

Zum Barock-Ansatz in Mexiko*

Bolívar Echeverría

Repitiendo la frase de Weissbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista.

José Lezama Lima (1957, 34)

“Barock” ist die Eigenschaft die nicht fehlen kann, wenn es darum geht das Spezifische der Kultur in Mexiko (und in anderen Teilen Lateinamerikas) zu umreißen. Damit ist aber nicht immer gemeint, daß das Barocke der Hauptzug einer substantiellen Identität Mexikos sei, oder noch schlimmer, daß das barocke zum mexikanischen Folklore gehöre. Es gibt auch eine andere Weise, diese Assoziation zwischen dem Barocken und Mexiko zu verstehen. Das Barocke erscheint nach ihr als ein Verhaltensmuster, zu dem die Kultur in Mexiko, aus bestimmten historischen Gründen, eine besondere Treue gehalten hat und immer noch hält, und nicht als der Ausdruck eines wesentlichen Substratums oder als die Erscheinungsform eines vermeintlichen “tiefen Mexikos”.

Die barocke Form wurde, seit jeher, d.h. seit Burckhardt das Adjektiv “barock” als eine bestimmte Form des Kunstschaffens akzeptiert und schriftlich festgelegt hat, mit einem allgemeineren sozialen Prozess der Form-Produktion assoziiert, der nicht nur die Kunst einschließt, sondern das Ganze des Alltagslebens in einer bestimmten historischen Situation. So konnte man, z.B. im Sinne des XIX. Jahrhunderts, das Barocke sowohl in der Beschaffenheit eines Typus von Kunstwerke als auch in der “kulturellen Identität des Volks”, das imstande war, so ein Typus von Kunstwerke spontan zu produzieren, entdecken. Obwohl die Qualität des böhmischen oder bayrischen Barocks sehr hoch gepriesen wurde, wurde dem italienischen oder dem spanischen Barock eine Aura zuerkannt, die davon zeugen schien, daß das Abhängigkeitsverhältnis in dem eine bestimmte Kunstform zu einer gewissen

* Text veröffentlicht auf der Website *Bolívar Echeverría: Discurso Crítico y Filosofía de la Cultura* (www.bolivare.unam.mx), Creative Commons License: Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5.

Kulturform steht, letzten Endes ein Verhältnis zu einer bestimmten nationalen Substanz ist.

Die Annahme einer nationalen Substanz als die Ur-Quelle der verschiedenen Kulturformen war immer sehr fragwürdig gewesen. Heute, nach dem XX Jahrhundert, nach dem die Nationen ihre rein funktionale Realität als die großen Vermittler im "Leben" des Kapitals gezeigt haben --ein barbarisierendes "Leben", das zur Zerstörung des wirklichen, Form-bildenden Lebens tendiert--, ist sie ohne jeden Zweifel unhaltbar und zu verwerfen. In Widerspruch zu und an Stelle der romantisch-nationalistischen Erklärung des Verhältnisses zwischen Kunstform und Kulturform könnte wohl eine andere treten, die z. B. das Italienisch-Spanische im Barock, die katholisch mediterrane Aura des Barock, nicht zur Emanation einer vorgeblichen Volkssubstanz reduziert, sondern in der flüchtigen geschichtlichen Permanenz eines Formspiels zu finden glaubt. Barocke Kunstformen, barocke Kunstwerke können danach überall entstehen, in jeder denkbaren Situationen. Sie werden immer einen Gestus, einen Formansatz weiter bilden, der aus einer bestimmten eigentümlichen sozialen Erfahrung entsteht, einer barocken Erfahrung. Barocke Erfahrungen sind aber nicht historisch-geographisch gleichmäßig verteilt; nur in gewisse historische Situationen sind sie besonders häufig und radikal, d.h., besonders bestimmend. Es waren z.B. die Situationen Italiens und Spaniens im XVII und XVIII Jahrhundert, in denen aus dem Formspiel der Post-Renaissance die paradigmatischen Formen des Barock gebildet wurden.

Praktisch alle Versuche das barocke Kunstwerk zu beschreiben heben bei ihm, jenseits des "Ornamentalen", das "Theatralische" als seine bezeichnende Eigenschaft hervor. Selbst Wölfflin tut es, denn das "Malerische", das Anti-"lineare", das für ihn das Barock vor allem auszeichnet, besteht hauptsächlich darin, Kunstwerke zu schaffen in denen das Sein dem Schein untergeordnet ist; Gebäude, z.B., an denen das Bewohn-Werden hinter dem Bewunder-Werden zurücktritt, gleich wie es im Theater der Fall ist, wo das wirkliche Leben nur als Material des Fiktiven seine Geltung erhält.

(H.Wölfflin: 1908, 16; 1923, 23.)

Wenn dann die Frage nach dem Spezifischen am Dekorativ-theatralischen der barocken Kunstwerke aufkommt --denn es gibt natürlich auch nicht-barocke Dekorationen-- sollte man einen Satz von Th. W. Adorno (in der Paralipomena seiner Ästhetischen Theorie), der besonders aufschlußreich ist, nicht vergessen. Der Satz ist folgender:

"... Daß der Barock dekorativ sei, sagt nicht alles. Er ist *decorazione assoluta*, als hätte diese von jedem Zweck... sich emanzipiert und ihr eigenes Formgesetz entwickelt. Sie schmückt nicht länger etwas, sondern ist nichts anderes als Schmuck..." (Adorno: 1970, 437.)

Adorno zeigt ein Paradoxon der barocken Dekoration auf. Sie emanzipiert sich vom Zentralen, vom Wesentlichen am Kunstwerk, in dessen Dienst sie sein soll, aber zugleich hört sie nicht auf Dekoration zu sein, *serva, ancilla* jenes Zentrums. Sie wird nicht zu einem anderen Werk, unabhängig, innerhalb des Werks, sondern bleibt an dieses gebunden als eine subtile aber radikale Veränderung desselben, als eine ganz andere Lesart desselben. Nur die Weise ihres Dienstes, ihrer performance ist anders als die einer normalen oder nicht-absoluten oder nicht-barocken Dekoration: sie ist übertrieben, zersetzend, um-formierend. Die absolut dekorierte Weise in der das Zentrale oder Wesentliche am barocken Kunstwerk erscheint, ist eine Weise die dieses Wesentliche nicht vernichtet, sondern nur überwindet; nicht annulliert sondern transzendiert. Dieser Modus ist es gerade, was sein eigenes, autonomes Formgesetz innerhalb des zentralen Gesetzes im Kunstwerk behauptet und entwickelt.

Das Spiel der Falten, das Bernini am Kleid der Santa Teresa oder noch mehr an dem der Beata Ludovica skulptiert, bringt in die Darstellung der mystischen Erfahrung eine Sub-Kodierung in Spiel, durch die das Sinnliche, Körperliche, Weltliche einer solchen Erfahrung als von seiner asketischen Zwängen befreites zu entdecken ist. Auf diese Weise -überdeterminiert-, ohne das christliche Motiv zu verlassen, verwandelt sich die Capella Cornaro im römischen Tempel von Santa Maria della Vittoria, wo die Skulpturgruppe der Santa Teresa anzusehen ist, unversehens in einen Ort heidnischer und sogar anti-christlicher Ästhetisierung des Lebens.

Das Ornamentale des barocken Kunstwerks ist aber, wie wir vorhin sagten, nur ein Aspekt eines anderen Zuges, der es umfassender bezeichnet, das Theatralische. Adornos Satz über die *decorazione assoluta* des Barocks müsste danach paraphrasiert oder umgeschrieben werden, so daß er über eine absolute Theatralik der barocken Kunstwerke aussagt. Der Satz würde dann so klingen:

"... Daß der Barock dekorativ sei, sagt nicht alles. Er ist *messinscena assoluta*, als hätte diese vom theatralischen Zweck [d.h., das Leben zu nachahmen] sich emanzipiert... Sie inszeniert nicht länger etwas [d.h., die Nachahmung], sondern ist nichts anderes als Inszenierung."

Die innewohnende Theatralik des barocken Kunstwerks wäre also eine spezifisch andere, eine absolute, weil in ihr die dienende Funktion der Bühne (des Szenariums) im Bezug zum wirklichen Leben eine entscheidende Veränderung erfahren hat. Auf ihr Fläche ist nämlich ein Geschehen entstanden, das sich autonom und doch innerhalb des zentralen oder wesentlichen Geschehens entwickelt, das eine andere Lesart desselben ist.

Selbst die architektonische Werke die mit dauerhaften Material gebildet werden, haben im Barock die formale Beschaffenheit einer ephemeren, eintägigen Kunst. Barocke Kunstwerke sind Werke deren Wirkung beim Empfänger sich durch ein flüchtiges unmittelbares Erschüttern, durch einen seelischen Schock durchsetzen soll. Diese einführende Erfahrung ist die des Paradoxen, d.h., die Erfahrung der Krisis der Wahrnehmung. Das "Absolute" des Ornamental-theatralischen --das Merkmal des barocken Kunstwerks nach Adorno-- bekundet sich in dieser tiefen und doch vorübergehenden, eröffnenden Störung des psychischen Gleichgewichts beim Empfänger. Welche der beiden gleich real wahrgenommenen Welten ist beispielsweise für Segismundo (in *La vida es sueño* von Calderón de la Barca) die wirkliche und welche die geträumte: die des Gefängnisses oder die des königlichen Hofes? Die störende Einsicht in die Gleichwertigkeit beider Welten ist für Calderón, so wie für Gracián, der erste Schritt in die sonderbare Weisheit des Barocks. Sie enthält andererseits, als bejahendes Verweilen im

Paradoxen, einen Hinweis auf das, was die absolute Theatralik der barocken Kunstwerke im Kontext der Kunst der Moderne bedeutet.

Die barocke Kunst hat eine besondere, eigentümliche Weise den stillschweigenden Auftrag zu erfüllen, den die moderne Gesellschaft der Kunst gegeben hat. Es ist der Auftrag, eine Vorstellung, d. h. eine erkennende Aneignung der Welt, zu gewährleisten, die aber nicht vernünftig reflektiert, nicht in Begriffe für den Verstand gebracht, sondern sinnlich-unmittelbar, in Bilder für die ästhetische Erfahrung. (Echeverría 1998: 102 ff.)

Die barocke Kunst führt diesen Auftrag aus. Sie produziert Bilder --plastische oder sprachliche-- durch welche die Welt in einer ästhetisch erkennenden Vorstellung oder Repräsentation angeeignet wird; aber sie tut es in einer Weise, die das moderne Wesen der erkennenden Vorstellung in Zweifel zieht.

Der barocken Kunst liegt daran, bei jeder Sorte von Vorstellungen, auch bei derjenigen die keine Bühne direkt benötigen, wie z.B. die poetische, das theatralische, das bühnenmäßige hervorzuheben; denn die absolute Inszenierung die sie anstrebt setzt voraus, daß jeder Künstler die Funktion eines Theatermachers oder Schauspielers hat. So wären ein Maler, ein Dichter wesentlich Theaterleute bei denen das Ergebnis ihres Vorstellungsakts sich von der Leistung desselben nur getrennt und ihn überlebt hat.

Die theatralische Vorstellung ist holistisch; die ästhetisierende Aktion wird bei ihr nicht nur auf einen Teil oder nur eine Perspektive der Welt angesetzt, sondern auf die Welt als ein Ganzes. Das Theater ahmt das ganze Leben poetisch nach, bringt einen ästhetisch bearbeiteten Abschnitt seines allseitigen Geschehens auf die Bühne. Das "System der schönen Künste" wird so beim Barock aus dieser holistischen Erfahrung entwickelt, aus der Erfahrung der verschiedenen möglichen Perspektiven die, bei der Inszenierung einer Theater-Vorstellung, von der materiellen Bedingtheit der ästhetischen Formgebung geöffnet und gestattet werden. So würde die Architektur aus der Gestaltung des Raumes für die dramatische Handlung herkommen, die Malerei und die Skulptur aus dem die Szenenstimmung

bestimmenden Szenarium, der Tanz aus dem Spiel der Bewegungen der Personen auf der Bühne, die Poesie aus der expressive Rede derselben und die Musik aus der vom Sinn des Geschehens erfüllten Folge der dramatischen Zeit. Die elementare Leistung des Vor-Stellers, des Theatermachers, der jedem Künstler innewohnt, besteht also wesentlich darin, die Überbrückung oder Lösung eines discontinuums zwischen dem realen oder imaginären Ort des vorstellungsbedürftigen Objektes und dem Ort des schon vorgestellten Objektes, des wahrnehmbaren Ergebnisses der Vorstellung, des Publikums, zu erreichen. Die Lösung dieses discontinuums, der Akt der Vorstellung als solcher ist ein kreativer Akt, denn das dramatische Bild oder die Form wodurch ein Nicht-Vorgestelltes in ein Vorgestelltes sich verwandelt --eine Form die immer nur absolut neu sein kann--, wird bei ihm erfunden und produziert.

Was macht nun, wenn die Kunst eine barocke ist, aus dieser alle künstlerischen Werke dominierenden Theatralik eine absolute Theatralik, eine messinscena assoluta? Die Antwort liegt vielleicht bei der melancholischen Lebens-Strategie des Don Quijote, dem die imaginäre Beschaffenheit der poetisch verklärten Welt --der mit Hilfe der Ritter-Romane inszenierte Welt-- tausendmal als Lebenswelt notwendiger und begründeter geworden ist, als die auf Waffen und Gold gegründete reale Welt des überreifen Spanischen Imperiums von Felipe II.

Die messinscena assoluta ist jene, in welcher der Dienst der Vorstellungsarbeit bei der Verwandlung der realen Welt in eine vorgestellte auf solche Weise geleistet wird, daß sie selber eine eigene Notwendigkeit entwickelt, ein autonomes "Formgesetz", das eine andere Lesart der Vorstellung im Ganzen ermöglicht.

In dem die absolute Theatralik in etwas so Grundlosem, Kontingentem, ja Improvisiertem, wie es eine inszenierte Welt ist, eine Notwendigkeit, eine eigene Gesetzlichkeit oder eine selbstgegründete "Natürlichkeit" entdeckt, setzt sie zugleich die reale Welt als auch irgendwie "theatralisch" oder "inszeniert"; zeigt sie als letzten Endes auch wesentlich kontingent oder grundlos, als arbiträr und fragwürdig.

Wenn wir nun auf die anfangs erwähnten Assoziation zwischen dem Barock und einer historisch-geographisch bestimmten Kultur wie die Kultur Mexikos und Lateinamerikas zurückkommen, müssen wir darauf beharren, diese Assoziation nicht als eine substantielle zu betrachten, sondern als eine bei der Reproduktion ihrer Lebenswelt geschichtlich bedingte, beständige Anhänglichkeit der Gesellschaft Mexikos zu einem bestimmten Formprinzip, das barocke Prinzip.

Die Anhänglichkeit Mexikos bezüglich des barocken Formprinzip ist so alt wie die moderne Geschichte Lateinamerikas. Die eigentümliche Verhaltensweise, die Anfang des XVII. Jahrhunderts von der unter spanisch-portugiesischen Herrschaft lebenden indianischen Bevölkerung in den neuen Städte des Kontinents erfunden und durchgesetzt wurde, erwies sich fähig, sowohl ihre eigene Existenz als die Existenz der in Amerika neuen iberisch-europäischen Zivilisation aus der Gefahr des Verkommens und Verschwindens zu retten. Die Übereinstimmung dieser Verhaltensweise, die als Strategie der mestizaje bekannt ist, mit dem was wir vorhin als die Strategie der messinscena assoluta des Barocks beschrieben haben, sollte nicht übersehen werden. Sie weist auf ein gemeinsames gesellschaftliches Ethos, ein barockes Ethos, das sowohl beim anfänglichen Kapitalismus Italiens und Spaniens als am Anfang der neuen, mestizen Menschheit zu finden ist. Das XVI. Jahrhundert war für Amerika das "heroische Jahrhundert der Eroberung", d.h., des Versuchs Europas --des neuen "Europa der Nationen"--, die alte amerikanische Zivilisation durch ihre eigene zu ersetzen, selbst wenn dazu die Vernichtung der diese Zivilisation tragenden Menschen als Mittel eingesetzt werden mußte. Es war das Jahrhundert der offenen Gewalt, wo fast die letzte Unze Gold aus dem neuen Kontinent aufgesaugt und fast die Gesamtheit der einheimischen Bevölkerung vernichtet wurde. "Jahrhundert des Schwertes", das XVI. Jahrhundert Amerikas war aber auch das "Jahrhundert des Kreuzes", d.h., der evagelizadores (Franziskaner, Dominikaner, usw.): das Jahrhundert des ersten Versuchs einer Gesellschaft (der Gesellschaft Europas), einen Identitätswechsel bei dem Anderen (bei den Indianer) zu erzwingen, als das vermittelnde Moment der eigenen radikalen Identitätsveränderung, der Erneuerung des Christentums.

Das heroische Jahrhundert endete aber als ein großer Fehlschlag. Die amerikanische Zivilisation konnte zwar vernichtet werden, aber die europäische, die nur mit dem Wachstum des marktmässigen Reichtums gedeiht, schien nicht interessiert in Amerika Fuß zu fassen. Die Goldzufuhr wurde immer geringer, die billige Arbeitskraft zunehmend rarer. Der für die Erhaltung der europäisch-zivilisierten Welt in Amerika nötigen engen und regen Kontakt mit der Metropole wurde immer loser und seltener. Spanien, d. h., Europa kehrte nun seinen eigenen adelantados in Amerika den Rücken, und das prekäre europäische Amerika, weit entfernt das soziale Leben im Kontinent zivilisieren zu können schien selbst in einem Prozess der Barbarisierung eingetreten zu sein. An der Stelle der Zivilisation der Azteken, Mayas oder Inkas hatte es ein Zivilisations-Null nach Amerika gebracht.

Bevor aber das XVI. Jahrhundert in Amerika zu Ende ging, hatte schon eine andere Geschichte, die des XVII. Jahrhunderts, unterirdisch angefangen. Sie hatte an den Städten angesetzt --nicht auf dem Lande, wo die feudalen Bräuche den Markt paralyisierten und wo die Apartheid die Vernichtung der Indianer weiterführte-- und nicht an den hohen und offiziellen Kreisen der von der spanischen Krone akzeptierten Gesellschaft, sondern unten und am Rande, im Raum der "informellen" oder "schwarzen" Wirtschaft, wo die breiten Schichten der arbeitenden Bevölkerung ihr Leben verdienten, dort wo der größte Teil des letzten übriggebliebenen Zehntels der indianischen Bevölkerung seine Existenz weiterführen mußte.

Es handelt sich um eine Geschichte deren Subjekt kein anderes sein konnte als gerade diese Bevölkerung, bei der die Frage nach ihrer eigenen Identität sich akut stellte: ihrer Selbstheit bei der notwendigen Benutzung einer fremden Sprache, bei dem unerlässlichen Gebrauch einer fremden Technik. Die Strategie die sich spontan bei den Indianern der frühen Städte Lateinamerikas entwickelt, besteht darin, die Formen der verkommenen europäischen Zivilisation auf ihre eigene Weise wieder aufzubauen. Sie verzichteten auf das unmöglich gewordene Unternehmen, ihre alte Welt wieder zu beleben und sie neuerlich an die Stelle der europäischen zu stellen. Anstelle dessen verwandeln sie die systematische Zerstörung ihrer zivilisatorische Formen in einen Prozess der Rekonstruktion der

europäischen Formen, ein Prozess in dem das Wesentliche ihrer eigenen mit eingebaut wird. Ihre Identität lässt alles Substantielle fallen und wird rein formal; sie bleibt nur als die besondere Weise, in der das Andere von ihnen gerettet wird, aufgehoben.

Seit Anfang des XVII. Jahrhunderts ahmt die indianische Bevölkerung in Amerika, in einer sehr eigentümlichen Weise die europäischen Formen nach. Sie macht aus ihnen eine Vorstellung, sie inszeniert sie vor einem Publikum, das aus den Bewohnern der neuen Städte besteht, d.h., aus ihr selbst und den amerikanischen Europäern (die criollos). Diese Indianer sind Akteure, aber Akteure die nicht mehr aus ihre Rolle hinaus können; sie sind Indianer, die spielen nicht-Indianer zu sein und dabei nicht mehr imstande sind, wieder Indianer zu werden, so wie sie vor der Zeit der Eroberung waren; sind Akteure, für die die vorgestellte Welt realer geworden ist als die reale: Akteure einer messinscena assoluta. Anders als die Flucht Don Quijotes, als er aus der Misere seiner Welt in eine anders gewordene, imaginär verklärten Welt übergeht, endet die formale Übersiedlung der Indianer in die andere, für sie undenkbare, Welt des Europäischen, die auch sie aus einer Misere rettet, nicht. Sie werden nicht wieder wach, wieder nüchtern, wie Don Quijote; sie kommen nicht aus der anderen Welt zurück, sondern bleiben dort und verhalten sich so, daß sie ihre reale Welt wird. Anders als im nördlichen Teil Amerikas, wo die europäische Zivilisation ein riesenhaftes Territorium frei legte, um sich darauf schlicht und einfach breit zu machen, mußte ihre Durchsetzung im südlicheren andere Wege gehen. Um das alte Amerika zu europäisieren mußte sie sich selber altamerikanisieren lassen, mußte sie vom Grund auf rekonstruiert werden. Und diese Leistung war nicht ihre eigene, sondern paradoxerweise diejenige der Indianer, die nach der Zerstörung und dem Untergang ihrer eigenen Zivilisation keine andere Methode des Überlebens finden konnten, als bei der Rettung des zivilisierten Lebens überhaupt, die Zivilisation ihrer Besieger, der Europäer, vom Null auf neu zu bilden und zu übernehmen. Diese Strategie, bei der die siegreichen Formen durch die Einverleibung der besiegten neu- und umgebildet werden, ist die Strategie der mestizaje, eine Strategie bei der das barocke Formprinzip unverkennbar zu finden ist.

Daß das barocke Formprinzip in der indianisch-spanischen Gesellschaft in Mexiko seit dem XVII Jahrhundert unabhängig wiederentdeckt und wiedergegründet wurde, und daß sich deswegen seitdem eine starke Wahlverwandtschaft zwischen den Formen des mexikanischen Alltagslebens, einschließlich denen seiner künstlerischen Produktion, und den Formen des aus Europa kommenden Barocks entwickeln konnte: das war die Idee, die meine (diese) Ausführung verteidigen sollte und die sie, wie ich hoffe, wenigstens fehlerbehaft, erfüllt hat.

Hegel pflegte zu sagen, daß die Geschichte doch fortschreitet, daß sie es aber immer nur durch die "schlechte Seite" tut. In unserer Zeit, wo das Ende der etablierten Moderne offensichtlich die "schlechte" Alternative eingeschlagen hat und wo das zivilisierte Leben sein Los an das seiner kapitalistischen Form gekettet hat --ein Los das unaufhaltsam in die Katastrophe zu führen scheint--, kann es angebracht sein, von der barocken Strategie des Überlebens zu lernen --eine Strategie die eine lange Geschichte in Mexiko hat--; eine Strategie, die zeigt wie es möglich ist, selbst in der strengsten Askese das Sinnliche zu behaupten, selbst mitten im "Schlechten" das "Gute" zu entfachen.

BIBLIOGRAPHIE:

Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften 7.*

Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag.

Echeverría, Bolívar (1988): *La modernidad de lo barroco.* México, Ediciones ERA.

Lezama Lima, José (1957): "La curiosidad barroca", en: *La expresión americana.* La Habana. Ed. Letras Cubanas.

Wöllfflin, Heinrich (1908): *Rennaissance und Barock.* München. Bruckmann Verlag.

-----, (1921): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.* München. Bruckmann Verlag.