erkennen und wodurch?
- Und wenn ich sie erkennen kann, erkennt jeder andere sie in gleicher Weise wie ich - wodurch wird Erkenntnis zur Wahrheit?
- Könnte es ein besseres Leben, eine bessere als die zerfallende Ordnung geben - und worin bestände dieses „besser“?

Die Fragen waren alt, die Antworten neu - voller Widersprüche, wie die ganze Epoche des Barock.

Die Philosophiegeschichte des Barock kennt zwei große Richtungen:

Die einen, die **Empiristen** führen alle Erscheinungen auf Stoffe, alle Erkenntnis auf sinnliche Wahrnehmung zurück - für diese Richtung stehen im Barock z.B. Francis **Bacon**, John **Locke** und David **Hume**. Diese werden uns jetzt beschäftigen.

Die **Rationalisten** dagegen stellen nicht-stoffliche, besonders seelische Vorgänge (wie die dem Menschen innewohnende Vernunft) in den Mittelpunkt - für diese Richtung stehen im Barock Rene **Descartes**, Baruch **Spinoza** und Gottfried Wilhelm **Leibnitz**, mit denen wir uns in der folgenden Veranstaltung beschäftigen.

Beide Richtungen anerkennen Sinneserfahrung - der wesentliche Unterschied besteht aber in ihrer Bewertung. Für den Rationalismus ist sie nur das Material, das sich im Geist zu Wissenschaft und Wahrheit vollendet.

Für den Empiristen ist die Sinneserfahrung alles - sie allein bestimmt, was Wahrheit ist. Für sie ist durch Vernunft allein weder Erkenntnis über die Realität noch rationale Einsicht möglich.

Zugespitzt lautet daher der große Unterschied:

„Nichts ist im Verstand, was nicht vorher in den Sinnen gewesen ist“, sagt der Empirismus.

Sein kann nur, was ich denke, sagt dagegen der Rationalist Descartes.

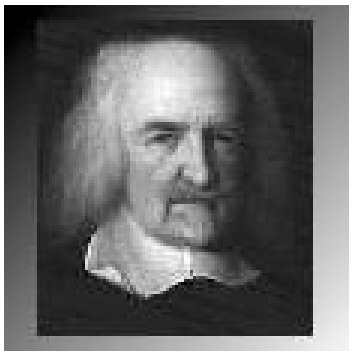
Dieser Unterschied findet sich zwar in der gesamten Philosophiegeschichte - aber im Barock tritt er sehr deutlich auf. Der englische Empirismus ist dabei die revolutionäre, moderne Form des philosophierens - denn bei ihm tritt an die Stelle der *„ewigen Vernunftwahrheiten“* und *„angeborenen Ideen*“ die Geltung des bloß Tatsächlichen - und das ist der Bruch zur bisherigen Philosophie.

Er wurde dabei durch die sich zügig entwickelnden Naturwissenschaften ständig bestärkt und beflügelte seinerseits die Naturwissenschaften. Newtons naturwissenschaftliches Denken wurde von Locke und Hume auf die Philosophie übertragen. Während die Naturwissenschaft empirisch die Bewegung der Materie untersucht, hat die Philosophie, so der Empirist Hume, die Aufgabe, nach derselben Methode den menschlichen Geist zu erforschen. Dieser neue Denkansatz machte es möglich, die Quelle der Erkenntnis in der sinnlichen Welt zu suchen, in ihr Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, diese in Naturgesetze zu fassen und sie vor allem durch die neue Methode des wissenschaftlichen Versuchs (vorwiegend mathematisch) zu begründen.

Anders als alle Wissenschaft vor ihm, entkoppelte der Empirismus die Naturwissenschaft und das Denken von theologischen Grundlagen, die beim Rationalismus unmöglich ist. Kein Wunder also, dass die englischen Empiristen eindeutige Anhänger Newtons waren...

Der erste hier behandelte Vertreter ist Francis **Bacon** (1561-1626).

Bei ihm lesen wir den bekannten Satz *„Wissen ist Macht“.* Nur der von religiösen und anderen Vorstellungen und Vorbehalten befreite Geist kann sich selbst und die Natur beherrschen und gestalten. Seine Philosophie hatte rein praktische Gründe: Der Mensch sollte durch wissenschaftliche Kenntnisse Macht über die Natur erhalten. Bevor man aber „*wissen*“ kann, muss man sich aller Trugbilder („*Idole*“) entledigen.
„*Diese Idole haben den menschlichen Verstand in Besitz genommen und wurzeln tief in ihm“,* sagt Bacon. Der menschliche Verstand sei wie ein trübe gewordener Spiegel. Erst wenn er gereinigt ist, z.B. auch von religiösen Idolen und Beimischungen, wird man bei der Beobachtung der Wirklichkeit alles in ihm erblicken können. Die einzig verlässliche Quelle für Wahrheit ist für Bacon die Erfahrung (durch Beobachtung und Experiment). Durch Induktion, also die Methode, mit der aus der Beobachtung von Einzelphänomenen verallgemeinernde Schlussfolgerungen gezogen werden, (Erkenntnis nimmt den Weg vom Besonderen zum Allgemeinen) kommt der Mensch zur Erkenntnis der Natur und der sie beherrschenden Gesetze. Bacon ist damit Begründer des wissenschaftlichen Empirismus und durch seine eigenen wissenschaftlichen Arbeiten zu den Stoffen der Materie der Urvater der modernen Chemie.



Thomas **Hobbes** (1588-1679) ist der Begründer der modernen Staatstheorie und strebte nach einem philosophischen System, das frei von metaphysischen Annahmen, ausschließlich auf mathematischen und naturwissenschaftlichen Grundlagen fußen sollte. Er ist berühmt vor allem durch seine Schrift *„Der Leviathan*“ (s. Abb.), in der er sich mit der Frage beschäftigt, was an die Stelle der sich auflösenden Welt des Mittelalters treten soll. Er konstruiert in Übereinstimmung mit dem damaligen Zeitgeist einen vorstaatlichen „*Naturzustand*“, also ein in *„grauer Vorzeit“* liegendes Zusammenleben aller *„Menschen unter natürlichen Bedingungen“.* Was „*natürlich*“ sei, war damals (und für lange Zeit) eine unglaublich wichtige Frage.

Die Idee des Naturrechts ging auf den römischen Philosophen Cicero zurück, der es mit der Vernunft, dem *„besseren Ich“* des Menschen, gleichsetzte. Cicero behauptet z.B., in der menschlichen Natur selbst sei ein Empfinden für Recht und Gerechtigkeit verankert.
Hobbes und viele andere Vertreter des Barock arbeiteten nun an einer Neufassung dieses Naturrechts: Könnte sich die Einheit der Menschheit, die sich durch die vielfältigen Umwälzungen im Barock aufzulösen schien, nicht per Vertrag neu begründet werden? Was müsste in einem solchen Vertrag geregelt werden?

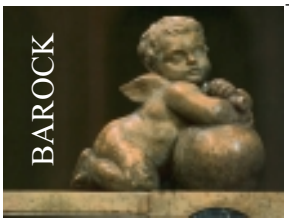
Anders als später Montesquieu und Rousseau, die an einen paradiesischen Naturzustand glaubten, behauptete Hobbes, der Naturzustand sei von Gewalt, Macht und *„Krieg aller gegen alle“* gekennzeichnet. In ihm hätten sich die Menschen aus egoistischen Motiven gegenseitig zerfleischt (*„Homo homini lupus - der Mensch ist des Menschen Wolf*“ - heißt es bei ihm). Wegen ihres ausgeprägten Egoismus seien Menschen „*von Natur aus*“ keine staaten- und gemeinschafts-bildenden Wesen. Da sie aber zusammen leben, müssen die offensichtlichen Nachteile dieser individuellen Naturrechte (wie z.B. fehlende Rechtssicherheit, kein sozialer Friede usw.) aufgegeben werden. Deshalb schaffen die Menschen durch freie Vereinbarung Ordnung, Recht, Sitte und Sittlichkeit - eben die Gemeinschaft oder den Staat. Um den so geschaffenen Frieden für immer zu wahren, muss verhindert werden, dass der brutale Naturzustand zurückkehrt - das ist, nach Hobbes, nur durch einen allmächtigen Leviathan, den absoluten Staat möglich, an dessen Spitze ein einziger weltlich und kirchlich absoluter Herrscher steht, der außerhalb des Rechts stehen muss. Dieser Herrscher steht vollkommen über seinen Bürgern, er ist die einzige Quelle von Recht und Moral, weshalb es auch keine Gewissensfreiheit und kein Widerstandsrecht der Bürger/-innen gibt. Hobbes' Leviathan, so das Fazit, ist die Machtkonzentration des kollektiven Egoismus in einer einzigen Hand.

Zwei Dinge sind an all dem bemerkenswert: Zum einen ist diese Anschauung sehr stark von den Schrecken der (auch religiös verbrämten) (Bürger-) Kriege in England und Europa geprägt - zum anderen ist er ist damit der Philosoph, der den sich entwickelnden Absolutismus philosophisch begründete.

Die Englische Revolution

Auch wenn man die Durchsetzung von absolutistischen Systemen fast durchgängig in Europa feststellen kann, so gab es doch Alternativen dazu. Hier sind besonders die Niederlande und die Schweiz zu nennen, in denen republikanische Systeme ausgebildet waren.

Daneben aber ist besonders der englische Sonderweg zu erwähnen, den wir hier im Zusammenhang mit den englischen Philosophen und Staatstheoretikern behandeln wollen.



Schon in der Ausgangssituation unterscheidet sich England deutlich von den europäischen Mächten. Wir haben hier die Verfassungsfigur eines *„Königs im Parlament“*, der von vornherein einen Widerstand gegen ein absolutistisches Regime impliziert.

Am Beginn des englischen Sonderweges steht aber dennoch der Versuch der beiden ersten Stuartkönige, die Balance zwischen Parlament und Königtum aufzuheben; also gewissermaßen einen absolutistischen Kurs einzuschlagen. Dies führt zeitweise zu einer tiefen Verfassungskrise.

Jakob I. hatte das Stichwort eines dynastischen Absolutismus ausgegeben und in dieser Richtung bereits einiges erreicht. Das Parlament konnte zunächst allerdings noch Scheinerfolge verbuchen. Jakobs Nachfolger, Karl I., löste das Parlament 1629 auf. Die anschließende 10-jährige parlamentslose Zeit spiegelte dann die Überlegenheit der Krone deutlich wider.

Der Verzicht auf die Mitwirkung des Parlaments bedeutete aber auch, dass England auf eine wirksame Außenpolitik verzichtete. Denn das Parlament allein hatte das Recht, über die Finanzierung von kriegerischen Auseinandersetzungen zu entscheiden.
Für mehr als ein Viertel Jahrhundert, also weit über das Ende des 30-jährigen Krieges hinaus, spielte England für das europäische Kräftespiel keine Rolle mehr.

Der schwelende Verfassungskonflikt, der in der fehlenden Einberufung des Parlaments begründet war, kam erst in dem Moment voll zum Ausbruch, als die Schotten 1637/38 den Versuch der Krone, den Anglikanismus auch dort durchzusetzen, zum Scheitern brachten. Jetzt befand sich England in einem Glaubenskampf, den man auf dem Kontinent längst überwunden hatte. Karl I. berief unter dem Druck der Ereignisse das Parlament ein, löste es allerdings gleich wieder auf, da es ihm nicht willfährig genug erschien. Schnell war aber klar, dass der König ohne Parlament nicht in der Lage war, die innerstaatliche Auseinandersetzung zu führen. So begann nun nach dem „*kurzen*“ (es war nur drei Wochen einberufen) Parlament die Zeit des „*langen*“ Parlaments, das von 1640-53 anhielt.

Hier fand die Opposition endlich ein Forum und ein Instrument, um den Machtzuwachs der Krone zurückzuschneiden. So gelang es, die Träger der königlichen Politik auszuschalten und zur Verantwortung zu ziehen; so setzte das Parlament die Hinrichtung des wichtigsten königlichen Beraters, Strafford, durch. Ebenso gelang es, den König zunächst zur Zustimmung zu etlichen Reformgesetzen zu bewegen.
Im November 1641 war allerdings die Zusammenarbeit beendet, es kam zum Bürgerkrieg.
Grund war ein katholischer Aufstand in Irland. Man war sich zwar einig, dass dieser niedergeschlagen werden sollte, doch wollte das Parlament König Karl I. nicht ohne weiteres die Führung der Armee überlassen. Denn es wurde befürchtet, dass er die Truppen gegen das Parlament einsetzen werde. Karl dagegen versuchte, entsprechende Beschlüsse zu verhindern, indem er in das Parlament eindrang und fünf Führer der Opposition verhaften ließ. Dieser klare Verfassungsbruch führte zum Bürgerkrieg.

In diesem Bürgerkrieg ging es beiden Seiten formal um die Wiederherstellung eines alten Rechtszustandes. Niemand wollte zu dieser Zeit das Königtum in Frage stellen.
Die parlamentarische Seite gewann den Bürgerkrieg, dies bedeutete aber nicht die Rückkehr zur politischen Stabilität. Gerade Karl I. taktierte und setzte auf Abwarten, was zunächst nicht ungeschickt erschien, da innerhalb der parlamentarischen Gruppierungen, aber auch zwischen Parlament und Armee Konflikte aufbrachen.

1648 kam es zum zweiten Bürgerkrieg, der dieses Mal innerhalb eines halben Jahres zugunsten der Parlamentsarmee entschieden war. Infolge des Bürgerkrieges wurde nicht nur Karl I. 1649 hingerichtet. Man muss sich vorstellen, was es für die Menschen bedeutete, dass ein König von Gottes Gnaden öffentlich hingerichtet wird. Ein durch und durch revolutionärer Akt.

Damit wurde das bisherige politische System liquidiert. England war nun ein republikanischer Staat.

Die neue Republik aber blieb eigentlich in einem permanenten Krieg verhaftet. Ziel war es, auch Irland und Schottland dauerhaft in das neue Commonwealth einzugliedern.
Starker Mann dieser Kriege und der Armee war Oliver Cromwell, der schließlich 1653 das Rumpfparlament (mehr war davon nach vielen inneren Auseinandersetzungen nicht geblieben) auflöste und die Zeit des *„Long Parliament“* beendete.

Oliver Cromwell
1599-1658

In dieser jetzt beginnenden Zeit eines Cromwellschen Militärregimes gab es zahlreiche neue Versuche, eine parlamentarische Beteiligung zu sichern. Gleichzeitig aber war es die Zeit, in der die Anhänger der Monarchie wieder an Einfluss gewinnen konnten.
Schon kurz nach dem Tode Cromwells kehrte im Frühsommer 1660 der älteste Sohn des hingerichteten Königs aus dem französischen Exil als Karl II. auf den Thron zurück.

Dennoch: Karl II. musste vor seiner Rückkehr dem Parlament zusichern, dass er weitgehend auf alte Rechte verzichtete. Damit war gewissermaßen eine Restauration des Parlaments erreicht, denn dem König war damit jedes Recht auf eine eigene Gerichtsbarkeit genommen wie auch das Recht, Steuern zu erheben.

Hier scheint der eigentliche Unterschied zur Entwicklung auf dem Kontinent zu liegen:

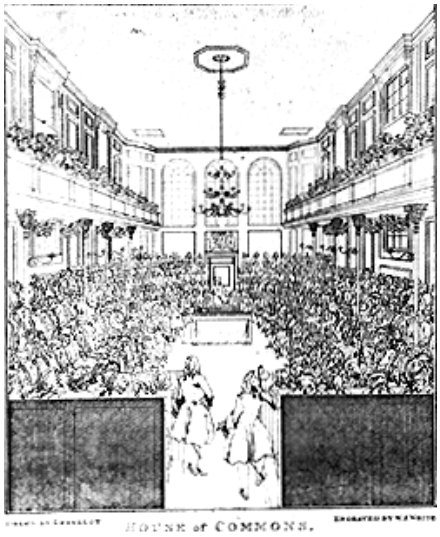
Die beiden Stuart-Könige hatten durchaus versucht, ein absolutistisches System zu errichten. Auch das sich im Zuge der Auseinandersetzung entwickelnde moderne stehende Heer ist nicht untypisch für die Entwicklung.
Allein, dass in dieser Auseinandersetzung zwischen Parlament und Herrscher sich die Opposition als Sieger durchsetzt, markiert letztlich den Sonderweg.

Karl II. gewann zunächst in einer kriegerischen Auseinandersetzung New York von den Holländern und rundete damit die englischen Besitzungen in der neuen Welt ab. Danach schloss er sich ganz der Politik Ludwig XIV. an. Seinen katholisch-freundlichen und absolutistischen Bestrebungen versuchte das Parlament entgegenzutreten, indem es 1673 den sogenannten Test-Act einbrachte, der alle Katholiken von den Staatsämtern ausschloss. Diesem folgte 1679 die Habeas-Corpus-Akte, die die persönlichen Freiheiten sichern sollte.
Dennoch gelang es Karl, mehrere Jahre ohne Parlament zu regieren.

In der Auseinandersetzung um seinen Nachfolger, den zum Katholizismus übergetretenen Jakob II., bildeten sich die Parteien der Tories und der Whigs heraus. Die royalistischen Tories stellten die große Mehrheit des Parlaments, die Jakob II. als neuem Herrscher loyal gegenüber standen.

Seine absolutistischen Tendenzen aber ließen diese Unterstützung schnell brüchig werden: Der Aufbau eines stehenden Heeres unter der Führung katholischer Offiziere konnte das Parlament ebensowenig akzeptieren wie die förmliche Aufhebung des Test-Act durch den König.

Selbst die Auflösung des Parlaments half nicht mehr. Nach der Geburt eines Sohnes, der für eine weitere katholische Herrschaft stand, formierte sich der Widerstand aus Kirche, Whigs und Tories, der Unterstützung bei Wilhelm von Oranien fand, dem Gatten der ältesten, protestantischen Tochter Jakob II.

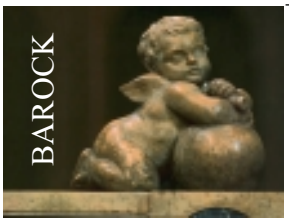


Es kam *zur „Glorious Revolution“,* der unblutigen Revolution, die diesmal so schnell Erfolg hatte, weil sie eine personelle Alternative hatte. Nun wurden die Gewichte zwischen Krone und Parlament noch einmal neu bestimmt. In der *„Bill of Rights“* legte das Parlament 1689 Sicherungen gegen den Missbrauch der Königsgewalt fest, gleichzeitig gewährten die Toleranzakte den protestantischen Gruppen außerhalb der Staatskirche volle Freiheiten.
Damit war dem Grunde nach das Fundament gelegt für die englische konstitutionelle Monarchie, die eine wirkliche Alternative zum kontinentalen Absolutismus darstellte und die schließlich für die Aufklärer zum vielbewunderten Vorbild werden sollte.

Grundsätzlich bleibt eines festzuhalten: England hatte sich für eine empfindliche Beschneidung der Königsmacht, für eine deutliche Stärkung der parlamentarischen Rechte und insbesondere für eine Stärkung der Individualsphäre entschieden. Dadurch gewann es eine innenpolitische Stabilität, die ohnegleichen war, und die letztlich den Aufstieg Englands zur Weltmacht im 18. Jahrhundert erst möglich machte.

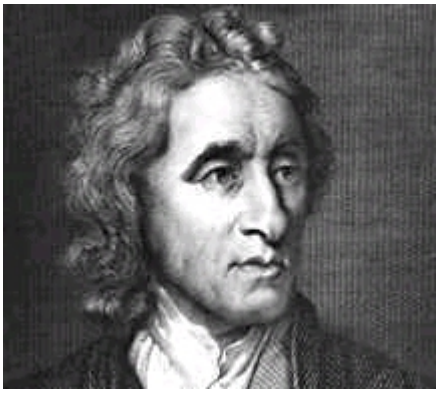
Aus dieser Revolution entstand, besonders in England und Holland **der politische Liberalismus**. Er ist durch religiöse Toleranz, Protestantismus und vollkommene Ablehnung religiös bestimmter Kriege gekennzeichnet. Er schätzte Handel und aufkommende Industrie, sympathisierte eher mit der neuen aufstrebenden Klasse der Kapitalisten und der Demokratie als mit Adel und Monarchie. Vor dem Eigentum zeigte er gewaltige Hochachtung, besonders wenn es vom Eigentümer selbst erarbeitet war. Das Prinzip der Erblichkeit der Macht wurde zwar nicht aufgegeben, aber die bislang behaupteten *„göttlichen Rechte“* der Könige z.B. wurden abgelehnt: Jeder Staat hat danach das Recht, sich seine Regierungsform selbst zu wählen.

Er stand philosophisch und politisch in krassem Gegensatz zu allen mittelalterlichen Theorien, aber auch zu jenem für die Zeit charakteristischen Fanatismus der Calvinisten und Täuferbewegungen.
Er wollte den politischen und religiösen Kampf beenden, um Kräfte freizumachen für Handel und Wissenschaft.



Das bestimmende Kennzeichen der ganzen liberalen Bewegung ist ein weit verstandener Individualismus. Die griechischen Philosophen bis einschließlich Aristoteles waren keine Vertreter eines wie auch immer gearteten Individualismus - für sie war der Mensch im wesentlichen Mitglied einer Gemeinschaft; Platos Staat z.B. will den guten Staat, nicht das gute Individuum definieren. Erst die Philosophie der Epikureer und der Stoa entwickelte individualistische Vorstellungen, denn nach ihnen konnte der Mensch unbeeinflusst von sozialen Verhältnissen ein tugendhaftes Leben führen. Das war auch die frühe Auffassung des Christentums, doch als es im Mittelalter die Oberhand über den Staat gewann, wurden theoretischer Glaube und praktische Moral von der katholischen Kirche kontrolliert: Was wahr und gut war, hatte nicht das Denken des Einzelnen, sondern der Papst und die Kollektivweisheit der Konzilien zu bestimmen.
Der erste bedeutende Einbruch in diese Vorstellung brachte der Protestantismus, der behauptete, dass auch Allgemeine Konzilien irren könnten. Die Wahrheit zu bestimmen wurde im protestantischen Sinne zur Sache des Einzelnen. Da nun die verschiedenen Menschen zu unterschiedlichen Ergebnissen kamen, war Kampf die unausbleibliche Folge; religiöse Entscheidungen wurden auf dem Schlachtfeld herbeigeführt. Da keine Partei die andere ausrotten konnte, erkannte man, dass eine Methode gefunden werden müsse, um den Individualismus mit einem geordneten sozialen Leben in Einklang zu bringen. Das war eines der Hauptprobleme, das der frühe Liberalismus auch philosophisch zu lösen suchte.

Die erste umfassendste Darstellung der liberalistischen Philosophie finden wir bei John **Locke** (1632-1704), weshalb er hier exemplarisch dargestellt wird.



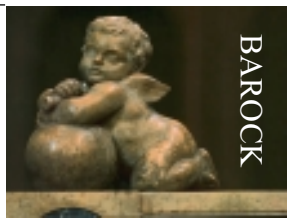
Andere wichtige Empiristen wie Berkeley oder Hume müssen hier aus Zeitgründen weichen.
Locke ist der Philosoph der englischen Revolution von 1688 und Begründer des philosophischen Liberalismus und der empirischen Erkenntnistheorie.
In seiner politischen Philosophie nimmt er wie Hobbes einen ursprünglichen Naturzustand an, der bei ihm allerdings durch vollkommene Freiheit und Gleichheit gekennzeichnet ist. Er beinhaltet eine uneingeschränkte Verfügungsgewalt des Einzelnen über sich und sein Eigentum.
Ein neuer Gesellschaftsvertrag müsse danach als oberste Regel beinhalten: Die Erhaltung der von Gott geschaffenen Natur, woraus sich zwei Regeln ableiten:
1. Das Verbot, Leben, Gesundheit, Freiheit oder Besitz anderer zu schädigen oder zu vernichten;
2. der Verzicht auf das Richtersein in eigener Sache (Selbstjustiz), denn dieser führe leicht zu einem Krieg aller gegen alle.
Um diesen Krieg zu vermeiden, müsse eine übergeordnete Instanz geschaffen werden, die für alle eine gleichermaßen verbindliche Rechtsprechung und Rechtsdurchsetzung schaffe - der gesellschaftsvertraglich geregelte Staat. Dieser müsse durch Gewaltenteilung (Legislative, Exekutive und Judikative) und ein Widerstandsrecht des Volkes (im Falle des Bruch des Gesellschaftsvertrages durch den Herrscher) gekennzeichnet sein. Locke verneint das Gottesgnadentum der Herrschaft ebenso wie Hobbes autoritären Staat und sieht die Staatshoheit nicht beim Staat, sondern beim Volk.

Sein Einfluss auf die Politik war und ist ungeheuer: Seine Vorstellungen vom Staatsaufbau, also z.B. Gewaltenteilung oder die Idee des Rechtstaates, finden sich in vielen Verfassungen der Welt.

Über seine Staatstheorie hinaus war Locke der erste, der mit vollem Ernst vor dem eigentlichen Philosophieren die Mittel und Möglichkeiten des Denkens einer kritischen Prüfung unterzogen hat. Er ist der erste wirklich kritische Philosoph und eigentliche Vater der modernen Erkenntniskritik.
Im Mittelpunkt seiner Erkenntnisphilosophie steht die Frage, wie wir zu Erkenntnissen kommen und ob diese Vorstellungen gemäß ihrem Ursprung richtig sein können.
Seine Ausgangsfrage war*, „mit welchen Objekten unser Erkenntnisvermögen sich beschäftigen kann und mit welchen nicht.“*

Alle menschlichen Vorstellungen sind nach Locke ohne Ausnahme im Geiste entstanden, es gibt keine „*angeborenen Ideen*“ (wie Platon oder Descartes behaupteten). Die Urquellen aller Erkenntnis sind Sinneswahrnehmung und Selbstbeobachtung. Er sagt, es gibt keine Ideen, Begriffe, Grundsätze theoretischer oder praktischer Art, die immer, überall und bei allen Menschen vorhanden sind. Der menschliche Verstand ist bei der Geburt ein „*weißes Papier*“. Dies gilt auch für die sittlichen Gebote. *„Es ist nichts im Verstande, was nicht vorher in den Sinnen war“.*

Die erste Aufgabe des Menschen ist, sich mit seiner Umwelt vertraut zu machen. Die Erfahrung ist Grundlage aller Bewusstseinsinhalte, die zunächst zu einfa-



chen Ideen führen. Diese einfachsten Bausteine unseres Denkens sind einfache Abbilder von Eindrücken. Dabei unterscheidet Locke zwischen äußeren und inneren Erfahrungen.
Die äußeren Erfahrungen (sensations/Empfindungen) sind zunächst das Primäre. Ins Bewusstsein gelangen aber nie die Dinge (Substanzen) selbst, sondern nur ihre Qualitäten (Eigenschaften).
Durch Lockes Kritik an bisherigen Vorstellungen von der Sinneswahrnehmung, durch seine berühmte Unterscheidung von primären und sekundären Qualitäten (Eigenschaften), erhält der naive Glaube an die lückenlose Übereinstimmung von Erkenntnis und Wirklichkeit den ersten großen Schlag. Er unterscheidet nämlich zwischen primären Qualitäten, die der tatsächlichen Wirklichkeitswelt angehören und sekundären, die Erzeugnisse des menschlichen Vorstellens sind.

Die primären sind Ausdehnung, Gestalt, Festigkeit, Anzahl, Bewegung und Ruhe. Es besteht kein Grund anzunehmen, dass die Dinge in dieser Beziehung nicht so sein sollten, wie wir sie wahrnehmen.

Die sekundären sind Farbe, Geschmack, Geruch, Temperatur, Schall. Die Kräfte, die den Eindruck dieser sekundären Eigenschaften in uns hervorrufen, sind Anzahl, Gestalt und Bewegung der nicht direkt wahrnehmbaren kleinsten Teilchen der Materie. Dieser Qualitäten könnte man sich nicht so gewiss sein, weil jeder sie anders wahrnehmen kann.

Unter innerer Erfahrung (reflexion) versteht Locke, dass das Bewusstsein seine eigene Tätigkeit beobachtet. Schließlich können äußere und innere Erfahrung zusammenwirken, so, wie das besonders bei Lust und Schmerz der Fall ist. Mittels dieser Erfahrungen kann der Mensch komplexe, also zusammengesetzte Ideen entwickeln. Diese bildet der Verstand durch Kombination, Umformung und Umgestaltung aus einfachen Ideen, die das gesamte Material unseres Wissens darstellen. Sie sind schöpferisch nichts Neues ähnlich, wie man durch Kombination der 26 Buchstaben des Alphabets zwar ständig neue Worte bekommt aber nie einen neuen Buchstaben. Denn Erkenntnis setzt erst auf Grundlage von Urteilen ein, die entweder der intuitiven Anschauung oder dem demonstrativen Beweis entstammen. Ausgangspunkt aller Erkenntnis ist Erfahrung, ihre Verarbeitung aber aktive Verstandesarbeit.

Letzte Instanz von Erkenntnis ist die Vernunft, die bei Locke aus 2 Teilen besteht: 1. aus der Untersuchung dessen, was wir mit Sicherheit wissen können; 2. aus der Erforschung von Sätzen, nach denen zu handeln klug ist (auch, wenn niemand die Wahrheit all dessen, woran er glaubt und nach der er handelt, wissen kann). Locke ist sich also bewusst, dass die menschliche Erkenntnis Grenzen hat und Fragen nach dem letzten Grund des Seins nicht beantworten kann.
Dass keine Erkenntnis ohne vorausgegangene Erfahrung sein könne und alles Wissen nur aus der Erfahrung stammt, hat später zur Entdeckung der Kindheit geführt und der Erziehung einen wichtigen Platz zugewiesen.

Welche Antworten auf die neue Zeit nun die Rationalisten gefunden haben, werden wir am nächsten Abend durch Descartes, Spinoza und Leibnitz erfahren.

Die weltliche Musik des Barock

Wir haben an den vergangenen Abenden im letzten Jahr gehört, wie es zur Musikentwicklung von der Renaissance zum Barock gekommen ist. Wie sich diese Veränderungen in der Komposition ausgewirkt haben.

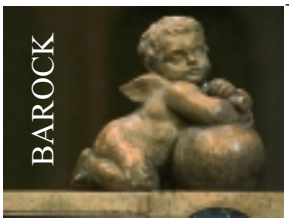
Wir haben gehört, dass in der Renaissance die franko-flämische Schule Italien sehr beeinflusste, sich in Venedig, Rom und Florenz daraus eigene Schulen bildeten und ihre eigenen Stile entwickelten. So kann man in der Zeit des Früh- und Hochbarocks von einer Dominanz italienischer Schulen sprechen.

In der geistlichen Musik führte die Reformation zu einer eigenständigen Entwicklung, die v.a. in Johann Sebastian Bach einen Höhepunkt fand. Hier ist in erster Linie die Vokalmusik zu nennen, später auch die Orgelkompositionen. Die kath. Kirchenmusik erlebte eher einen Rückschritt durch das Veto der Kirchenfürsten und der Päpste. Jedoch hat heute die protestantische geistliche Musik, z. B. Bachs, auch Einzug in den kath. Gottesdienst gefunden.

Im Laufe der Barockzeit – und nun kommen wir zum eigentlichen Thema unseres heutigen Abends – differenzierten sich nationale Stilrichtungen auch in der weltlichen Musik. Dies hat viel mit der machtpolitischen Entwicklung der einzelnen Nationen wie auch mit dem entstehenden Gegensatz zwischen Adel und Bürgertum zu tun. Gleichwohl blieb aber eine Vorherrschaft der italienischen Musik bis in die Zeit der Klassik.

In Italien gelangte das absolute Fürstentum bei der politischen Ohnmacht des Landes nicht zur vollen Entfaltung. Das hatte zur Folge, dass das Bürgertum nicht so in die Bedeutungslosigkeit versank wie in Frankreich. Es entwickelte vielmehr im Verein mit dem Adel frühzeitig ein kommerzielles Musikwesen.

In Frankreich ist der Akzent mit Ludwig XIII. und XIV. fast ausschließlich auf die höfische Musik gefallen. So kommt es, dass die Musikgeschichte eine bürgerliche Musikpflege Frankreichs im Barock so gut wie gar nicht kennt.



Als erstes Musikbeispiel hören sie 3 franz. Tanzsätze aus dem Frühbarock von Pierre F. Caroubel. [3:08]

Auf den franz. Musikstil u. die Rolle der Tänze komme ich gleich zurück.

In Deutschland entsprach das langsame Anwachsen eines emanzipierten Neubürgertums und der Aufstieg des höfischen Musikwesens dem Niedergang des altbürgerlich-kirchlichen Standes. Das Neubürgertum – entstanden auf der Grundlage eines, im Zeichen des Merkantilismus anwachsenden Wohlstandes – lehnte sich zunächst an die höfische Musikpflege an, verselbständigte sich jedoch allmählich und war am Ende des Barock so gefestigt, dass es, mit der beginnenden Klassik, das Erbe der höfischen Musikkultur antreten konnte.

In England scheinen auf der Grundlage fester nationaler Traditionen aristokratische und bürgerliche Musikpflege einheitlich geblieben zu sein. Erst mit dem Haus Hannover ist zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine gesonderte höfische Musikpflege durch die Übernahme der italienischen Oper entstanden.

Doch kommen wir nun zunächst zur italienischen Musik:
Im Gefolge der eigenständigen italienischen Schulen, die sehr vokalmusikalisch orientiert waren, entstanden am Ende des 16. Jahrhunderts die ersten Opern. Hintergrund war es, die antike Tragödie zu erneuern. Neben affektgetragenen Gesangssätzen wurde auch solche rein instrumentalen Charakters eingebaut. Bald kam es zu eigenständigen Instrumentalwerken, die viel Gehör fanden: die Concerti. In der neuen Form der Instrumentalmusik wurden besonders Concerti grossi, Kirchen- und Kammersonaten, Violinsonaten und Violinkonzert gepflegt. Herausragende Vertreter waren Arcangelo Corelli (1653-1713) u. der Priester Antonio Vivaldi (1675-1741).

Corelli hatte als einer der Schöpfer des Concerto grosso großen Einfluss auf die europäische Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts
Im „*Stile corellisante*“ versuchten viele Musiker zu komponieren und nahmen ihn zum Vorbild. Vivaldi ist uns allen als reger Schöpfer vieler Concerti, v.a. der „*Vier Jahreszeiten*“, bekannt.

Arcangelo Corelli

Neben dem Generalbass gehörte die Musizierform der Concerti zu dem epochal neuen der Barockmusik!

Als nächstes Musikbeispiel hören sie von Corelli den 4. Satz aus seinem „*Concerto grosso*“ op. 6. [5:25]

Antonio Vivaldi

Abgesehen von der Oper, über die wir später etwas hören werden, spielte der Gesang in der weltlichen Musik eine eher untergeordnete Rolle. Die Vokalmusik war ein Höhepunkt der Renaissance.

Bei Giovanni Gabrieli (1554-1613) wurde die Instrumentalmusik dem Gesang ebenbürtig.

An zahlreichen Höfen Europas wurde zunehmend italienische Musik geschätzt. Man holte sich italienische Musiker oder Komponisten an den jeweiligen Hof oder entsandte die eigenen Musiker zur Ausbildung nach Italien. So wurde häufig auf italienische Art komponiert. Dieser große Einfluss macht sich noch heute in der Dominanz italienischen Satzbezeichnungen in den Noten deutlich. Bis zum Hochbarock gab es eine Vorherrschaft der italienischen Musik. Erst dann setzt sich parallel ein eigener franz. Stil durch.

Kommen wir nun zur französischen Musikentwicklung.

Auch hier war zuerst der franko-flamische, im Laufe des 17. Jahrhunderts dann der italienische Einfluss unverkennbar. Auch der berühmteste franz. Komponist des Frühbarock, Jean-Baptiste Lully (1632-1687), war von Geburt Italiener. Er begann seine Karriere als Musiker und Tänzer am Hofe Ludwigs XIV. in Paris. Er schuf im Bereich der Oper und des Balletts eine schon eigenständige franz. Musikgattung.

Tänze waren schon in der Renaissance im Allgemeinen und an den Höfen sehr beliebt. Am französischen Hof wurden Tänze, auch als Ballett, aufgeführt. Auch der Sonnenkönig trat gelegentlich dabei als Tänzer auf. Hierzu gehört auch das Menuett, ein Paartanz, das durch Lully eingeführt wurde.

Nach der Verlegung des franz. Hofes von Paris nach Versailles (1682) gelangte der Hof und seine Sitten zur „*Leitkultur*“ der damaligen Staaten; so natürlich auch dessen Musikgeschmack. Neben den italienischen Satzbezeichnungen benutzen wir heute noch französische für tanzartige Sätze (wie Courante, Sarabande, Allmande etc.).

In Frankreich hat sich die Oper seit Lully eigenständig entwickelt. Die Ouvertüre, also der Eröffnungssatz, wurde oft abgekoppelt gespielt. Dies ging so weit, dass man sie später unabhängig und einzeln komponierte. Sie ist eine rein franz. Form der Instrumentalmusik.

In Deutschland gewannen beide nationalen Musikstile Einfluss. Der italienische Stil hatte hier jedoch ein weit größeres Gewicht. Das Concerto-grosso-Prinzip wurde auch hier vorrangig übernommen. Zu den bekanntesten Komponisten dieser Richtung gehörten Telemann und Bach (z.B. bei den Brandenburgischen Konzerten).

Eine eigenständige Entwicklung in der weltlichen Musik lässt sich in Deutschland aber erst am Ende der Barockzeit (hier v.a. C. W. Gluck u. einige Bach-Söhne) ausmachen. Die Höfe konkurrierten auch in ihren musikalischen Schöpfungen und Leistungen miteinander. Hier sind vor allem die Höfe in Dresden, München, Hannover und Mannheim zu erwähnen.

Als 3. u. letztes, ein Beispiel für die Übernahme des italienischen Stils in Deutschland. Sie hören 3 kurze Sätze aus dem „*Concerto op. 234*“ von J. D. Heinichen (1683-1729). Er wirkte, v. 1717 an, am Hof August des Starken in Dresden u. komponierte eine Vielzahl Opern, Konzerten etc. Zu seinen Lebzeiten genoss er einen großen Ruf. [5:37]

Auch in der weltlichen Musik setzte sich anstelle gleichberechtigter Stimmen (Polyphonie) nun die Dominanz der Außenstimmen (also Sopran u. Bass) durch; Mittelstimmen hatten nur noch klangfüllende Funktion. Während der Barockzeit kam es zu einer zunehmenden Trennung von Komponist und Interpret.
Es entstand allmählich ein Berufsmusikertum.
Zu den verschiedenen musikalischen Entwicklungen und Begriffen ließe sich lange berichten, jedoch würde dies für unseren Zweck erheblich zu weit führen. Daher konnte es hier nur grob angerissen werden.

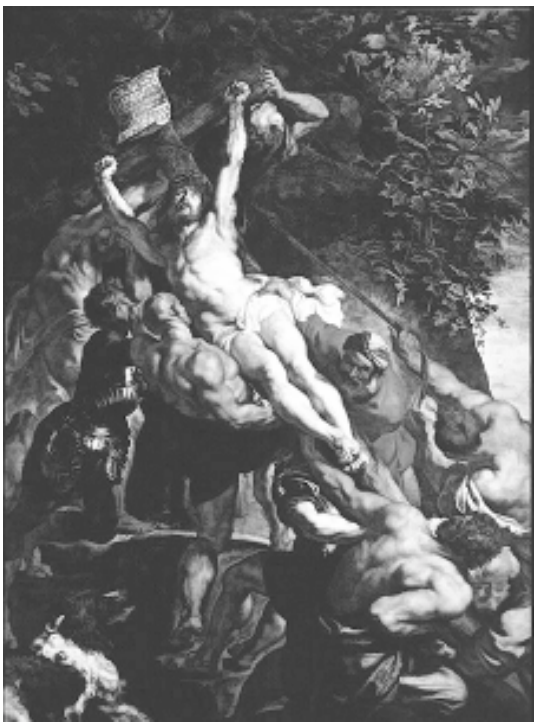
Peter Paul Rubens und Rembrandt van Rijn - die Antipoden des Barock

Um 1430 hatten sich verschiedene Herzogtümer und Grafschaften unter burgundischer Herrschaft zu den so genannten Vereinigten Niederlanden zusammengeschlossen. Durch die Heirat zwischen Maria von Burgund und dem späteren Kaiser Maximilian I. kamen die Niederlande 1477 an das Haus Habsburg und schließlich 1556 unter spanische Oberhoheit. Wirtschaft und Kultur standen zu dieser Zeit in hoher Blüte, die Reformation fand zahlreiche Anhänger. Die hieraus resultierenden Spannungen führten zum Freiheitskampf und schließlich zum Abfall der sieben nördlichen Provinzen der Niederlande, die sich dann zur „*Republik der vereinigten Niederlande*“ zusammenschlossen. Die südlichen Niederlande, die nach der wichtigsten Provinz auch Flandern genannt werden, blieben katholisch und standen weiter unter spanischer Oberhoheit. Die Nordprovinzen nahmen den protestantischen Glauben calvinistischer Prägung an.

Aus diesen historischen Voraussetzungen ergab sich in beiden Provinzen eine völlig unterschiedliche Fortentwicklung für das Geistesleben und die Künste: Im protestantischen Holland brach ein Bildersturm los, dem Tausende von Kunstwerken zum Opfer fielen, bis sich ein neuer, vom katholischen Italien unabhängiger Malstil entwickelte, dessen wichtigster Vertreter Rembrandt van Rijn war. Im katholischen Flandern dagegen wurde die Kunst wie in den übrigen katholischen Ländern als Kampfmittel der Gegenreformation eingesetzt, dessen wichtigster Vertreter Peter Paul Rubens war. (W. Nerdinger)

Peter Paul Rubens wurde 1577 in Siegen geboren. Seine Eltern waren angesehene Antwerpener Bürger, die vor den Kriegswirren geflüchtet waren, welche 1566 mit dem Bildersturm in den Niederlanden ausgebrochen waren. Nach dem Tod des Vaters kehren Rubens und seine Mutter wieder nach Antwerpen zurück. Hier lernt Peter Paul das Malhandwerk bei Tobias Verhaecht, Adam van Noort und Otto van Veen. Nachdem er 1598 seinen Meistertitel erhält, reist er 1600 nach Italien. Hier wird er Hofmaler des Herzogs von Mantua, reist aber auch nach Venedig, Rom und Genua. 1608 kehrt Rubens wieder nach Flandern zurück und wird Hofmaler des Erzherzogspaares Albrecht und Isabella. Er darf sich jedoch in Antwerpen niederlassen. Hier baut er rasch eine große Werkstatt auf, in der hunderte von Gemälden entstehen, die alle unter seinem Namen verkauft werden. Rubens steht jedoch nicht nur als Künstler, sondern

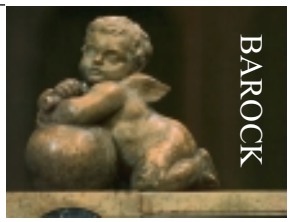
auch als Diplomat im Dienste des Regenten. Auf der Höhe seiner Karriere lebt er in einem nahezu fürstlichen Stil.
1610 erhält er den ehrenvollen Auftrag, den Hochaltar für die St. Walpurgiskirche in Antwerpen zu malen. Das Tryptichon mit der „Kreuzaufrichtung“, in dem der Maler die Summe seiner bisherigen, in Italien gesammelten Erfahrungen zog, gilt als eines seiner Hauptwerke. Das Werk, welches die Gesamtmaße von 462 x 682 cm aufweist und sich heute in der „Unserer Lieben Frauen Kirche“ in Antwerpen befindet, zeigt über alle drei Tafeln das Thema der sich vollziehenden Kreuzigung Christi. Auf dem rechten Flügel nimmt der Hauptmann die Befehlsgewalt energisch war, indem er von einem heranstürmenden Pferd aus das Geschehen lenkt. Seiner energischen Gestik antwortet auf dem linken Flügel Maria, Johannes und eine Gruppe von klagenden und trauernden Frauen. Auf der Mitteltafel ist nun die Aufrichtung des Kreuzes dargestellt, an das Christus zuvor angenagelt wurde. Muskulöse Schergen sind mit großer Kraftanstrengung damit beschäftigt, das Kreuz hochzustemmen, während der hell scheinende Körper Christi mit einer duldsamen Gelassenheit am Kreuz hängt. Da das Gelände den Schergen kaum Platz lässt, rücken sie ganz nach vorne und leiten den Kreuzesstamm aus dem Bild heraus in den Raum des Betrachters. Die Aufrichtung kann verglichen werden mit dem Aufrichten eines Triumphzeichens, wie es von den Römern überliefert ist. Während die Schergen diesen Triumphgedanken durch ihre kraftvolle Aktion unterstreichen, bietet Christus selbst das Bild eines passiven Dulders. Vor der staatlichen Gewalt entfaltet sich das Pathos der Leidensfähigkeit. Diesen Aspekt verstärkt Rubens noch dadurch, dass er Christus in ungewöhnlicher Weise mit hoch gestreckten Armen hängend darstellt. In geschlossenem Zustand zeigt der Altar auf der linken Seite die beiden Heiligen Amandus und Walburgis und auf der rechten Flügelseite Katharina von Alexandrien und den heiligen Eligius.



Kreuzaufrichtung

Der Grundgedanke von Rubens´ Bild deckte sich mit den Zielen des Stadthalterpaares. Bis dahin hatten sich die Spanier in den Niederlanden vor allem auf das ihnen zustehende Recht auf staatliches Gewaltmonopol verlassen. Gegen Widerstände aus Madrid hatten die Stadthalter Albert und Isabella 1609 den Waffenstillstand mit den nordniederländischen Provinzen geschlossen, und der Tenor des neuen Regierungszieles war es, das seit Schließung der Schelde darniederliegende Antwerpen zu einem kirchlichen, theologischen, gegenreformatorischen Kulturzentrum auszubauen. Es ist der Grundgedanke einer „*ecclesia triumphans*“, der triumphierenden Kirche, den Rubens in seinem Triptychon so wendet, dass die Schergen der weltlichen Gewalt zu Geburtshelfern eines neuen christlichen Weltverständnisses werden. (Martin Warnke)

Anders als die „*Kreuzaufrichtung*“ war Rubens Werk der „*Kreuzabnahme*“ von einer städtischen Schützengilde in Auftrag gegeben worden, für die sie in der Unserer Lieben Frauen Kathedrale ein gemeinsames Andachts- und Sammlungsziel anbieten sollte.
Im Unterschied zur „*Kreuzaufrichtung*“ war die „*Kreuzabnahme*“ auf zahlreichen Altären niederländischer Kirchen seit langem heimisch. Es war in den Niederlanden üblich, Maria und ihre Begleiter an den herabgeholten Leichnam Christi heranzuführen, was gelegentlich auch, wie bei Rubens, durch eine Nachtstimmung untermalt wurde. So wie der Leib Christi von Rubens dargestellt wurde, ist er oft als hostiengleich beschrieben worden, womit das Sakrament der Eucharistie auf diesem Seitenaltar veranschaulicht werden sollte. Wenn dies so ist, muss doch bedacht werden, dass dieser liturgische Sinn durch ein in allen Einzelabläufen deutliches Geschehen und Handeln vermittelt ist: Nachdem Joseph von Arimathea sich bei Pilatus den Leib Jesu ausbedungen hatte, war er spät abends mit einigen Freunden nach Golgatha gegangen, um den Leib vom Kreuz zu nehmen. Nach Rubens hätte außer Johannes jeder der Männer eine Leiter mitgebracht, denn es sind nicht weniger als vier Leitern an den hohen Stamm des Kreuzes gelehnt. Zuerst hat man die Inschriftentafel und Jesus die Dornenkrone abgenommen und in einen mitgebrachten Teller gelegt. Dann hat man an den Füßen und an einer Hand die Nägel entfernt. Jetzt konnte man ein weißes Tuch hinter dem Körper entlangführen und die Zipfel so unter sich verteilen, dass der Körper in jedem Fall sicher hinabgelangen konnte. Derjenige, der den Nagel oben links entfernt hatte, hat Schulter und Arm an Joseph von Arimathea heruntergereicht. Der Körper sackt rechts ein, und Johannes übernimmt es, ihn durch ein Abstemmen des rechten Beines an der Leiter abzufangen. Da der letzte Nagel entfernt wurde und oben ei-



ner der Männer das Tuch zwischen die Zähne genommen hat, um die Rechte für ein behutsames Hinabreichen frei zu haben, kann der Körper glatt über die Brust des Johannes hinabgleiten.

Den energisch agierenden Figuren in der „*Kreuzaufrichtung*“, die den Körper Christi gen Himmel stemmen, stehen in der „*Kreuzabnahme*“ die Freunde gegenüber, die den Körper Christi still einholen. Dem angestrengten, befehlsgeleiteten Kraftaufwand dort tritt hier ein leises, bis in die Handgriffe vom Einverständnis geleitetes Tun entgegen. Rubens hat hier ein Zusammenarbeiten thematisiert, wie es auch innerhalb der Schützengilde wichtig war. Er zeigt den Mitgliedern in ihrem Altar einen Begriff von Gemeinschaft, der für die Verteidigung der Stadt von zentraler Bedeutung war. Dieses Gemeinsame wird durch das Tragen des Leichnams Christi unterstrichen, das Rubens noch durch die weiteren Darstellungen auf den Flügeln ausweitet.

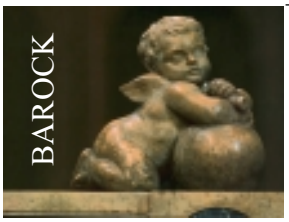
Kreuzabnahme

Auf dem linken Flügel ist Maria mit Elisabeth zu sehen. Sie trägt den zukünftigen Heiland noch in ihrem Leib. Rechts ist die Darbringung des Neugeborenen im Tempel dargestellt. Auch hier ist das zentrale Thema das Tragen des Kindes durch den Priester, welches durch die Handbewegungen Marias noch unterstrichen wird. Im geschlossenen Zustand ist auf der linken Seite der heilige Christopherus zu sehen, der auch wieder das Kind trägt, und auf der rechten der Einsiedler, der ein Licht hält, welches als Symbol Christi verstanden werden kann.

Beide Altarbilder sind in der Zeit von 1610 bis 1614 gemalt worden. Beide Werke haben eine sehr verwandte Thematik. Dass Rubens für diese Altarbilder dennoch ganz unterschiedliche künstlerische Sprachmittel eingesetzt hat – pathetisch laute in der „*Kreuzaufrichtung*“, elegisch stille in der „*Kreuzabnahme*“ -, lag nicht nur vom Thema her nahe, sondern ergab sich auch aus den unterschiedlichen Zusammenhängen, in denen sie wirksam werden sollten. Die „*Kreuzaufrichtung*“ hatte als Hochaltarbild einen ganzen Kirchenraum zu füllen. Demgegenüber war die „*Kreuzabnahme*“ von einer städtischen Schützengilde bestellt, für die sie eine stille Andachtsatmosphäre innerhalb der weitläufigen Kathedrale von Antwerpen bereitstellen sollte.

Der große Erfolg, den Rubens mit seinen frühen Arbeiten allgemein erzielte, führte dazu, dass er 1618 den Auftrag erhielt, den Hauptaltar für die Kathedrale von Antwerpen zu konzipieren. Er legte einige Vorschläge vor, doch erst 1625 kann sich das Kapitel auf einen Vorschlag einigen, und Rubens beginnt erst jetzt mit der Ausführung. Thronend in einer Wolke aus Licht, umringt durch jubilierende Engel, wird Maria, die Muttergottes, in den Himmel aufgenommen. Links oben reichen zwei Engel einander eine Krone aus Blumen. Im Vordergrund blicken einige Apostel und Heilige ihr nach, während andere sich voller Erstaunen über das leere Grab beugen, in dem sie nur noch ein Leichentuch finden. Mariä Himmelfahrt ist das Marienthema für eine Kathedrale, die der Muttergottes geweiht ist und fügt sich nahtlos in die wieder auflebende Marienverehrung zu Zeiten der Gegenreformation ein. So ist es nicht verwunderlich, dass Rubens insgesamt zehn Himmelfahrten gemalt hat. Das monumentale Altarstück misst 490 x 325 cm und stellt einen weiteren Höhepunkt im Schaffen Rubens´ dar. Was Barockstil ist, lässt sich hier am besten zeigen. Nach Jacob Burckhardt liegt eine der großen Leistungen Rubens darin, den „*fruchtbarsten Augenblick*“ darzustellen, in dem in einem einzigen dramatischen Moment die ganze Handlung enthalten ist. Und so strahlt auch die „*Himmelfahrt*“ eine überschwängliche Bewegung der Engel, Apostel und Heiligen aus. Die erstaunliche Tatsache, dass bei all diesen Bewegungen das Bild trotzdem eine große Ruhe ausstrahlt, erklärt Burckhardt mit seiner Theorie von den „*Äquivalentien*“. Anders als viele Gemälde der klassischen italienischen Renaissance seien die Werke Rubens´ nicht durch starre Symmetrien und Kompositionsfiguren bestimmt, sondern durch die „*symmetrische Handhabung des Verschiedenen, aber Ähnlichen-Wertigen*“ (J.Burckhardt).

Bei der „*Himmelfahrt*“ wird dies in der Setzung der Farben deutlich. Jeder Farbeinheit entspricht die gleiche Farbe auf der gegenüber liegenden Seite. So entsteht eine komplizierte Verflechtung, die sich über das gesamte Bild spannt und für eine ausgewogene Harmonie sorgt. Insgesamt kann gesagt werden, dass Rubens´ große Leistung innerhalb der Barockmalerei nicht so sehr in der Einführung von wirklichen Neue-



rungen besteht, sondern, wie es J. Müller-Hofstede beschrieben hat, *„in seiner ungewöhnlichen Fähigkeit zur Rezeption und Vollendung des Überlieferten. Rubens verschmolz die flämische Tradition und die Begegnung seiner Italienzeit, die Verarbeitung der Antike, der Kunst Michelangelos, Raffaels, Tintorettos und Caravaggios zu einer neuen, machtvoll verkörpernden Figurensprache."*

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669)

Rembrandt galt schon zu seinen Lebzeiten als der bedeutendste Maler der Niederlande. Er wurde 1606 in Leiden geboren, hier beginnt er fünfzehnjährig eine Ausbildung als Maler bei dem Historienmaler Jacob van Swanenburgh. 1624 geht er nach Amsterdam und wird Schüler von Pieter Lastman. Er beginnt Personen zu porträtieren. Bis zu seinem Tod lebt Rembrandt in Amsterdam und hat die Grenzen Hollands nie überschritten. Sein malerisches und graphisches Werk umfasst alle, insbesondere aber biblische Themen. Sein persönliches Interesse galt dem Selbstporträt, wovon er über hundert aus allen Epochen seines Lebens geschaffen hat.

Das Besondere an Rembrandts Werk sind die in gelbbräunlichen Tönen gehaltene Hell-Dunkel-Malerei, das starke psychologische Interesse an den Gestalten und der mit lebhaftem Pinselstrich erzielte, nichts beschönigende Naturalismus. Seine Bilder zeichnen eine Verinnerlichung der dargestellten Szenen und Personen aus, was eine Abkehr von den typisch barocken, dramatischen Handlungen bedeutet. Das Revolutionäre an Rembrandts Gemälden beruht im Wesentlichen auf zwei Techniken, die jedoch beide von Caravaggio ausgehen, der im frühen 17. Jahrhundert in Holland bekannt wurde:
Einmal stellt er die Figuren in seinen Bildern nicht mehr nebeneinander auf, sondern konzentriert sie über- und voreinander, wobei es zu hierarchischen Abstufungen kommt. Weiter behandelt er das Licht als ein dynamisches Mittel, durch das das szenische Geschehen hauptsächlich bestimmt wird. Rembrandts Gemälde „*Die Anatomie des Dr. Tulp*" von 1632 ist eines seiner ersten Gruppenporträts und typisch für die nördlichen Niederlande. Nirgends wurden so viele Gruppenporträts geschaffen wie in hier. Dies liegt unter anderem daran, dass sich durch die Loslösung von Spanien in den nördlichen Niederlanden ein vollkommen anderes soziales Gefüge entwickelt hat, welches durchweg bürgerlich geprägt war. Viele Aufgaben, die in katholischen Zeiten die Herrscher und die Kirche wahrgenommen hatten, wurden nun ehrenamtlich von der Bürgerschaft übernommen. Diese schloss sich in gemeinnützige Korporationen zusammen oder bildete Bürgermilizen, wie sie auf Rembrandts „*Nachtwache*" zu sehen ist.

Die Bürger solcher Vereine ließen sich dann zusammen zur Erinnerung porträtieren. Dabei stand der Wiedererkennungswert des Einzelnen im Vordergrund. Ähnlich verhält es sich auch bei den so genannten „*Anatomien*". Hier versammeln sich die Mitglieder der Chirurgengilde, um bei der Sezierung eines Toten ihr gemeinsames Interesse an der Wissenschaft zum Ausdruck zu bringen. Der Inhalt des rembrandtschen Bildes besteht darin, dass der renommierte Operateur Dr. Tulp als Professor sieben seiner Kollegen von der Chirurgengilde gewisse Muskeln des Vorderarmes einer männlichen Leiche am Seziertisch demonstriert und dabei einen Vortrag hält. Die Hörer spielen nun die Interessierten, aber jeder auf seine Weise. Das ist nun das Besondere an Rembrandts Gruppenporträts. Er stellt die Personen nicht nur in ihrer Individualität dar, sondern unterstreicht ihre unterschiedlichen Charaktere noch durch ihr abweichendes Verhalten.

Anatomie

Auf den herkömmlichen Gruppenporträts, wie z.B. der Darstellung der Regentinnen des Altmännerhauses zu Haarlem von Frans Hals (1580-1666) sind die Dargestellten meist recht leblos nebeneinander aufgereiht. So ist es nicht verwunderlich, dass bei Bekanntwerden des Gemäldes 1632 in Amsterdam großes Aufsehen herrschte und Rembrandt, noch nicht dreißig Jahre alt, auf einen Schlag bekannt wurde und viele weitere Porträtaufträge erhielt.

Eine 1951 unternommene gründliche Untersuchung und Reinigung des Gemäldes hat ergeben, dass es an vielen Stellen nachträglich verändert und übermalt worden ist. Besonders einschneidend im Hinblick auf die Komposition war die Erkenntnis, dass zwei der dargestellten Chirurgen nachträglich zugefügt wurden: derjenige ganz links und der als dominierend erscheinende oberste, der sich an den Betrachter wendet. Es

ist offensichtlich, dass die Komposition ohne diese beiden Figuren harmonischer und klassischer erscheinen würde.

Zehn Jahre nach der „*Anatomie*“ schuf Rembrandt ein großes Schützenstück, das den Aufbruch der Amsterdamer Schützengilde unter der Leitung des Kapitäns und des Leutnants zeigt. Der spätere Titel „*Nachtwache*“ kam durch eine starke Nachdunkelung des gefärbten Firnisses zustande, er wird am überzeugendsten durch den Soldaten im Bild widerlegt, der mit einem Brennspiegel eine Lunte entzünden will. (W. Nerdinger) Wie schon die „*Anatomie des Dr. Tulp*“ stellte dieser Auftrag Rembrandt vor ein großes Problem. Wie sollte er, um eine Schützengilde angemessen zu porträtieren, die alten Bedeutungsschichten in das Gemälde einbeziehen und zugleich die oft recht trockene Darstellungsweise seiner Vorgänger vermeiden? Er entscheidet sich für eine im Prinzip ähnliche Lösung wie bei der „*Anatomie*“, indem er die Bürgerkompanie in einer für sie bezeichnenden Handlung darstellt, die die einzelnen Porträtierten verbindet. Auf Anordnung des Kapitäns Frans Banningh Cocq erteilt Leutnant Willem van Ruytenburgh den Marschbefehl. Die zentrale und bestimmende Person des Kapitäns sammelt also die Gruppe hinter sich, die beginnt, sich zu formieren. In diesen Zustand des Aufbruchs und Sich-Ordnens hat Rembrandt die alten emblematischen Motive der Schützengilde eingebunden.

Die „Nachtwache

Das Emblem der Cloveniersgilde war die Klaue und das Gewehr, wobei das Wort „*clovere*“ für Gewehr im 16. Jahrhundert von dem Wort Klaue abgeleitet worden ist. Rembrandt bezieht die Darstellung des Emblems in sein Gemälde ein, indem er mehrere verschiedene Handlungen an Gewehren darstellt. Auch das alte Emblem der Klaue hat Rembrandt im zweiten Zentrum der Komposition dargestellt. Eine Marketenderin, die die Kompanie begleitet, trägt zur Versorgung der Truppe ein Huhn an ihrem Gürtel, etwas völlig Alltägliches zur damaligen Zeit. Rembrandt beleuchtet gerade die Klauen des Vogels. Außerdem trägt das Mädchen, was nur durch seine allegorische Funktion erklärbar ist, das kostbare Trinkhorn der Gilde und auch eine Pfauenpastete als Hinweis auf das Mahl, mit dem die Gemeinschaft der Gilde gefeiert wird. Und für den Festsaal, in dem die Schützengilde feierte, war die „*Nachtwache*“ schließlich bestimmt.

So gelingt es Rembrandt in seiner bewegten, bis ins Kleinste durchdachten Komposition nicht nur, die symbolischen Verkörperungen der Gilde hervorzuheben, sondern zugleich auch die wichtigsten Personen der Kompanie an zentraler Stelle wiederzugeben.

5.

Die Oper des Barock

Als Ouvertüre sozusagen haben wir zum heutigen Abend die „*Harlequinade*“ aus den „*Darmstadt Ouvertüren*“ von Georg Friedrich Telemann vorgespielt. [2:08]

Kommen wir nun am letzten Abend zu einem weiteren Meilenstein in der Musikentwicklung der Barockzeit: die Oper. Doch lassen sie uns doch zunächst erst einmal erörtern, was denn eine Oper überhaupt ist.

Definition.: Die Oper (von lat. *opus* = Werk; ital. *opera*) ist ein mit musikalischen Mitteln gestaltetes Bühnenstück, in dem Dichtung, Gesangs- und Instrumentalmusik, Schauspiel- und auch Tanzkunst zusammenwirken. Man unterscheidet die ernste Oper als musikalische Tragödie (italienisch: *Opera seria*; französisch: *Grand Opéra*) und die komische Oper (italienisch: *Opera buffa*; französisch: *Opéra comique*), deren volkstümlichere Abart das Singspiel („*Zauberflöte*“) ist, und die Operette. Formal ist die Oper bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts Nummernoper, d. h. eine Aneinandereihung in sich geschlossener Stücke (die instrumentale Ouvertüre, Arien, Duette, Terzette, Chöre und Instrumentalsätze). Erst das Musikdrama seit R. Wagner stellt ein durchkomponiertes sinfonisches

Ganzes dar. Auch die Operette (italienisch: „*kleine Oper*“) kam als eigenständige Gattung erst im 19. Jahrhundert hinzu. Sie entstand als Parodie auf die ernste Oper.

Aus dem Streben, die vermeintliche Form und den Geist der griechischen Tragödie wieder zu erwecken, entstand Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz die Oper, indem man die Monologe und Dialoge der Schauspiele vertonte. Es soll dies auf dem Missverständnis beruhen, dass die antiken Aufführungen stets gesungen worden seien. Wenn diese These stimmt, dann verdankt die Oper ihre Entstehung einem Irrtum. Zuvor hatte man für die Hirtenstücke nur Zwischenchöre komponiert.

Die älteste Oper, von der wir wissen, ist die „*Daphne*“, die 1598 Iacopo Peri in Florenz schuf. Sie scheint aber nur eine Aneinanderreihung von langweiligen musikalischen Monologe zu sein.

Die erste bedeutende Oper war Claudio Monteverdis „*L'Orfeo*“ (Orpheus), die 1607 in Venedig uraufgeführt wurde. Sie hat sich bis heute in ihrer Beliebtheit gehalten und wird noch gelegentlich inszeniert. In Monteverdi finden wir auch den großen Neuerer und Wegbereiter für diese Musikgattung schlechthin. Wir haben schon am 1. Barockabend etwas von ihm gehört.

Claudio Monteverdi

Als erstes Musikbeispiel hören sie aus Monteverdis „*L'Orfeo*“ den 2. Satz des Prologs. Hier tritt die allegorische Figur der „*Musica*“ auf, die erlauchte Zuhörerschaft nun um Ruhe bittend, da sie von Orpheus berichten will, dem berühmten Sänger, Sohn des Gottes Apoll. Ihm werde nachgesagt, dass er mit seinem Gesang und Saitenspiel wilde Tiere zähmen und Steine zum Erweichen bringen könne.

In dieser „*Favola in musica*“ (musikalische Fabel) geht es um die Liebe zwischen Orpheus und Euridice, also eines typischen antiken Themas. Da dieses Thema in der barocken Opernliteratur noch öfter aufgegriffen wurde, werden wir zum Schluss noch mehr davon hören. Der Begriff „*Oper*“ wurde zu dieser Zeit noch nicht verwendet. Auf Originalinstrumenten. [4:56]

Doch kommen wir kurz auf die Vorläufer der Oper zu sprechen. Wichtig für die Entstehung der Oper ist das Mittelalter mit seiner geistlichen und weltlichen Musik. Im 9. Jahrhundert wird die Mehrstimmigkeit eingeführt, wobei instrumentales Spiel und Singstimmen zusammenwirken. Entsprechend der politischen Polarisierung der mittelalterlichen Welt in einen geistlichen und einen weltlichen Bereich, entwickelt sich auch die Musik in zwei voneinander getrennten Richtungen. Zum einen gibt es die ritterlichen Gesänge und Minnelieder, zum anderen das geistliche Drama in lateinischer Sprache. Die Bedeutung der Musik ist aber noch gering. Es gibt aber immerhin schon Instrumentalnummern zwischen den Akten, Tanzeinlagen und Chöre. Bald vergrößert sich der Anteil der Musik bis schließlich die religiösen Themen zugunsten allgemeiner reduziert werden. Damit sind erstmals Vorstufen der Oper des späten 16. Jahrhunderts erkennbar, wenngleich es sich noch immer um Musiknummern mit einem gewissen Einlagencharakter handelt.

Monteverdis Verdienst lag weniger in der Entwicklung neuer Satzformen als vielmehr in der bewussten Änderung bewährter Prinzipien in der Musik.
Er zog damit (verständlicherweise) die Kritik der „*alten Schule/n*“ auf sich. Doch damit versuchte er sich auseinander zusetzen. Vielen neuen Kompositionen stellte er Erklärungen voran, um seinen neuen Ansatz zu begründen. Doch so ging es vielen Neuerern.

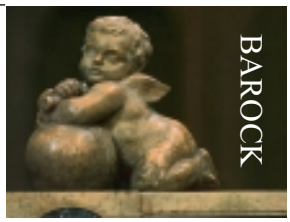
Das erste Opernhaus wurde 1637 in Venedig eröffnet. Charakteristisch für die venezianische Barockoper sind vor allem *Belcanto*, *Da-capo-Arie* und das vom Basso continuo begleitete *Rezitativ*.

Da Opernaufführungen zu den finanziell aufwendigsten Unternehmen gehören, war man schon ziemlich schnell gezwungen, sie auch für die „*breite Masse*“ zu öffnen. So führte die Oper zu einer raschen „*Demokratisierung*“ der Aufführungspraxis, da sich auch der Adel Operndarbietungen im elitären Kreise nicht erlauben konnten.

Ein eigenartiges Phänomen bildeten v. a. in den Opern die Kastraten. Sie übernahmen mit ihren hohen Stimmlagen zumeist die weiblichen, gelegentlich auch männliche Rollen. Ihre Verwendung in den Gesangspartien lässt sich zurückführen auf das päpstliche Verbot des 16. Jahrhunderts, Frauen nicht öffentlich singen zu lassen (nach Paulus: „*Das Weib schweige in der Kirche*“). Die Kastraten genossen v.a. im 18. Jh. sehr hohes Ansehen und wurden fürstlich entlohnt. Der bekannteste Kastrat war Farinelli; der letzte Kastrat starb 1922.

Von Italien aus strahlte auch die Oper auf die kulturellen Zentren Europas aus und blieb lange Zeit dominant. In Italien wiederum waren es Rom und v. a. Venedig, die in der Kulturentwicklung führten. Am Ende der Barockzeit finden wir die musikalischen Zentren in Mailand, Wien, Mannheim, Paris, London und Berlin.

In Paris und London versuchte man schon früher eigene Stile zu entwickeln. Doch gelang dies erst im Laufe des 18. Jahrhunderts Jedoch blieb der Einfluss der italienischen Oper auf Frankreich sehr begrenzt. Dies wusste der einflussreiche Lully zu verhindern.



Durch Jean-Philippe Rameau erhielt die französische Oper zu Beginn des 18. Jahrhunderts neue Impulse.

In England konnte sich die italienische Oper – u. a. durch Händel, der zuvor in Italien gelebt hatte – erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts durchsetzen. Im 17. Jh. beherrschten die höfische, allegorisch-mythologische Masque (d. h. also, gesprochene Dichtung mit Gesang u. Tanz) und das Sprechtheater die Bühnen. Die wichtigsten engl. Opernkomponisten dieser Zeit waren: Henry Purcell, John Blow und G. F. Händel, der seit 1723 in England lebte.

Als zweites Musikbeispiel möchte ich ihnen daher aus Purcells bedeutendster Oper (*Dido and Aeneas*) Arie, Chor und Orchester aus dem 3. Akt, die 1. Szene, vorspielen, die er 1688 schuf. Wiederum ein antikes Thema. Er gilt heute als der bedeutendste Komponist Englands. Er wurde nur 35 Jahre alt. [3:14]

Im deutschen Sprachraum konnte sich eine eigene Operngattung erst am Ende des Barocks etablieren. Zu stark war hier der italienischen Einfluss. Als Hauptzentrum der deutschen Oper etablierte sich die Hansestadt Hamburg (dank Händel u. Telemann). Telemann soll auch den Beginn zur durchkomponierten deutschen Oper verkörpern.

Der bedeutendste Opern-Komponist der Übergangszeit wurde Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787), der im deutschen Sprachraum, wiederum zu einem Neuerer wurde. Er bildet im Bereich der Musik, v.a. der Oper, die Überleitung in die Zeit der Klassik; mit der wir uns im nächsten Projekt befassen werden.

Als letztes Musikbeispiel hören sie aus Glucks Oper „*Orpheus und Eurydike*“ die Arie „*Che faro senza Euridice*“, die den antiken Stoff der Orpheus-Mythologie wieder aufgreift, den schon Monteverdi zu Beginn heute benutzte. Auch Gluck vertont einen italienischen Text. (1762) Sie gilt schon als seine erste „*Reformoper*“, in der er bewusst neue Wege ging. [4:12]

Die antiken Themen waren noch über die Zeit des eigentlichen Barock hinaus Nährboden des kulturellen Schaffens. So ist der Begriff „*Klassik*“ in der Musik oder „*Klassizismus*“ in der Kunst bis weit in das 19. Jahrhundert von Bedeutung. Unser guter alter Bahnhof (1848 erbaut) ist auch ein Zeuge davon.

Die Oper war vor Generalbass und Concerto die größte musikalische Errungenschaft des Barockzeitalters.

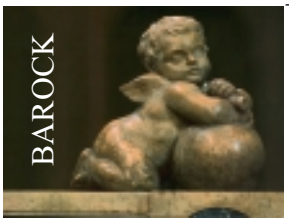
Ich hätte ihnen gern noch etwas zur Rezeption der Barockmusik im 20. Jh. mitgeteilt, denn hier ist sie erst wieder entdeckt worden. Die historischen Aufführungspraktiken mit Originalinstrumenten ist seit den 1960er Jahren geläufige Praxis. Hier ist vor allem Nikolaus Harnoncourt zu nennen, der sich vor allem darum bemühte, auch mit Originalinstrumenten zu arbeiten. Andererseits finden wir in früheren Dirigenten wie z. B. Karajan einen Apologeten des allgemeinen Geschmacks, der fast alle Aufführungen im romantischen Stil inszenierte. Seit der allg. Verbreitung der „Musikkonserve“ sicherlich ein lohnendes Unterfangen. Er hinterließ nach seinem Tod 5 Milliarden SF.

Kunst des Barock: Versailles

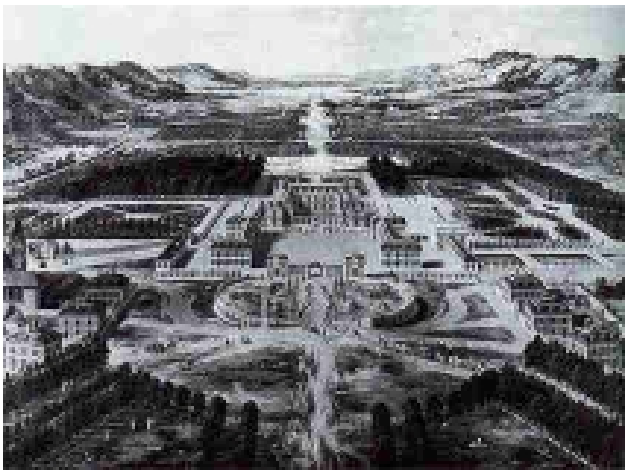
Unter der Herrschaft Ludwigs XIV. und der Mitwirkung des Organisationsgenies Colberts wurde in Frankreich die von Kardinal Richelieu und Mazarin vorbereitete zentralistische Alleinherrschaft durchgeführt. Alles wurde den Prinzipien nationaler Machtenfaltung und Konzentration in der Person des Königs untergeordnet, was in den Künsten zur vollständigen Selbstaufgabe zugunsten des Staates führte. Die Künste hatten nur dem Ruhm Frankreichs zu dienen und wurden entsprechend organisiert. Den theoretischen Überbau lieferte die Pariser Akademie, deren Direktor Charles Lebrun (1619-1690) bis zum Tode Colberts 1683 wie ein Kunstdiktator herrschte.

Der Stil dieser akademischen Kunst ging als Louis XIV. in die Geschichte ein und entsprach auf der einen Seite dem Reichtum und der Größe des römischen Barock, doch war dieser hauptsächlich zu religiösen Zwecken entwickelt worden. Die dramatischen Qualitäten, besonders in der Lichtführung, wurden unterdrückt und dafür klassische, beruhigende Elemente eingesetzt. Diese Mischung wird auch als französischer Barockklassizismus bezeichnet. (A. Blunt)

Alle Kunstbestrebungen Ludwigs XIV. kulminieren im größten Bauprojekt im Frankreich des 17. Jahrhunderts, im Schlossbau von Versailles, welcher als höchster Ausdruck des französischen Absolutismus verstanden werden muss. „*Versailles erwuchs aus der Einsicht, dass die Distanz zur Hauptstadt und dem irrationalen Verhalten der großstädtischen Massen eine Voraussetzung zur Erhaltung der Königsmacht und ihrer sakralen Würde bilde. Ludwig XIV. musste unnahbar, zugleich von höherem Glanz umgeben und sichtbar sein. Das Erlebnis des Aufstandes der Fronde 1648-53, die Flucht aus dem Louvre und den Tuillerien, die Nachricht von der Enthauptung Karls I. von England 1648, die Demütigung der Konfrontation mit den Feinden der Zentralmacht hatten in dem Knaben unaustilgbare Eindrücke hinterlassen. Deshalb sollte gerade der Adel, jedes seiner Mitglieder in eigener Person, in völlige Abhängigkeit von der Gunst des Königs*



gebracht werden, in dessen Diensten man sich erschöpfen musste. Schloss und Park waren zum Ruhm des Königtums errichtet, den sie anschaulich machten und durch sich selbst bewiesen." (W. Braunfels)



Vor dem kleinen Jagdschloss Versailles seines Vaters ließ Ludwig XIV. ab 1661 von dem Gartenarchitekten Le Notre ein Gartengeviert von 3,2 x 2,5 km anlegen. Ausgehend vom Schlosshügel entwickelte er ein Terrassensystem mit Blickachsen, wie dem 1560 m langen und 120 m breiten Kanal mit Querarmen von 1 km Länge. Der Garten sollte den Rahmen für die königlichen Feste abgeben, die in ihrer Großartigkeit einmalig in Europa waren. Kostümfeste wechselten sich mit Aufzügen, Feuerwerken und Schauspielen ab. Zur Entfaltung dieser Ereignisse brauchte man aber einen Rahmen, und diesen gaben die Bosketts ab, kleine Wäldchen, die, jedes anders, zu einem intimen Garten ausgestaltet waren und der Forderung nach Abwechslung genügen mussten.

„Zwei große Strömungen, die auf allen Gebieten den Geist dieser Zeit beherrschten, wusste Le Notre von Anbeginn in seine Gärten einzuführen und miteinander zu verbinden. Die eine repräsentierte den Geist der Disziplin, der festen, klar übersichtlichen Regel, der Proportion; diese Strömung fand...in der Politik in dem immer wachsenden monarchischen Empfinden, in der Geselligkeit in der bis zum äußersten Raffinement ausgebildeten Etikette ihren Ausdruck. Demgegenüber aber steht das ungestüme und immer wachsende Verlangen nach „variete", nach Abwechslung." (M.L. Gothein)

Der Garten ist entsprechend diesen Forderungen wie eine Aneinanderreihung von Bühnen gestaltet, die in den Bosketten liegen und entsprechend den Schlossräumen auch prächtig ausgestattet sind. Der Zweck des ganzen Gartens liegt in der Verherrlichung des „*Roi soleil*". So auch die zwei Wasserbassins, die am Anfang und am Ende der Königsallee liegen; Der so genannte Latona-Brunnen symbolisiert die Geburt des Sonnengottes Apollon, der dann im zweiten Wasserbecken mit seinem feurigen Viergespann aus den Fluten emporsteigt.

1668 beginnt dann unter dem Architekten Louis Le Vau der Schlossneubau, der jedoch auf Wunsch Ludwig XIV. das alte Jagdschloss seines Vaters als Kern der Anlage berücksichtigen muss. Von 1677 bis 1688 erfolgt dann der Ausbau zum heutigen Palast mit einer Fassadenlänge von 415 m unter dem Architekten Jules Harduin-Mansart. Endgültig vollendet ist Versailles mit der Fertigstellung der Kapelle 1710. Bei dem Schlosskomplex handelt es sich um eine Dreiflügelanlage, deren Mittelpunkt der kleine Innenhof des alten Jagdschlosses bildet. Der Besucher wird stufenweise bis zu diesem Punkt an den Kern der Anlage herangeführt, indem er von den Flügelbauten umfangen wird und wie in einen Innenraum eintreten soll. Die Abstufung der Fassadenteile sollen dem Eintretenden vermitteln, dass es sich um eine kultische Handlung handelt, sich dem König zu nähern. Der Hof verengt sich stufenförmig und drängt den Besucher hin zum Hauptportal des Schlosses. Hier nun wird der Besucher aufs Feierlichste empfangen. Er tritt in das Vestibül ein, gelangt nun über eine Ehrentreppe in die eigentlichen Repräsentationsräume. Durch einige Empfangszimmer gelangt der Besucher in die große Spiegelgalerie, die den einzigen Zweck in der Aufnahme des gesamten Hofstaats hat, der wiederum dem König huldigt.

„Versailles kann nur verstehen, wer seine Entstehungsgeschichte in ihrer Abhängigkeit von der Regierungsarbeit, vom Repräsentationsprogramm, den Familien- und den Liebesverhältnissen des Königs, nicht zuletzt auch von der Zusammensetzung des Hofes kennt. Nichts ist abwegiger, als den klassischen Fassaden um ihrer selbst willen gerecht werden zu wollen. Jeder Trakt, jeder Raum hatte eine Funktion. Die Vorstellungskraft des Königs, seiner Minister und seiner Architekten war stetig bemüht, den Veränderungen in der königlichen Familie durch Geburten, Hochzeiten, Todesfälle, den Veränderungen in der Zusammensetzung des Kabinetts oder der Hofämter durch bauliche Maßnahmen Rechnung zu tragen. ... Die Architektur und ihr Ausstattungsprogramm sollte jedem zuweisen, was seinem Rang gemäß war, und jeden hervorheben, den

der König ehren wollte. Das Schloss als Geschichtsdokument spiegelt in seiner Entstehung, seinen Um- und Erweiterungsbauten das Schicksal von Hof und Regierung.“ (W. Braunfels)

Die Rokoko-Malerei in Frankreich

Mit dem Tod Ludwig XIV. 1715 löste sich allmählich die strenge Etikette in Versailles auf. Die Angehörigen des Adels zerstreuten sich jetzt nicht mehr vorwiegend am Hof, sondern bevorzugten ihre eigenen Stadtpalais in Paris oder ihre Landhäuser in der Nähe der Hauptstadt. Der pompöse Kunststil, der unter Ludwig XIV. eingeführt wurde, wich langsam einem neuen, der leicht, heiter, verspielt, aber auch besinnlich daherkam und dem Adel die Möglichkeit bot, in Phantasiewelten abzutauchen. Das Landleben wurde als Projektionsfläche für ein unbeschwertes, fröhliches und intimes Zusammensein genutzt und in der bildenden Kunst entsprechend dargestellt. Die Hauptvertreter dieser neuen Mode waren Jean Antoine Watteau, Francois Boucher und Jean-Honore Fragonard.

Watteau (1684-1721) gilt als erster französischer Rokoko-Maler. Er wurde besonders für seine Szenen aus der Comedia dell´Arte berühmt, in denen er Episoden aus dem Theater in einem idealisierten Gartenraum darstellt. Diese Darstellungen spiegeln den Zeitgeschmack des Adels zu Beginn des 18. Jahrhunderts sehr genau wider, der sich gerne mit Laienspielen die Zeit vertrieb.

Eines seiner Hauptwerke, welches heute im Charlottenburger Schloss in Berlin aufbewahrt wird, zeigt die “*Einschiffung nach Kythera*. Eine höfisch gekleidete Gesellschaft macht sich auf, via Barke zur Insel der Liebe zu gelangen.

Einschiffung nach Kythera

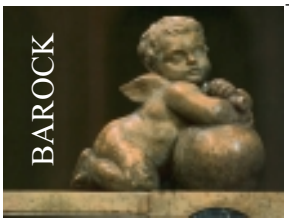
Ein Zeitgenosse und Biograph Watteaus war der Comte de Caylus, der seine Malweise genau beschrieb:„*Watteaus Praxis war, Studien in ein Album zu zeichnen, so daß er immer eine große Zahl zur Verfügung hatte. Er besaß elegante Kleider, zum Teil Theaterkostüme, mit denen er Personen beiderlei Geschlechts bekleidete. Wenn es ihm in den Sinn kam, ein Bild zu malen, griff er auf seine Zeichnungssammlung zurück. Er bildete aus ihnen Gruppen, zumeist um sie vor einen landschaftlichen Hintergrund zu stellen, den er sich ausgedacht hatte.*“

Ein Vergleich mit der barocken Malerei zur Zeit Ludwig XIV. lässt deutlich den Unterschied erkennen. Das Gemälde „*Das Reich der Flora*“ von Nicolas Poussin (1594-1664) von 1631, welches sich heute in den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden befindet, zeichnet sich durch eine eher getragene und

Das Reich der Flora

ernste Darstellungsweise aus. Poussin, einer der wichtigsten Maler unter Ludwig XIV., war für seine gelehrten Allegorien und mythologischen Szenen bekannt, die nicht nur einen hohen intellektuellen Anspruch ausdrücken, sondern auch eine gewisse spröde Ernsthaftigkeit. Nach dem Tod Ludwig XIV. wollte man von den strapaziösen Festlichkeiten in Versailles ebenso wenig wissen, wie von einer gelehrten und strengen Kunst.

Der zweite bedeutende Rokoko-Maler ist Francois Boucher (1703-1770). Nachdem er sich schon früh erfolgreich mit der Darstellung von Historien beschäftigt hatte, erlangte er den Durchbruch, indem er Madame de Pompadour porträtierte. Sie wurde zu seiner Mäzenin und besten Kundin. Eines ihrer schönsten Porträts von Boucher befindet sich heute in der Alten Pinakothek in München.
Als Hofmaler unter Ludwig XV. erhielt er viele Aufträge, die er mit einer für ihn typischen Leichtigkeit erfüllte. Neben den Arbeiten für das Königshaus lieferte er auch Entwürfe für Wandteppiche und Vorlagen für die Bemalung des Sevre-Porzellans.
Er entwarf Theaterkulissen, malte religiöse und mythologische Szenen. Seine künstlerische Virtuosität, die



Protektion durch die Marquise de Pompadour sowie seine Ernennung zum Hofmaler verschafften ihm nicht nur zahlreiche Aufträge für Versailles, sondern machten ihn zu einem der gefragtesten Künstler seiner Zeit. Von ihm stammt das berühmte, ebenfalls in der Alten Pinakothek aufbewahrte Gemälde „*Ruhendes Mädchen*“ von 1752. Die Darstellung der Louise O´Murphy durch Boucher soll den König auf sie aufmerksam gemacht haben, was dann zu einer Anstellung als Mätresse führte.

Ruhendes Mädchen

Der letzte große Rokoko-Maler war Jean-Honoré **Fragonard** (1732-1806). Als Schüler Bouchers entwickelte er die Leichtigkeit der Darstellung von Schäferszenen und bukolischen Landschaften weiter. Er war ein gefragter Maler, wenn es um die Ausstattung der Landschlösser des Adels mit entsprechenden Themen ging. So liegen seinen Gemälden oft keine tiefgreifenden Inhalte mehr zugrunde, sondern gleiten in reine Dekoration ab. Von den vielen Gemäldefolgen, die Fragonard für die Salons des Adels in und um Paris gemalt hat, ist nur eine einzige komplett erhalten geblieben, und zwar die, die er 1771/72 für die Comtesse du Barry im Pavillon von Louveciennes ausführte, und die sich heute in der Frick Collection in New York befindet. Die Titel seiner Bilder lauten häufig „*Die Liebesbriefe*“, „*Das Stelldichein oder die Eroberung*“, oder „*Die Glücklichen Zufälle der Schaukel*“.

Besonders letzteres Bild von 1767, welches kurz „*Die Schaukel*“ genannt wird und sich heute in der Wallace-Collection in London befindet, ist eine Ikone des späten Rokoko. Der Steuereintreiber Baron de Saint-Julien vergab an Fragonard den Auftrag für dieses extravagante Werk.

Die Glücklichen Zufälle der Schaukel

„*Nach der Überlieferung von Charles Colle soll der Baron gemeinsam mit seiner Mätresse zunächst den Maler Gabriel-Francois Doyen aufgesucht haben, um es bei ihm in Auftrag zu geben: ‚Ich wünsche, dass Sie Madame (wobei er auf seine Mätresse zeigte) auf einer Schaukel malen, die ein Bischof in Schwung versetzt. Mich selbst platzieren Sie so, dass ich in der Lage bin, die Beine dieses hübschen Kindes zu sehen, und gar mehr, wenn Sie Ihr Bild noch gefälliger machen wollen.‘ Doch Doyen verzichtete auf den Auftrag und empfahl Baillet de Saint-Julien seinen Kollegen Fragonard*.“
(M. Schieder)

„*Fragonard starb am 22. August 1806 auf dem Heimweg von einem Restaurantbesuch: eine dunkle, vergessene Gestalt, Überlebender einer längst untergegangenen Gesellschaft, die ihn sehr verehrt hatte*.“
(M. de Peverelli)

Philosophie des Barock: Die Rationalisten

Während des letzten Abends haben uns in der Philosophie des Barock die Empiristen beschäftigt, die wegen ihrer These, dass der Mensch mit der Geburt wie ein unbeschriebenes Blatt sei, wahrhaft revolutionär waren, weil sie mit der Tradition vollkommen brachen.

Der Empirismus sieht, wie besprochen, in der Erfahrung die letzte Erkenntnisquelle, für ihn gibt es keine angeborenen, ewigen oder sonst wie gearteten Vernunftwahrheiten, sondern nur die Geltung des Tatsächlichen.

Heute beschäftigen uns die Rationalisten, die letztlich in der Vernunft diese Erkenntnisquelle sehen. Diese Richtung verkörpert eher noch die Tradition, die aus der Scholastik herrührt - denn ihre Probleme sind, wie z.B. die Rückführung alles Seienden auf Gott oder die Frage der Gottesbeweise, die alten.

Mit René **Descartes** (1596-1650) begegnet uns der Begründer des Rationalismus, ja der modernen Philosophie, der von den neuen Erkenntnissen der Astronomie und Physik tief beeindruckt war und sich neben

René Descartes

der Philosophie als Mathematiker und Naturwissenschaftler bedeutenden Ruhm erwarb.
In der Mathematik, die er für die einzige, die Welt erklärende Wissenschaft ansah, erfand er die analytische Geometrie, er wandte die Algebra auf die Geometrie an und entwickelte das Koordinatensystem (d.h. die Bestimmung eines Punktes in einer Ebene durch die Entfernung von zwei festen Geraden). Er entwickelte das optische Lichtbrechungs-Gesetz, wonach der Einfalls- gleich dem Ausfallswinkel ist. Mit der Definition von Licht als einer Art Druck in einem festen Medium ebnete er den Weg zur späteren Wellentheorie des Lichtes. Er hoffte, auch auf medizinischem Gebiet Bedeutendes erforschen zu können, denn die Entdeckung des Blutkreislaufs durch Harvey elektrisierte ihn - doch seine mechanistischen Auffassungen hinderten ihn wohl letztlich daran: Die Körper von Tier und Mensch hielt er nämlich für Maschinen. Da Tiere weder Seele noch denkendes Vermögen hätten, hielt er sie sogar für Automaten, die rein mechanisch funktionierten.

Körper unterliegen, genau wie tote Materie, den physikalischen Gesetzen. Betraf das aber auch die im menschlichen Körper ruhende Seele selbst? Das war ihm unvorstellbar. Deshalb scheidet er die Welt schroff in die *Res cogitans*, (die denkende Substanz, das Bewusstsein, die unkörperliche Seele) und *Res extensiva* (körperliche Substanz, Materie, die durch ihre Ausdehnung im Raum gekennzeichnet ist und durch die physikalischen Gesetze beschrieben werden kann).

Er sagt: *„Der Körper enthält nichts, was dem Geist zugerechnet werden könnte, und der Geist beinhaltet nichts, was zum Körper gehörig wäre."* Der Seele kommt die steuernde und dem Körper die mechanische Funktionalität zu. Der Leib ist danach lediglich Werkzeug eines weitgehend unabhängigen Geistes.
Diese scharfe Trennung von Körper und Seele ist ein Ausdruck des mechanistischen Weltbildes, das das abendländische Denken in seinen häufig negativen Folgen bis heute stark geprägt hat.
In der Philosophie hatte er die Absicht, *„alles von Grund auf umzustürzen und von den ersten Fundamenten aufs Neue zu beginnen".* Angesichts der vielen neuen Erkenntnisse in der Physik und Astronomie war für ihn der Zweifel, ob der Mensch zwischen wahr und falsch unterscheiden kann, von zentraler Bedeutung.
Das wesentliche Element seiner Methode war daher der Zweifel. Er bezweifelte alles, was ihm nur zu bezweifeln gelang - das gesamte überlieferte Wissen, die eigenen Sinneseindrücke, selbst die Tatsache, dass er einen Körper besaß - bis er schließlich bei etwas anlangte, was nicht mehr zu bezweifeln war, nämlich die Existenz seiner selbst als die eines Denkenden.

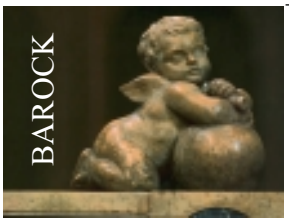
Mit diesem methodischen (dem „*cartesianischen*") Zweifel kommt er zum ersten Schluss, dass es *„ein Widerspruch ist, dass das, was denkt, in dem Zeitpunkt, wo es denkt, nicht bestehe."* Auf diese Weise gelangte er zu seiner berühmten Feststellung *„Cogito ergo sum" („Ich denke, also bin ich").* Daraus schloss Descartes, das Wesentliche der menschlichen Natur liege im Denken (also zweifeln, bejahen, ersinnen, begreifen usw.). Schlussfolgerung: alle Dinge, die wir klar, widerspruchsfrei und deutlich denken könnten, sind wahr.

Dies allein ist gesicherte Wahrheit und erstes Prinzip seiner Philosophie.

Die Bedeutung dieses Satzes ist immens:
Ein Mensch kann sich danach des Geistes gewisser sein, als der Materie - und sein Geist (für ihn selbst) zu einer stärkeren Gewissheit, als der Geist anderer Menschen. Daraus resultiert die subjektivistische Tendenz aller von Descartes abgeleiteten Erkenntnistheorie und die Auffassung, dass die Übereinstimmung von Denken und Materie nur daraus abgeleitet werden kann, was sich aus geistiger Erkenntnis (und eben nicht aus sinnlicher Wahrnehmung) als Wahrheit schließen lässt. Wahr ist danach, was über jeden Zweifel erhaben ist, was klar und deutlich erfasst werden kann (wie z.B. die Tatsache, dass ein Dreieck durch drei Seiten und die Kugel durch eine einzige Oberfläche begrenzt wird).

Der noch heute wissenschaftlich-methodische Satz, wonach etwas so lange richtig ist, bis es durch Widerlegung als falsch bewiesen wird (Falsifikation), hat hierin seine Wurzel. Wahrheit ist bei Descartes Sache der Vernunft, er betreibt mit seinem denkendes Sein im eigentlichen Sinn Wesensschau, die wiederum Ideen- und Seinsschau ist - worin sich die alten Gedanken von Platon über Plotin usw. zeigen.

Das wird deutlicher, wenn man sich vor Augen führt, dass das „*cogito*" eigentlich ein „*Prinzip*", ein erstes „*Einfaches*" und „*Absolutes*" ist, um in diesem die *„ewigen Ideen und Wahrheiten"* von Platon wieder erkennen zu können, wozu auch die Idee eines Gottes gehört. So entdeckt Descartes in sich die Idee Gottes als des allervollkommensten Wesens. Der Mensch als unvollkommenes Wesen könne die Idee eines vollkommenen Wesens nicht denken, also muss es existieren, denn aus Unvollkommenem könne nichts Vollkommenes entstehen. Denk- und Wirklichkeitsordnung stimmen überein, weil Gott dies genau so eingerichtet habe. Zu den Eigenschaften des vollkommenen Gottes gehört natürlich auch Wahrhaftigkeit, sonst wäre



dieses Wesen nicht vollkommen. Gott kann also auch kein „*Täuschergott*“ sein. Deshalb wird er dem Menschen die äußere Welt auch nicht vorgaukeln, womit für Descartes also auch die Existenz der äußeren Welt bewiesen ist.
Im „*Discours de la methode*“ (1837) äußert er, dass die Wissenschaften einzig aus geistiger Erkenntnis bestünden - bei aller Verschiedenheit der Gegenstände, lägen ihnen aber universale Methoden und Prinzipien zugrunde, die zur wahren Erkenntnis führen.

Während die empirische Methode die der Induktion (vom Anschaulichen zum Abstrakten) war, muss sie logischerweise bei Descartes in der Deduktion liegen: Vom Allgemeinen zum Besonderen - *nämlich „alles, was sich aus bestimmten anderen, sicher erkannten Dingen mit Notwendigkeit ableiten lässt.“* In dieser Deduktion liegt das Geheimnis der cartesianischen Philosophie, weshalb er nur zwei Geistestätigkeiten zulässt: Denken (besser: Intuition, also die Fähigkeit des Geistes Sachverhalte unmittelbar zu erfassen) und Deduktion. Um ein Problem zu lösen, muss man es in seine einfachsten Strukturen zerlegen (Analyse). Schließlich sind über diese Bestandteile Wahrheiten zu formulieren, denen niemand widersprechen kann und aus denen die Problemlösung logisch abgeleitet wird (Synthese). In dieser Methode liegt die geometrisch-analytische Erkenntnismethode, die ihn zum Erfinder auch der analytischen Geometrie macht (in der ja komplizierte Figuren auf die ihnen zugrunde liegenden einfachen Strukturen und ihre mathematisch erfassbaren gegenseitigen Verhältnisse zurückgeführt wird). Das ist der Kerngehalt des Rationalismus, der in der modernen Erkenntnistheorie mit ihren Fragen nach der Bedeutung der Sinneswahrnehmung, dem Ursprung unserer Begriffe, dem Wesen der Wissenschaft und Wahrheit und besonders nach der Frage der richtigen Methode gipfelt.

Baruch de **Spinoza** (1632-1677) war der wohl unglücklichste Philosoph seiner Zeit: Er war Jude, brach mit der Orthodoxie wegen religiöser Zweifel und wurde deshalb mit dem Tode bedroht. Die Christen verabscheuten ihn als Juden, vor allem aber, weil er (eine im heutigen Sinn wissenschaftlich aktuelle) Kritik an der Bibel äußerte (u.a.: sie sei nicht allein von Gottes Hand und teilweise viel später entstanden, er wies Widersprüche zwischen den Evangelien nach; die Kirche sei in Dogmen erstarrte Institution usw.).

Sein Hauptwerk erschien erst nach seinem Tode und trug den Titel *„Die Ethik“,* woraus sich auch ergibt, was sein Bestreben war: Er wollte eine Ethik entwickeln, die dem Menschen ermöglicht, ein edles Leben zu führen und aufzeigen, wie der Weg zur Unendlichkeit und Ewigkeit zu beschreiten ist.
In diesem Werk vertritt er die radikalste Beschreibungen von individueller Freiheit des Menschen, die Toleranz in religiösen Dingen, die Denk- und Redefreiheit und die Bibelkritik, was ihm viele Feinde einbringt, aber gewissermaßen Grundlage für die spätere Ideologie der westlichen Welt werden sollte. Mit Hobbes stimmt er darin überein, dass der absolute Herrscher kein Unrecht tun kann, denn Unrecht bestehe im Ungehorsam gegen das Gesetz - der Souverän stehe aber außerhalb des Gesetzes. Konsequent ist es daher, dass er Menschen jedes Recht verweigert, sich gegen Herrschaft aufzulehnen. Anders als Hobbes sieht er aber die „*natürlichste*“ Lebensform des Menschen in der Demokratie und meint, dass nicht alle Rechte, vor allem nicht das Recht auf Meinungsfreiheit an den Staat abgetreten werden sollten.
Ein wesentlicher Grundstein seiner Philosophie war der Gedanke, Gott mit der Natur in eins zu setzen. Nach Spinoza gibt es bei nur eine Substanz: die Natur, welche allumfassend ist und ewig wärt. Diese Natur setzt er identisch mit Gott. Er war also vollkommener und reiner Pantheist, der dachte, dass Gott die Welt ist, der nicht neben, sondern in ihr steht und sich in ihr ausdrückt. Alles, was geschah, gegenwärtig geschieht und künftig geschehen wird, ist eine Manifestation von Gottes unerforschlichem Wesen, es sei unlogisch zu glauben, dass sich Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft anders zutragen könnten, als sie es taten oder tun. Demnach kann es weder so etwas wie Willensfreiheit in der geistigen Sphäre noch Zufall in der physikalischen Welt geben. Dieser drastische Determinismus warf die alte Frage nach der Sünde in der Welt auf - die danach ja auch von Gott kommen müsse, weil der Mensch nach Spinoza keinen freien Willen habe, was ihm viele Feinde machte, da auch dies mit der herrschenden kirchlichen Lehre nicht in Einklang zu bringen war.

Schließlich bleibt nun noch Gottfried Wilhelm **Leibniz** (1646-1716). Er war einer der vielseitigsten Gelehrten seiner Zeit und entwickelte sich vom Wunderkind zum mathematischen Genie, das u.a. die Infinitesimalrechnung (Unendlichkeitsrechnung: Tintenklecks auf Papier berührt an den Rändern einzelne Karos, die nun in vielen Schritten immer kleiner gerechnet werden, bis man den Flächeninhalt des Kleckses berechnen kann) und das Binäre System erfand. Er entdeckte in der Physik das *„Gesetz von der Erhaltung der Ener-*

gie" und definierte Bewegung als etwas relatives, nämlich je nach Standort des Betrachters. Die Bewegung bleibe nicht gleich, wohl aber die zu ihr notwendige Kraft - und besitzt damit eine Nähe zur später von Albert Einstein entwickelten Relativitätstheorie. Er formulierte als erster das Vorhandensein des Unbewussten und entwickelte für den Bergbau und die Landwirtschaft eine Vielzahl von praktischen Ideen, ebenso geht auf ihn die Gründung der Akademie der Wissenschaften in Preußen zurück.

Als politischer Visionär, der schon den Gedanken der Aufklärung zuzurechnen ist, entwickelte er die Idee eines vereinigten Abendlandes, das er mit Europa gleichsetzte. Darin drückt sich auch seine philosophische Grundhaltung aus, nämlich auf der Grundlagen einer natürlichen Theologie den Ausgleich bzw. die Einheit des christlichen Glaubens mit der menschlichen Vernunft zu fordern - weshalb er auch für die Überwindung der konfessionellen Schranken und damit als Vorläufer der viel späteren Ökumene anzusehen ist.

Wie alle Rationalisten versuchte auch er, nach dem Vorbild der Mathematik eine allgemeingültige, wissenschaftliche Methode zu entwickeln. Der Grundbegriff dieser Methode ist der der Wahrheit
.
Er unterscheidet zwischen „*Vernunftwahrheiten*" (*vérités de raison*) und „*Tatsachenwahrheiten*" (*vérités de fait*), wobei letztere durch die sinnliche Wahrnehmung erkannt werden. Quelle der Erkenntnis ist die Seele des denkenden Menschen, die eine Kombination des *„klar fließenden"* Verstandes und der *„trübe fließenden"* Sinne darstellt.

Was er philosophisch wollte, lässt sich am besten mit einem Zitat belegen:
„Wenn es Kontroversen gibt, ist eine Diskussion zwischen zwei Philosophen ebenso wenig notwendig wie zwischen zwei Buchhaltern. Denn sie müssen... nur den Griffel zur Hand nehmen und sagen (...): Lasst uns rechnen."

Seine wichtigsten philosophischen Schriften erschienen zwischen 1710 und 1714, hier vor allem *„Les Principes de la nature et de la grace"* (Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade) und die *„Monadologie*". Der größte Teil erschien posthum - bis heute gibt es keine Gesamtausgabe seiner Werke und des Nachlasses.

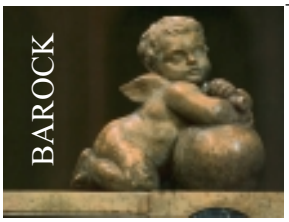
Denkt man an Leibnitz, denkt man sofort an seinen berühmten Satz, „*diese Welt ist die beste aller Welten*" und vor allem an seine Theorie der Monaden. Wie schon dargestellt, hatte Descartes zwei Arten von „*Substanzen*" behauptet: einerseits unteilbare, unvergängliche geistige (Gott und Seele) und andererseits unendlich teilbare und vergängliche Materie. Ausdehnung ist nach Descartes das Wesen der Materie. Der Mensch als einzigstes Wesen vereinigt in sich beide Substanzen.

Für Spinoza gibt es nur eine Substanz: Gott. Ausdehnung und Denken sind bei ihm Attribute Gottes
.
Leibniz verbindet nun in seiner Monadenlehre eine mechanische Atomtheorie (die ja schon in der Antike von Demokrit vertreten wurde) mit der Entelechie des Aristoteles, also der Vorstellung, dass alles Existierende einem Ziel dient.

Wenn man nun die unendliche Substanz Spinozas in unzählige punktförmige, individuelle Substanzen zerlegt, hat man die Leibniz'schen Monaden. Monade bedeutet im griechischen die „*Einheit*", das „*Einfache*" und „*Unteilbare*" (was wir modern „*Atom*" nennen).

Leibniz befand, dass die Teilbarkeit eines Körpers beweise, dass derselbe eine Zusammenschluss von Substanzen sei. Damit kann es aber keine kleinsten unteilbaren Körper und Atome geben, weil dieselben immer noch ausgedehnt und damit Aggregate von Substanzen sein müssten. Es müsse demnach Grundbausteine der Substanzen geben, die er in unteilbaren unräumlichen Substanzen findet, aus denen alle Körper bestehen. Diese entstehen nur durch Schöpfung und können nur durch Gott wieder vernichtet werden.

Er nennt diese Substanzen *„Monaden"* und sieht sie in Ähnlichkeit zu Seelen, die unteilbar sind. Descartes Vorstellung, dass es nur Bewegung und Ausdehnung gebe und die Summe der Bewegungen immer gleich bleibe, verneint Leibnitz, denn das Kriterium der Substanz sei nicht ihre Ausdehnung (denn dann wäre sie teilbar), sondern vielmehr Wirkung oder Kraft. Alle Bewegung werde durch eine Kraft hervorgerufen. Daher werde nicht die Kraft, sondern die Energie erhalten (eine frühe Formulierung des Satzes von der Erhaltung der Energie). Die gerade gemachte Erfindung des Mikroskops hatte auf Leibniz großen Eindruck gemacht, so dass er annahm, die kleinsten Einheiten seien praktisch ausdehnungslose Punkte, zugleich aber auch Kräfte und Grundbausteine des Geistes, weshalb er die Monaden auch „*geistige Atome*" nannte. Damit besitze alle Materie auch Geist oder Seele. Die niederen Monaden verfügen nur über dunkle, unbewusste Vorstellungen, während höhere, zusammengesetzte Monaden, wie zum Beispiel der Mensch, ein erkenn-



bares Bewusstsein hätten. Die höchste Einheit oder Monade sei Gott, der ein unendliches, allwissendes Bewusstsein habe. Alle Monaden sind nach Leibniz Meinung abgeschlossene, „*fensterlose*“ Individuen, die untereinander nicht in Verbindung treten können. Die daraus folgende Unzahl von Monaden kann man aber getrost als „*Seelen*“ bezeichnen. Denn das ergibt sich naturgemäß, wenn man (wie Leibnitz) die Ausdehnung als Wesen der Substanz verwirft - es bleibt als einzig mögliches Attribut das Denken.

Für Leibnitz ist die gesamte Wirklichkeit letztlich geistig.

Daraus ergibt sich alles Weitere: Die Monade kann nicht vergehen, denn sie kann sich als Letztes nicht in Teile auflösen, sie kann auch nicht durch Zusammentreffen bestimmter Teile entstehen. Gott, so die Schlussfolgerung, hat die Monaden unmittelbar geschaffen, nur durch ihn können sie vernichtet werden. So kann Leibnitz schließlich sagen: *„Die Monaden sind also die wahrhaften Atome der Natur und mit einem Worte die Elemente der Dinge.“*

Zusammenfassend lässt sich sagen: „*Monaden*“ sind

1. ...als Urgrund alles Seienden punktförmige Substanzen.

2. ...Kräfte - ein Körper ist danach ein Komplex punktueller Kraftzentren (heute: Energie.)

3. ...durchgehend beseelt, aber in unterschiedlichen Graden. Die untersten Monaden sind in einem träumenden, betäubten Zustand. Die menschliche Seele (auch eine Monade) hat Bewusstsein. Die höchste Monade ist Gott mit unendlichem Bewusstsein und Allwissenheit.

4. ...Individuen - es gibt nicht zwei gleiche Monaden. Jede Monade spiegelt das Universum auf einmalige Weise.
   Die Monaden sind nach außen abgeschlossen, sie haben, wie Leibniz sagt, *„keine Fenster“.*

Damit taucht natürlich ein Problem auf:
Wenn die Monaden nicht aufeinander einwirken können - wieso bilden sie dann das harmonische Ganze der Welt?
Auf diese Frage seiner Zeitgenossen antwortete Leibniz: Gott hat die Monaden so geschaffen, dass sie, wenn jede einzelne Monade nur ihren von Gott gegebenen Gesetzen folgt, alle so zusammenwirken, als ob Sie aufeinander Wirkung hätten - diese Harmonie war also von vornherein festgelegt. Auch bei Leibniz also (ähnlich wie bei Spinoza) ein krasser Determinismus, den er *„Prästabilierte Harmonie“* nannte.

In diesem Zusammenhang taucht natürlich (die schon von Epikur gestellte) Frage auf, wie es denn sein könne, dass, wenn Gott alles steuert, Elend, Leid, Hunger und das Böse in der Welt sein können und antwortet*: „Der freie Wille ist ein hohes Gut. Aber es war logischerweise für Gott unmöglich, (dem Menschen) freien Willen zu geben und gleichzeitig zu bestimmen, dass es keine Sünde geben solle. Daher entschied Gott, den Menschen frei zu schaffen, obwohl Er vorhersah, dass Adam den Apfel essen würde, und obwohl die Sünde unweigerlich Strafe nach sich zog.“*

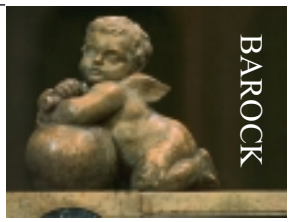
So habe Gott unter allen denkbaren und möglichen Welten, die beste geschaffen (was auf grund der Eigenschaft Gottes auch gar nicht anders sein kann).

Für die Rationalisten ist Gott der letzte Grund des Seins.

Nach Leibniz wird nur noch auf der „*Vernunft*“ aufgebaut. Für fast alle späteren Philosophen existiert Gott nur noch als Idee - Begriffe und Ideale, *„höchste Prinzipien“* treten an seine Stelle.
Beispiele sind Freiheit, Gleichheit, Toleranz - woraus deutlich wird, dass wir es hier mit der Philosophie der Aufklärung zu tun haben.

Sie ist die Philosophie einer neuen Zeit und einer neuen Praxis, die unmittelbar ins Leben und die gesellschaftliche Entwicklung eingreift und 1789 mit der Französischen Revolution ihren Höhepunkt erreicht, worüber wir in der nächsten Reihe sprechen werden.

Dort begegnen uns dann Philosophen wie Voltaire, Rousseau und Kant, der u.a. die rationalistische Metaphysik einer vernichtenden Kritik unterzog.



Empfehlungen zur Literatur:

Literatur zur Zeitgeschichte des Barock

Schilfert, Gerhard: Die englische Revolution 1640-1649. Berlin 1989
Anderson, Perry: Die Entstehung des absolutistischen Staates. Frankf. 1979
Hubatsch, Walther: Absolutismus. Darmstadt 1973
Duchhardt, Heinz: Das Zeitalter des Absolutismus. München 1992
Erbe, Michael: Deutsche Geschichte 1713-1790. Stuttgart 1985

Literatur zur Kunstgeschichte des Barock

A. Blunt / W. Swaan: Kunst und Kultur des Barock und Rokoko. Freiburg; Herder 1979
W. Braunfels: Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, Band 1: Die weltlichen Fürstentümer. München: C. H. Beck 1979
W. Braunfels: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt. Köln: du Mont 1976
M. L. Gothein: Geschichte der Gartenkunst. Jena 1926
A. Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. 2 Bände. München: C. H. Beck 1958
E. Hubala: Barock und Rokoko (Belser Stilgeschichte, Band 9). Stuttgart 1971
H. Keller (Hrsg.): Die Kunst des 18. Jahrhunderts (Popyläen Kunstgeschichte, Band 10). Berlin 1971
P. Portoghesi: Francesco Borromini. Stuttgart: Belser 1980
M. Schieder: Antoine Watteau, in: Landschaften von Breughel bis Kandinsky, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 2001
W. Schöne: Über das Licht in der Malerei. Berlin: Gebrüder Mann 1977
M. Warnke: P. P. Rubens. Leben und Werk. Köln 1977

Literatur zur Emblematik

Arthur Henkel, Albrecht Schöne: Emblematik. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart/Weimar, 1067/1996

Literatur zu Philosophie, Religion und Kirchengeschichte, Naturwissenschaften

Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie, 2 Bände, Verlag Zweitausendeins, 11. Aufl. 1980
Russell, Betrand: Philosophie des Abendlandes. Ihr Zusammenhang mit der politischen und der sozialen Entwicklung. Europaverlag, 9. Aufl. 2000
Bor, Jan und Petersma, Errit: Illustrierte Geschichte der Philosophie, Scherz-Verlag 1997
Lauxmann, Frieder: Der philosophische Garten. 33 Spaziergänge durch Denklandschaften. Nymphenburger, 2000
Farouki, Nayla/Serres, Michel: Thesaurus der exakten Wissenschaften, Verlag Zweitausendeins, 2001

... und viele Quellen im Internet

Literaturauswahl zur Musik(geschichte):

Dietel, Gerhard: Musikgeschichte in Daten. Kassel 1994. (StBK: SBM/DIE)
Herzfeld, Friedrich: Kleine Musikgeschichte für die Jugend. Frankfurt o. J. (StBK: SBM/HER)
Musik im Leben. Schulwerk für die Musikerziehung; Bd. 2. Frankfurt 1973.
Meyers Taschenlexikon Musik; 3 Bände; Mannheim 1984.
CD-Klassik-Führer. Ein Ratgeber zum Auf- und Ausbau einer CD-Sammlung. Verlag des Fono Forum. Unterschleißheim; erscheint jährlich neu.