

Neobarock in der Moderne: Praktiken und Routen

Einleitung

Clemens Peck

„Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros“
Oswald de Andrade

Barock/Neobarock – Wölfflin und Benjamin

Im Sommer 1932 befindet sich der Philosoph und Literaturwissenschaftler Walter Benjamin auf Ibiza. Von seinem ersten – von einer persönlichen und existentiellen Krise geprägten – Exilaufenthalt schreibt er an Gershom Scholem, er werde versuchen, „dem genius loci in Gestalt einiger Gedanken über Gracian seine Ehre zu geben“.¹ Bereits in den späten 1920er Jahren hatte sich Benjamin mit Baltasar Graciáns *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, einem Schlüsseltext der politischen Klugheitslehre, auseinandergesetzt und es in der von Arthur Schopenhauer übersetzten deutschen Fassung Bertolt Brecht übermittelt. Als Widmung diente ein Zitat aus dem Œuvre des Beschenkten: „Denn für dieses Leben sind wir nicht schlaue genug.“² Die höfischen Verhaltenslehren des spanischen Jesuiten, die das ‚Schlaue-sein‘ darauf ausrichten, das wahre Ich in der sozialen und politischen Kommunikation stets zu verschleiern, dienten Benjamin und Brecht

1 Benjamin/Scholem, *Briefwechsel*, 1985, S. 18 (Benjamin an Scholem, 25. Juni 1932, San Antonio/Ibiza). Im Kommentar zum von ihm herausgegebenen Briefwechsel schreibt Scholem: „Soweit ich sehe, hat W. B. diesen auch sonst in Briefen angekündigten Aufsatz nicht geschrieben.“

2 Es handelt sich um ein Zitat aus Brechts *Dreigroschenoper* („Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens“). Zu Benjamins Geschenk und der Widmung für Brecht vgl. Lethen, „Der Gracián-Kick im 20. Jahrhundert“, 2013, S. 59–76. Auch Vargas, *Graciáns Spuren in den Schriften Walter Benjamins*, 2018.

in Zeiten der politischen Radikalisierung Deutschlands als Brevier.³ Das barocke Plädoyer für die Maske wurde so zur neobarocken Überlebenspraxis. Im unmittelbaren Anschluss an die Gracián-Passage fährt Benjamin im Brief an Scholem fort:

Dieser Tage hat sich übrigens erwiesen, daß ‚Barock‘ schon das rechte Pferdchen und nur ich der falsche Jokey gewesen bin, indem man nämlich dem besten Spezialisten für Barock, dem Privatdozenten Alewyn in Berlin Gundolfs Lehrstuhl in Heidelberg übertragen hat. Vielleicht kommt er nun als Professor dazu, das Referat über den „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ zu verfassen, das ihm vor vier Jahren von der Redaktion der deutschen Literaturzeitung übertragen wurde.⁴

Mit der akademischen Konstellation, der Berufung Richard Alewyns auf Friedrich Gundolfs renommierten Heidelberger Lehrstuhl für deutsche Literatur, sieht Benjamin die Rehabilitierung des Barock als literaturgeschichtliche Epoche im Feld der Geisteswissenschaften abgeschlossen,⁵ während mit der Nichtbeachtung des erwähnten Trauerspielbuchs insbesondere der philosophische und ästhetische Anspruch Benjamins im toten Winkel der Germanistik blieb.⁶ Die Publikation von *Ursprung des deutschen Trauerspiels* 1928 im Rowohlt-Verlag war der zweite Versuch, Benjamins Barock-Verständnis im akademischen und intellektuellen Diskurs zu etablieren; mit der (skandalösen) Ablehnung der dem Buche zugrundeliegenden Habilitationsschrift an der Frankfurter Universität war der erste 1925 verbunden gewesen.⁷ Eine breite Rezeption von Benjamins Trauerspielbuch, das Melancholie und Allegorie einer philosophisch-modernistischen Deutung unterzieht,⁸ sollte im deutschsprachigen Raum

3 Vgl. Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte*, 2022, S. 53–132.

4 Benjamin/Scholem, *Briefwechsel*, S. 18 (Benjamin an Scholem, 25. Juni 1932, San Antonio/Ibiza).

5 Friedrich Gundolf und Richard Alewyn waren neben Herbert Cysarz an der Etablierung der germanistischen Barockforschung maßgeblich beteiligt. Vgl. Alewyn, *Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie*, 1962; ders., *Johann Beer*, 1932; Cysarz, *Deutsche Barockdichtung*, 1924 und Gundolf, *Martin Opitz*, 1923.

6 Zum institutionellen und werkbiografischen Kontext des Trauerspielbuchs vgl. Michler, *Kulturen der Gattung*, 2015, S. 527–541.

7 Vgl. Lindner, „Habitationsakte Benjamin“, 1984, S. 147–165.

8 Zur „Aktualität des Barock“ vgl. z. B. die Schlusspassagen der Vorrede in Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1978, S. 37–39.

erst in den 1960er Jahren einsetzen. Benjamins theoretische Auseinandersetzung mit dem Barocktheater im Kontext des Expressionismus sowie sein Einsatz von Graciáns barockem Maskenspiel als soziale Praxis der Weimarer Republik können in zweifacher Hinsicht als Formen des Neobarock beschrieben werden. Einerseits kommt es zu einer Wiederentdeckung von Stil- und Denkfiguren sowie Wissens- und Gefühlskulturen des Barock, andererseits sind damit konkrete Positionen, d. h. künstlerische, philosophische und politische Einsätze, im Gefüge der intellektuellen und künstlerischen Moderne verbunden.

Als Diskursbegründung der europäischen Schnittstelle Barock/Neobarock gilt Heinrich Wölfflins Studie *Renaissance und Barock*, die der Schweizer Kunsthistoriker 1888 veröffentlichte. Ohne Wölfflin ist auch die germanistisch-literaturwissenschaftliche Rede vom „rechten Pferdchen“ Barock, wie sie bei Benjamin zu lesen ist, nicht zu denken. Wölfflin erläutert die Entstehung des italienischen Barock aus den Formen und dem Lebensgefühl der Renaissance: „Wir haben es nicht zu thun mit einem Stil schlechter Nachahmer, der da sich einstellt, wo das Genie ausgeblieben ist; vielmehr muss man sagen: die grossen Meister der Renaissance haben den Barock selbst eingeleitet. Aus der höchsten Blüthe ging er hervor.“⁹ Mit dieser Aussage erteilte der Kunsthistoriker der vorherrschenden Auffassung vom Barock als einer inferioren Dekadenzentwicklung des Klassizismus, wie sie in abgeschwächter Form auch noch sein Zürcher Lehrer Jacob Burckhardt vertreten hatte, eine deutliche Absage und eröffnete auch anderen Disziplinen Möglichkeiten zur Wiederentdeckung der Barockkultur.¹⁰ Wie im Fall der Kunstgeschichte (u. a. Wölfflin, Riegl, Sedlmayr) spiegeln auch Germanistik und Literaturwissenschaften in der Auseinandersetzung mit der Barockkultur die Neuausrichtung und – mit Blick auf den Ausschluss Benjamins – Institutionalisierung der akademischen Disziplinen.¹¹

9 Wölfflin, *Renaissance und Barock*, S. 2.

10 Als direkte Antworten auf Wölfflin können die Aufsätze von Strich, „Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung“, 1956 (zuerst 1916), S. 243–265 und Hübscher, „Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls“, 1922/23, S. 517–562, gesehen werden, die sich der deutschen Barocklyrik mit Wölfflins Begriffen näherten. Vgl. auch Jaumann, „Barockbegriff in der Literatur- und Kunstpublizistik um 1900“, 1991, S. 619–633.

11 Vgl. Lepper, „Die ‚Entdeckung‘ des ‚deutschen Barock‘“, 2007.

Zwar bleibt dabei die Relation zwischen Renaissance und Barock erhalten, jedoch rücken nun konkrete Bewegungen in Form und Denkweise in den Vordergrund, die Wölfflin aus der Abwärtsspirale der Dekadenzerzählung herauslöst. Er markiert die Übergänge von strengen Normen und einer klaren Formensprache des Renaissance-Klassizismus zu einer freieren Konzeption von Kunst im Barock als Bewegung: Darin öffnet sich das Organische, in sich Geschlossene, und wird mit „Massigkeit“ überfrachtet, dezentriert und dynamisiert; aus dem Einheitlichen wird das Vielfältige, aus dem Absoluten das Relative, aus dem Kreis die Ellipse; vom Taktilen geht es im Barock zum Visuellen, von der Essenz zum Auftritt, vom Sein zum Schein. Bereits 1888 heißt es zum Bau der römischen Kirche San Carlo alle Quattro Fontane und deren Baumeister Francesco Borromini:

Durch die Schwingung der Mauer erreichte der Barock noch einen anderen Zweck: indem sämtliche Giebel, Fenster, Säulen und so fort die Beugung begleiten, entsteht für das Auge ein äusserst lebhafter Bewegungseindruck. Es sieht gleichartige Formen gleichzeitig unter verschiedenem Winkel. Die Wirkung ist die, dass z. B. Säulen, die nach verschiedenen Axen [sic] orientirt sind, sich beständig zu wenden und zu drehen scheinen. Man glaubt, ein wilder Taumel habe plötzlich alle Glieder ergriffen. Das sind die Künste des Borromini. / Mit dem aber verliert auch der Stil seinen ursprünglichen Charakter des Massig-Ernsten, man kann die leeren Mauern nicht mehr ertragen, Alles löst sich auf in Dekoration und Bewegung.¹²

Walter Benjamin, der selbst Hörer von Wölfflins Vorlesungen war, sich jedoch zunehmend von dessen kunstwissenschaftlicher Methode zugunsten Alois Riegls distanzierte, hat auf die zentrale Rolle der Betrachter*innen und der entsprechenden Sinneswahrnehmungen für Wölfflins epochemachendes Barockverständnis hingewiesen.¹³ An der schwindelerregenden Borromini-Stelle zeigt sich das deutlich. Und diese Ebene ist mitzudenken, wenn etwa Wilhelm Hausenstein in *Geist des Barock* (1919) angesichts barocker Kunst eine „Vibration der Nerven als metaphysischen Zustand empfindet“.¹⁴ Hier werden bei-

12 Wölfflin, *Renaissance und Barock*, S. 50.

13 Vgl. Weigel, „Bildwissenschaft aus dem ‚Geiste der Philologie‘“, 2004, S. 117.

14 Hausenstein, *Der Geist des Barock*, 1920, S. 98.

nahe nahtlose Übergänge zu den künstlerischen Manifesten der Moderne sichtbar. Ist dieser Zusammenhang in *Renaissance und Barock* nur implizit präsent, bezieht sich Wölfflin in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) explizit auf die künstlerische Moderne, um den malerischen Stil der Barockkunst als neue Kunstform zu etablieren:

Nun braucht man natürlich nicht gleich an die letzten Formulierungen der modernen impressionistischen Malerei zu denken, wenn man sich die Umwandlung des linearen Typs in den malerischen vorstellen will. Das Bild einer belebten Straße, wie es etwa von Monet gemalt worden ist und wo nichts, aber auch gar nichts mehr in der Zeichnung sich mit jener Form deckt, die wir aus der Natur zu kennen glauben, ein Bild mit dieser verblüffenden Entfremdung des Zeichens von der Sache findet sich freilich noch nicht im Zeitalter Rembrandts, allein grundsätzlich ist der Impressionismus doch schon da. Jeder mann kennt das Beispiel des rollenden Rades. Es verliert für den Eindruck die Speichen, statt dessen erscheinen unbestimmte konzentrische Ringe und auch das Rund des Reifes hat nicht mehr die reine geometrische Form. Nun — sowohl Velasquez wie der stille Nicolaes Maes haben diese Impression gemalt. Erst die Verundeutlichung macht das Rad laufen. Die Zeichen der Darstellung haben sich vollständig getrennt von der realen Form. Ein Triumph des Scheins über das Sein.¹⁵

Für die Kunstgeschichte, die Philologien und die Kulturgeschichte entfalten sich um und nach 1900 also zwei barocke Zeiträume: Erstens eine akademische Begründung als Archivierung und Interpretation der barocken Kunst, Kultur, Gesellschaft und Politik des europäischen 17. Jahrhunderts. Barock fungiert dabei immer als eine retrospektive Zuweisung. Zweitens werden die akademischen und künstlerischen Auseinandersetzungen mit dieser Barockkultur selbst als neobarocke Einsätze verständlich. So können Barock und Neobarock zwar getrennt betrachtet werden, zugleich ist aber stets die Relationalität der beiden Barocken, jener des 17. Jahrhunderts und jener des 20. und des 21. Jahrhunderts, mitzudenken, um verschiedenartige Muster und mitunter überraschende Konstellationen in dieser Beziehung identifizieren zu können.

15 Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1917, S. 24.

Barocke Modernität und neobarocker Antiklassizismus: Praxeologien

Voraussetzung für die Spiegelung der modernen und postmodernen Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts in den kulturellen und künstlerischen Praktiken des Barock ist die Auseinandersetzung mit den Modernisierungsschüben und der Krisenhaftigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts.¹⁶ Die Rehabilitierung und Befreiung des Barock vom Stigma der Überfrachtung und Obsoleszenz ist nur möglich, weil die Kunst, Literatur und Philosophie des 20. Jahrhunderts sich im Spiegel eigener Erfahrungen für die barocke Kultur und deren innovative Antworten – ausgehend von den klassischen Formenarsenalen – auf die Krise der Moderne (insbesondere als Krise der Wahrnehmung und Repräsentation)¹⁷ geöffnet hat. Wenn Neobarock dabei potentiell antiklassisch und transgressiv operiert, dann vor allem in Absetzung vom Klassizismus der Aufklärung, der wiederum die Modernität des Barock negiert: „The neobaroque is a negation of the negation (Enlightenment classicism) of the historical baroque“.¹⁸ Dieser Zusammenhang ist insofern von Bedeutung, als er verdeutlicht, dass die wissenschaftliche und populäre Rede vom ‚Barocken‘ häufig weniger eine historisch-kulturelle Praxis meint, sondern einen pejorativen Stilbegriff vom klassizistischen Ideal aus betrachtet.¹⁹

Der historischen Relation verschiedener sozialer, epistemologischer und kultureller Modernisierungen ist es zu verdanken, dass die Bandbreite unterschiedlichster Bedeutungen des Barocken enorm ist. John D. Lyons stellt angesichts der verschiedenen Bedeutungsdimensionen im *Oxford Handbook of the Baroque* einen bemerkenswerten

16 Vgl. Flemming, „Barock – Moderne – Postmoderne“, 2014, S. 7–25. Vgl. auch Kaup, „Antinomies of the Twenty-First-Century Neobaroque“, 2018, S. 151: „Again, it is crucial to realize that the baroque’s twentieth- and twenty-first-century revival and recovery hinges on the discovery of the quintessential modernity of the baroque: rehabilitating the baroque from the stigma of dogmatism and obsolescence, twentieth-century writers, artists, and philosophers newly appreciate the baroque for its innovative response to the crises of modernity.“

17 Vgl. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, 1974, S. 83.

18 Kaup, „Antinomies of the Twenty-First-Century Neobaroque“, S. 151. Vgl. auch Sarduy, „The Baroque and the Neobaroque“, 2010, S. 270–291; Dubois, *Le Baroque*, 1973; Buci-Glucksmann, *La raison baroque*, 1984; Buci-Glucksmann, „The work of gaze“, 2010, S. 140–164 und Calabrese, *Neo-Baroque*, 1992, S. 15f.

19 Vgl. Flemming, „Barock – Moderne – Postmoderne“, 2014, S. 11.

Zusammenhang her: Das 17. und 18. Jahrhundert sowie die wissenschaftliche Auseinandersetzung damit im 20. und 21. Jahrhundert „face the same challenge of mastering and organizing an ever-expanding body of knowledge“.²⁰ Mit dem Hinweis auf die modernistische Anerkennung der Modernität des Barock sowie der Frage nach einer (neuen) Ordnung barocken Wissens rücken für ein transversales Verständnis des Neobarock in der Moderne Interdisziplinarität, Inter-textualität und Intermedialität in den Vordergrund.

Um die verschiedenen barocken Zeiträume sowie die verschiedenen sozialen, wissenschaftlichen und kulturellen Felder neobarocker Einsätze und Resonanzen in Verbindung zu bringen, setzt der vorliegende Sammelband einen praxeologischen Schwerpunkt. Gegenüber ästhetischen Formziten und ideengeschichtlichen Zusammenhängen, wie sie in einer Beschränkung auf stilistische Aspekte vermehrt in den letzten beiden Jahrzehnten untersucht wurden, rücken nun konkrete Praktiken der Kunst, des Denkens und des Alltags in den Blick, die nicht nur Auseinandersetzungen mit barocken Praktiken der Populärkultur ermöglichen, sondern auch mit dem politischen und sozialen Imaginären. Im praxeologischen Verständnis meint Neobarock ein *doing baroque*, das auf Institutionen, Wissensbestände, kollektive Vorstellungen, Lebensformen, Affekte, spezifische Wahrnehmungen von Zeit und Raum, Materialität und Performativität abzielt.

Das praxeologische Verständnis eröffnet zunächst die Möglichkeit, literatur- und kulturgeschichtliche Relationen im größeren Zusammenhang nachzuvollziehen und vergleichbar zu machen: So stellt sich etwa die Frage, wie der spanische Barockdichter Louis de Góngora zum Phantasma der europäischen Avantgarden im ausgehenden 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts avancieren konnte. Damit werden neobarocke Einsätze von Mallarmé und der spanischen Avantgarde bis zu James Joyce als intertextuelles Modell sichtbar. Ähnliches lässt sich über die von T.S. Eliot angestoßene und bis in die Literatur der Gegenwart nachzuvollziehende Auseinandersetzung mit den „metaphysical poets“, zuvorderst John Donne,²¹ sagen. Für die deutschsprachige Literatur nach 1945 wären neben dem oft bemühten Günter Grass, der im *Treffen in Telgte* (1979) etwa ein fiktiv-barockes

20 Lyons, „The Crisis of the Baroque“, 2018, S. 1–23, hier S. 1.

21 Vgl. McDowell, *Metaphysical Shadows*, 2022.

Dichtertreffen in Szene setzt, auch Hubert Fichtes Lohenstein-Exegesen oder für die experimentelle Literatur die Wiener Gruppe, allen voran HC Artmann und in dessen barock-identifikatorischer Nachfolge Thomas Kling,²² zu nennen. Während Grass im fiktionalen Modell Literatur, Kultur und Gesellschaft historisch spiegelt, geht es Artmann und Kling um experimentell-kombinatorische Aspekte barocker Literatursprache, wie sie z. B. im Manierismus gepflegt wurden.²³

Die Praxeologie barocker Modernismen wird nicht zuletzt an jenen Orten sichtbar, die selbst keine kulturelle Barockdimension aufzuweisen haben. So lassen sich etwa neobarocke Praktiken in Kunst und Literatur der nordamerikanischen Moderne erkennen, welcher der historische Bezug zum imperialen und frühmodernistischen 17. Jahrhundert fehlt. Gerade Lyrik und Prosa von Djuna Barnes zeigen einen Umgang mit Allegorie und Melancholie, der grundsätzlich über den motivischen und stilistischen Zitatcharakter hinausreicht und im neobarocken Schreiben epistemische und gesellschaftliche Brüche der Schreibgegenwart offenlegt.

Ästhetik und politische Imagination: auf der Pariser Weltausstellung 1900

Zugleich rückt im praxeologischen Verständnis der politische und populärkulturelle Komplex des Neobarock in den Mittelpunkt. So findet sich ein Konglomerat an diskursiv verschiedenen neobarocken Praktiken etwa auf der Pariser Weltausstellung von 1900: vom beliebten Saal der Illusionen aus dem *Palais de l'électricité* über die zwischen *art nouveau* und Barock angelegte Ornamentik in den Kunstausstellungen bis zur Architektur, die für die Weltausstellungstopografie

22 Vgl. Kling, „Spracharbeit, Botenstoffe“, 2010, S. 103–150.

23 Dazu Gerhard Rühm: „auf anregung artmanns begannen wir uns (in der nationalbibliothek) mit barockliteratur zu befassen. die studien griffen um sich. wir entdeckten die deutsche literatur neu, verfolgten eine von der schule unterschlagene oder diskriminierte ‚zweite‘, unsere eigentliche tradition nun zurück durch die gesamte literaturgeschichte. Während wir ihre sehr nötige revision, eine richtigstellung der personellen proportionen bedachten, hatten diese auseinandersetzungen, vor allem mit der barockliteratur, bei artmann auch unmittelbare auswirkungen auf seine eigene produktion.“ Rühm, „Vorwort Wiener Gruppe“, 1985, S. 16.

zentrale Bauten im neobarocken Stil ausrichtete. Damit sollte die Weltausstellung nicht zuletzt an die imperiale Topografie der Pariser Metropole anschließen und gerade dort, wo kulturelle Tradition und technologisch-wissenschaftlicher Fortschritt in ein raumzeitliches Verhältnis gespannt wurde, als Ordnungsmodell fungieren. Zugleich sticht in der Reihe der nach spezifischen Nationalstilen („style notoire“) ausgerichteten Länderpavillons das „Österreichische Reichshaus“ im Verständnis des Neobarock hervor.²⁴ Der Wiener Architekt und Spezialist für Übergänge zwischen Neobarock und Jugendstil, Ludwig Baumann, hatte den österreichischen Pavillon nach dem Vorbild eines spätbarocken Schlosses aus der Zeit Maria Theresias erbauen lassen und aktualisierte damit den durch Albert Ilg begründeten und im Rahmen der Renovierung und Neugestaltung der Wiener Hofburg weitergeführten Diskurs eines überzeitlichen und imperialen österreichischen Barockstils.²⁵

Darin wird ein gesellschaftlich-politischer Aspekt von Neobarock erkennbar, der insbesondere den architektonischen Neobarock mit unterschiedlichen ideologischen Programmen der Moderne verschränkt und die Frage nach der postimperialen Funktion des Barock stellt. Gerade angesichts der politisch-imaginären Dimension des Neobarock ist die bei Wölfflin zunehmende Spannung von Nationalität und Transnationalität der europäischen Barockkultur von Interesse, wie sie der Schweizer Kunsthistoriker in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* formulierte. War *Renaissance und Barock* noch strikt auf den italienischen Frühbarock gemünzt, sollte sich das nach 1900 in der Auseinandersetzung mit dem nordischen und südlichen Barock ändern: Einerseits eröffnete er nun eine stärkere Perspektive auf national-historische Ausprägungen von Stil und Form, andererseits zeigt sich Barock darin auch als europäische Imagination, als transnationaler Vorstellungsraum, in dem sich das Mannigfaltige atmosphärisch zusammenspannen lässt.²⁶

24 Peck, „Utopian Habsburg, World Fairs and the Neo-Baroque“, 2020, S. 110–115.

25 Vgl. Bernini der Jüngere (=Albert Ilg), *Die Zukunft des Barockstils*, 1880. Dazu auch Nierhaus, „Höfisch und Österreichisch“, 2007, S. 79–97.

26 Vgl. Newman, *Benjamin's library*, 2011, S. 57f. und 66.

Transhistorischer und philosophischer Barock

In den Betrachtungen des 20. Jahrhunderts wird ein kulturtheoretisches und philosophisches Barockverständnis erkennbar, das – anders als noch bei Wölfflin, aber auf seinen Beobachtungen aufbauend – Barock zunehmend als transhistorisches Phänomen in den Blick nimmt. Als Vorreiter können Theoretiker wie Benjamin oder Wilhelm Hausenstein gelten: So weist Benjamin im „Trauerspielbuch“ der barocken Allegorie eine Modernität zu, die sie letztlich nicht nur den literarischen und künstlerischen Avantgarden nach 1900 (z. B. dem Expressionismus) näherbringt, sondern auch der Romantik.²⁷ Philosophisch ausgebaut wurde dieses Verständnis des Barocken dann sechzig Jahre nach dem Erscheinen von Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* in Gilles Deleuzes *Le pli. Leibniz et le baroque* (1988). Bereits der Titel von Deleuzes Leibniz-Studie zeigt die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für die philosophische Kartierung des Barock. Die Falte dient ausgehend von Kunst, Malerei und Architektur dazu, die Abwesenheit der Linien und des Linearen sowie die Verwischung der Grenzen zwischen Hell und Dunkel – etwa bei Caravaggio – durchzuspielen:

Es ist die Relativität der Klarheit (wie auch der Bewegung), die Untrennbarkeit des Klaren und des Dunklen, die Auslöschung des Umrisses, kurz, der Gegensatz zu Descartes, der ein Mann der Renaissance blieb, unter dem doppelten Gesichtspunkt einer Physik des Lichts und einer Logik der Idee. Das Klare fällt unaufhörlich ins Dunkle. Das Helldunkel erfüllt die Monade gemäß einer Reihe, die man in beiden Richtungen durchlaufen kann: am einen Ende der dunkle Grund, am anderen das eingekapselte Licht; dieses bringt, wenn es sich entzündet, im reservierten Viertel das Weiße hervor, das Weiße aber verschattet sich immer mehr, weicht dem Dunklen, dem immer dichterem Schatten, je weiter es sich in Richtung auf dem dunklen Grund [fond] in der ganzen Monade erstreckt.²⁸

Die negative Relation des neobarocken Einsatzes zum Renaissance- und Aufklärungsklassizismus manifestiert sich hier in der Differenz

27 Vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1978, S. 142–167. Vgl. allgemein Haselstein (Hg.), *Allegorie*, 2016.

28 Deleuze, *Die Falte*, 2012, S. 57f.

zum Wahrheits- und Linearitätspostulat des Cartesianismus.²⁹ Indem Deleuze die Falte zum „operativen Begriff des Barock“ erklärt, lässt sich der Barock „über historisch präzise Grenzen hinaus ausdehnen“.³⁰ Dabei verkörpert die Entfaltung keinen Gegensatz zur Falte, sondern deren immanente Fortführung. In den barocken Faltungen entdeckt Deleuze so auch eine Gegenerzählung zur mit Aristoteles begründeten Philosophiegeschichte des Mangels. Die Dichotomie von Seele und Welt wird in der unendlichen Operation der Faltung – *pli selon pli* – aufgelöst: „Das ist das Charakteristikum des Barock: ein Äußeres immer außen, ein Inneres immer innen.“³¹ Dieses Charakteristikum finde sich aber, so Deleuze, auch in den Dichtungen Mallarmés oder den Kompositionen Pierre Boulez.³²

Transhistorische Figurationen des Barock tauchen in der Philosophie und Kulturtheorie des 20. und 21. Jahrhunderts unabhängig von der Stilepoche zwischen Renaissance und Aufklärung vermehrt dort auf, wo der Zusammenhang von Regularität und Irregularität, von Ordnung und Chaos, von Transzendenz und Illusion ausverhandelt wird, wie er bereits Wölfflins Studie angelegt ist: „Die malerisch-freie Komposition vertheilt ihre Figuren principiell nicht nach einem architectonischen Schema, sie kennt kein figurales Gesetz, sondern nur ein Spiel von Licht und Schatten, das aller Regel sich entzieht.“³³ So leitet sich bekanntlich eine mögliche Etymologie des Barockbegriffs aus dem Portugiesischen her: „barocco“ bezeichnet aus der Perspektive eines ästhetischen Ideals (Schmuck) irreguläre, schiefe Perlen. Die von der historischen Epoche zunehmend losgelöste Relation von Ordnung und Auflösung, eine Dialektik von Regularität und Irregularität (als Repräsentationsproblem wie dessen dekorative Lösung) deutet auf eine Ornamentalisierung, Theatralisierung und Literarisierung der Welt und ihrer Wissenssysteme. So definiert Gregg Lambert in *The Return of the Baroque in Modern Culture* (2004) ausgehend von Jorge Luis Borges’ „chinesischer Enzyklopädie“³⁴ Barock als Literarisierung („Being of Language“) des klassischen Wissens:

29 Vgl. Egginton, „The Philosopher’s Baroque“, 2018, S. 493f.

30 Deleuze, *Die Falte*, 2012, S. 60.

31 Ebd., S. 62.

32 Vgl. ebd., S. 60f.

33 Wölfflin, *Renaissance und Barock*, 1888, S. 19f.

34 So bei Foucault, *Ordnung der Dinge*, 1974, S. 17.

The mode of literature names something distinctly modern that both exceeds the space of classical rhetoric (that is, exceeds discourse or the intentional strategy of the rhetor, the speaker) even though it enlists these modes and genres and perfects their usage in the dialogic face of narration.³⁵

Dieses Verständnis einer neobarocken Literarisierung des Wissens stellt die Voraussetzung dafür dar, dass Jacques Lacan seine eigene Sprechposition im psychoanalytischen Diskurs in einer Radikalisierung des Literarisierungsmodells als *gongorique* bezeichnen konnte. Damit bezog er sich auf den spanischen Lyriker Luis de Góngora, dessen Gedichte für ihren hermetisch-rätselhaften Stil berühmt-berühmt sind. Als Pendant zur literarisierten Verdunkelung und manieristischen Verrätselung dienen im transhistorischen Neobarock Parodie, Satire und *pastiche* des klassizistischen Wissens und Formenarsenals. Als Voraussetzung des Lacanschen *style gongorique* ist die neobarocke Wiederentdeckung des spanischen Barockdichters Góngora durch den europäischen, insbesondere französischen Symbolismus zu betrachten.

An Deleuzes und Lacans barocken Einsätzen lässt sich auch eine kulturtheoretische Nähe des Neobarock zum Poststrukturalismus festmachen. Wie nicht zuletzt Omar Calabreses zuerst 1987 publiziertes Buch *Neo-Baroque* (in der englischen Übersetzung 1992) verdeutlicht, ist damit neben der transhistorischen Entfaltung des Barock der Versuch verknüpft, im Konzept des Neobarock die eigene Sprechposition im historisch-diskursiven Gefüge zu verorten. So entwickelt Calabrese ein kultursemiotisches Modell für die Populärkultur der Postmoderne; die Epoche des Neobarock bezeichne, so Calabrese, „a search for, and valorization of, forms that display a loss of entirety, totality, and system in favor of instability, polydimensionality, and change.“³⁶ Umberto Eco, der ein Vorwort zur englischen Ausgabe beisteuert, findet in Calabreses Buch eine zeitgemäße kultursemiotische Sprache für jene Offenheit kultureller Praktiken, denen er sich in *Opera aperta. Forma a indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962) zum ersten Mal gewidmet hatte.³⁷ Galt Ecos Interesse darin

35 Lambert, *Return of the Baroque*, 2004, S. 4.

36 Calabrese, *Neo-Baroque*, 1992, S. xii.

37 Vgl. Eco, „Foreword: Neo-Baroque“, 1992, S. vii–viii.

noch einer gemäß der strukturalistischen Theoriebildung angemessenen Lektürepraxis avantgardistischer Kunst und Literatur, entdeckt Calabrese in neobarocken Modellen der Auflösung den kulturellen Code einer Epoche.

Andere Zeiten, andere Räume: New World Baroque

Welche Ambivalenz mit der literarischen Überwucherung der europäischen Wissenskulturen verknüpft ist, eröffnet ein Blick auf den Barock der ‚neuen Welt‘ und die neobarocke Moderne Lateinamerikas. Der literarische und künstlerische Barock Lateinamerikas ist häufig als *pastiche*, mitunter auch als Parodie der europäischen Barockkultur und der dazugehörigen Wissensformationen und Darstellungsformen verstanden worden. Wölfflins Modell der stilistischen Dezentrierung des italienischen Frühbarock hat sich dabei in eine postkoloniale Denkfigur der globalen Randzonen verwandelt. Wenn Barock zum Schauplatz der Auseinandersetzung von alter und neuer Welt, von kolonialer und indigener Kultur wird, ergeben sich daraus auch neue Konstellationen neobarocker Raum- und Zeitdimensionen: „The New World baroque and the Latin American neobaroque“, so Monika Kaup in ihrer Studie über *Neobaroque in the Americas*, „constitute a hybrid modernity from the global periphery, where imported European and native, modern and premodern forms are joined to generate an eccentric New World modernity that deviates from the metropolitan prototype.“³⁸

In der neobarocken lateinamerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts sind insbesondere die Kubaner José Lezama Lima, Alejo Carpentier und Severo Sarduy als Vertreter des *New World Baroque* aufgetreten. Die Inkorporation des europäischen Barock wird dabei wörtlich genommen: Der brasilianische Schriftsteller Haroldo de Campos hat das Verfahren des New World Baroque als „cannibal rationality“ bezeichnet, die sich von importierter Kolonialkultur ernährt. Diese kannibalistische Vernunft sei demgemäß eine Theorie, die das „kritische Verschlingen“ des universellen Kulturerbes vorschlägt, nicht formuliert aus der unterwürfigen und versöhnten Perspektive des ‚edlen Wilden‘, ... sondern aus der nicht missbrauchten

38 Kaup, *Neobaroque in the Americas*, 2012, S. 8.

Perspektive des ‚bösen Wilden‘, desjenigen, der die Weißen auffrisst, des Kannibalen.³⁹ Der Zusammenhang von New World Baroque und postkolonialer Anthropophagie geht zurück auf das „Anthropophage Manifest“ des brasilianischen Schriftstellers Oswald de Andrade. Wenn Andrade darin an einer Stelle siebenmal das Wort „Roteiros“ aneinanderreihet, das im Deutschen „Routen“, „Logbücher“ und „Reiseführer“ bedeutet, ist das endlose Entdecken der Neuen Welt als anthropophage Wiederholung gemeint: „Mich interessiert nur das, was mir nicht eigen ist. Gesetz des Menschen. Gesetz des Anthropophagen.“⁴⁰

Die Frage des (latein-)amerikanischen Neobarock eröffnet eine globale Perspektive auf Moderne und Modernität. Dadurch rücken barocke Alternativen der Moderne im Rahmen der europäischen Geschichte und Aufklärung ins Zentrum, die gegen Modelle universaler Temporalität und Geschichte – daraus hervorgehend Vorstellungen von rückwärtsgewandten Kulturen im Vergleich zum europäischen Fortschritt – neue Perspektiven ermöglichen.⁴¹ Dazu führt Irleamar Chiampi in *Barroco y modernidad* aus:

The Baroque, crossroads of signs and temporalities, aesthetic logic of mourning and melancholy, luxuriousness and pleasure, erotic convulsion and allegorical pathos, reappears to bear witness to the crisis or end of modernity and to the very condition of a continent that could not be assimilated by the project of Enlightenment. / It is no accident, then, that the Baroque – pre-Enlightenment, premodern, prebourgeois, pre-Hegelian – should be reappropriated from this periphery (which enjoyed only the leftovers of modernization) as a strategy for subverting the historicist canon of the modern. The recovery of the Baroque is both an aesthetics and a politics of literature, an authentic paradigmatic shift in poetic forms that implies, among other consequences, the abandonment of the silent presence of the eighteenth century in our mentality.⁴²

39 Campos, „Von der anthropophagen Vernunft“, 2016, S. 145–185.

40 Andrade, *Manifeste*, S. 35 u. 43.

41 Vgl. Kaup, *Neobaroque in the Americas*, 2012, S. 6. Vgl. dazu auch die postkoloniale Geschichtsschreibung etwa bei Chakrabarty, *Provincializing Europe*, 2007, S. 9.

42 Irleamar Chiampi, zit. nach Kaup, *Neobaroque in the Americas*, 2012, S. 8.

Die postkoloniale Dezentrierung des New World Baroque kann als Korrektiv eingesetzt werden, nicht in neue historische und geografische Linearitäten sowie disziplinäre Schließungen zu verfallen. Vielversprechend scheinen in diesem Zusammenhang Verhältnis und Differenz zwischen lateinamerikanischen und europäischen *alternative modernities* im Zeichen des Neobarock.⁴³ Im Vergleich von *old* und *new world*-Neobarock rücken verschiedene historische Momente, Medien, Genres, Institutionen sowie soziale und geografische Verortungen in den Fokus. Zudem ermöglicht die Frage des lateinamerikanischen Barock auch die außereuropäische Fortführung der postmodernen Theorie des „offenen Kunstwerks“ im Barock, wie sie im Anschluss an Wölfflin Umberto Eco in Gang gebracht hat. Es lässt sich dabei mit de Campos für den lateinamerikanischen Neobarock eine Figur der Ellipse einsetzen, die eine konsequente Schließung der Formen überhaupt nicht mehr zulässt.

Praktiken des Neobarock (Salzburg 2020): zu den Beiträgen des Bandes

Die Beiträge des vorliegenden Bandes gehen auf eine Konferenz zurück, die im Oktober 2020 in der Alten Aula der Universität Salzburg stattfand. Heute als Teil der Bibliothek genutzt, diente diese Aula minor der 1622 gegründeten Benediktineruniversität in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als Ort für die Theateraufführungen zum Semesterabschluss.⁴⁴ Den Salzburger Kloster-, Sakral- und Repräsentationsbauten kommt in der Beschreibung eines österreichischen Barockstils eine Schlüsselstelle zu. So nehmen Alois Riegl und später Hans Sedlmayr im Anschluss an Wölfflins Entdeckung des italienischen Frühbarock mit den Salzburger Barockkirchen Fischer von Erlachs, der sich während eines längeren Rom-Aufenthalts intensiv mit der italienischen Barockarchitektur auseinandergesetzt hatte, als Synthese eines italienischen und deutschen Stils in den Blick. Ausgehend von Fischer von Erlachs barocken Interventionen in der Salzburger Stadttopografie kommt auch Hermann Bahr zu dem Schluss, dass die Salzburger Altstadt trotz einer

43 Vgl. Kaup, *Neobaroque in the Americas*, 2012, S. 9.

44 Vgl. Boberski, *Das Theater an der alten Universität Salzburg*.

deutlich dominierenden vorbarocken Bausubstanz als Barockstadt wahrgenommen werde, da die Theatralität der barocken Ästhetik überwölbenden und konfigurierenden Charakter habe. Nicht zuletzt darin wird Salzburg zum Inbegriff des Übergangs zwischen Deutschland und Italien.⁴⁵

Rasch gelangt man von der barocken erzbischöflichen Topografie der Stadt, ihrer konfessionellen Panzerung, ihren Wissensfigurationen und ihrer Theatralität zur Erzählung einer spezifischen Barocktradition, an die Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal mit ihrem programmatischen Verständnis der Salzburger Festspiele, die im Jahr 2020 das 100-jährige Jubiläum ihres Bestehens feierten, angeschlossen.⁴⁶ Eine Ausstellung zum Festspieljubiläum war dem „Salzburger Großen Welttheater“ gewidmet, womit auch Hofmannsthals ursprünglich anstelle des *Jedermann* für die Festspiele vorgesehenes, schließlich in der barocken Kollegienkirche Fischer von Erlachs uraufgeführtes Programmstück aufgerufen wird: die freie Bearbeitung von Caldéróns *Gran teatro del mundo*. Die Jubiläumsausstellung wies der eng mit der *vanitas* verknüpften Vorstellung von der Welt mit vorgegebenen Rollen als einem Theater und einem Theater, das diese Welt wieder ihrem metaphysischen Zusammenhang überantwortet, leitmotivischen Charakter zu.⁴⁷

In der kleinen Aula der ehemaligen Benediktineruniversität befindet sich auch der berühmte Rokoko-Globus von Joseph Jakob Fürstaller; im Rahmen der Tagung brachten die Kulturwissenschaftlerin Karin Harrasser und die Musikerin Eva Reiter vor dem Globus „Transatlantische Verschlingungen“, ein Rezitativ in Musik und Text, zur Aufführung. Dabei handelt es sich um ein Klangmuseum, das die Geschichte Boliviens im 18. Jahrhundert und die gewaltsamen Auswirkungen der Kolonisierung durch Spanien und die Jesuitenmission schildert. Die Text- und Musikperformance dokumentierte das Aufeinandertreffen indigener Musik des Landes und den Weg, auf dem

45 Vgl. früh Bahr, „Aus Salzburg“, 1903, S. 2–3; ders., „Die Schönheit der Stadt Salzburg“, 1916, S. 130–134 und ders., „Einladung nach Salzburg“, 1915, S. 1–3. Zum ideologischen Fundament von Bahrs Barockbegriff und der antiurbanistischen Schlagseite von Bahrs Salzburg-Bild vgl. Carstensen, „So klingt das Landhaus“, 2018, S. 61–82. Vgl. jetzt auch Mittermayer u. Judex (Hg.): *Hermann Bahr und Salzburg*, 2023.

46 Vgl. Steinberg, *Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele*, 2000.

47 Vgl. Lasinger u. Hochleitner (Hg.), *Great World Theatre*, 2020.

sie durch jesuitische Missionare in Verbindung mit kirchlicher Barockmusik nach Europa gelangte. Mit dieser Konstellation zwischen *old* und *new world baroque* – der barocken Wissenskultur der Salzburger Benediktineruniversität inkl. spezifischer *performances* auf der einen, der Musik der bolivianischen Jesuitenmission auf der anderen Seite – war der Versuch verbunden, die theoretische Klammer einer umfassenden Erkundung des ästhetischen, akademischen und politischen Neobarock als kritisches und praxeologisches Unternehmen zu beginnen, das auch der Struktur des vorliegenden Sammelbandes nach unterschiedlichen Praktiken und Routen eingeschrieben ist.

Ein erster Schwerpunkt des vorliegenden Bandes widmet sich dem neobarocken Einsatz der künstlerischen Moderne und der Wiederentdeckung und Dokumentation des Barock im akademischen Diskurs der Kunstgeschichte zwischen 1900 und 1933. *Andreas Nierhaus* nimmt den Neobarock als historisches Verweissystem und künstlerisches Verfahren in Wien um 1900 in den Blick. Dabei versteht er Neobarock als widerständige künstlerische Praxis, als Versuch, „die Aporien des Historismus zu durchbrechen, ihn mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen“ (S. 34). Er legt den Schwerpunkt nicht auf die neoabsolutistische Schlagseite der Barockkultur um 1900, sondern – im Gegenteil – auf die engmaschige Verflechtung von Neobarock und künstlerischer Avantgarde. *Georg Vasold* widmet sich in seinem Beitrag Alois Riegls Barockverständnis und dessen institutionell-diskursivem Ort um und nach 1900. Dabei rückt nicht nur eine zum Teil gegen Wölfflin argumentierende Auseinandersetzung mit der barocken Kunst und Architektur in den Blick, sondern auch ein spezifisches Modell der Kunstgeschichte und Kunsttheorie, das Riegl an der Barockkultur entwickelt. Dazu gehört auch das auf Teilhabe der Betrachter*innen ausgerichtete Modell der Wahrnehmung, ein optisches Sehen mit körperlichen Elementen. *Romana Sammern* zeichnet mit Alois Riegl und Hans Sedlmayr die Formierung des akademischen Diskurses über den Salzburger Barock bis zur Zwischenkriegszeit nach. Im Zentrum stehen dabei die Sakralbauten Fischers von Erlach und deren innovative ästhetische Lösungen. Sammern zeigt, wie Salzburg – gerade hinsichtlich der von Riegl entwickelten Kulturgeografie des Barock – in beiden Fällen als Vermittler zwischen Norden und Süden in Szene gesetzt wird, wobei mit Sedlmayrs Verständnis die barocke Internationalität des akademischen Diskurses in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu Ende geht.

Die zweite Abteilung des Bandes ist zwei konkreten Einsätzen des Neobarock als literarischer Praxis im 20. Jahrhundert gewidmet. *Werner Michler* liest Hugo von Hofmannsthals Libretto für Strauss' *Rosenkavalier* (1911) im Kontext der Barock-Faszination in Österreich. Ausgehend von Hofmannsthal, der auch mit Walter Benjamin zum Trauerspiel-Buchprojekt in Verbindung stand, lässt sich die auf Albert Ilg und eine transnationale Imagination der maria-theresianischen Epoche zurückgehende österreichische Eigenart des neobarocken Einsatzes zeigen. So offenbart die Verssprache des Librettos bis in den Rhythmus und die Lautqualität des Textes eine Utopie bzw. Ethik sozialer Beziehungen. *Isabel von Holt* unterzieht die einschlägigen Barock-Texte Hubert Fichtes einer Neulektüre. Als Gewährsmann dient Fichte Daniel Casper von Lohenstein, den er – aus der Perspektive des deutschen Klassizismus – zum irregulär-barocken Schriftsteller *par excellence* erhebt und mit dem eigenen Engagement in der Schwulenbewegung der 1970er verbindet.

Im Zentrum der dritten Abteilung stehen performative Künste und Performativität des Neobarock. *Nicole Haitzinger* nimmt so ein *doing baroque* in den *performances* des Tänzers Alexander Sacharoff in den Blick. Insbesondere Sacharoffs „Pavane Royale“ ist als Auseinandersetzung mit der repräsentativen Tanzkultur am Hof Ludwigs XIV. zu lesen. Haitzinger arbeitet die Bedeutung des Barock für die tänzerische Signatur Sacharoffs heraus und zeigt, wie der Tänzer in seinen Performances die französische Barockkultur des höfischen Absolutismus aktualisiert und künstlerisch produktiv macht. *Victoria Gutsche* widmet sich der performativen Aneignung von Wissensbeständen im Zeichen der Materialität und Körperlichkeit. Sie untersucht die Konjunktur von Kriegsspielen und Barockfesten als *living history*, als Formen populärer Geschichtsaneignung, bei denen Laiendarsteller in historischen Kostümen barocke Feste (oder Schlachten) nachspielen und so dem Publikum die barocke Festkultur nahezu bringen versuchen.

Die Wiederkehr bzw. Wiederholung der Vanitas in künstlerischen Verfahren der Gegenwart steht im Zentrum der vierten Abteilung. *Victoria von Flemming* setzt sich mit den Seifenblaseninstallationen von Teresa Margolles, Douglas Gordons *Vanity of Allegory*, Ariane Messagers textiler ‚Vanitas‘ und Dennis Adams Fotografie *Vanity* auseinander. Sie liest die unterschiedlichen künstlerischen Verfahren als

Wiederkehr der Vanitas und konfrontiert sie mit der Frage, warum und auf welche Weise das Konzept gerade jetzt virulent wird. Flemmings Bildanalysen verdeutlichen den politischen Einsatz und die epistemologische Reflexion, die mit der Wiederkehr der Vanitas verknüpft sind. Florian Sedlmeier unterzieht Mark Romaneks Musikvideo für Johnny Cashes Coverversion des *Nine Inch Nails*-Songs „Hurt“ einer konsequenten neobarocken Relektüre, in deren Mittelpunkt ausgeprägte Vanitas-Motive stehen. Im Video des von Alter und Krankheit gezeichneten Countrysängers macht er eine Spannung zweier Bildtraditionen – Porträt und Stillleben – aus, die beide unterschiedlich mit dem Komplex der Vanitas verbunden sind. In der neobarocken Übertragung der beiden Bildtraditionen in die nordamerikanische Populärkultur zeigen sich politische Allegorisierung wie postkoloniale Kritik.

Der fünfte Abschnitt umfasst Beiträge zum „New World Baroque“. Philipp Seidel unterzieht das Werk des brasilianischen Schriftstellers Herbert Daniel einer neobarocken Lektüre. Im Roman *Meu corpo daria um romance* (1984), der starke autobiographische Züge trägt, kritisiert Daniel Heteronormativität und erwirft neue Räume für abweichende Seins-, Lebens- und Liebesformen, die Seidel als Arbeit an einer neobarocken Autorschaft liest: Desidentifikation als Inszenierung des Selbst. Mit Fernanda Melchors Erfolgsroman *Temporada de huracanes* widmet sich Camilo Del Valle Lattanzio einem Text, dessen Körperlichkeit hinsichtlich Gewalt und Sexualität an Darstellungen des filmischen *gore*-Genres erinnert. Ausgehend von Melchors Roman beschäftigt sich der Beitrag mit dem Verhältnis von *gore* und Magischem Realismus, jener am Ende des 20. Jahrhunderts prominenten Ästhetik des Neobarock in Lateinamerika. Melchors Roman und seine Darstellung einer von Drogenhandel und Gewalt durchzogenen mexikanischen Gesellschaft wird so als überraschend ‚realistische‘ Aktualisierung des Neobarock lesbar.

Die Herausgeber haben darauf verzichtet, für den Sammelband eine einheitliche Gender-Schreibweise festzulegen und überlassen es den einzelnen Autor:innen, ihren Beitrag entsprechend zu gestalten.

Wir bedanken uns bei Land und Stadt Salzburg, beim interuniversitären Forschungsschwerpunkt „Wissenschaft & Kunst“ (Universität Mozarteum und Paris Lodron Universität Salzburg), Programmbereich „Figurationen des Übergangs“ für die Unterstützung und Organisation der Tagung „Praktiken des Neobarock in der Moderne“ sowie die Möglichkeit, die Vorträge der Tagung in der Buchreihe des Programmbereichs zu publizieren.

Literaturverzeichnis

- Alewyn, Richard: *Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der „Antigone“-Übersetzung des Martin Opitz* [1926], Darmstadt 1962
- Alewyn, Richard: *Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1932
- Andrade, Oswald de: *Manifeste. Portugiesisch-Deutsch*, aus dem Portugiesischen v. Oliver Precht, Wien 2016
- Bahr, Hermann: „Aus Salzburg“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 4. Januar 1903, S. 2–3
- Bahr, Hermann: „Die Schönheit der Stadt Salzburg“, in: *Unser Salzburg. 1816–1916. Ein Heimatbuch für die Jugend und das Volk*, hg. aus Anlaß der 100jährigen Zugehörigkeit des Herzogtums Salzburg zur österreichisch-ungarischen Monarchie von Karl Adrian, Salzburg 1916, S. 130–134
- Bahr, Hermann: „Einladung nach Salzburg. Ein Brief“, in: *Berliner Tageblatt*, 20. April 1915, Abend-Ausgabe, S. 1–3
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978
- Benjamin, Walter/Gershom Scholem: *Briefwechsel*, hg. v. Gershom Scholem, Frankfurt a. M. 1985
- Bernini der Jüngere (=Albert II): *Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstepistel*, Wien 1880
- Boberski, Heiner: *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778)*, Wien 1978
- Buci-Glucksmann, Christine: *La raison baroque*, Paris 1984
- Buci-Glucksmann, Christine: „The work of gaze“, in: *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*, hg. v. Lois Parkinson Zamora u. Monika Kaup, Berlin/Boston 2010, S. 140–164
- Calabrese, Omar: *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, Princeton 1992
- Campos, Haroldo de: „Von der anthropophagen Vernunft“, in: Oswald de Andrade: *Manifeste. Portugiesisch-Deutsch*. Aus dem Portugiesischen v. Oliver Precht, Wien 2016, S. 145–185
- Carstensen, Thorsten: „So klingt das Landhaus‘. Hermann Bahr als Kritiker des österreichischen Städtebaus“, in: *Journal of Austrian Studies* 51 (2018), No. 3, S. 61–82
- Chakrabarty, Dipesh: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton 2007
- Cysarz, Herbert: *Deutsche Barockdichtung*, Leipzig 1924
- Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2012
- Dubois, Claude-Gilbert: *Le Baroque. Profondeurs de l'Apparence*, Paris 1973
- Eco, Umberto: „Foreword“, in: Omar Calabrese: *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, Princeton 1992, S. vii–x

- Egginton, William, „The Philosopher's Baroque: Benjamin, Lacan, Deleuze“, in: *The Oxford Handbook of the Baroque*, hg. v. John D. Lyons, Oxford 2018, S. 487–496
- Flemming, Victoria von: „Einleitung. Barock – Moderne – Postmoderne: ungeklärte Beziehungen“, in: *Barock – Moderne – Postmoderne: ungeklärte Beziehungen*, hg. v. dies. u. Alma Elisa Kittner, Wiesbaden 2014 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 50), S. 7–25
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1974
- Gundolf, Friedrich: *Martin Opitz*, München 1923
- Haselstein, Ulla (Hg.): *Allegorie. DFG-Symposion 2014*, Berlin/Boston 2016
- Hausenstein, Wilhelm: *Der Geist des Barock*, München 1920
- Hübscher, Arthur: „Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phraseologie der Geistesgeschichte“, in: *Euphorion* 24 (1922/23), S. 517–562
- Jumann, Herbert: „Der Barockbegriff in der nichtwissenschaftlichen Literatur- und Kunstpublizistik um 1900“, in: *Europäische Barock-Rezeption*, hg. v. Klaus Garber, Bd. 1, Wiesbaden 1991, S. 619–633
- Kaup, Monika: *Neobaroque in the Americas: Alternative Modernities in Literature, Visual Art, and Film*, Charlottesville 2012
- Kaup, Monika: „Antinomies of the Twenty-First-Century Neobaroque: Cormac McCarthy and Demian Schopf“, in: *The Oxford Handbook of the Baroque*, hg. v. John D. Lyons, Oxford 2018, S. 149–184
- Kling, Thomas: „Spracharbeit, Botenstoffe. Berliner Vortrag über das 17. Jahrhundert“, in: ders.: *Werke in vier Bänden, Bd. 4: Essays 1974–2005*, hg. v. Marcel Beyer, Berlin 2020, S. 103–150
- Lambert, Gregg: *The Return of the Baroque in Modern Culture*, London 2004
- Lasinger, Margarethe u. Martin Hochleitner (Hg.): *Great World Theatre. Catalogue for the Anniversary Exhibition The Salzburg Festival Centenary*, Salzburg/Wien 2020
- Lepper, Marcel: „Die ‚Entdeckung‘ des ‚deutschen Barock‘. Zur Geschichte der Frühneuzeitgermanistik 1888–1915“, in: *Zeitschrift für Germanistik* NF 17/2 (2007), S. 300–321
- Lethen, Helmut: „Der Gracián-Kick im 20. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 7 (2013), Heft 3, S. 59–76
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Weltkriegen*, Berlin 2022
- Lindner, Burkhardt: „Habitationsakte Benjamin. Über ein ‚akademisches Trauerspiel‘ und über ein Vorkapitel der ‚Frankfurter Schule‘ (Horkheimer, Adorno)“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 53/54 (1984), S. 147–165
- Lyons, John D.: „Introduction. The Crisis of the Baroque“, in: *The Oxford Handbook of the Baroque*, hg. v. John D. Lyons, Oxford 2018, S. 1–23
- McDowell, Sean H.: *Metaphysical Shadows. The Persistence of Donne, Herbert, Vaughan, and Marvell in Contemporary Poetry*, Lanham u. a. 2022
- Michler, Werner: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*, Göttingen 2015
- Mittermayer, Manfred u. Bernhard Judex (Hg.): *Hermann Bahr und Salzburg*, Salzburg 2023
- Newman, Jane O.: *Benjamin's library: modernity, nation and the Baroque*, Ithaca (NY) 2011
- Nierhaus, Andreas: „Höfisch und Österreichisch. Zur Architektur des Neobarock in Wien“, in: *Barock: ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*, hg. v. Moritz Csáky (u. a.), Wien 2007, S. 79–97
- Peck, Clemens: „Utopian Habsburg, World Fairs and the Neo-Baroque: Political Imagination as Spatial Play“, in: *Austrian Studies* 28 (2020), S. 97–117

- Rühm, Gerhard: „Vorwort“, in: *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, hg. v. ders., erw. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 7–36
- Sarduy, Severo: „The Baroque and the Neobaroque“, in: *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*, hg. v. Lois Parkinson Zamora u. Monika Kaup, Berlin/Boston 2010, S. 270–291
- Steinberg, Michael P., *Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938*, Salzburg 2000
- Strich, Fritz: „Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung [1916]“, in: *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, hg. v. Rudolf Stamm, Bern 1956, S. 243–265
- Vargas, Mariela: *Baltasar Graciáns Spuren in den Schriften Walter Benjamins*, Berlin 2018
- Weigel, Sigrid: „Bildwissenschaft aus dem ‚Geiste der Philologie‘. Benjamins Wahlverwandtschaft mit der ‚neuen Kunstwissenschaft‘ und der Warburg-Schule“, in: *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*, hg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M. 2004, S. 112–127
- Wölfflin, Heinrich: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 2. Aufl., München 1917