

„... che il vero vi traspaia come per un velo.“

Zur epistemologischen Dimension barocker Ästhetik

Sebastian Strehlau



Fach: Romanische Philologie (Schwerpunkt: Italienisch)



„... che il vero vi traspaia come per un velo.“

Zur epistemologischen Dimension barocker Ästhetik.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades „Dr. phil.“

an der

Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster (Westf.)

vorgelegt von

Sebastian Strehlau

aus Castrop-Rauxel

(2017)

Erstgutachter: Prof. Dr. Tobias Leuker

Zweitgutachter: Prof. Dr. Bernhard Huss

Tag der mündlichen Prüfung: 22.11.2017

Sebastian Strehlau

„... che il vero vi traspaia come per un velo.”



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XII

Band 29

Sebastian Strehlau

„... che il vero vi traspaia come per un velo.”

Zur epistemologischen Dimension barocker Ästhetik

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Die Arbeit wurde mit einem Promotionsstipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes gefördert.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<https://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Sebastian Strehlau

„... che il vero vi traspaia come per un velo.“ Zur epistemologischen Dimension barocker Ästhetik“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 29

Verlag readbox unipress in der readbox publishing GmbH, Dortmund

www.readbox.net/unipress

Zugl.: Diss. Universität Münster, 2017

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY-SA 4.0 International'

lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz des Autors oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0246-0

(Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz:6-49079638112

(elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2021 Sebastian Strehlau

Satz: Sebastian Strehlau

Titelbild: pixabay.com, DarkmoonArt_de, <https://pixabay.com/illustrations/galileo-telescope-invention-4368208/>

Umschlag: ULB Münster



Inhalt

1. Einleitung	1
1.1. Fragestellung und Erkenntnisinteresse	8
2. Emanuele Tesauros Cannocchiale aristotelico	31
2.1. Funktion der Kunst	32
2.1.1. Rhetorik und Poetik seit der Renaissance.....	33
2.1.2. Tesauros Metaphernkonzept.....	36
2.1.3. Bedingungen und Effekte der scharfsinnigen Metapher.....	39
2.1.4. Acutezza, argutezza und ingegno	45
2.1.5. Zusammenfassung.....	59
2.1.6. Das Schöne und das Neue	60
2.2. Verfahren	70
2.2.1. Esercitio.....	71
2.2.2. Die acht Arten der Metapher und ihre Konstruktion	82
2.3. Erkenntnis und Erkenntnistheorie	102
2.3.1. Erkenntnistheoretische Implikationen des Cannocchiale aristotelico.....	102
2.3.2. Erkenntnis und Wahrnehmung bei Aristoteles.....	117
2.3.3. Tesauros Weiterentwicklung der aristotelischen Epistemologie	128
2.3.4. Zusammenfassung.....	137
3. Die Dichtung Marinos – Fehler, Regelbruch, Erneuerung	149
3.1. Einleitung	149
3.2. Marinos Selbststilisierung	150
3.3. Formalistische Literaturtheorie – ein Exkurs	166
3.3.1. Kunstkonzept – Verfahren – Verfremdung	168
3.3.2. Sujetfügung, konstruktives Prinzip, Parodie	176

3.3.3. Literarisches Faktum und literarische Evolution	183
3.3.4. Formalismus und Barock – Versuch einer Synthese	188
3.4. Analysen	194
3.4.1. Die frühe Lyrik und die literarische Evolution	194
3.4.2. Neue Inhalte – Fremdes, Exotisches, Modernes, Monströses	246
3.5. Dicerie Sacre	261
4. Fazit	291
Verzeichnis der verwendeten Kurztitel	303
Literaturverzeichnis	305

1. Einleitung

Die Literatur des italienischen Barock hat praktisch seit ihrem Entstehen mit heftigen Anfeindungen zu kämpfen. So entstehen schon in direkter Reaktion auf die Veröffentlichungen Giambattista Marinis scharfe „antimarunistische“ Kritiken.¹ Inhaltlich kritisiert wurde Marinis Werk, insbesondere sein *Adone*, deshalb, weil es sich durch einen „Mangel an Einheit, überzogene Metaphorik und die Verletzung der Regeln guten Geschmacks“² auszeichne. Mindestens so groß wie die Ablehnung, die Marinis neuer Art zu dichten vonseiten seiner Gegner entgegengebracht wurde, war aber Bewunderung seiner Anhänger. Nicht zu leugnen ist zudem der Erfolg Marinis bei seinen Zeitgenossen, der sich keineswegs auf den italienischen Sprachraum beschränkte. Und doch wird man konstatieren müssen, dass es die Einwände der Kritik sind, die sich als historisch wirkmächtiger erwiesen. Sie werden die „barocke Dichtung“ zunächst einer langen Zeit der Nichtbeachtung anheim fallen lassen und sich dann, mit dem neu aufkeimenden Interesse der zunehmend entwickelten Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts an ihr, in den Urteilen maßgeblicher Kritiker widerspiegeln. Das dort anzutreffende Urteil lässt sich zugespitzt wie folgt umreißen: Zwar bringe der Barock Werke hervor, die in ihrer Zeit große Verbreitung und großen Erfolg erfahren hätten, doch sei dieser Ruhm vergangen, so schnell er gekommen sei, da barocke Kunst letztendlich nur auf Schein und Trug gebaut sei und in ihr stets die Form, das Spiel, das Verfahren den Inhalt überragten. Dies, so die Kritik, gehe so weit, dass Themen und Inhalte in letzter Konsequenz gleichgültig würden. Der barocke „concettismo“ und das Streben nach „acutezza“ führten dazu, dass die Wahl eines Themas, gerade in der Lyrik, nicht mehr im Zusammenhang mit dem inhaltlichen Gehalt des Werks stehe, sondern nur noch zur Darstellung der künstlerischen Fähigkeit des Dichters diene, der unter Beweis stellen wolle, in allen Bereichen der Dichtung neue, überraschende und einzigartige Werke schaffen zu können. Charakteristisch für diese Art der Kritik ist zum Beispiel Hugo Friedrichs

1 Besonders hervorzuheben sind unter ihnen die Angriffe Tommaso Stiglianis, die sich in seinen Schriften *Il mondo nuovo* und *Dell'Occhiale*, aber auch in den Briefwechseln zwischen den beiden Autoren finden. Vgl. Kapp, Volker [Hrsg.]: *Italienische Literaturgeschichte*, Weimar; Stuttgart: Metzler, 1992, S. 189.

2 Ebenda.

Diktum über die sakrale Dichtung des Barock: „Gedichte mit sakralen Stoffen verfehlen im allzu Schönen die Heiligkeit.“³ Ähnliche Einschätzungen finden sich in den meisten großen italienischen Literaturgeschichten. In besonderem Maße folgenreich war sicher das Urteil Benedetto Croce, der in seiner pauschalen Charakterisierung der Epoche „il barocco“ als „concetto di [una] particolare forma di bruttezza“ definierte und ergänzte: „[Tale concetto] è passato a designare, per l'Italia e per gran parte di Europa, la letteratura e l'arte (ed anche il costume) dell'età che va all'incirca dall'ultimo quarto del cinquecento al penultimo del seicento.“⁴ Die angesprochenen Kritikpunkte lassen bereits eine Besonderheit des Phänomens „Literaturbarock“ und seiner Behandlung vonseiten der Kritik und Wissenschaft hervortreten, die Joachim Küpper auf den Punkt bringt, indem er feststellt: „Der Literaturbarock ist auf den ersten Blick grundlegend durch den Stil definiert.“⁵ Er ergänzt: „Damit scheint sich diese [sc. Epoche] von anderen, in der Literaturhistorie üblicherweise angesetzten Epochen abzuheben, deren Einheit [...] in der Regel auf einem ästhetischen Programm gründet, dessen Anspruch über den eines Stilideals hinausreicht.“⁶ Ein solches übergeordnetes Programm für die Barockliteratur zu bestimmen, ist nun das Ziel Küppers. Bevor aber näher auf diesen zweifelsfrei wichtigen, zugleich aber keineswegs unproblematischen Versuch eingegangen wird, scheint es angemessen, zunächst einige Bemerkungen zum allgemeinen Stand der Barockforschung abzugeben. Erste wichtige Impulse für eine neue Debatte um den Barock jenseits tradierter Klischees gaben zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Arbeiten von Guido Morpurgo-Tagliabue und Ezio Raimondi.

3 Friedrich, Hugo: *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1964, S. 568; vgl. auch Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Barocke ‚rime sacre‘ und konzeptistische Gattungsnivellierung“, in: *Die religiöse Literatur des 17. Jahrhunderts in der Romania*, hrsg. von Karl-Hermann Körner und Hans Mattauch, München: Kraus, 1981, S. 179-190.

4 Croce, Benedetto: *La poesia. introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari: Laterza, ²1966 [1936], S. 142.

5 Küpper, Joachim: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama; mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990, S. 8f.

6 Ebenda.

1955 wird Morpurgo-Tagliabue's Aufsatz „Aristotelismo e Barocco“⁷ veröffentlicht, indem er die Bedeutung der Rezeption des Aristoteles, insbesondere seiner *Rhetorik* und *Poetik*, für die Literatur(theorie) des Barock aufzeigt. Er macht zugleich deutlich, dass die Probleme und Fragestellungen, die dabei im Vordergrund stehen, sich aus Entwicklungslinien herleiten lassen, die ihren Ausgangspunkt bereits in der (Spät-)Renaissance haben. Morpurgo-Tagliabue beschreibt anschaulich, wie die Rhetorik, nicht zuletzt durch ihre verzerrte und verkürzte Rezeption, immer mehr zu einer allgemeinen Leitwissenschaft wird und gerade die Debatte um Wert und Funktion der Dichtung entscheidend prägt. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage nach dem richtigen Verhältnis von *docere* und *delectare*, ein Problem, das der Rhetorik inhärent ist, im Humanismus aber stark auf die Literatur angewandt wird. Morpurgo-Tagliabue erkennt zu recht im Barock, insbesondere in den Überlegungen Emmanuele Tesauros, den Versuch eines Ausgleichs und einer Verbindung zwischen den beiden Prinzipien. Auf diese Zusammenhänge wird noch genauer einzugehen sein.

Luciano Anceschi liefert mit seinem Artikel „Le poetiche del Barocco letterario in Europa“ einen ausführlichen Überblick sowohl über die Geschichte des Begriffs „Barock“ als auch über einige der wichtigsten Definitionsversuche und kritischen Auseinandersetzungen mit ihm, sowie über die historischen Umstände und Entstehungsbedingungen barocker Literatur.⁸

Bedeutende Beiträge zum genaueren Verständnis vor allem der barocken Literaturtheorie und dabei in erster Linie des Werkes von Emmanuele Tesauro liefern die frühen Arbeiten Ezio Raimondis, die 1961 im Sammelband „Letteratura barocca. Studi sul seicento italiano“⁹ erschienen sind. Hervorzuheben ist darunter der Aufsatz „Ingegno e metafora nella poetica del Tesauro“¹⁰ Raimondi identifiziert hier zwei zentrale Begriffe der Theorie Tesauros, beschreibt ihre Konzeption und bemüht sich, ihre

7 Morpurgo-Tagliabue, Guido: „Aristotelismo e Barocco“. In: *Retorica e Barocco*, hrsg. von Enrico Castelli, Roma: Bocca, 1955, S. 119-196.

8 Anceschi, Luciano: „Le poetiche del Barocco letterario in Europa“, in: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano: Marzorati, 1975, S. 435-546.

9 Raimondi, Ezio: *Letteratura Barocca. Studi sul seicento italiano*, Firenze: Olschki, 1961.

10 Raimondi, Ezio: „Ingegno e metafora nella poetica del Tesauro“ [1958], in: Ders.: *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze: Olschki, 1961, S. 1-32.

Funktion innerhalb der Theorie darzustellen. Er erkennt dabei eine wesentliche Bedeutungserweiterung des Metaphernbegriffs bei Tesauro, die den Terminus eng an den *ingegno* bindet und aus *metafora* ein übergeordnetes Prinzip der Wirklichkeitswahrnehmung, -modulation und -vermittlung macht. Er betont in diesem Zusammenhang den bewusst intellektuellen Charakter der barocken Kunst. Dies sind Beobachtungen von grundsätzlicher Bedeutung, die an Aktualität nichts verloren haben. Umso erstaunlicher erscheinen vor diesem Hintergrund seine letztlich doch überwiegend kritischen Beurteilungen der barocken Dichtung. So identifiziert er die intellektualistische Kunst des Barock ausschließlich mit einer Kunst, die im Humor aufgeht. Unter dem Signum des Humors erscheinen ihm, auf einer Linie mit den typischen Klischees, die barocken Metaphern letztlich doch nur noch als sophistische Scherze, die sich in einem hohlen Feuerwerk verlieren.¹¹

Besondere Erwähnung verdient auch der Aufsatz „Tesauro's Poetics: Through the Looking Glass“¹² von Eugenio Donato aus dem Jahr 1963. Die vergleichsweise kurze Untersuchung zeichnet sich durch eine sehr konzise und weitsichtige Bestimmung wesentlicher Konzepte von Tesauros poetologischer Theorie aus. Dennoch hat sie erstaunlicherweise verhältnismäßig wenig Beachtung gefunden. Donato erkennt in Tesauro zunächst den überzeugendsten Apologeten Marinos, der es schaffe, trotz seiner prinzipiell vorbehaltlosen Bewunderung für Marinos Dichtung des Regelbruchs dieser ein systematisches theoretisches Fundament zu verleihen, das seinen Ausgang von traditionellen Debatten der Kritik nehme und gleichzeitig auf eine Überwindung der in ihnen angesprochenen Probleme ziele. Wie schon Raimondi, stellt auch Donato den herausgehobenen Status der Metapher in den Mittelpunkt seiner Analyse. Diese sei nicht bloß eine rhetorische Figur unter vielen, um die die Debatte um das richtige Verhältnis von sprachlichem Schmuck und moraldidaktischem Gehalt kreiste, sondern für Tesauro gleichsam ein „epistemological tool to explore [...] reality.“¹³ In diesem Sinne dient die Metapher innerhalb von Tesauros Theorie nach Donato nicht nur zur Beschrei-

11 Vgl. ebd., S. 32.

12 Donato, Eugenio: „Tesauro's Poetics: Through the Looking Glass“, in: *Modern Language Notes* 78 (1963), S. 15-30.

13 Ebd., S. 22.

bung, sondern auch zur Modulation der Realität, indem sie immer neue Zusammenhänge erschließe und erschaffe. Hier erfasst der amerikanische Literaturwissenschaftler auch die zentrale Bedeutung von Neuartigkeit innerhalb der Theorie.¹⁴ Donato erkennt also zentrale Prinzipien der Theorie Tesaurus und entwickelt ein Verständnis ihrer teils bahnbrechenden Neuheit.

Nach 1963 beginnt eine längere Phase, in der verhältnismäßig wenige originelle Forschungsbeiträge zum Barock zu finden sind. Erst in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts und dann vor allem seit Beginn der neunziger Jahre finden sich wieder Publikationen in großer Zahl, darunter auch etliche von bedeutender Qualität. In Italien sind hier zunächst die Arbeiten von Giuseppe Conte, Mario Zanardi und vor allem Pierantonio Frare zu nennen. Sie alle beschäftigen sich vornehmlich mit der Bedeutung und der Funktion der Metapher in den barocken Dichtungskonzepten. Gerade Frare stellt dabei überzeugend dar, welche zentrale Position die Metapher insbesondere in der Theorie Tesaurus einnimmt, in der sie eine starke Bedeutungserweiterung von einer Trope unter anderen hin zu einem allgemeinen Prinzip der Weltwahrnehmung und -beschreibung erfahre.¹⁵

In der deutschen Italianistik ist besonders die Frage nach der Stellung des Barock im literarhistorischen System und den damit einhergehenden Abgrenzungs- und Übergangsphänomenen diskutiert worden. Hervorzuheben sind hier in erster Linie mehrere Untersuchungen von Ulrich Schulz-Buschhaus, darunter die Aufsätze „Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungs nivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs «Barock»“¹⁶ und „Der Barockbegriff in der Romania. Notizen zu einem vorläufigen Resümee“¹⁷, sowie einige Aufsätze von Gerhard Regn, so „Barock und Manierismus. Italianistische

14 Vgl. ebd., S. 22ff.

15 Vgl. dazu Frare, Pierantonio: „Il *Cannocchiale Aristotelico*: da retorica della letteratura a letteratura della retorica“ [1991], in: Ders.: *«Per istraforo di prospettiva». Il Cannocchiale Aristotelico e la poesia del Seicento*, Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, S. 55-84.

16 Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungs nivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs «Barock»“, in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hrsg. von Hans-Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer, Frankfurt: Suhrkamp, 1985, S. 213-233.

17 Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Der Barockbegriff in der Romania. Notizen zu einem vorläufigen Resümee“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 25 (1995), S. 6-24.

Anmerkungen zur Unvermeidbarkeit einer problemlastigen Begriffsdifferenzierung¹⁸ und „Systemunterminierung und Systemtransgression. Zur Petrarkismus-Problematik in Marinos *Rime amorose* (1602)“.¹⁹

Darüber hinaus hat in jüngerer Zeit, in der Folge der Veröffentlichung einer neuen Faksimile Ausgabe des *Cannocchiale Aristotelico* im Jahr 2000, in Italien eine Intensivierung der Debatte um dieses Werk stattgefunden. So sind in den letzten Jahren einige, teils sehr interessante Aufsätze erschienen, deren Verdienst es ist, den epistemologischen Gehalt von Tesausos Kunst- und Metaphernkonzept zu benennen und näher zu beleuchten. Besondere Erwähnung verdienen hierbei Monica Bisis Aufsatz „Visione e invenzione: La conoscenza attraverso la metafora nel *Cannocchiale aristotelico*.“²⁰ und die Untersuchung „Lo scherzevole Inganno. Figure ingegnose e argutezza nel *Cannocchiale Aristotelico* di Emanuele Tesauo.“²¹ von Alessandro Benassi. Beide Autoren liefern wichtige Hinweise zu wesentlichen Prinzipien von Tesausos Theorie, wie sich schon an den Schlagwörtern „metafora“ und „conoscenza“ beziehungsweise „figure ingegnose“ und „argutezza“ erkennen lässt. Allerdings beschränken sich beide in ihren Analysen jeweils auf einzelne Begriffe der Theorie, was den Blick für das komplexe Zusammenspiel aller Prinzipien im Rahmen der Kunst- und Dichtungskonzeption Tesausos verstellt. Eine solche umfassende Analyse bleibt somit ein Desiderat der Forschung und soll daher ein Ziel dieser Arbeit sein.

Besondere Erwähnung verdient ferner zweifelsfrei Jon Synders Großstudie „L'estetica del Barocco“²², die die Entwicklungen in der Theoriebildung seit dem späten 16. Jahrhundert bis hin zu Tesausos *Cannocchiale*, der auch in seiner Darstellung den Abschluss bildet, nachzeichnet. Synders Analyse zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie Verbindungen

18 Regn, Gerhard: „Barock und Manierismus. Italianistische Anmerkungen zur Unvermeidbarkeit einer problemlastigen Begriffsdifferenzierung“, in: *Europäische Barockrezeption*, hrsg. von Klaus Garber, Wiesbaden: Harrassowitz, 1991, S. 879-897.

19 Regn, Gerhard: „Systemunterminierung und Systemtransgression. Zur Petrarkismus-Problematik in Marinos *Rime amorose* (1602)“, in: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, hrsg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Stuttgart: Steiner, 1993, 255-280.

20 Bisi, Monica: „Visione e invenzione: La conoscenza attraverso la metafora nel *Cannocchiale aristotelico*“, in: *Studi secenteschi* 47 (2006), S. 57-87.

21 Benassi, Alessandro: „Lo scherzevole Inganno. Figure ingegnose e argutezza nel *Cannocchiale Aristotelico* di Emanuele Tesauo“, in: *Studi secenteschi* 47(2006), S. 9-55.

22 Snyder, Jon R.: *L'estetica del Barocco*, Bologna: Il Mulino, 2005.

verschiedener „barocker“ Literaturtheorien zu allgemeineren philosophischen Fragestellungen aufzeigt. Erst diese Perspektivierung, die auch zentral für den Ansatz dieser Arbeit sein wird, macht den Blick auf wesentliche Entwicklungen hin zum barocken Kunstverständnis frei. Snyder behandelt dabei wesentliche Aspekte, insbesondere auch der Theorie Tesausos, in treffender Weise, dringt aber gelegentlich, sicher auch aufgrund seines insgesamt weiter gefassten Untersuchungsgegenstands, nicht tief genug in die Problematiken ein. Dies gilt unter anderem für den Begriff der *acutezza*, der insgesamt noch keine hinreichende Behandlung vonseiten der Forschung erfahren hat. Beispielhaft hierfür sei auf den einschlägigen Lexikonartikel aus dem *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* verwiesen.²³ Andrea Battistini setzt dort unter anderem die Begriffe *acutezza* und *argutezza* im Werk Tesausos einfach gleich. Warum eine solch undifferenzierte Gleichsetzung in Bezug auf den *Cannocchiale* problematisch ist, wird noch zu zeigen sein.

Vor der Auseinandersetzung mit den eigentlichen Analysegegenständen dieser Arbeit scheint es aber geboten, Joachim Küppers Habilitationsschrift eine eingehendere Beachtung zuteil werden zu lassen, allein schon deshalb, weil es sich bei ihr um den wohl ambitioniertesten Versuch einer Neubetrachtung des Literaturbarock in der jüngeren deutschsprachigen Romanistik handelt.²⁴ Küppers Ansatz zeichnet sich vor allem dadurch aus, die Besonderheiten barocker Literatur in Beziehung zu den grundlegenden geistesgeschichtlichen Entwicklungen der Zeit, insbesondere in den Bereichen der Epistemologie und der Metaphysik, zu setzen. Obwohl sowohl inhaltlich als auch methodisch durchaus Anlass zu einer kritischen Auseinandersetzung mit Küppers Ergebnissen besteht, ist es ein unbestreitbares Verdienst seiner Analyse, die Relevanz dieser Zusammenhänge für das Verständnis der Barockliteratur erkannt und der Forschung nahegelegt zu haben, ohne dass diese jedoch – jedenfalls im Bereich der Italianistik – die Herausforderung Küppers in eingehender Weise angenommen hätte. Küppers Kernthese vom Literaturbarock als einer Kunstform der „Diskurs-Renovatio“ eines mittelalterlichen „Analogismus-Diskurses“ wird diese Arbeit im Hinblick auf Italien nicht fol-

23 Battistini, Andrea: „Acutezza“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, 1992, Bd. 1, Sp. 88-100.

24 Vgl. dazu Schulz-Buschhaus 1995.

gen. Dies in erster Linie aus inhaltlichen Gründen, von denen zu gegebener Zeit die Rede sein wird, aber auch schon deshalb, weil der Begriff der „Diskurs-Renovatio“ im Hinblick auf Foucaults Diskursbegriff (oder das, was man sinnvollerweise dafür halten mag) problematisch erscheint.

Worin Küpper aber zuzustimmen ist, ist die Betrachtung der Barockliteratur als einer Kunst, die nicht unabhängig von den geistesgeschichtlichen Veränderungen des 17. Jahrhunderts, als deren Zeugen der Romanist vor allem Foucault und Blumenberg aufruft, adäquat zu verstehen ist. Auch diese Arbeit wird also in Auseinandersetzung mit den teils deckungsgleichen, teils konträren Beobachtungen dieser beiden Denker ihre zentralen Fragestellungen und Thesen entwickeln.

1.1. Fragestellung und Erkenntnisinteresse

Das Phänomen des italienischen Literatubarock mit der Dichtung Giambattista Marinis als (möglichem) Anfangspunkt und Emanuele Tesauros *Cannocchiale aristotelico* als Abschluss in Form eines theoretisch poetologischen Resümees fällt historisch in eine Zeit fundamentaler geistesgeschichtlicher Umbruchsprozesse. Mehr noch: Sowohl für Hans Blumenberg als auch für Michel Foucault ist es gerade das 17. Jahrhundert, in dem sich entscheidende Veränderungen im europäischen Denken hin zum „neuzeitlichen“ (Blumenberg) bzw. „klassischen“²⁵ (Foucault) Denken ereignen. Diese Veränderungen betreffen vor allem die Bereiche der Erkenntnisfähigkeit des Menschen, seiner Möglichkeiten der „Weltaneignung“ und seiner Rolle in einer für ihn möglicherweise „sinnlosen“ Welt. Um nun das Verhältnis der barocken Literatur und ihrer Theorie zu diesen grundlegenden philosophischen Problemstellungen angemessen untersuchen zu können, gilt es zunächst, diese Problemfelder in Anlehnung an die besagten Theorien nachzuzeichnen. Dabei ist zu beachten, dass sich Blumenbergs und Foucaults Auffassungen nicht ohne weiteres miteinander in Einklang bringen lassen. Während es Blumenbergs Bestreben ist, die Entstehung des neuzeitlichen Denkens als Konsequenz aus Entwicklungen und Transformationen bestimmter Lösungsstrategien für fundamentale theologisch-philosophische Probleme seit dem Übergang von der Antike zum frühen Christentum zu beschreiben, entwickelt

25 Gelegentlich findet sich bei Foucault auch die Rede vom „modernen“ Denken.

Foucault ein Geschichtsbild, das solche Vorstellungen von Tradition, Entwicklung und Evolution explizit zurückweist und „Geistesgeschichte“ vielmehr als eine Abfolge epistemischer und diskursiver Brüche begreift, in deren Folge sich Epochenformationen ergeben, deren jeweilige Ermöglichungsbedingungen – ihr „historisches Apriori“ – letztlich im Transzendentalen bleibt und die die Diskursarchäologie dennoch genauestmöglich zu untersuchen strebt.²⁶ Dennoch finden sich jenseits dieser Differenzen in den Theorien beider Denker zahlreiche kompatible und einander ergänzende Beobachtungen, so dass es für die Untersuchung der im Rahmen dieser Arbeit relevanten Zusammenhänge durchaus sinnvoll erscheint, beide gemeinsam zu befragen.

Zu diesen Gemeinsamkeiten zählt die von beiden Autoren geteilte Auffassung von der besonderen geistesgeschichtlichen Bedeutung des 17. Jahrhunderts. Für Foucault ist es die Zeit, in der sich fundamentale Veränderungen in Bezug auf das historische Apriori, die Ermöglichungsstrukturen des Wissens, die er *Episteme* nennt, ereignen.²⁷ Diese Veränderungen bestehen für ihn ganz grundsätzlich in der Ablösung der vor allem im 16. Jahrhundert vorherrschenden *Episteme* der Ähnlichkeit hin zur klassischen *Episteme* der Repräsentation und der reihenden Taxonomie. Was meint Foucault mit diesen Charakterisierungen? Seine Ausführungen zur vorklassischen *Episteme* sind recht knapp. Wie schon gesagt, ist sie aus seiner Sicht in erster Linie durch ein Netz von Ähnlichkeiten kon-

26 Zum Begriff des „historischen Apriori“ s. Foucault, Michel: *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969, S. 166ff. Zum transzendentalen Charakter des historischen Apriori vgl. Frank, Manfred: *Was ist Neostukturalismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, [1983], S. 148. Es ist in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass die diskursarchäologische Methode in der hier behandelten Form nur für Foucaults Frühwerk bestimmend ist. In seinen späteren Schriften findet durchaus eine Verschiebung seiner Aufmerksamkeit hin zu genealogischen Fragestellungen statt, was mit einer Abkehr von der Beschäftigung mit dem „Diskurs“ einhergeht. Für die hier verhandelten Fragen ist aber (und dies gilt auch für die Untersuchung Küppers) Foucaults Frühwerk maßgeblich, weshalb auch nur dieses eingehender behandelt wird.

27 Zum Begriff *Episteme* s.: Foucault, Michel: *Les Mots et les Choses (une archéologie des Sciences humaines)*, Paris: Gallimard, 1966, S. 22ff. Ich werde in dieser Arbeit darauf verzichten, Küppers recht eigenwilligen „Diskursskizzen“ eine eingehendere Beachtung zuteil werden zu lassen. Bei seiner Darstellung der „mittelalterlichen Rede“ orientiert sich Küpper in weiten Teilen an Blumenbergs *Säkularisierung und Selbstbehauptung*. Auf seine problematischeren Ausführungen zu Renaissance und Manierismus wird an gegebener Stelle einzugehen sein. Gegen Küppers Skizzen sprechen zudem einige überraschende Mängel seiner Foucault-Rezeption, auf die in Anmerkung 80 eingegangen wird.

stituiert. Der französische Philosoph präzisiert diese Bestimmung noch, indem er vier Typen der Ähnlichkeit benennt, die er innerhalb der vor-klassischen *Episteme* für „essentiell“ hält: *convenientia*, *aemulatio*, *Analogie* und *Sympathie*.²⁸ Es erscheint für diese Arbeit nicht erheblich, die Formen im Einzelnen zu behandeln. Stattdessen gilt es nachzuvollziehen, wie diese Ähnlichkeiten laut Foucault den epistemischen Raum strukturieren. Von zentraler Bedeutung sind dabei die Signaturen. Sie erst sind es, die den Ähnlichkeiten eine Struktur geben, auf deren Grundlage sie zu Konstituenten des Weltzugangs werden können. Foucault fasst dies so zusammen:

Convenientia, aemulatio, analogie et sympathie nous disent comment le monde doit se replier sur lui-même, se redoubler, se réfléchir ou s'enchaîner pour que les choses puissent se ressembler. Elles nous disent les chemins de la similitude et par où ils passent; non là où elle est, ni comment on la voit, ni à quelle marque on la reconnaît. [...] Il faut que les similitudes enfouies soient signalées à la surface des choses; il est besoin d'une marque visible des analogies invisibles.²⁹

Erst die sichtbaren Zeichen, die Signaturen verleihen den Ähnlichkeiten also die nötige Festigkeit und Bestimmung. Das Denken der Renaissance, so Foucault, erfasst nun die Wirklichkeit mittels der Zeichen der Ähnlichkeiten, es sucht und findet sie in der Welt, sein Wissen gründet auf ihrer Aufzeichnung und Entzifferung³⁰. „C'est pourquoi le visage du monde est couvert de blasons, de caractères, de chiffres, de mots obscurs, – de «hiéroglyphes», disait Turner.“³¹ So wie diese „magischen Zeichen“ und Hieroglyphen gleichsam in ihrer Zeichenhaftigkeit sprachähnlich erscheinen, so tritt auch die Sprache in dieses Feld der Zeichen der Ähnlichkeit. Die Sprache nun, wie auch die Signaturen insgesamt, erzeugen aber eine Verdopplung der Ähnlichkeiten, indem sie die ursprüngliche Ähnlichkeit anzeigen. Das heißt, das Zeichen ist selbst Ähnlichkeit (*ressemblance*) der Ähnlichkeit (*similitude*), die es anzeigt. Entsprechend ist

28 MC, S. 32-40.

29 Ebd., S. 41.

30 Vgl. ebd.: „Le savoir des similitudes se fonde sur le relevé de ces signatures et sur leur déchiffrement.“

31 Ebd., S. 42.

es aber „une *autre* ressemblance“, ein benachbarter Typ der vier Ähnlichkeiten, der auf die ursprüngliche Ähnlichkeit verweist.³² Die so konzipierten Signaturen erzeugen in Foucaults Vorstellung das spezifische Zeichensystem der Renaissance. Es ist dadurch charakterisiert, zunächst ternär zu sein, so wie das Zeichen ohnehin seit der Stoa ternär gedacht worden sei, also zusammengesetzt aus *signifiant*, *signifié* und *la «conjoncture»*.³³ Die Besonderheit am Zeichensystem der Renaissance sei nun, dass diese *conjoncture* von der reduplizierten Ähnlichkeit gebildet werde. Dies habe zur Folge, dass die drei Elemente zu einer Einheit verschmelzen.

[...] mais comme la ressemblance est aussi bien la forme des signes que leur contenu, les trois éléments distincts de cette distribution se résolvent en une figure unique.³⁴

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, was Foucault über die Möglichkeiten und Wege des Wissensgewinns innerhalb der so formierten *Episteme* sagt.

Appelons herméneutique l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens; appelons sémiologie l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de distinguer où sont les signes, de définir ce qui les institue comme signes, de connaître leurs liens et les lois de leur enchaînement: le XVI^e siècle a superposé

32 Ebd., S. 43f. „Toute ressemblance reçoit une signature; mais cette signature n'est qu'une forme mitoyenne de la même ressemblance. Si bien que l'ensemble des marques fait glisser, sur le cercle des similitudes, un second cercle qui redoublerait exactement et point par point le premier, n'était ce petit décalage qui fait que le signe de la sympathie réside dans l'analogie, celui de l'analogie dans l'émulation, celui de l'émulation dans la convenance, qui requiert à son tour pour être reconnue la marque de la sympathie... La signature et ce qu'elle désigne sont exactement de même nature; ils n'obéissent qu'à une loi de distribution différente; le découpage est le même.“ (MC, S. 44) Dieser Gedanke gehört sicherlich zu den weniger zugänglichen in der Theorie Foucaults. Dennoch ist er von zentraler Bedeutung für sein Modell der vorklassischen *Episteme*.

33 Ebd., S. 57; vgl. dazu auch Frank S. 150.

34 MC, S. 57.

sémiologie et herméneutique dans la forme de la similitude. Chercher le sens, c'est mettre au jour ce qui se ressemble.³⁵

Wissenschaft innerhalb eines entsprechend organisierten Systems ist demnach immer das Suchen nach Ähnlichkeiten, die Aussagen über die Dinge zulassen, allerdings nur, insofern die Ähnlichkeiten wiederum von einer benachbarten Ähnlichkeit ihre Bestätigung erfahren. Dies führt zu der eigentümlichen Situation, dass das Wissen innerhalb dieser Struktur zugleich potenziell unbegrenzt und doch arm ist. Unbegrenzt, da es „par entassement infini de confirmations“ voranschreitet, arm, da es bei dieser Verkettung stets nur „la même chose“ erkennen kann, dies aber nur „au terme jamais atteint d'un parcours indéfini.“³⁶ Diese „Reduktion des Diversen auf ein einheitliches Grundmuster“, die man laut Küpper „nicht erst seit Foucault als Analogismus“³⁷ bezeichnet, eröffnet nun den Blick auf den letzten fundamentalen Verweisungszusammenhang im Denken innerhalb der vorklassischen *Episteme*, so wie Foucault es skizziert. Es ist die Beziehung zwischen „microcosme“ und „macrocosme“. Erst dieser Bezug kann das System der Verweisungen stabilisieren, indem er es begrenzt. Der Mikrokosmos auf der einen und der Makrokosmos auf der anderen Seite schließen den Raum der existierenden Dinge ab, indem sie einander reduplizieren. Alle Wesen erscheinen so auf einer „plus grande échelle“ eingeordnet, die sich vom „grand monde [dont le] périmètre trace la limite de toutes les choses créées“, bis zu einer „créature de privilège“ erstreckt „qui reproduit, dans ses dimensions restreintes, l'ordre immense du ciel, des astres, des montagnes, des rivières et des orages“.³⁸ Dieses Verhältnis bezeichnet Foucault als „analogie constitutive“³⁹ der vorklassischen *Episteme*, in der „signes et similitudes s'enroulaient réciproquement selon une volute qui n'avait pas de terme“ und aus der mit Not-

35 Ebd., S. 44.

36 Ebd., S. 45.

37 Küpper 1990, S. 17. Küpper verweist zum genaueren Verständnis des Begriffs „Analogismus“ auf den Artikel von Wolfgang Kluxen aus dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (Kluxen, Wolfgang: „Analogie“, in: Ritter, Joachim [Hrsg.]: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt: WBG, 1971, Bd. 1, Sp. 214-217). Allerdings ist dort mit Analogismus nur der Analogieschluss bezeichnet. Der Begriff wird dort nicht, wie von Küpper, generisch im Sinne eines Systems des analogischen Schließens gebraucht.

38 MC, S. 46.

39 Ebenda.

wendigkeit folge, „qu'on pensât dans le rapport du microcosme et macrocosme la garantie de ce savoir et le terme de son épanchement.“⁴⁰

In einer solchen *Episteme* ist diesem Modell zufolge Wissenschaft immer Hermeneutik, die die von Gott in die Welt gelegten Zeichen der Ähnlichkeiten zu interpretieren sucht. Diese Ähnlichkeiten sind aber nicht nur in den Dingen, sondern auch in den Texten, die sie behandeln, insbesondere in den alten Texten, deren Sprache noch unmittelbarer und ursprünglicher von den Strukturen der Ähnlichkeit durchzogen scheint.⁴¹ Damit ist innerhalb dieses Denkens aber auch die Sprache in die „grande distribution des similitudes et des signatures“ integriert. Ihre Zeichen sind „vermischt“ mit den Signaturen der Dinge. Damit erhält die „grande métaphore du livre“ eine doppelte Wendung. Nicht nur die Natur erscheint als Buch, dessen Zeichen man wie Wörter lesen kann, auch die Zeichen der Sprache selbst sind Teil dieser Natur, die sie zwingt „à résider du côté du monde, parmi les plantes, les herbes, les pierres et les animaux.“⁴²

Foucaults Charakterisierung der vorklassischen *Episteme* ist äußerst knapp gehalten und fußt auf einer sehr dünnen Basis an Belegen. Entsprechend ist sie seit den 1980er Jahren verschiedentlich kritisiert und modifiziert worden. Besondere Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang sicher die Kritik von Klaus W. Hempfer, insbesondere sein Aufsatz „Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende‘“.⁴³ Hempfer hebt dort zwar die methodologischen Vorteile von Foucaults *Episteme*-Konzept hervor, kritisiert zugleich aber die inhaltliche Bestimmung der *Episteme* der Renaissance als einer *Episteme* der Ähnlichkeit. Eine solche sei zwar prägend für das mittelalterliche Wirklichkeitsverständnis gewesen⁴⁴ und „[r]ichtig ist auch, daß Foucault noch für die Zeit um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert Zitate anführen kann, die die Weiterexistenz dieser Kategorie belegen“, doch „[n]icht belegt ist damit freilich, daß es sich um die zentrale epistemo-

40 Ebd., S. 47.

41 Vgl. ebd., S. 48ff. Bei den Sprachen handelt es sich um Ähnlichkeiten zweiten Grades.

42 Ebd., S. 50.

43 Hempfer, Klaus W.: „Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende‘“, in: *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, hrsg. von Dems., Stuttgart: Steiner, 1993, S. 9-45.

44 Hempfer verweist diesbezüglich auf: Ohly, Friedrich: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt: WBG, 1977.

logische Konfiguration auch noch des 16. bzw. beginnenden 17. Jahrhunderts handelt“.⁴⁵ Vielmehr geht Hempfer davon aus, dass sich die *Episteme* der Renaissance gerade durch einen strukturellen Pluralismus auszeichnet. Dieser sei bedingt durch eine Pluralität der Autoritäten, die sich als Ergebnis der zahlreichen von den Humanisten wiederentdeckten und zugänglich gemachten Schriften eingestellt habe und ein spezifisches Erkenntnisprinzip, das darauf basiere, „daß die Konstitution von Erkenntnis nicht auf einer wie auch immer näher zu bestimmenden Beobachtung von Wirklichkeit beruht, sondern auf der Auslegung von Texten.“⁴⁶ Die Renaissance ist damit aber insgesamt als eine im Kern nicht sehr „philosophische“ Epoche charakterisiert, wie Hempfer schon zu Beginn unter Verweis auf Kristeller feststellt und am Beispiel Polizianos, der sich als „*interpretes*“ und nicht als „*philosophus*“ bezeichnete, belegt.⁴⁷ Laut Franz Penzenstadler blieben trotz der grundlegenden Pluralität der Diskurse in der Renaissance die einzelnen Diskursfelder in sich dennoch gemäß den Maßgaben des *Dekorums* hierarchisch geordnet und folgten außerdem einer Tendenz zur inneren Homogenisierung nach dem Prinzip des *simplex-et-unum*, so dass strukturell innerhalb der einzelnen Felder mindestens die Konkordanz von Mikro- und Makrokosmos Bestand hatte.⁴⁸

Gerhard Regn hat wiederum am Beispiel Tassos gezeigt, dass im Rahmen spezifischer Mimesis-Konzepte der Spätrenaissance Ähnlichkeitsbeziehungen, die die Grundlage des Analogismus bildeten, auch noch für das 16. Jahrhundert von großer Bedeutung im Prozess der Wissensorganisation waren.⁴⁹ Dieser Umstand lässt es gerechtfertigt erscheinen, die Beschreibungen Foucaults zur *Episteme* der Ähnlichkeit hier in einiger Ausführlichkeit zu behandeln, zumal Küpper dahingehend argumentiert, dass im Zuge der nachtridentinischen Restauration auf Seiten der katholischen

45 Hempfer 1993, S. 26.

46 Ebd., S. 38. Dieser letzte Aspekt wiederum spielt nun auch, wenn auch als Resultat eines anderen Erklärungsmodells, eine zentrale Rolle in Foucaults Beschreibung der Renaissance-*Episteme*, wie oben gezeigt wurde.

47 Vgl. ebd. S. 22; S. 38.

48 Vgl. Penzenstadler, Franz: „Rinascimentale Pluralität und barocke Disparität am Beispiel der italienischen Novelle“, in: *Renaissance – Episteme und Agon*, hrsg. von Andreas Kablitz und Gerhard Regn, Heidelberg: Winter, 2006, S. 189-220.

49 Vgl. Regn, Gerhard: „Mimesis und Episteme der Ähnlichkeit in der Poetik der italienischen Spätrenaissance“, in: *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, hrsg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart: Steiner, 1993, S. 133-145.

Kirche eine Rückbesinnung auf prä-nominalistische Theologie eingesetzt habe, in deren Zuge auch der Analogismus erneut verstärkt diskutiert worden sei. Ein konkretes Beispiel für eine entsprechende analogistische Weltmodellierung im Denken des späten 16. Jahrhunderts findet Regn in der Kunsttheorie Zuccaris, für den, „die Schöpfung mit uneingeschränkter Konsequenz unter [dem] Zeichen des analogistischen Ordnungsgedankens“ stehe.⁵⁰ Zuccari bildet nun seinerseits einen wichtigen Bezugspunkt für die kunsttheoretischen Überlegungen Marinos, wie im abschließenden Kapitel dieser Arbeit näher gezeigt werden wird. Aus diesen Gründen scheint es plausibel davon auszugehen, dass der Analogismus – und sei es nur als aufzulösendes Problem – zu einem zentralen Bezugspunkt der epistemologischen Auseinandersetzungen des 17. Jahrhunderts werden kann, obwohl er in den unmittelbar vorangegangenen Jahrhunderten möglicherweise die *Episteme* nicht uneingeschränkt dominierte.⁵¹

Was Foucault nun für das 17. Jahrhundert beschreibt, ist eine fundamentale Veränderung der Konfiguration der *Episteme* und damit des Modells der Zeichen und Signaturen. Grundlegend ist dabei die Beobachtung, „[que] la pensée cesse de se mouvoir dans l'élément de la ressemblance.“⁵² Die Warnung vor und die Kritik an der Ähnlichkeit findet sich nun plötzlich an den verschiedensten Orten. Ausgesprochen findet Foucault sie bei Descartes, doch auch schon bei Bacon ist sie in seinen Augen präsent. Und auch den *Don Quijote* zieht Foucault als Beleg eines veränderten Denkens und einer Abkehr von einem auf Ähnlichkeit gegründeten Wissen heran. Die Denker der Zeit erkannten in der Ähnlichkeit nicht länger die Grundlage des Wissens, sondern dessen Gefährdung. Die Ähnlichkeit, so Foucaults Deutung des *Don Quijote*, werde zur Konstituente des Wahnsinns, des Irren, „qui s'est aliéné dans l'analogie.“⁵³ Dabei trete sie in eine neue Verwandtschaft mit der Illusion. Abgedrängt an die äußersten Rän-

50 Regn, Gerhard: „Metaphysische Fundierung und ästhetische Autonomie. Ambivalenzen barocker Kunstkonzeption in Marinos *Dicerie Sacre*“, in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, hrsg. von Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel, München: Fink, 2000, S. 359-382, hier S. 377.

51 Vgl. Küpper 1990, S. 21f.

52 MC, S. 65.

53 Ebd., S. 63.

der des Raumes des Wissens,⁵⁴ werde sie auf der einen Seite dem Wahnsinn zugerechnet, auf der anderen Seite bleibe ihr das Feld „des jeux“, genauer „[d]es jeux dont les pouvoirs d'enchantement croissent de cette parenté nouvelle de la ressemblance et de l'illusion“.⁵⁵ Darin erkennt Foucault den Grund für „le face à face de la poésie et de la folie“ in der modernen westlichen Kultur.⁵⁶ Den Kernraum der neuen *Episteme* bestimmen ihm zufolge nun aber andere Ordnungsmuster. In eklatanter Weise zeige sich dies vor allem bei Descartes und in seiner „Universalisierung des Vergleichs“, gemäß der „jede Erkenntnis [...] durch die Vergleichung zweier oder mehrerer Dinge miteinander erworben wird.“⁵⁷ Sein Vergleich frage nicht mehr nach vagen Ähnlichkeiten, sondern nach Identitäten und Unterschieden in Maß und Ordnung,⁵⁸ anhand derer keine Ketten von Ähnlichkeiten, sondern „séries, où le terme premier est une nature dont on peut avoir l'intuition indépendamment de toute autre; et où les autres termes sont établis selon des différences croissantes“⁵⁹, erstellt würden. An die Stelle des Findens des Ähnlichen trete die Analyse der Gegenstände. Es sei dies die Beschreibung des Denkens, das die *Episteme* des klassischen Zeitalters bestimme, eines Denkens in Taxonomien.⁶⁰ Innerhalb des Foucaultschen Modells dieses epistemischen Dispositivs heißt im Unterschied zum vorangehenden Erkennen in erster Linie Unterscheiden⁶¹ und Ordnen. Dieses Verfahren sei die Grundlage des für das 17. Jahrhundert prägenden empirischen Wissens.⁶²

Diese Neukonfiguration der *Episteme* hat nun auch für den Bereich der Sprache, genauer für das Zeichensystem, weitreichende Konsequenzen. Die vorklassische *Episteme* musste notwendigerweise die Zeichen als in der Welt niedergelegt begreifen, denn als solche ermöglichten sie erst die Lesbarkeit der auf Ähnlichkeiten gründenden Welt und garantierten so

54 „La similitude n'est plus la forme du savoir, mais plutôt l'occasion de l'erreur.“ Ebd., S. 65.

55 Ebennda. Ein bevorzugter Realisationsraum dieser Spiele ist für Foucault das Theater der Zeit. Doch auch allgemein erkennt er im (frühen) 17. Jahrhundert „le temps privilégié du trompe-l'œil“.

56 Ebd., S. 63.

57 Descartes, René: *Regeln zur Leitung des Geistes*, übersetzt und herausgegeben von Artur Buchenau, Leipzig: Meiner, 21948 [1920], S. 81.

58 Vgl. MC, S. 66.

59 Ebd., S. 67.

60 Ebd., S. 86Ff, Foucault verwendet den Begriff „taxinomia“.

61 „connaître, c'est discerner“, ebd., S. 69.

62 Vgl. ebd., S. 71.

die Möglichkeit menschlicher Erkenntnis. Ein Denken, das sich von der Annahme dieser Grundähnlichkeiten löst, kann auch einen solchen Zeichenbegriff nicht aufrecht erhalten.⁶³ Die „neuen Zeichen“ werden nicht mehr als immer schon gegeben und unabhängig von ihrer Auffindung existierend gedacht. Im Gegenteil, für das Zeichen gilt nun: „[I]l ne se constitue jamais que par un acte de connaissances.“ Im 17. Jahrhundert ist es daher das menschliche Erkenntnisvermögen, dass die Entstehung eines Zeichens überhaupt erst ermöglicht, indem es „la possibilité d'un rapport de substitution entre deux éléments déjà connus“ erkennt.⁶⁴ So wird begreiflich, dass Foucault feststellt, dies sei der Punkt, „[où] le savoir rompt sa vieille parenté avec la *divinatio*.“⁶⁵

Das Zeichen im klassischen Zeitalter ist nicht mehr trennbar von der Analyse als dem dominanten Modus der Wissensgenese, und zwar in zweifacher Hinsicht. So ist es einerseits ihr Ergebnis, da die Zeichen dadurch konstruiert werden, dass der Mensch ein „élément d'une perception“ von einer „impression globale“ abscheidet. Es entsteht also in der Aufteilung einer Wahrnehmung. Das Zeichen kann andererseits aber auch selbst für weitere Analysen genutzt werden.

Il en est aussi l'instrument puisqu'une fois défini et isolé, il peut être reporté sur de nouvelles impressions; et là, il joue par rapport à elles comme le rôle d'une grille.⁶⁶

In dieser Konzeption sind die Zeichen vollkommen arbiträr, was ihnen eine höchstmögliche Transparenz verleiht. Dem Zeichen kommt kein eigenständiger semantischer Gehalt zu. Es ist bloße Repräsentation. Tatsächlich ist es in Foucaults Entwurf sogar „représentation redoublée“.⁶⁷ Aufgabe des Zeichens ist die Repräsentation einer bezeichneten Vorstellung. Es gibt aber keinen anderen Gehalt, der das Zeichen zum Zeichen macht, als eben seine „Repräsentativität“, die es somit zugleich in seinem

63 Vgl. ebd., S. 72ff.

64 Ebd., S. 73. Dies gilt im Übrigen für jede Art von Zeichen, keineswegs nur für sprachliche.

65 Ebenda.

66 Ebd., S. 75.

67 Ebd., S. 77.

Inneren erneut repräsentieren kann.⁶⁸ Ein so konzipiertes Zeichen stellt sich nun aber der Betrachtung der bezeichneten Vorstellung in keiner Weise in den Weg. Zwischen Zeichen und Bezeichnetem „il n'y a aucun élément intermédiaire, et aucune opacité.“⁶⁹ So kann es im Denken dieser *Episteme* „direkte Repräsentation von Gedanken oder Erkenntnissen [...] sein.“⁷⁰ In diesem Sinne sind Analyse der Welt und Konstruktion der Zeichen nicht voneinander zu trennen.⁷¹ Ein solches Zeichenmodell erscheint als die notwendige Grundlage eines Denkens, das sich die Suche nach dem Elementaren sowie den Nachvollzug und die Berechnung aller sich von ihm aus entwickelnden Kombinationen zum Ziel setzt.⁷² Ziel ist laut Foucault die Konstruktion einer „langue simple, absolument transparente“, nicht etwa „désensabler la vieille Parole dans les lieux inconnus“. Diese „langue simple“ soll dann „réellement la langue des calculs“ sein.⁷³ Dies ist in knapper Form eine Beschreibung der Grundkonstituenten der klassischen *Episteme* und ihres Zeichenmodells, wie Foucault sie postuliert. Bevor sich der Blick nun auf Blumenbergs Entwurf des Beginns der Neuzeit richtet, sollen noch einige Bemerkungen zur Rolle der Ähnlichkeit innerhalb des Foucaultschen Modells getroffen werden. Denn anders als man erwarten könnte, hört die Ähnlichkeit nicht gänzlich auf, eine Rolle innerhalb des Wissenssystems zu spielen. Zwar ist sie nicht mehr dessen Begründerin und Garantin, bleibt aber insofern von Bedeutung, als sie erst den Anlass zu einem Vergleich bietet.⁷⁴ Die Ähnlichkeit bildet so die der eigentlichen Erkenntnis zugrundeliegende Basis, „[sur laquelle] la

68 Foucault fasst diesen Gedanken in dem vielzitierten Satz zusammen: „A partir de l'âge classique, le signe c'est la *représentativité* de la représentation en tant qu'elle est *représentable*.“ (MC, S. 79) Für Manfred Frank gehört dieser Gedanke „zu den belehrendsten, anregendsten, aber auch zu den verwirrendsten Passagen des Buches“ (Frank 1983, S. 152). Frank erläutert im Folgenden, dass das Zeichen in doppelter Weise Repräsentant sei, nämlich einerseits als Repräsentant der von ihm Bezeichneten Vorstellung, und andererseits des Objekts dieser Vorstellung. Die Verdopplung entsteht demnach durch die Einbeziehung der reflexiven Logik in die Zeichenkonzeption: Im Denken fallen Objekt und Zeichen ineins. Vgl. Frank 1983, S. 162ff.

69 MC, S. 80.

70 Frank 1983, S. 152.

71 „Parce que l'esprit analyse, le signe apparaît. Parce que l'esprit dispose de signes, l'analyse ne cesse de se poursuivre“ (MC, S. 75).

72 Vgl. ebd., S. 76.

73 Ebd., S. 76f.

74 Vgl. Ebd., S. 82.

connaissance peut établir ses relations, ses mesures et ses identités.“⁷⁵ Dabei nimmt sie eine „position de limite et de condition (ce sans quoi et en deçà de quoi on ne peut connaître)“⁷⁶ ein. In dieser Position begreift sie Foucault in enger Verbindung mit der *imagination*.⁷⁷ Erst *imagination* und Ähnlichkeit schaffen ihm zufolge die Möglichkeit, Eindrücke aufeinander zu beziehen. Denn die *imagination* verfüge über „l'obscur pouvoir de se rendre présente à nouveau une impression passée“.⁷⁸ Dadurch entstehe aber überhaupt erst die Möglichkeit, eine Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit zwischen einem gegenwärtigen und einem erinnerten Eindruck festzustellen, welches wiederum die Grundlage für ihren Vergleich und ihre Einordnung sei. Foucault spricht in diesem Zusammenhang von einem „double réquisit“:

Il faut qu'il y ait, dans les choses représentées, le murmure insistant de la ressemblance; il faut qu'il y ait, dans la représentation, le repli toujours possible de l'imagination.⁷⁹

Vor allem das, was Foucault hier als „murmure insistant de la ressemblance“ bezeichnet und als Ausgangspunkt für den Vergleich beschreibt, nimmt in Tesauros Überlegungen einen bedeutenden Rang ein.

In *Les Mots et les Choses* richtet sich Foucaults Interesse darauf, die epistemischen Dispositive verschiedener Epochen zu beschreiben und sie damit zugleich als historisch veränderlich zu charakterisieren. Was ihn dagegen nicht interessiert, mehr noch, was er dezidiert ablehnt, sind Versuche der Erklärung des Übergangs zwischen einer *Episteme* und der nächst folgenden.⁸⁰ Transitionen solcher Art zu erklären, ist hingegen das zen-

75 Ebenda.

76 Ebd., S. 83.

77 Ebenda. Foucault geht es hier nicht um die Vorstellungskraft in einem alltagssprachlichen Sinne, sondern sehr deutlich um das spezifische, philosophiegeschichtliche bedeutsame intellektuelle Vermögen der *imaginatio* oder auch *phantasia*. Zur Bedeutung dieser Konzepte für die barocke Theorie s. Kapitel 2.3.

78 Ebenda.

79 Ebenda.

80 Diese Feststellung erscheint zunächst banal, da es sich dabei um eines der Fundamente der Foucaultschen Theorie handelt. So schreibt er beispielsweise in *L'Archéologie du savoir*: „L'Archéologie ne cherche pas à retrouver la transition continue et insensible qui relie, en pente douce, les discours à ce qui les précède, les entoure ou les suit. Elle ne guette pas le moment où, à partir de ce qu'ils n'étaient pas encore, ils sont devenus ce qu'ils sont; ni non plus le

trale Anliegen Blumenbergs. Diese Unterschiede zu bedenken und kritisch zu reflektieren, ist unerlässlich, wenn man mit den Theorien beider Denker arbeiten will.⁸¹

Blumenberg folgt bei seiner Auseinandersetzung mit den Veränderungen im Denken seit dem 17. Jahrhundert, die für ihn den Beginn der Neuzeit konstituieren, einem Ansatz, der dem Foucaults geradezu diametral entgegengesetzt scheint. Er ist bestrebt, die frühneuzeitlichen Umbrüche als Reaktionen auf theologisch-philosophische Probleme zu charakterisieren, die das Denken mindestens seit dem Übergang von der heidnischen Antike zum frühen Christentum beschäftigten. Von entscheidender Bedeutung ist für ihn dabei das Verhältnis des theologisch christlichen Den-

moment où, dénouant la solidité de leur figure, ils vont perdre peu à peu leur identité. Son problème, c'est au contraire de définir les discours dans leur spécificité, de montrer en quoi le jeu des règles qu'ils mettent en œuvre est irréductible à tout autre; de les suivre tout au long de leurs arêtes extérieures et pour mieux les souligner“ (AdS, S. 182). Angesichts einiger problematischer Konstrukte in der Analyse Küppers, der für sich in Anspruch nimmt diskursarchäologisch zu arbeiten, ohne seine „methodische Basis [...], die Foucaultsche Diskursarchäologie“ (Küpper 1990, S. 30) vorzustellen, erscheint es aber doch angebracht, hier noch einmal auf diesen Umstand zu verweisen. Als Beispiel für eine entsprechende problematische Konstruktion sei hier auf Küppers „Skizze zur *Evolution* der Diskurse“ (kursiv von mir) im Untertitel seiner Untersuchung verwiesen.

- 81 Die Vorstellung eines radikalen Bruchs zwischen den weltanschaulichen Systemen des Mittelalters einerseits und der Neuzeit andererseits wird von der Forschung der letzten Jahrzehnte zunehmend kritisiert und zugunsten synthetischerer Modelle revidiert, die dem Konzept Blumenbergs näher stehen, auch wenn dieser in Detailfragen ebenfalls nicht unwidersprochen bleibt. Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang auf eine Studie Anita Traningers verwiesen: Traninger, Anita: *Disputation, Deklamation, Dialog. Medien und Gattungen europäischer Wissensverhandlungen zwischen Scholastik und Humanismus*, Stuttgart: Steiner, 2012. Traninger erhellt dort die intensiven Beziehungen zwischen den beiden Denksystemen, die durch intensive Absetzungsbewegungen, zugleich aber doch auch starke gegenseitige Befruchtung gekennzeichnet waren. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang auch verschiedene Untersuchungen Arbogast Schmitts, so insbesondere sein Aufsatz „Die ‘Wende des Denkens auf sich selbst’ und die Radikalisierung des Begriffs des Neuen in der Neuzeit“, in: *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, hrsg. von Maria Moog-Grünwald, Heidelberg: C. Winter, 2002, S. 13-38. Auf die Einwände, die insbesondere Klaus W. Hempfer gegen Foucaults Modell der Renaissance-Episteme formuliert hat, ist bereits hingewiesen worden. Für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit ist es letztlich weniger entscheidend, ob der Übergang von einem „mittelalterlichen“ zu einem „neuzeitlichen Denken“ als radikaler Bruch oder als synthetische Entwicklung vorzustellen ist (wobei den synthetischen Modellen wohl der Vorzug zu geben wäre). Wichtiger ist es, Charakteristika zu identifizieren, die eine distinkte Beschreibung der jeweiligen Denksysteme anhand spezifischer Kriterien erlauben, um so Positionen der barocken Poetik an ihnen bemessen zu können. In diesem Sinne sind sowohl die Überlegungen Foucaults als auch diejenigen Blumenbergs äußerst hilfreich.

kens zu Positionen der Gnosis.⁸² Blumenbergs Entwurf ist bei weitem zu umfangreich und komplex, als dass hier auch nur der Versuch unternommen werden könnte, ihn zur Gänze nachzuzeichnen. Es soll aber auf einige Aspekte seiner Überlegungen hingewiesen werden, die sich als fruchtbar für die hier zu untersuchenden Fragen erweisen werden. Dazu scheint es nötig, in Anlehnung an Blumenbergs Argumentation einen Bogen zu spannen, der bei geistesgeschichtlichen Formationen ansetzt, die weit vor dem hier zu untersuchenden Zeitraum angesiedelt sind.

Von zentraler Bedeutung für Blumenberg ist die These, dass die Neuzeit nicht, wie von Eric Voegelin vorgebracht, ein neues „*Gnostisches Zeitalter*“ sei, sondern vielmehr die „Überwindung der Gnosis“, die in seinen Augen „am Anfang des Mittelalters nicht nachhaltig gelungen war.“⁸³

„[Das] schließt ein, daß das Mittelalter als Jahrhunderte überspannende Sinnstruktur von der Auseinandersetzung mit der spätantiken und frühchristlichen Gnosis seinen Ausgang genommen hat und daß die Einheit seines Systemwillens aus der Bewältigung der gnostischen Gegenpositionen begriffen werden kann.“⁸⁴

Die Frage, auf die die „gnostischen Gegenpositionen“ Antworten lieferten, die für die sich entwickelnde christliche Theologie zunehmend zum Problem wurden, war die nach der Herkunft des Übels in der Welt.⁸⁵ Mit ihr verbanden sich schnell die Fragen nach der Herkunft, Zweck und Verfasstheit der Schöpfung sowie nach der Stellung des Menschen in ihr. Die Gnosis, insbesondere das gnostische System Marcions, bot, so Blumenberg, ein Lösungsangebot für zentrale Probleme im Hinblick auf diese Fragen, die sich der sich aus der antiken Tradition entwickelnden christlichen

82 Vgl. Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988 [1966], S. 138.

83 Ebenda.

84 Ebenda.

85 Vgl. ebd., S. 139.

Dogmatik stellen, und wurde so für sie zur Herausforderung. Den Grundgedanken Marcions umreißt Blumenberg wie folgt:

Eine Theologie, die ihren Gott als allmächtigen Schöpfer der Welt ausgibt und auf die derart erwiesene Allmacht ihr Vertrauen zu diesem Gott gründet, kann nicht gleichzeitig die Zerstörung dieser Welt und die Errettung des Menschen aus ihr zur zentralen Handlung diese Gottes machen.⁸⁶

Marcion löste dieses Dilemma, indem er sich des gnostischen Dualismus bediente, der den transzendenten Heilsgott von dem aus dem (neu)platonischen System übernommenen Demiurgen trennt, der „zum Prinzip des Übels“ gemacht wird. Der Heilsgott bleibt so der Verantwortung für die Welt und damit für das Leid enthoben, die Errettung des Menschen aus dieser Welt durch den Akt ihrer Zerstörung erscheint plausibel und legitim.⁸⁷ Vor allem im frühen Christentum, das unter dem Zeichen der Naherwartung des Weltuntergangs stand, war ein solches Modell attraktiv, da es die „Vernichtungswürdigkeit der Welt“⁸⁸ zu begründen vermochte. Mit dem Ausbleiben der Parusie musste die Theologie sich dann aber zunehmend wieder der Frage nach dem Zustand der Welt stellen, was die Rückkehr des „metaphysische[n] Interesse[s] an der Schöpfung“ zur Folge hatte.⁸⁹ Mit der Zurückdrängung des gnostischen Dualismus ging aber auch das von ihm gelieferte Erklärungsmodell für die Herkunft des Übels verloren. Die Frage nach dessen Ursprung stellte sich umso drängender, als der biblische Schöpfergott, im Gegensatz auch zum platonischen Demiurgen, allmächtig sein sollte und also nicht an die Notwendigkeiten seines Materials gebunden war. Die biblische Schöpfung ist eine Schöpfung aus dem nichts, Gott wird als reine Güte aufgefasst. Die

86 Ebd., S. 141.

87 Vgl. ebd., S. 140ff.

88 Ebd., S. 143.

89 Ebd., S. 144. Auch bei Küpper findet sich dieser Gedanke. Für ihn ist darin eine wesentliche Grundlage des mittelalterlichen Analogie-Diskurses zu sehen: „Anlass dieser Entwicklung ist das Ausfallen der Parusie, das unerwartete Sich-Erstrecken einer post-inkarnatorischen Historie und der daraus entstehende Druck, das je Präsente als weiterhin vom christlichen Gott Gefügtes zu ‘erweisen’. Der Analogismus als semiotisch bestimmendes Merkmal des mittelalterlichen Diskurses gründet darin, daß es primäre Funktion der Codierung ist, alle sich ereignende Welt so zu reden, daß sie auf die in der *Schrift* geoffenbarte Wahrheit transparent wird“ (Küpper 1990, S. 19).

von ihm geschaffene Welt muss daher nach Augustinus *concreatio* dieser Güte sein, und so fand er es auch im Schöpfungsbericht bestätigt.⁹⁰ Somit blieb als Quelle des Übels für Augustinus, und dies ist zugleich seine Rechtfertigung Gottes, nur der Mensch. Bedingung für die schuldhaftige Verantwortung des Menschen aber war für den Kirchenvater die menschliche Freiheit.

Augustinus schreibt fünf Jahre nach seiner Abwendung vom Manichäismus und ein Jahr nach seiner Taufe das erste Buch »De libero arbitrio«. Aber die thematische Fragestellung dieser Schrift ist die Willensfreiheit nicht als anthropologische und moralische Qualität, sondern als Bedingung der Möglichkeit des Menschen, von dem gerechten Gott mit den Übeln der Welt bestraft zu werden.⁹¹

Und doch, so erkannte Augustinus, war der Zustand der Welt zu schlecht, das Übel zu groß, als dass es als gerechte Bestrafung konkreter menschlicher Verfehlungen erscheinen könnte. Es bedurfte daher eines anderen, tieferliegenden Grundes.

Genau dort, wo Marcion zur Überzeugung von der Bösartigkeit des alttestamentlichen Gesetzgebers gekommen war, im Römerbrief des Paulus, fand Augustinus das theologische Instrumentarium für das Dogma von der universalen Schuld des Menschen und für die Auffassung von seiner Rechtfertigung als einem Freispruch, der im Gnadenweg gewährt wurde und die Folgen der Schuld nicht aus der Welt schaffte.⁹²

Auf dieser Grundlage entwickelte der Kirchenvater seine Prädestinationslehre, in der der kleinen Zahl Erwählter die viel größere „Schuld der Allzuvielen“⁹³ entgegengesetzt wird. Die Ironie dieses Konzepts der Prädestination besteht für Blumenberg nun darin, dass Augustinus damit den

90 Vgl. LdN, S. 145.

91 Ebd., S. 146.

92 Ebd., S. 148.

93 Ebenda.

ursprünglich bekämpften gnostischen Dualismus keineswegs ausschloss, sondern ihn lediglich transformierte, indem er ihn vom metaphysischen Weltprinzip auf den Menschen und seine Geschichte übertrug, die nun als ein absolutes Gegenüber von „Berufenen und Verworfenen“ erschien. Die augustinische Prädestinationslehre wird nun aber „die wichtigste Quelle und Autorität für die theologische Spekulation des späten Mittelalters“⁹⁴, das für Blumenbergs Theorie, und damit auch für unsere Zusammenhänge, besonders relevant ist.

Vor der Phase der nominalistischen Zweifel im Spätmittelalter steht jedoch die lange Geschichte der mittelalterlich-scholastischen Theologie, die den Versuch einer „rigorose[n] Systematisierung der Welt“ unternimmt.⁹⁵ Als Höhepunkt dieser Bemühung wird dabei gemeinhin die Lehre des Thomas von Aquin angesehen. Thomas entwickelt in enger Auseinandersetzung mit der aristotelischen Metaphysik ein abgeschlossenes System der „totale[n] Analogie allen Seins“⁹⁶, das im Schöpfergott seinen Ausgang nimmt und sich von dort in der gesamten Schöpfung ausbreitet. Die Geschöpfe sind demnach in ein Verhältnis der Ähnlichkeit zu ihrem Schöpfer gestellt. Das Maß der Gottähnlichkeit ist dabei abhängig von der jeweiligen Nähe zu beziehungsweise Entfernung von Gott.⁹⁷ In einem derart abgeschlossenen Modell kann Thomas schließlich zur Überzeugung gelangen, dass der göttliche Schöpfer tatsächlich keine andere Welt hätte schaffen können, was er in seiner Anerkennung des aristotelischen Beweises für die Einzigartigkeit der Welt zum Ausdruck bringt.⁹⁸ Diese Festlegung Thomas rief aber bald schon Widerspruch hervor, der im Kern mit der Überzeugung argumentierte, dass „die erste Ursache [...] keine ihrem eigenen Wesen gleichkommende Wirkung hervorbringen“⁹⁹ könne, denn eine solche Konzeption würde letztlich eine Beschränkung der göttlichen Allmacht bedeuten. In der Tradition dieser Linie der Kritik steht die Lehre des Wilhelm von Ockham. Für ihn ist Gott, wie Blumenberg ausführt, einzig an das logische Prinzip des Widerspruchs gebunden. Gott kann demnach keine in sich widersprüchlichen

94 Ebd., S. 148f.

95 Küpper 1990, S. 240.

96 Ebd., S. 253.

97 Vgl. ebd., S. 252.

98 LdN, S. 179. Der Beweis findet sich in: *In de caelo*, I 16.

99 Ebenda.

Akte ausführen. Das schließt aber nicht aus, dass dieser Gott sich nicht selbst widersprechen kann, was für den nach Erkenntnis strebenden Menschen vor allem in zeitlicher Dimension zum Problem wird.

Der Gott, der sich nicht selbst nötigt, der auf keine Konsequenz seiner Manifestation festgelegt werden kann, macht die Zeit zur Dimension schlechthinniger Ungewißheit. Das betrifft sowohl die Identität des Subjekts, dem der Augenblick seiner Gegenwart keine Zukunft verbürgt, als auch den Bestand der Welt, deren radikale Kontingenz von jedem Augenblick zum nächsten aus dem Sein in Schein, aus der Wirklichkeit in Nichtigkeit umschlagen kann.¹⁰⁰

Spätestens mit Ockham war der Grundstein für den nominalistischen Zweifel gelegt. Der Nominalismus entwickelte in der Folge zunehmend Positionen, die den „scholastische[n] Kosmos als Inbegriff der Ordnungsvorstellungen der Epoche philosophisch fragwürdig“¹⁰¹ machten, indem er zumeist in der Scholastik formulierte theologische Grundsätze radikal zuende dachte. So entstand aus der Vorstellung der unumschränkten göttlichen Allmacht und der von der Scholastik aus Aristoteles entlehnten Vorstellung von der „ausschließlichen Selbstbezogenheit“ des unbewegten Bewegers eine Lehre, die jede Einsichtigkeit göttlichen Handelns und natürlicher Ordnung anzweifeln muss. Der verborgene und vollkommen selbstbezogene Gott, in dessen Schöpfung der Mensch keine privilegierte Rolle mehr einnimmt und dessen Welt nicht um des Menschen Willen eingerichtet ist, wird dazu unbefragbar. Zugleich führt das Konzept der Allmacht Gottes im Nominalismus zur Ablehnung der Vorstellung von Universalien und zur „Behauptung der Nachträglichkeit des Begriffs gegenüber der Wirklichkeit“, denn die „Unendlichkeit des Möglichen [...] macht die Deutung des Individuellen als Wiederholung eines Universellen sinnlos“, mehr noch, sie würde eine Beschränkung der göttlichen Allmacht implizieren.¹⁰² Die *potentia absoluta* Gottes macht damit aber philosophische Welterkenntnis insgesamt zweifelhaft. Dem Menschen bleibt

100 Ebd., S. 181.

101 Ebd., S. 195.

102 Ebd., S. 169.

allenfalls der Rückzug auf die *potentia ordinata*, die jedoch nur unter der Bedingung des Glaubens möglich ist.¹⁰³

Die Philosophie gewann ihre Autonomie gerade an der Erneuerung der ›gnostischen‹ Voraussetzung, daß der Allmachtsgott und der Heilsgott, der verborgene Gott und der geoffenbarte Gott für die Vernunft in ihrer Identität nicht mehr begreifbar und damit auch vom Weltinteresse des Menschen her nicht mehr aufeinander beziehbar waren.¹⁰⁴

Der Heilsweg ist dem Menschen somit nur qua Prädestination zugänglich, und selbst die Erlösung des Menschen wird im Nominalismus als selbstbezogener Akt Gottes gedeutet.¹⁰⁵

Ein solcher Gottesbegriff musste eine fundamentale Erschütterung des menschlichen Selbstverständnisses auslösen. Der Mensch, der sich weder seiner privilegierten Position innerhalb der Welt durch göttliche Fügung sicher sein, noch überhaupt davon ausgehen kann, gesicherte Erkenntnisse über die Zusammenhänge dieser Welt aus theologischer Spekulation heraus gewinnen zu können, begegnet dieser Verunsicherung, indem er neue Strategien der philosophischen Selbstbehauptung entwickelte, die auf einer „neuen Konzentration auf das Interesse des Menschen an sich selbst“¹⁰⁶ fußen. Der theologische Absolutismus evozierte als seine natürliche komplementäre Gegenbewegung die menschliche „Selbstvergöttlichung“, was Martin Luther zugespitzt so zum Ausdruck bringt: „Non potest homo naturaliter velle deum esse deum, immo vellet se esse deum et deum non esse deum.“¹⁰⁷

Von dieser Konstellation aus sieht Blumenberg das neuzeitliche Denken seinen Ausgang nehmen. Am Ende des Mittelalters war dem Denken, ähnlich wie im Hellenismus, die Welt ein unsicherer Ort geworden. Doch anders als etwa für Epikur war nun die *Ataraxie*, die auf eine „Neutralisierung

103 Vgl. ebd., S. 192ff.

104 Ebd., S. 195.

105 Vgl. ebd., S. 197.

106 Ebd., S. 201.

107 Luther, Martin: *Disputatio contra scholasticam theologiam*, zitiert nach LdN, S. 203.

des menschlichen Bezugs zum Kosmos“¹⁰⁸ hinauslief, kein Ausweg mehr. Blumenberg legt dar, dass ein wesentlicher Grund für diesen Unterschied im „Austausch der Absoluta *Wille* und *Materie*“ liegt. So zeigt Leibniz, allerdings mit kritischer Absicht gegenüber dem Modell, dass an die Stelle der epikureischen „grundlosen Abweichung der Atome“, also der sich willkürlich verhaltenden Materie, im Nominalismus der absolute göttliche Wille getreten ist. In dieser Konzeption ist allein der Schöpfungsakt als „Urfaktum“ dem rationalen Zugriff entzogen. Die Materie ist demnach, anders als bei Epikur, bereits Produkt des Schöpfungsakts. Damit erweist sich aber „das materielle Substrat der Welt als eine aus sich selbst sinnfreie und damit der rationalen Verfügung des Menschen freiliegende Potentialität.“¹⁰⁹ Aus dieser Konstellation erwächst vor dem Hintergrund des nominalistischen Systems als eines „Systems höchster Beunruhigung des Menschen gegenüber der Welt“ der Antrieb zur „Selbstbehauptung.“¹¹⁰ Auch eine nicht für den Menschen geschaffene Welt bleibt seinem Zugriff verfügbar. So wird bei Bacon und Descartes „das Postulat der Herrschaft über die Natur“ zur „Daseinsnotwendigkeit“ des Menschen.¹¹¹

Je gleichgültiger und rücksichtsloser die Natur gegenüber dem Menschen erscheint, um so weniger gleichgültig kann sie ihm sein, um so rücksichtsloser muß er selbst das, was ihm als Natur vorgegeben ist, für seinen beherrschenden Zugriff materialisieren, das heißt verfügbar machen, und als Spielraum seiner Daseinschancen sich unterwerfen.¹¹²

Der Weg dorthin führt für Descartes über sein Experiment des radikalen Zweifels. Es ist ein Zweifeln, das soweit geht, den nominalistischen *deus absconditus*, wenigstens potenziell, zu einem *genius malignus*, einem *deus fallax* zuzuspitzen. In der Spekulation muss Descartes die Möglichkeit eines

108 LdN, S. 205.

109 Ebd., S. 167.

110 Vgl. ebd., S. 163-167 „Erst dadurch, daß der Nominalismus die Destruktion des human verlässlichen Kosmos radikal genug besorgt hatte, konnte die mechanistische Naturphilosophie als Instrumentarium der Selbstbehauptung ergriffen werden“ (S. 167).

111 Ebd., S. 205f.

112 Ebd., S. 206.

Gottes, der den Menschen bewusst täuscht, zumindest bedenken, um zum Grund menschlicher Erkenntnismöglichkeit und zur Versicherung seiner elementaren Freiheit zu gelangen. Diese besteht zunächst darin, sich des Urteils enthalten zu können und so „nicht mit Notwendigkeit betrogen zu werden“, ¹¹³ denn die eigentliche Täuschung kommt ja erst im Urteil zustande. Die Implikationen dieses Modells und auch die Kritikpunkte daran sind zahlreich. Für unseren Zusammenhang kommt es vor allem darauf an, ersichtlich zu machen, welches der Modus der menschlichen Selbstbehauptung im Angesicht der unzuverlässigen Welt der Erfahrungen am Übergang zur Neuzeit ist. Es ist zunächst der radikale Zweifel und sodann der Rückzug auf die elementare Freiheit und die eigene Rationalität, die sich in Descartes *cogito* äußert. Im Nominalismus war in Bezug auf die menschliche Weltwahrnehmung und Erkenntnis „[d]as Argument der natürlichen Konvenienz von Disposition und Leistung, von Organ und Organerfolg [...] fragwürdig geworden“. ¹¹⁴ Descartes denkt dieses Problem zuende und führt es in all seinen Konsequenzen vor. Dabei hebt er noch die letzte nominalistische Konzession auf, nämlich „daß der Mensch nicht anzunehmen brauche, was ihm die Möglichkeit seiner Erkenntnis bestreiten würde“, indem er zeigt, dass sie im Angesicht der Möglichkeit des *genius malignus* nicht zu rechtfertigen ist. ¹¹⁵ Vor diesem kann den Menschen nur der Rückzug auf die „absolute [...] Immanenz“, die Besinnung auf seine nicht hintergehbare elementare Freiheit schützen. ¹¹⁶ Damit geht für Blumenberg die „Zurückdrängung der rezeptiven Grundauffassung des aristotelischen Systems“ ¹¹⁷ einher. An ihre Stelle tritt ihm zufolge zunehmend ein Modell, das Erkenntnis auch als „Handlung des erkennenden Subjekts“ ¹¹⁸ deutet und das Subjekt damit zur Sekundärursache der Erkenntnis (und der Täuschung) macht. ¹¹⁹ Dieses erkenntnistheoretische Urteilsmodell in Verbindung mit dem Bewusstsein der möglichen Tä-

113 Ebd., S. 209.

114 Ebd., S. 214.

115 Ebd., S. 223.

116 Vgl. ebd., S. 223ff, dies gilt ebenso für moralische Fragen. Johannes von Mirecourt verhandelte diese Zusammenhänge bereits in seinen 1347 verurteilten Thesen seines Sentenzenkommentars.

117 Ebd., S. 226.

118 Ebd. Arbogast Schmitt sieht die Grundlagen für eine solche Trennung aber bereits im Denken des Duns Scotus gelegt. Vgl. dazu: Schmitt 2002, S. 28.

119 Tesauro wird, so eine These dieser Arbeit, eine „aristotelische“ Lösung für das gleiche Problem suchen.

schung erzeugt vor dem Hintergrund des epochenkonstitutiven Willens zur Naturbeherrschung die Basis eines grundsätzlich veränderten Wissenschaftsmodells. Im Angesicht der Unerreichbarkeit endgültiger Wahrheit in Bezug auf die Zusammenhänge in der Natur entwickelt das frühneuzeitliche Denken einen pragmatischeren, technischen Wissenschaftsbegriff:

Minderung des Wahrheitsanspruchs und damit der autonomen Dignität der Theorie gaben dem Syndrom von Wissenschaft und Technizität, von Theorie und Selbstbehauptung erst den Weg frei.¹²⁰

Die italienische Barockdichtung etabliert sich vor dem Hintergrund dieser fundamentalen epistemischen und epistemologischen Umbrüche. Es ist daher das Ziel dieser Arbeit zu prüfen, ob und wie sich diese Veränderungen einerseits in der künstlerischen Produktion, andererseits in der theoretischen Reflexion darüber niederschlagen.

Dabei wird es bei der Analyse verschiedener Werke Marinos, die im Mittelpunkt des zweiten Teils dieser Arbeit stehen wird, auch um die Prüfung der Frage gehen, inwieweit sich in der Dichtung Techniken und Verfahren ermitteln lassen, die einen veränderten Weltzugang im Sinne der eben beschriebenen Modelle ästhetisch transportieren und erfahrbar machen. Im Zuge dessen werden Theorien des russischen Formalismus einen wichtigen methodischen Zugriff bieten. Diese werden daher an späterer Stelle noch eingehender dargestellt werden. Sie sind nicht zuletzt deshalb besonders interessant, da, wie im Einzelnen zu zeigen sein wird, den barocken und den formalistischen Theorien ein durchaus verwandtes Kunstverständnis zugrunde liegt. Daher gewährt der Zugang mittels der Theorien des Russischen Formalismus mit ihrer starken Konzentration auf die Verfahrenhaftigkeit der Kunst ein Analyseinstrument, das für die Auseinandersetzung mit der barocken „Effektkunst“ besonders geeignet erscheint. Eine formalistische Analyse der Gedichte Marinos soll helfen, poetologische Prinzipien aufzuzeigen, die sonst leicht übersehen werden könnten. Dabei wird es zunächst vor allem um Fragen nach der Funktion

120 Ebd., S. 233.

und der Funktionsweise von Kunst gehen, im Anschluss daran aber vor allem um Fragen von epistemologischer Qualität, die die Anbindung der Analysen der Dichtung Marinos an die zuvor verhandelten theoretischen Überlegungen Tesauros garantieren.

2. Emanuele Tesauros *Cannocchiale aristotelico*

Emanuele Tesauros Werk *Il Cannocchiale Aristotelico, ò sia, Idéa dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' principii del Divino Aristotele*¹²¹, das erstmals 1655 in Turin erschien, gilt allgemein als das wichtigste Werk der barocken Dichtungstheorie. Auf über 700 Seiten liefert es eine umfassende und systematische Darstellung barocker Dichtungskonzepte und damit zugleich „die umfangreichste Apologie des Barockstils“,¹²² die sich finden lässt.

Darüber hinaus versteht sich das Werk, ganz in der Tradition des schon im Titel prominent genannten Vorbilds Aristoteles und dessen Schriften zu *Rhetorik* und *Poetik*, nicht bloß als Darstellung, sondern als Anleitung zum richtigen, das heißt „arguten“ Schreiben. Aus diesem Umstand erklärt sich auch der beachtliche Umfang der Schrift, denn neben den Auseinandersetzungen mit Quellen, Formen und Regeln des guten Dichtens bietet der *Cannocchiale* eine Fülle von Beispielen und Zitaten gelungener Dichtung aus den verschiedensten Epochen seit der Antike.

Der Umfang und die teils chaotisch anmutende Struktur des Werkes sind große Hindernisse für seine umfassende Analyse. Es ist eine Eigenart von Tesauros Stil, seiner Schrift den Anschein strenger Systematik zu geben, zugleich aber seine zentralen Prinzipien gerade nicht eindeutig und verbindlich zu bestimmen. Im Gegenteil weichen die zu findenden Definitionen einzelner Begriffe oft voneinander ab, sind bisweilen zirkulär und manchmal sogar (zumindest scheinbar) widersprüchlich. Dies alles steht sehr wahrscheinlich auch im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte des Werkes.¹²³ Es soll im Folgenden also zunächst darum gehen, Tesauros zentrale Prinzipien möglichst umfassend darzustellen und dabei

121 Tesauro, Emanuele: *Il Cannocchiale Aristotelico, ò sia, Idéa dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' principii del Divino Aristotele*, hrsg. von August Buck, Bad Homburg v.d.H.: Gehlen, 1968. Bei der Ausgabe von Buck handelt es sich um einen Faksimile-Neudruck einer Turiner Ausgabe von 1670.

122 Buck, August: „Emanuele Tesauro und die Theorie des Literaturbarock.“, in: CA, S. V-XXIV, hier S. XV.

123 Raimondi, Ezio: „Una data da interpretare (a proposito del *Cannocchiale aristotelico*)“, in: Ders.: *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze: Olschki, 1961, S. 51-75.

deutlich zu machen, welche Funktion und Bedeutung sie im Gesamtzusammenhang der Theorie haben, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen und inwiefern sie voneinander abhängen. Dabei erscheint es sinnvoll, sich in der Darstellung vom Aufbau des *Cannocchiale* zu lösen und stattdessen die Begriffe ihrem Stellenwert innerhalb der Theorie gemäß zu behandeln.

2.1. Funktion der Kunst

Sämtliche weitere Bestimmungen, Konzepte und Prinzipien der Theorie Tesauros hängen, so jedenfalls eine zentrale These dieser Arbeit, von seiner grundlegenden Neubestimmung der Funktion der Kunst ab. Diese besteht für ihn darin „müheles etwas Neues zu vermitteln“. Quelle dieses Gedankens ist das dritte Buch der *Rhetorik* des Aristoteles. Dort heißt es:

Müheles etwas dazuzulernen bereitet von Natur aus allen Menschen Freude, es sind aber Worte, die etwas vermitteln, so daß gerade die Worte, die uns neue Erkenntnis verschaffen, die angenehmsten sind.¹²⁴

Warum gerade diese Feststellung des Aristoteles zum Leitgedanken der gesamten Theorie Tesauros wird, wird sich im weiteren Verlauf der Untersuchung Schritt für Schritt offenbaren. Zunächst scheint aber eine grundsätzliche Beobachtung vorrangig. Tesauro schreibt mit dem *Cannocchiale* ein Werk, das sich mit den Grundlagen gelungenen Dichtens auseinandersetzt. Seine zentrale Bestimmung hierzu gewinnt er aber nicht aus der *Poetik* des Aristoteles, sondern aus dessen *Rhetorik*. Dies überrascht allerdings weniger, wenn man bedenkt, dass sich die Rhetorik seit der Renaissance nach und nach zu der Leitdisziplin der Wissenschaften entwickelt hatte. Es erscheint also angebracht, vor dem Einstieg in die detaillierte Analyse des *Cannocchiale* einige grundlegende Bemerkungen zum Rhetorik- und Poetikdiskurs der frühen Neuzeit zu machen.¹²⁵

124 Rhet. III 10, 1410b 10-12. [Aristoteles: *Rhetorik*, übersetzt von Gernot Krapinger, Stuttgart: Reclam, 1999.]

125 Die Problematik ist selbstverständlich ausgesprochen komplex. Entsprechend umfangreich ist die Literatur zum Thema. Daher sei hier nur auf eine Auswahl einschlägiger Titel verwiesen. Einen grundlegenden Überblick über die theoretische Diskussion der Zeit liefert:

2.1.1. Rhetorik und Poetik seit der Renaissance

Schon seit Beginn der humanistischen Rezeption antiker Vorbilder in Rhetorik und Poetik hatte sich eine Tendenz zur „Rhetorisierung der Poetik“¹²⁶ entwickelt: Die Regeln guten und richtigen Dichtens waren zunehmend aus den rhetorischen Schriften der antiken Lehrmeister, zunächst vor allem aus Cicero und Quintilian, später verstärkt aus Aristoteles, abgeleitet worden. Auslöser dieser Entwicklung war die Debatte um die Legitimation der Dichtung gewesen, ihr Verhältnis zur Wahrheit und ihre Wirkung auf die Menschen. In der Rhetorik erkannten nun die Humanisten das Mittel zur Verwirklichung des Ideals der *vita activa*, zu dem sie sich von ihren römischen Lehrmeistern aufgefordert sahen. Klaus W. Hempfer weist in diesem Zusammenhang auf die besondere Bedeutung des *imitatio*-Begriffs hin, der seiner Meinung nach in der Renaissance „zu einer allgemeinen Verhaltenskategorie ausgeweitet wurde, die nicht nur das eigene Reden, sondern auch das eigene Handeln als Reetablierung antiker Normativität begreift“.¹²⁷ Die entscheidende Qualität der Rhetorik war dabei ihre Nützlichkeit, die, wie man annahm, den in ihr geschul- ten Gelehrten wiederum selbst zu einer „nützlichen“ Lebensführung ermächtigte. Durch ihre diskursleitende Position wirkte die Rhetorik auch auf andere Disziplinen ein, sodass auch dort eine verstärkte Perspektivierung hin auf das „utile-Ideal“ einsetzte.¹²⁸ Ein solcher Prozess lässt sich gerade auch hinsichtlich der Diskussionen um die Bedeutung der Dichtung beobachten. Im Rahmen dieser Debatte wurde oftmals die ableh-

Weinberg, Bernard: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: The University of Chicago Press, 1961. Eine sehr gehaltvolle Darstellung der Situation der Lyrik innerhalb dieses theoretischen Diskurses liefert: Hempfer, Klaus W.: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*, Stuttgart: Steiner, 2014. Vor allem auf die Erhellung der besonderen Rezeption der *Poetik* konzentriert sich: Schmitt, Arbogast: „Die Poetik des Aristoteles und ihre Neudeutung in der Dichtungstheorie des Secondo Cinquecento“, in: *Anglia. Zeitschrift für englische Philologie*, 122 (2004), S. 6-23. Vgl. außerdem: Vickers, Brian: „Rhetoric and Poetics“, in: *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, hrsg. von Charles B. Schmitt, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 1988, S. 715-745. Erhellend ist auch die bereits angesprochene Studie Traningers, die auch die gegenseitigen Befruchtungen der Debatten um die Rhetorik einerseits und die Dialektik andererseits aufdeckt (Traninger 2012).

126 Vgl. Vasoli, Cesare: „L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento“, in: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. 1, *Dall'antichità Classica al barocco*, Milano: Marzorati, 1975, S. 325-433; Morpurgo-Tagliabue 1955, S. 128; Morpurgo-Tagliabue sieht diese Tendenz schon in der Antike selbst. So habe bereits Quintilian die Kunst Vergils der *eloquentia* zugeschrieben.

127 Hempfer 1993, S. 17.

128 Vgl. dazu Vickers 1988, hier insbesondere S. 726ff.

nende Haltung Platons gegenüber der Dichtung, die er durch den Mund des Sokrates in der *Politeia* formuliert hatte, intensiv diskutiert und zur Triebfeder eines verstärkt rhetorisierten poetologischen Diskurses. Die Theoretiker der Renaissance sahen sich angesichts der Kritik Platons gezwungen, dessen Vorwürfe gegenüber der Dichtung, die auch von einigen ihrer Zeitgenossen aufgenommen und wiederholt wurden, zu entkräften, wollten sie den Anspruch auf die Legitimität der Dichtung aufrecht erhalten.¹²⁹ Wichtig war dabei vor allem die Definition erstrebenswerter Ziele und Funktionen der Dichtung, die die platonische Kritik an deren potenziell verderblichem Charakter konterkarieren sollten. Instrument der Wahl waren dabei oftmals die rhetorischen Schriften. In ihnen fanden sich *Anleitungen* für einen „nützlichen“ Gebrauch der Sprache.¹³⁰ Den Erkenntnissen Weinbergs zufolge entwickelte sich so zunächst eine „rhetorische Lesart“ der *Ars poetica* des Horaz:

Throughout these years, the *Ars poetica* was read as a kind of rhetoric that indicated how certain effects of utility or pleasure could be brought about in a specific audience by treating nature in certain ways and by making certain kinds of adaptations of words to subject matter.¹³¹

Mit der Veröffentlichung der ersten wichtigen Übersetzungen und Ausgaben der *Poetik* des Aristoteles zwischen dem Ende des 15. und der Mitte des 16. Jahrhunderts gewann dann dieser Text zunehmend an Bedeutung für die poetologische Diskussion. Die erprobte Lesart gemäß den Vorgaben der Rhetorik hatte aber unvermindert Bestand.¹³² Die Übertragung rhetorischer Prinzipien auf die Dichtung wurde sogar noch verstärkt, erstens durch die Parallelen im Aufbau der Lehrwerke des Aristoteles und zweitens durch die damit einhergehende weitgehende Identifizierung der

129 Vgl. Vickers 1988, S. 737; Weinberg 1961, S. 251.

130 Vgl. Weinberg 1961, S. 252ff; Vasoli 1975, S. 328ff.

131 Weinberg 1961, S. 108.

132 Vgl. ebd., S. 349ff. Interessant sind insbesondere einige Aussagen Weinbergs über den Poetik-Kommentar des Averroës: „[H]e was aware of a rhetorical tradition in his own literature, concerned largely with tropes and figures and rhetorical devices, and these too he assimilated to the text of Aristotle. [...] He [*Der Leser*] would be led, contrary to the intention of Aristotle himself, to think of poetry as a didactic instrument proceeding to moral instruction through rhetorical devices. [...] Poetry, in this view, comes to be identical with rhetoric“.

Intentionen von Rede und Dichtung. Guido Morpurgo-Tagliabue fasst diesen Zusammenhang sehr anschaulich zusammen:

Anche nella Poetica si può riconoscere una teoria dell'invenzione (c. VI-IX), della disposizione (X-XVIII), una della elocuzione (XIX-XXII). [...] Come poi nella Retorica l'*inventio*, la *dispositio*, la *lectio*, costituiscono l'origine del *docere*, *movere*, *delectare*, così i tre aspetti che corrispondono loro nella tragedia, l'azione ($\mu\tilde{\nu}\theta\omicron\varsigma$), la peripezia ($\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$), l'eloquio ($\lambda\acute{\epsilon}\xi\varsigma$), [...] corrispondono a tre funzioni dell'arte, delle quali non c'è che da riconoscere l'autenticità, e oltre le quali nessuna indagine ancora è riuscita a andare: le tre funzioni: teoretica, terapeutica e edonistica, individuate nella *mimesis*, nel *pathos*, nella *meraviglia*. Ma queste non sono le stesse categorie retoriche del *docere*, *movere*, *delectare*? Allora non stupisce che Poetica e Retorica, presso gli Umanisti, coincidano.¹³³

Gleichzeitig beschreibt Morpurgo-Tagliabue das fortschreitende Absinken des Interesses am Prinzip der *inventio* in der Rhetorikdiskussion und damit auch in allen Bereichen, auf die die rhetorischen Prinzipien angewandt wurden, also auch in der Poesie. Durch diesen Verlust der von Aristoteles im ersten Buch definierten allgemeinen Grundsätze der *inventio*, der *endoxa*, würde die Rhetorik aber erst endgültig und vollständig zu einer generellen und übertragbaren Technik: „Ora invece che la retorica si è risolta in una teoria della *elocutio*, e che si è disancorata da un sistema stabile di *endoxa*, essa si applica ad ogni argomento, è una tecnica disponibile.“¹³⁴

Zugleich, auch als Folge der Debatte um die platonische Kritik, war der poetische Diskurs stark von moralischen Fragestellungen bestimmt. Fragen nach der Rolle der Wahrheit, dem Verhältnis von Wahrheit und Erfindung etc. wurden intensiv diskutiert, und in ihrem Zusammenhang auch die Frage, welchen Zielen Dichtung zu dienen habe. Diese Tendenz war, wie angedeutet, eng verknüpft mit einer platonisch geprägten Tradi-

133 Morpurgo-Tagliabue 1955, S. 128f.

134 Ebd., S. 134.

tionslinie des Humanismus, die ihr Streben nach dem „universellen Schönen“ im Sinne eines zugleich moralisch „Guten“ mit einem pädagogischen Auftrag verband und das Ziel der Kunst damit als Lehre und Vermittlung dieses Guten bestimmte. Die zunehmende Rezeption der aristotelischen Schriften rückte jedoch den „carattere «dilettevole dell'arte»“¹³⁵ verstärkt in den Mittelpunkt der Debatte. Die beiden genannten Aspekte, die „Lehrhaftigkeit“ einerseits und die „Erfreulichkeit“ andererseits, kristallisierten sich als diejenigen hinaus, die die Debatte um Ziele und Zweck der Dichtung bestimmen. Sie wurden dabei gemäß dem allgemeinen Diskurs mit den rhetorischen Prinzipien des *docere* und des *delectare* identifiziert, anhand derer die Debatte geführt wurde.¹³⁶ Dabei betonen die kunsttheoretischen Traktate der Zeit je nach Standpunkt des Autors bald den einen, bald den anderen Aspekt und hierarchisieren die Prinzipien entsprechend. Im engen Zusammenhang mit der Debatte um die richtige Funktion der Kunst steht nun auch der Ansatz Tesausos.

2.1.2. Tesausos Metaphernkonzept

Kehren wir nun an den Ausgangspunkt der Betrachtung zurück, zu Aristoteles' Diktum: „Müheles etwas dazuzulernen bereitet von Natur aus allen Menschen Freude“. Der Stagirit schließt daran eine weitere, für das Verständnis der Theorie Tesausos fundamentale Feststellung an:

So bewirkt am ehesten die Metapher dies, denn wenn man das Alter ein „Schilfrohr“ nennt, vermittelt man durch den Gattungsbegriff Verstehen und Erkenntnis. Beides hat ja die Zeit der Blüte hinter sich.¹³⁷

Das mühele Lernen ist also Ziel und Funktion der Kunst, die Metapher ist das ideale Werkzeug dazu. In Tesausos Worten klingt dies so:

Che s'ella è tanto ammirabile; altrettanto *Gioviale* e dilettevole convien che sia: peroché dalla maraviglia nasce il diletto; come da' repentini cambiamenti delle scene; e da' maipiù veduti spettacoli

135 Vasoli 1975, S. 388.

136 Vgl. Vasoli 1975, S. 388f; Morpurgo-Tagliabue 1955, S. 135ff.

137 Rhet. III 10, 1410b 13-15.

tu sperimenti. Che se il diletto recatoci dalle Retoriche Figure; procede (come c'insegna il nostro Autore) da quella cupidità delle menti humane, d'imparar cose nuove senza fatica; e molte cose in piccol volume: certamente più dilettevole di tutte l'altre Ingegnose Figure sarà la metafora; che portando a volo la nostra mente da un genere all'altro; ci fa travedere in una sola parola più di un'obietto.¹³⁸

Tesauro zielt mit diesen Ausführungen mitten hinein in die Debatte um den rechten Zweck der Dichtung und das angemessene Verhältnis von *gioviale* und *giovevole*, wie er die Prinzipien paronomastisch bezeichnet, oder von *docere* und *delectare*.¹³⁹ In der Paronomasie ist bereits ein Hinweis gegeben auf das von Tesauro angestrebte Verhältnis der beiden Prinzipien, nämlich ihre Harmonisierung, die sich seines Erachtens mittels der Metapher geradezu natürlich ergibt.

Metapher bedeutet zunächst für sich genommen ‚Übertragung‘. Und eben so ist sie auch in der *Poetik* des Aristoteles bestimmt:

Die Metapher ist die Übertragung eines Wortes (das somit in uneigentlicher Bedeutung verwendet wird), und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie.¹⁴⁰

Der Zweck einer solchen Übertragung ganz allgemein ist, über einen Gegenstand a zu sagen, er sei, oder verhalte sich wie Gegenstand b. Eine

138 CA, S. 266f. [Bei der Wiedergabe der Zitate aus dem *Cannocchiale Aristotelico* wurden Orthographie und Interpunktion an einigen Stellen leicht modifiziert, um eine bessere Lesbarkeit zu erreichen. So wurden u und v nach Maßgaben heutiger Schreibung differenziert, und „&“ durch „e“ bzw. „ed“ ersetzt. Bei der Interpunktion wurden besonders ungewöhnliche Konstruktionen gelegentlich vereinfacht.]

139 Ebenda. Das Adjektiv *gioviale* geht ursprünglich auf Giove zurück. Seine übertragene Bedeutung im Sinne von „erfreulich“ oder „angenehm“ erhält es vom in der Astrologie angenommenen positiven Einfluss des Planeten Jupiter. (Vgl. Battaglia, Salvatore: *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 Bde., Torino: UTET, 1961-2002, Bd. 6, s. v. Gioviale.)

140 Poet. 21, 1457b 6-7. [Aristoteles: *Poetik*, übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1982.]

solche Übertragung hat zur Bedingung, dass sich bestimmte Beziehungen zwischen den in Bezug gesetzten Gegenständen feststellen lassen.

Hierin liegt die Grundlage dafür, dass der Metapher von Tesauro, aber auch schon von Aristoteles, großes Potenzial zur Erfüllung des Ideals des mühelosen Lernens zugeschrieben wird. Die Metapher macht mit einem Wort eine Aussage über (mindestens) zwei Gegenstände. Damit erfüllt sie grundsätzliche Anforderungen, die an das mühelose Lernen als Grundlage der Kunst gestellt werden. Denn mühelos ist das Lernen dann, wenn es unmittelbar eintritt, ohne intensives und anstrengendes Nachdenken. Es geht um das, was Aristoteles auch „schnelle Erkenntnis“ nennt.¹⁴¹ Wie die Metapher diese erzeugt, beschreibt Tesauro in einem weiteren Zitat sehr anschaulich:

Ma la Metafora, tutti a stretta li rinzeppa [sc. gli obietti] in un Vocabulo: e quasi in miraculoso modo gli ti fa travedere l'un dentro all'altro. Onde maggiore è il tuo diletto: nella maniera, che più curiosa e piacevol cosa è mirar molti obietti per un'istraforo di prospettiva, che se gli originali medesimi successivamente ti venisser passando dinanzi agli occhi.¹⁴²

Das Lernen oder Erkennen tritt entsprechend dort ein, wo der Rezipient einer Metapher in der Verbindung verschiedener Begriffe neue Qualitäten des metaphorisch bezeichneten Gegenstands gewahrt. Bei einfachen und naheliegenden Metaphern ist dieser Effekt allerdings nicht besonders groß. Bei standardisierten Metaphern, die in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen sind, ist er sogar gleich null. Solche Metaphern interessieren Tesauro explizit nicht.¹⁴³ Er handelt vielmehr von einem „miraculoso modo“, durch den Metaphern zu einer sprachlichen *camera obscura*¹⁴⁴ werden. Die Art der Metapher, die er vor Augen hat, muss also noch weitere Qualitäten besitzen, um ihr Ziel zu verwirklichen, Freude zu bereiten und zugleich Erkenntnis zu vermitteln. Entsprechend entwickelt Tesauro ein Metaphernkonzept, in dem das der Metapher zugeschriebene

141 Rhet. III 10, 1410b 20.

142 CA, S. 301.

143 Vgl. CA, S. 266.

144 Nichts anderes ist wohl mit „istraforo di prospettiva“ gemeint.

Erkenntnispotenzial maximal wird. Er leistet dies in erster Linie im „Trattato della metafora“, einer Art Werk im Werk, an dessen schierem Umfang sich schon die überragende Bedeutung der Metapher innerhalb von Tesauros Kunsttheorie ablesen lässt.¹⁴⁵

2.1.3. Bedingungen und Effekte der scharfsinnigen Metapher

Es gilt nun zunächst zu hinterfragen, welche Qualitäten eine Metapher besitzen soll und welche Effekte sie erzielen muss, um Tesauros Idealvorstellung zu entsprechen. Dabei zeichnet sie sich für Tesauro zunächst durch drei Qualitäten aus, nämlich „*Brevità*, *Novità*, e *Chiarezza*“.¹⁴⁶ Auch diese Bestimmungen leitet er aus dem zehnten Kapitel des dritten Buchs der *Rhetorik* des Aristoteles ab. Wie *brevità* in der Metapher zustande kommt geht schon aus dem bisher Gesagten hervor. Sie ist Produkt der Übertragung der Bedeutung von einem Begriff auf einen anderen.¹⁴⁷ *Novità* und *chiarezza* werden zunächst sehr kurz behandelt. Dies wird ihrem Stellenwert innerhalb der Theorie aber nicht gerecht. Insbesondere *novità* ist ein Schlüsselbegriff innerhalb von Tesauros Theorie. Es ist nun also an der Zeit, die Bedingung und Effekte des vom Autor entwickelten Metaphernbegriffs genauer zu untersuchen.

Entgegen der Reihenfolge Tesauros soll hier zunächst auf seine knappen Aussagen zur *chiarezza* eingegangen werden, erst dann auf *novità*. Dies bietet sich deshalb an, weil *novità* im Gesamtzusammenhang der Theorie weitaus mehr Beachtung erfährt als *chiarezza*. Letztere stellt sich als eine gleichwohl wichtige Wirkung von *brevità* und *novità* ein. *Chiarezza* ergibt sich aus diesen beiden insofern, als einerseits die Übertragung, in der sich die Kürze realisiert, den Effekt hat, „un oggetto rattamente illuminato dall'altro“¹⁴⁸ zu zeigen. Zugleich, so Tesauro, entsteht aus der *novità* „*Maraviglia*: laqual' è una *Reflessione attenta*, che t'imprime nella mente il

145 Der „Trattato della metafora“ allein umfasst 244 Seiten, also ungefähr ein Drittel des gesamten Werks. Dass Tesauros Verständnis der Metapher weit über das einer Stilfigur unter anderen hinausgeht, ist in der Literatur allgemein anerkannt. So zeigt Pierantonio Frare, dass die Metapher bei Tesauro „una condizione [...] paritaria rispetto all'argutezza“ erreicht und gleichzeitig zum Oberbegriff für die „figure ingeniose“ überhaupt wird (Frare 2000, S. 64).

146 CA, S. 301.

147 In Tesauros Worten klingt das folgendermaßen: *Brevità* besteht in der Metapher „inquanto [la metafora] costipa in una Voce sola più d'un concetto, pingendone l'uno con li colori di un'altro“ (CA, S. 301).

148 Ebd., S. 302.

Concetto“¹⁴⁹. Dies habe zur Folge, dass das bezeichnete Objekt im Geist umso klarer erscheine.¹⁵⁰ *Chiarezza* ist also ein Effekt, der durch *novità* zustande kommt; ein weiterer solcher und ungleich wichtigerer ist, wie man hier liest, die *maraviglia*.¹⁵¹

Das Schlagwort *novità* und die zugehörigen Adjektive tauchen verteilt über das gesamte Werk in verschiedensten Zusammenhängen auf. Sie sind stets positiv besetzt und werden als eine Qualität bestimmter Ausdrücke, Formen oder Figuren beschrieben. Wie dieses Urteil zustande kommt und worin genau der Wert der *novità* besteht, erschließt sich erst nach und nach. Einen ersten wichtigen Hinweis liefert das Kapitel zu den „Figure Ingeniose“, insbesondere den „Parole Pellegrine“. Über sie heißt es:

Chiamo io Parole Pellegrine, *quelle, che Significano veramente gli obietti senza velo di Metafora* (di cui parlerem dapoì) *ma non senza gratia di Novità*. Et queste nello stadio della eloquenza riportano più nobil palma che le prime [*sc.* le Parole Proprie]: peroché la Novità [...] genera maraviglia, la maraviglia, diletto: il diletto, applauso.¹⁵²

Der hier geäußerte Gedanke der Verbindung von *novità* und *maraviglia* ist charakteristisch für die Theorie Tesauros. Er findet sich schon vor der hier zitierten Textstelle und man trifft ihn auch danach noch häufig an. Trotzdem ist diese Stelle besonders relevant, denn zum einen werden hier *novità* und *maraviglia* zusätzlich mit *diletto* verbunden, zum anderen finden sich im Kontext des Zitats einige Antworten darauf, warum und wie diese Verbindungen zustande kommen. In Tesauros Verständnis bewirkt *novità maraviglia*, *maraviglia* wiederum *diletto*. Um den besonderen Stellenwert der Neuartigkeit innerhalb von Tesauros Theorie zu verstehen, muss man

149 Ebenda.

150 Vgl. ebenda.

151 Diese Passage liefert ein typisches Beispiel für Tesauros Stil und argumentatives Verfahren. Verschiedene zentrale Begriffe der Theorie werden hier auf engstem Raum zusammengeführt, ohne dass präzise Definitionen geliefert werden oder ihre Beziehung zueinander systematisch aufgeschlüsselt wird. Dies macht es so anspruchsvoll, sie bei der Analyse getrennt voneinander darzustellen. Insbesondere beim Begriffspaar *novità* und *maraviglia* erscheint dies beinahe unmöglich, da dessen Komponenten in ihrer wechselseitigen Bedingung untrennbar verknüpft erscheinen.

152 Ebd., S. 249f.

versuchen, dieses Zusammenspiel nachzuvollziehen, und dabei klären, was genau eigentlich *maraviglia* und *diletto* im Verständnis des Autors bedeuten. Zum ersten Mal innerhalb des *Cannocchiale* spricht Tesauo von *maraviglia* im Zusammenhang mit den *Argutezze divine*, also bestimmten Formen göttlicher Äußerungen oder Offenbarungen.¹⁵³ *Maraviglia* ist dort das Staunen, das sich beim Menschen einstellt, wenn er der „Sublimità“ des göttlichen Geistes gewahr wird. Diesem Staunen entspringe wiederum die Bewunderung und Verehrung Gottes.¹⁵⁴ Die Einsicht in göttliches Wollen und Wirken sei, so Tesauo, für die Glücklichen, die dazu in der Lage seien, äußerst freudvoll.¹⁵⁵ Hierin ist nun der Urgrund der *maraviglia* identifiziert und zugleich auch eine Begründung dafür, warum sie Quelle des *diletto* ist. Man könnte nun einen Widerspruch unterstellen zu der Eingang formulierten These, dass für Tesauo das „müheleose Lernen“ der Ausgangspunkt der Freude, und als solcher auch Grundfunktion der Kunst ist. Dass diese beiden Bestimmungen aber sehr wohl harmonieren, wird sich zeigen.

Dass für einen jesuitisch geprägten Denker des Seicento wie Tesauo der Gedanke an den Einblick in die Erhabenheit Gottes eine Quelle für *maraviglia* darstellt, ist ohne weiteres nachvollziehbar. Interessant ist aber vielmehr die Frage, wie Produkte des Menschen, allen voran die Metapher, denselben Effekt erzielen können. Eine Grundlage und Bedingung dafür ist, wie gesagt, *novità*. Warum nun gerade die Metapher in Tesauos Augen in exzellenter Weise darüber verfügt, macht ein weiteres Zitat vom Beginn des Metaphertraktats deutlich. Dort heißt es zur Metapher unter anderem:

Quinci ell'è di tutte l'altre la più *Pellegrina*, per la novità dell'ingegnoso accoppiamento: senza laqual novità, l'ingegno perde la sua gloria; e la Metafora la sua forza. Onde ci avisa il nostro Autore [*sc.* Aristotele], che la sola Metafora vuol'essere da noi

153 Vgl. ebd., S. 59. Auf den Begriff *Argutezze* wird noch einzugehen sein.

154 Vgl. ebenda.

155 Warum es nur wenige solcher Glücklichen gibt und welche Fähigkeiten sie benötigen um entsprechende Einsicht zu erlangen wird später noch gesondert darzustellen sein. Als Beleg für solche göttliche Erhabenheit, die vom Menschen zu entschlüsseln ist, führt Tesauo unter anderem die Lehre vom vierfachen Schriftsinn an. Vgl. ebd., S. 60ff.

partorita; e non altronde, quasi supposito parto cercata in pre-
stita. Et di quì nasce la *Maraviglia*: mentreché l'animo dell'uditore,
dalla novità sopraffatto; considera l'acutezza dell'ingegno rappre-
sentante: e la inaspettata imagine dell'obietto rappresentato.¹⁵⁶

Über das Verhältnis von *novità* und *maraviglia* wird hier zunächst soviel gesagt, dass es die Neuartigkeit des „ingegnoso accoppiamento“ sei, die den Geist des Zuhörers geradezu überwältige und so *maraviglia* erzeuge. Die gelungene, das heißt nicht oberflächliche oder alltägliche Metapher, besteht also aus einer außergewöhnlichen und in diesem Sinne neuen Verbindung zweier Begriffe. Entsprechend muss eine solche Metapher auch selbst neu sein, das heißt sie kann nicht von einem anderen Autor übernommen oder imitiert werden.¹⁵⁷ *Maraviglia* stellt sich also ein bei der Begegnung mit etwas Außergewöhnlichem, Neuem oder Unerwartetem. Ihr Effekt ist dann besonders groß, wenn der Gegenstand, der ihn auslöst, besonders fremd ist. Wenn nun das Bewirken möglichst großer *maraviglia* zu den Zielen der Dichtung gehört, dann ist es notwendig, möglichst ungewöhnliche Metaphern zu finden. Hier könnte also die Wurzel liegen für die oft zitierte Vorliebe des Barock für das Extravagante, Sonderbare und Bizarre. Das Streben nach *maraviglia* ist aber für Tesauo alles andere als reiner Selbstzweck. Vielmehr ist es essenzielle Voraussetzung zur Verwirklichung seines übergeordneten Ideals, des „mühe-losen Ler-

156 CA, S. 266. Tesauo bezieht sich hier auf Aristoteles Rhet. III 2, 1404b: „Daher ist es nötig der Sprache einen fremden Ton zu geben, denn man bewundert das, was entfernt ist, und was Bewunderung hervorruft, ist angenehm.“ Erneut wird hier auf weitere Kernprinzipien verwiesen, namentlich *ingegno* und *acutezza*, deren Behandlung für den Moment aber noch zurückstehen muss. Die zitierte Stelle ist von besonderer Bedeutung, weil sie, wie sich noch zeigen wird, *in nuce* beinahe das gesamte Metaphern- und damit im Wesentlichen auch das Dichtungskonzept Tesauos wiedergibt. Besondere Aufmerksamkeit verdient außerdem der Begriff „sopraffatto“. Die Vorstellung der „Überwältigung“ des Rezipienten durch die überraschende Wirkung der *novità* wird im Zusammenhang der Diskussion um die Parallelen im Kunstverständnis von Barock und Formalismus von Bedeutung sein. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch einige Bemerkungen Giuseppe Contes, der, wenngleich auch stärker aus semiologischer Perspektive, mit Verweis auf diese Textstelle die *novità* zu einem notwendigen Bestandteil des „processo di significazione“ erklärt, der sich durch die überraschende Metapher vollziehe. Vgl. Conte, Giuseppe: *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano: Mursia, 1972, S. 95f.

157 Tesauo bezieht sich auch hier wiederum auf Rhet. III 2, 1405a: „Eindringlichkeit, Anmut und Fremdartigkeit hat besonders die Metapher, freilich kann man sie sich aber nicht von einem anderen aneignen.“

nens“ und damit der Verschmelzung von *docere* und *delectare*.¹⁵⁸ Sehr deutlich lässt sich dies an einer Passage zeigen, die in der Forschung oftmals herangezogen wurde, um die gegenteilige Meinung, in der der Barock als letztlich sinnentleerte „Effektkunst“ geschmäht wurde, zu vertreten, so unter anderem von Hugo Friedrich.¹⁵⁹

Tesauro spricht an besagter Stelle von „una certa nausea delle cose cotidiane, benché giovevoli“, die der Mensch, im Gegensatz zu allen anderen Wesen empfinde, „se l'utilità con la varietà, la varietà col piacere non va congiunta.“¹⁶⁰ Der Autor interpretiert auch hier einen Abschnitt aus der *Rhetorik* des Aristoteles. Dort heißt es:

Angenehm ist aber auch die Abwechslung, sie führt zum natürlichen Zustand zurück. Immer ein- und dasselbe bewirkt nämlich eine Überspannung des bestehenden Zustandes, daher sagt man auch: »Süß ist die Abwechslung in allem.«¹⁶¹

Tesauro nimmt, wie Friedrich richtig bemerkt, einige Modifikationen am aristotelischen Gedanken vor. So wird aus der „Überspannung“ bei Aristoteles bei Tesauro „nausea“, also Übelkeit oder Ekel. Noch gravierender als die Beobachtung Friedrichs ist aber die Feststellung, dass Tesauro den Kontext des Zitats verschweigt. Im unmittelbar vorausgehenden Satz heißt es bei Aristoteles nämlich: „Auch oftmals dasselbe zu tun ist angenehm, denn Gewohntes ist etwas Angenehmes.“¹⁶² Bei Aristoteles ist also der Gedanken, dass Abwechslung Freude bereite, nur eine Einschränkung des allgemeineren Satzes, dass das Gewohnte das Angenehme sei. Davon ist bei Tesauro keine Rede. Auf den ersten Blick kann es also in der Tat scheinen, als redete Tesauro hier einem Stil das Wort, dessen Tendenz darin bestünde, „das Übersteigen des Üblichen zu einer maßlosen Entfernung zu machen, die Stilmittel zu häufen und die Stilart nicht

158 Vgl. dazu auch: Conte 1972, S. 68: „Il Barocco non è la riduzione dell'arte a ornato, o il trascinarsi nel tempo delle rinascimentale corrente edonistica. In esso i rapporti tra *docere* e *delectare* sono originalmente riformulati“; siehe auch ebd., S. 97ff.

159 Vgl. Friedrich 1964, s. 548f.

160 CA, S. 122.

161 Rhet. I 11, 1371a 25f.

162 Ebenda.

mehr auf die Sache abzustimmen, derart, daß die Sache nur noch Vorwand zur deklamatorischen Ostentation wird.“¹⁶³

Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man die Beispiele betrachtet, die Tesauro für den Ekel liefert, den der Mensch nach seinen Worten gegenüber alltäglichen Gegenständen empfindet, selbst wenn sie nützlich sind. So spricht er darüber, dass man aus Trinkgefäßen nur dann gern trinke, wenn sie aus wertvollem Kristall seien, das beim Trinken zugleich den „Durst der Augen“ stille, oder dass es im Falle von Bauten nicht ausreiche, wenn sie nur durch Dach und Wände Schutz böten, ohne zugleich geschmückt und prunkvoll zu sein.¹⁶⁴ Schließt man nun, wie Friedrich, aus diesen Aussagen, Tesauro plädiere hier grundsätzlich für einen zügellosen Einsatz eines selbstzweckhaften Prunkstils, ignoriert man allerdings zwei wesentliche Punkte. Denn zunächst ist diese Prunksucht des Menschen nichts, was Tesauro begrüßt. Im Gegenteil führt er sie auf „superbia“ als Gegnerin der „virtù“ und auf „ingratitude“ zurück.¹⁶⁵ Menschlicher Drang nach Veränderung, der Gefahr läuft, in Prunksucht zu münden, ist also negativ besetzt. Tesauro geht aber über diese bloße Beobachtung hinaus und entwickelt aus ihr einen weiteren zentralen Gedanken:

Quinci niuna cosa più ingordamente appetiscon gli Huomini, che il *sapere*; ma niuna più aborriscono che l'imparare: talche ancor' alte e salutevoli dottrine ascoltano sbadiglianti, e trasognati, se l'acutezza e novità dello stile pungendo loro l'ingegno, non li tien desti.¹⁶⁶

Tesauro nutzt also Beispiele für den Überdruß am Alltäglichen als Belege für seine zentrale poetologische Forderung. Das Nützliche und das Angenehme müssen sich in der Kunst verbinden, praktisch eins werden. Man könnte noch weiter gehen und sagen, nur in der Kunst, in der das Nützliche und das Schöne zusammenkommen können, scheint eine Vermittlung von „alte e salutevoli dottrine“ überhaupt noch möglich. Es ist dabei vor allem die *novità*, die die Inhalte interessant macht. *Novità* ist aber

163 Friedrich 1964, S. 548.

164 Vgl. CA, S. 122.

165 Vgl. ebenda.

166 Ebenda.

die Quelle der *maraviglia*, wie bereits herausgestellt wurde. Wie die *maraviglia* der *novità* entspringt, vor allem aber auf welchem Weg und mittels welcher Fähigkeiten der Mensch dazu in der Lage ist, *maraviglia* und *novità* zu erzeugen, ist damit aber noch immer nicht geklärt. Jedoch liest man im Kontext unseres Zitats erneut von *ingegno* und *acutezza*. Beide erscheinen als Instanzen, die das Gelingen der Metapher im Sinne Tesausos bedingen. Um zu einem noch genaueren Verständnis dieser Zusammenhänge zu gelangen und die Ursachen der *maraviglia* genau zu bestimmen, gilt es nun zu klären, wie Tesauro beide Begriffe definiert und welchen Stellenwert er ihnen im Gesamtzusammenhang seiner Theorie zuweist.

2.1.4. Acutezza, argutezza und ingegno

In den bisher zitierten Textstellen aus dem *Cannocchiale* war mehrfach von *acutezza* und *ingegno* die Rede. Ein weiterer wichtiger Begriff, der in Tesausos Traktat häufig fällt, ist *argutezza*, ein Substantiv, das nicht nur klanglich eng mit *acutezza* verknüpft ist. Den Begriff gilt es gemeinsam mit den beiden anderen genannten zu analysieren. Die leitenden Fragen sind dabei, in welcher Beziehung alle drei Termini zueinander stehen und vor allem, welche Unterschiede zwischen ihnen existieren. Das ist im Falle von *argutezza* und *acutezza* nicht ganz einfach, weil weder *argutezza* und die verwandten Begriffe „argutia“ und „arguto“ noch *acutezza* von Tesauro durchgehend einheitlich und mit konsistenter Bedeutung verwendet werden. Insgesamt findet sich der Begriff *acutezza* im *Cannocchiale* wesentlich seltener, was erstaunlich ist, da er eigentlich der geläufigere Begriff in den Auseinandersetzungen mit Rhetorik und Poetik im Seicento war, ein Umstand, der in der Forschungsliteratur häufig vernachlässigt wird. Andrea Battistini beispielsweise schreibt im Artikel „Acutezza“ des *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* dann auch:

Ein anderer Gelehrter, der die A. pflegte, war E. TESAURO. Er zog es vor, in seinem «Cannocchiale Aristotelico ossia idea dell'arguta et ingeniosa elocuzione» auf den fast gleichbedeutenden Terminus «argutezza» zurückzugreifen.¹⁶⁷

167 Battistini 1992, S. 95.

In der Folge verzichtet Battistini dann völlig auf eine Unterscheidung der „fast gleichbedeutenden“ Termini und spricht im Zusammenhang mit dem *Cannocchiale* nur noch von *acutezza*. Der Artikel hat entsprechend die Schwäche, dass er die durchaus vorhandene Verschiedenheit der Bedeutungsebenen von *acutezza* und *argutezza* nicht angemessen würdigt. Dabei ist das Problem evident und spiegelt sich implizit auch in Battistinis Ausführungen selbst wider. Zusätzlich komplizierter wird die Situation dadurch, dass Tesauro nicht konsequent zwischen den Begriffen *argutezza* und *acutezza* trennt. An einigen Stellen im *Cannocchiale aristotelico* fallen die Begriffe tatsächlich überein, beziehungsweise tritt ein Begriff in das Bedeutungsspektrum des anderen. Bei gründlicher Prüfung lässt sich in Bezug auf die Bedeutungsebenen beider Termini aber mindestens eine deutliche Tendenz zur Unterscheidung beider Begriffe in Tesauros Ausführungen ausmachen. Dieser Tendenz folgend, wird diese Arbeit beide Begriffe als distinkte Prinzipien behandeln und vorstellen. Die beiden semantischen Pole, an denen *acutezza* und *argutezza* bei Tesauro liegen, bilden einerseits ein der Kunst zugrundeliegendes Prinzip einer spezifischen Weltwahrnehmung mittels der *acutezza*, des „Scharfsinns“, und andererseits das Produkt einer solchen Wahrnehmung in Form einer „scharfsinnigen“ Äußerung, einer „Scharfsinnigkeit“ oder *argutezza*. Um zu einem genaueren Verständnis der Bedeutung von *argutezza* und *acutezza* im Theoriegebäude Tesauros zu gelangen, ist eine intensivere Beschäftigung mit diesen beiden Polen nötig, wobei allerdings, wie angedeutet, die zweite Ebene letztlich Produkt der ersten ist. Es besteht also eine Kausalität zwischen *acutezza* und *argutezza* in dem Sinne, als die *acutezza* tendenziell Ursache des Erkennens eines Zusammenhangs ist, die Beschreibung des erkannten Zusammenhangs durch eine *argutezza* tendenziell deren Wirkung. Dass die angesprochenen Bedeutungsebenen in Tesauros Werk tatsächlich existieren, soll nun anhand einer Analyse einschlägiger Bestimmungen und Definitionen belegt werden.

Gleich zu Beginn des *Cannocchiale* führt Tesauro die *argutezza* als zentrales Prinzip seiner Abhandlung ein.

Questa è l'ARGUTEZZA, Gran Madre d'ogni 'ngegnoso Con-
 cetto: chiarissimo lume dell'Oratoria, e Poetica Elocutione: spi-
 rito vitale delle morte Pagine: piacevolissimo condimento della

Civil conversatione: ultimo sforzo dell'intelletto: vestigio della
Divinità nell'Animo Humano.¹⁶⁸

An diesem Zitat wird gleich die Doppeldeutigkeit der *argutezza* deutlich. Tatsächlich erscheint Sie hier zunächst, im Gegensatz zu ihrer eben postulierten Hauptbedeutung, in erster Linie als Prinzip, nämlich als Mutter der *concetti* und Spur des Göttlichen im menschlichen Geist, weiter oben, im ersten Satz des ersten Kapitels auch als „divin Parto dell'Ingegno“¹⁶⁹, zugleich aber auch als Würze der Konversation und Geist der toten Seiten, was eher an eine konkrete Äußerung denken lässt. In der Folge bleiben Tesaurus Ausführungen dann aber vor allem im Fall der *argutezza* bei der oben skizzierten Hauptbedeutung, jenem Konzept, das, als scharfsinniger sprachlicher Ausdruck, auch im Mittelpunkt des Interesses des *Canocchiale aristotelico* steht.

Tesaurus Streben nach einer möglichst umfassenden Definition seines Gegenstands erschwert es gelegentlich, seine Ausführungen exakt nachzuvollziehen. Die Zahl der Aussagen, Definitionsansätze und Beispiele ist so groß, dass sie unmöglich sämtlich behandelt werden können. *Argutezza*¹⁷⁰ (und auch *acutezza*, noch immer sind die Begriffe hier nicht klar getrennt) ist laut Tesaurus überall in der Welt anzutreffen, und auch außerhalb davon, in den Sphären des Metaphysischen. Zugleich manifestiert sie sich seines Erachtens in den verschiedensten Ausdrucksformen. Sie ist also in Tesaurus Vorstellung durchaus kein rein sprachliches Phänomen. Im Gegenteil kann praktisch jede Handlung und Ausdrucksform potenziell „arguta“ sein. In seinem Kapitel zu den „Cagioni instrumentali delle argutezze“ benennt Tesaurus zunächst sechs Repräsentationsformen der *argutezza*: die „Argutia Archetipa“, die „Argutia Vocale“, die „Argutia Scritta“, die „Argutia de' Cenni“, die „Argutia de' Corpi Figurati“ und die „Argutia Composita“.¹⁷¹ Der Begriff umfasst also den Bereich der Ge-

168 CA, S. 1.

169 Ebenda.

170 Und auch *acutezza*, noch immer ist der Begriff nicht klar getrennt.

171 CA, S. 16ff. Bemerkenswert ist die Verwendung des Plurals. Der Ausdruck „*argutezze*“ der sich im *Canocchiale* häufig im Plural findet, lässt eindeutig an eine Reihe einzeln bestimmbarer Äußerungen denken, nicht an ein einheitliches Prinzip. Anders ist die Situation im Fall von *acutezza*. Im *Canocchiale* findet sich das Substantiv fast ausschließlich im Singular. Nur ein einziges Mal ist von *acutezze* die Rede, in einem Zusammenhang, in dem jedoch eindeutig von konkreten Äußerungen gesprochen wird (CA, S. 296). In dieser Beobachtung ist grund-

danken, des Stimmlichen und Schriftlichen, der Zeichen und Gesten, der Abbildung sowie sämtliche Mischformen der genannten Kategorien. Angesichts der Fülle dieser Ausdrucksmöglichkeiten stellt sich umso mehr die Frage nach dem sie verbindenden Prinzip, also danach, was Ausdrücke „argut“ macht.

Erste Hinweise auf dieses Prinzip finden sich im dritten Kapitel zu den „Cagioni efficienti delle Argutezze“¹⁷². Klaus-Peter Lange übersetzt den Titel relativ wörtlich mit „Wirkursachen“.¹⁷³ Dieser Begriff ist aber irreführend, denn Tesauro behandelt hier weniger Ursachen, als vielmehr Urheber von *argutezze*. An erster und wichtigster Stelle steht dabei Gott.

Ancora il grande IDDIO, godè talora di fare il Poeta, e l'arguto favellatore: motteggiando agli Huomini ed agli Angeli, con varie Imprese heroiche, e Simboli figurati, gli altissimi suoi concetti. Et a giuste ragioni. Primieramente accioche l'ingegno Divino non ceda punto all' humano: ne quella mente insterilisca, laqual feconda di concetti le altre menti. Peroche quanto ha il mondo d'ingegnoso: o è Iddio, o è da Dio.¹⁷⁴

Gott selbst also drückt sich gleich dem Dichter mittels *argutezze* aus und offenbart sich durch sie. Es sind *concetti*,¹⁷⁵ die so vermittelt werden, und zwar (unter anderem) durch „Imprese heroiche“ und „Simboli figurati“, zwei Ausdrucksmittel, die zum Bereich der „Argutie“ gehören. Gott, genauer sein *ingegno*, tut dies unter anderem, um den Geist aller anderen Wesen (also in erster Linie der Engel und der Menschen) zu befruchten und ihnen *concetti* einzugeben. Ingeniösität ist in letzter Ursache also immer Abbild des göttlichen *ingegno*. Nach diesen Bestimmungen äußert sich Tesauro auch zu den Wirkungen göttlicher *argutezze*. Dazu schreibt er:

sätzlich eine Bestätigung der These zu sehen, dass Tesauro die beiden Prinzipien nicht nur tendenziell inhaltlich, sondern in Ansätzen auch begrifflich trennt. Der Begriff *argutia* wird hingegen synonym mit *argutezza* verwendet.

172 Ebd., S. 59ff.

173 Vgl. Lange, Klaus-Peter: *Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesauros und Pellegrinis Lehre von der "acutezza" oder Von der Macht der Sprache*, München: Fink, 1968, S. 32.

174 CA, S. 59.

175 Der Begriff *concetto* selbst bildet einen weiteren Kernbegriff der Barocken Dichtungstheorie. Auf ihn wird an gegebener Stelle näher einzugehen sein.

Dipoi accioché lo stile della Divina Maestà non senta punto del triviale: ma da nobili figure si sollevi in guisa, che la sublimità generi maraviglia, e la maraviglia veneratione. Inoltre; accioché la verità per se amara, col vario condimento di concettosi pensieri si raddolcisca. Finalmente, accioché l'ottusa e temeraria turba non si presuma interprete de' Divini concetti ma solo i più felici ed acuti ingegni, consapevoli de' celesti segreti, ci sappiano dalla buccia della lettera, snoccolare i misteri ascosi: e con subalterne influenze, il Nume impari da sé solo, il Savio dal Nume, l'idioto dal Savio.¹⁷⁶

Hier deuten sich nicht nur die Verbindungen zwischen den Prinzipien *argutezza*, *acutezza*, *ingegno* und ihrem Effekt, der *maraviglia*, an,¹⁷⁷ auf engstem Raum werden darüber hinaus drei wesentliche Funktionen der göttlichen *argutezza* benannt, die auch für die *argutezza* an sich gelten.

Erstens schafft sie durch ihre Erhabenheit größtmöglichen Abstand zum Gewöhnlichen wodurch beim Rezipienten *maraviglia* hervorgerufen wird. Zweitens „versüßt“ sie die Wahrheit, worin bereits Tesaurus spezielles Mimesis-Konzept sowie seine Bestimmung des richtigen Verhältnisses von *docere* und *delectare* in der Dichtung anklingen.

Drittens hat sie eine lehrende Funktion, indem sie die Geheimnisse, die in ihr liegen, offenbart. Allerdings eröffnet sie sie nicht einfach jedem. Nur „i più felici ed acuti ingegni“ vermögen sie zu begreifen. Die *argutezza* ist entsprechend ein elitäres Phänomen. Sie erhebt ihren Schöpfer, aber auch ihren Rezipienten über die stumpfsinnige Masse, die der Entschlüsselungsaufgabe ratlos gegenübersteht. Die Kommunikation mittels *argutezza* bleibt also kundigen Rezipienten vorbehalten.¹⁷⁸

In diesem letzten Zitat liefert Tesaurus zugleich einen Hinweis darauf, was diese „happy few“ von der Masse unterscheidet: der *ingegno*. Dieser ist es,

176 Ebenda.

177 Tatsächlich handelt es sich hier um die Textstelle, auf die bereits im Zusammenhang mit *maraviglia* verwiesen wurde.

178 Vgl. dazu auch Battistini S. 92f, S. 96. Tesaurus elitäristische *Argutezza*-Definition ist sozialhistorisch reich an Implikationen, indem sie konkrete Schlüsse auf die historische Leserschaft zulässt. Derartige Fragen sind aber nicht Gegenstand dieser Arbeit und werden entsprechend nicht weiter verfolgt.

der die *argutezze*, insbesondere die göttlichen, entschlüsseln kann. Voraussetzung ist, dass er zu den „più acuti“ gehört, also genügend *acutezza* besitzt. Hier lässt sich also erkennen, was *acutezza* im Gegensatz zu *argutezza* für Tesauro bedeutet. *Acutezza* ist verbunden mit dem *ingegno*. Sie ist eine besondere Form des Scharfsinns, die in der Lage ist, „Geheimes“ und „Geheimnisvolles“ zu enträtseln.¹⁷⁹ Allerdings bleibt hier noch unklar, was das eigentlich Spezifische an der *acutezza* sein soll, auch weil eine Abgrenzung zu anderen Fähigkeiten des Geistes unterbleibt. Gleiches gilt für den Begriff des *ingegno*. Wesentlich klarer werden diese Bestimmungen dort, wo sich Tesauro den „Argutie Humane“ widmet.

Zuvor behandelt Tesauro noch die „Argutezze Angeliche“, „della Natura“ und „degli Animalì“. In ihnen finden sich – wie auch am Ende des Abschnitts zu den „Argutezze Divine“ – vor allem umfangreiche Sammlungen von Beispielen für die jeweiligen *argutezze*. Diese sind für diese Arbeit aber von geringem Interesse und werden daher nicht näher behandelt. Nur auf einige wichtige Punkte soll kurz eingegangen werden.

Interessant sind zunächst Tesauros anfängliche Einlassungen zu den „Argutezze Angeliche“, also den Formen, in denen der Geist der Engel sich dem menschlichen Geist mitteilt. Für den italienischen Autor gibt es hier drei Möglichkeiten der Kommunikation: Orakelsprüche, Träume und

179 Zur Stützung der These von der begrifflichen Trennung von *acutezza* und *argutezza* sei zusätzlich auf ein interessanten Befund Snyders verwiesen. In seinem Überblick über die poetologischen Traktate des Barockzeitalters behandelt er auch die Schrift *De acuto et arguto* des polnischen Jesuiten Maciej Sarbiewski. Snyder bezeichnet dieses Werk als „[l]a prima teoria secentesca del concettismo“. Sarbiewski nimmt darin eine Definition der beiden barocken „termini chiave“ vor, wobei er laut Snyder „una precisione mai vista né prima né dopo di lui“ erreicht. Zentraler Bezugspunkt ist dabei Ciceros *De Oratore*. Sarbiewski kommt in seiner Schrift zu einer Definition der beiden Begriffe, die Snyder wie folgt zusammenfasst: „[L]’acutezza (*acumen*) è responsabile per il pensiero, mentre l’arguzia è invece una specie di miraggio o controfigura che offre soltanto delle figure ornamentali“ (vgl. Snyder 2005, S. 36-40). Die Parallelen zu der hier formulierten These einer begrifflichen Trennung der Begriffe *acutezza* und *argutezza* in der Theorie Tesauros und den jeweils vorgeschlagenen Definitionen sind unverkennbar. Dabei bleibt unklar, ob Tesauro die Schrift seines polnischen Ordensbruders kannte. Diese wurde von Sarbiewski nicht veröffentlicht, sondern zirkulierte nur handschriftlich in den intellektuellen Kreisen Europas (Snyder 2005, S. 37). Unabhängig von der Frage nach einer direkten Bezugnahme Tesauros zeigt Sarbiewskis Traktat aber klar, dass für die Barockzeit keineswegs grundsätzlich davon auszugehen ist, dass die Begriffe *acutezza* und *argutezza* nahezu bedeutungsgleich (vgl. Battistini 1992) verwendet wurden. Offenbar gab es durchaus eine Tendenz zur begrifflichen Unterscheidung, und zwar anhand recht klar nachvollziehbarer Kriterien.

Wunderzeichen.¹⁸⁰ Allen drei ist gemeinsam, dass sie ihre Botschaften nie in klarer Weise, sondern immer symbolisch verschlüsselt vermitteln und vom Empfänger erst gedeutet werden müssen. Damit deutet sich bereits ein wesentliches Charakteristikum der *argutezza* an. Sie ist ein übertragenes Sprechen (oder Handeln, etc.) zur Vermittlung eines Gegenstands durch einen anderen. Aus der These, dass dies die Kommunikationsform der Engel sei, von Wesen also, die dem Göttlichen näher stehen als die Menschen, leitet Tesauro eine Bestätigung der Vorzüglichkeit des symbolischen und arguten Sprechens ab.¹⁸¹

Zum Abschluss des Kapitels zu den „cagioni efficienti“ widmet sich Tesauro, wie angedeutet, dann den „Argutie Humane“. Zwar schränkt er ein, er könne an dieser Stelle nur wenig über sie sagen, da sie Thema des ganzen Werkes seien, fügt dann aber hinzu, sich zumindest der Frage widmen zu wollen, welche Menschen besonders befähigt seien, *argutezze* herzustellen, wessen es also bedürfe, um sie zu produzieren.¹⁸² Entsprechend wird hier einiges über das den *argutezze* zugrundeliegende Wahrnehmungs- und Repräsentationsprinzip, die *acutezza*, gesagt. In Anlehnung an die *Rhetorik* des Aristoteles¹⁸³ bestimmt Tesauro drei Quellen von *argutezze*: „l'INGEGNO, il FURORE, e l'ESERCITIO.“¹⁸⁴

Dem *ingegno* widmet sich Tesauro zuerst. Er nennt ihn „una maravigliosa forza dell'intelletto“.¹⁸⁵ Zugleich versieht er ihn mit dem Zusatz „naturale“¹⁸⁶. *Ingegno* erscheint damit als eine spezifische Kraft, die Teil des Übergeordneten *intelletto* als der Summe der geistigen Vermögen des Menschen ist. Er ist außerdem eine natürliche und daher nicht erlernbare Begabung, die entsprechend nicht bei allen Menschen gleichermaßen ausgeprägt ist.

180 Vgl CA, S. 66.

181 Ebd: „Alle Argutie Divine regolatamente sommetto le Argutie Geniali ed Angeliche. Peroché l'Intelletto degli Angeli, è un riverberamento dell'Intelletto Divino: ne saprebbero da' nudi Spiriti uscir concetti, senon spiritosi. Il che più evidentemente conferma l'eccellenza del parlar Simbolico ed arguto.“

182 Vgl. ebd., S. 82.

183 Aristoteles, Rhet. III 7, 1408a 16-18; Rhet. III 10, 1410b 7-8; Rhet. III 11, 1412a 11-12. Tesauro selbst gibt diese Kapitel als Referenz an. Die Angabe zeigt ein typisches Verfahren Tesauros im Umgang mit dem Vorbild Aristoteles. Bei diesem finden sich nämlich die „drei Quellen“ nirgends so explizit definiert, wie Tesauro es hier suggeriert.

184 CA, S. 82.

185 Ebenda.

186 Tesauro befindet sich mit seiner Beurteilung des *ingegno* als naturgegebener Kraft also im Einklang mit Horaz.

Diese Bestimmung ist nur konsequent und plausibel, bedenkt man die vorangegangenen Aussagen zum *ingegno divino*: Wenn alles Ingeniöse in der Welt letztlich von Gott kommt, muss auch der menschliche *ingegno* eine göttliche Gabe sein. Er ist ein Einsprengsel des Göttlichen im menschlichen Geist und kann daher beinahe wie Gott auch schöpferisch wirken:

Quinci, non senza qualche ragione gli Huomini ingegnosi fur chiamati *Divini*. Peroche, sicome Iddio di quel che non è, produce quel che è: così l'ingegno, di *non Ente*, fa *Ente*.¹⁸⁷

Der ingenüose Mensch gewinnt diese Fähigkeit aufgrund zweier Talente, aus denen sich der *ingegno* zusammensetzt: *perspicacia* und *versabilità*.¹⁸⁸

Perspicacia meint eine besondere Fähigkeit, die Dinge zu begreifen und zu durchdringen: „La *Perspicacia* penetra le più lontane & minute *Circostanze* di ogni soggetto[...]“¹⁸⁹ Sie untersucht die Gegenstände im Hinblick auf einen ganzen Katalog von Eigenschaften, der später bei der Frage nach der „technischen“ Herstellung der *argutezza* eine Rolle spielen wird. Ist der Gegenstand so vollständig durchdrungen, kommt die *versabilità* zum Zug. Sie ist es, die die zuvor erkannten „fernsten Eigenschaften“ aufnimmt und zueinander in Beziehung setzt, sie vergleicht, austauscht, einander gegenüberstellt, auseinander ableitet oder eine für die andere einsetzt.¹⁹⁰ Ziel ist es dabei, den betrachteten Gegenstand mit einem anderen, in gleicher Weise durchdrungenen in Beziehung zu setzen, aber nicht anhand ihrer oberflächlichen Erscheinungen, sondern mittels der durch *perspicacia* ermittelten „fernen“ Qualitäten. Produkt dieser Tätigkeit ist die Metapher, „Madre delle Poesie, de' Simboli, e delle Imprese.“¹⁹¹ Damit wird immer klarer, was auch Frare andeutet, wenn er von „una condizione [...] paritaria“ der Metapher „rispetto all'argutezza“¹⁹² spricht. Metapher und *argutezza* meinen bei Tesauro weitgehend dasselbe, oder, genauer, die Metapher ist für den italienischen Autor die ideale Realisierung einer *argutezza*.

187 Ebenda.

188 Ebenda.

189 Ebenda.

190 Vgl. ebenda.

191 Ebenda.

192 Frare 2000, S. 64.

In den wenigen bisher besprochenen Zeilen wurde bereits Einiges über das besondere Erkenntnisprinzip deutlich, das den *argutezze* zugrunde liegt. Es ist beheimatet im *ingegno*, einer beinahe übernatürlichen geistigen Kraft, die es ermöglicht, zu einer profunderen Einsicht in das Wesen der Dinge zu gelangen. Diese wird aber nicht erreicht durch ausgiebige Reflexion, sondern schlagartig, durch plötzliches Durchdringen („penetrare“)¹⁹³ der Ebene der oberflächlichen Anschauung und spontanes Erfassen tieferer Zusammenhänge. In diesem Sinne bildet *ingegno* auch einen Gegenbegriff zu *prudenza*.¹⁹⁴ Bemerkenswert sind die weiteren Bestimmungen von *prudenza* und *ingegno*, die Tesauro vornimmt: „[...] la Prudenza comanda alla Fortuna; ma gli'ingegnosi (senon per miracolo) sono sfortunati: e dove quella conduce gli huomini alle dignità, ed agli agi; questo gli'nvia allo spedale.“¹⁹⁵ Dennoch werde der *ingegno* oftmals höher geschätzt, da er „l'ammirazione e l'applauso de' popolari“¹⁹⁶ erwirke.

Der *ingegno* erscheint also als eine Instanz des Geistes, aus der heraus *argutezze* gebildet werden. Er ist dazu in der Lage, weil ihm eine besondere Fähigkeit eigen ist, nämlich die *acutezza*, der spezifische Scharfsinn. Daher kann Tesauro soweit gehen zu behaupten: „tanto vale la voce ARGUTO, quanto INGEGNOSO“,¹⁹⁷ denn Scharfsinnigkeit und *ingegno* sind in seinem Denken nicht voneinander zu trennen. In der Folge liefert Tesauro eine erste Sammlung von Beispielen für menschliche *argutezze*. Es handelt sich dabei stets um übertragende Formen von bild- bzw. zeichenhafter Kunst, die Tesauro allesamt als Metaphern bezeichnet. Der Begriff Kunst ist dabei allerdings weit gefasst und umfasst auch Schöpfungen von Architekten und Ingenieuren. Allen Beispielen ist gemein, dass sie eine Vorstellung von etwas vermitteln, das selbst nicht zu sehen ist. So reichen sie von symbolischer Kunst über verschiedene „Trickbauten“, die zum Beispiel besondere akustische Effekte erzeugen, bis hin zu technischen Geräten, allen voran dem Namensgeber von Tesauros eigenem Werk, also dem Fernrohr, das sichtbar macht, was das bloße Auge nicht sehen kann.¹⁹⁸

193 CA, S. 82.

194 Vgl. ebenda.

195 Ebd., S. 83.

196 Ebd., S. 82.

197 Ebd., S. 83.

198 Vgl. ebd., S. 83-90.

Mit diesen Beispielen beendet Tesauo vorerst seine Ausführungen zum *ingegno* und wendet sich der zweiten Quelle der „Argutie humane“ zu, dem *furore*.¹⁹⁹

Der *furore* ist für Tesauo eine Veränderung im Geist, die drei verschiedene Ursachen haben kann: „Passione“, „Afflato“ oder „Pazzia“.²⁰⁰ Sie alle verleihen besondere Ingeniösität und Scharfsinnigkeit. Dies überrascht wenig, hält man sich vor Augen, dass *ingegno* für Tesauo einen Gegenbegriff zu *prudenza* bildet. Entsprechend stellt er hinsichtlich der „Passione“ fest: „[...] è proprio della Passione destar l'ingegno, benche addormenti il giuditio.“²⁰¹ Genau darin besteht das besondere Potenzial der „Passione“: Sie entflammt den Geist für einen Gegenstand, auf den sich ihre Aufmerksamkeit richtet, und ermöglicht, indem sie die Urteilsfähigkeit und damit die Ebene übergreifender Reflexion abschaltet, eine intensive Anschauung auch noch der kleinsten und entferntesten Eigenschaften dieses Gegenstands. Mit anderen Worten: Sie verleiht Fähigkeiten, die für *ingegno* und *acutezza* charakteristisch sind. Ganz ähnliche Beobachtungen stellt Tesauo auch zu den beiden anderen Quellen des *furore* an, so zum „Afflato“, einer Form der göttlichen Inspiration. Da der Bezug zum Göttlichen dem Ingeniösen von Natur eignet, ermöglicht auch der „Afflato“ ein besonderes Sehen. Er verleiht Visionen, die sich in symbolisch-zeichenhafter, metaphorischer Weise offenbaren.²⁰² Für die Literatur wird der „Afflato“ traditionell als konstitutiv erachtet, nämlich in Form der Inspiration durch die Musen.²⁰³ Er erscheint als eine Form von Wahn und Rausch. So wird er auch von Tesauo mit der Trunkenheit in Verbindung gesetzt. Auch diese erhitzte das Gemüt und rege die Phantasie an.²⁰⁴ Es ist also letztlich die verzerrte Wahrnehmung, die nach Tesauos Verständnis wahrhaft bemerkenswerte Zusammenhänge erkennt: Aus ihr heraus entstehen *argutezze*. Noch deutlicher wird dies in seinen Aussagen zur „Pazzia“:

199 Die Bestimmung ist auch deshalb interessant, weil die Vorstellung des *Furore* als Grundlage der Dichtung eigentlich einen platonischen und keinen aristotelischen Ursprung hat.

200 Vgl. ebd., S. 90.

201 Ebd., S. 91.

202 Vgl. ebd., S. 92.

203 Vgl. ebd., S. 93.

204 Vgl. ebenda.

L'ultimo Furore è quel de' Matti; i quali meglio che i sani (chi lo crederebbe?) sono conditionati à fabricar nella lor fantasia metafore facete, e simboli arguti: anzi la *Pazzia* altro non è che metafora, la qual prende una cosa per altra.²⁰⁵

Die Fähigkeit, einen anderen als den augenscheinlichen Gehalt in einem Objekt wahrzunehmen, ist also Bedingung für *argutezza* und Metapher. Damit soll der Wahnsinn allerdings nicht, wie es zunächst scheinen könnte, prinzipiell aufgewertet werden. Im Gegenteil wird vor seinen potenziell zerstörerischen Folgen gewarnt.²⁰⁶ Bezeichnend ist aber der Modus der Wahrnehmung, in dem der Wahnsinn dem Scharfsinn verwandt ist. „[...] Onde puoi tu conoscere in quanto fragil vaso quanto tesoro si serbi: poiche s'è vicina all'insania è la sapienza.“²⁰⁷ Tesauro Aussagen zur geistigen Verwandtschaft des Irren und des Wahnsinnigen sind auch deshalb für unseren Zusammenhang so interessant, weil sie in bemerkenswerter Weise eine kulturelle Konstruktion bestimmter diskursiver Funktionsstellen widerspiegeln, die Foucault als charakteristisch für die klassische *Episteme* beschreibt. Dabei begrenzen der scharfsinnige Dichter einerseits und der in Analogien entfremdete Irre andererseits das Feld des Wissens, wobei sie sich, folgt man Foucault, in der Symmetrie der jeweiligen Konstruktion dennoch nah sind.²⁰⁸

Der dritten Quelle der Argutezze, dem *esercitio*, widmet Tesauro große Aufmerksamkeit. Er sagt dort allerdings praktisch nichts, was für die Fragestellung in diesem Kapitel relevant wäre, sieht man von der Äußerung ab, dass der *esercitio* als intensives Studium alles „Arguten“ vorgestellt wird, aus dem der *intelletto* Material zur Produktion eigener *argutezze* gewinne. Wie Tesauro die Verfahren und Techniken einer solchen Beschäftigung mit dem Arguten und deren Einübung im Einzelnen beschreibt, wird in Kapitel 2.2. behandelt werden.

Deutlich wird insgesamt, dass *ingegno*, *furore* und *esercitio*, anders als von Tesauro zunächst dargestellt, durchaus nicht gleichwertig nebeneinander stehende Prinzipien sind, aus denen heraus die Bildung der *argutezze*

205 Ebenda.

206 Vgl. ebd., S. 95.

207 Ebd., S. 94.

208 MC, S. 63f.

gelingt. Als Instanz ihrer Produktion erscheint eindeutig der *ingegno*. *Furore* und *esercitio* bezeichnen eher bestimmte Zustände oder Tätigkeiten, die das Potenzial des *ingegno* zur Produktion von *argutezza* steigern können. Sie sind aber aus sich selbst heraus, also ohne die *acutezza*, *perspicacia* und *versabilità* des *ingegno*, nicht dazu in der Lage.

An Tesaros Ausführungen zu den „Cagioni Efficienti“ schließen sich Kapitel zur „Cagion Formale Dell'Argutia“, der „Trattato della metafora“ und der „Trattato de' concetti predicabili“ an. Diese Kapitel nehmen mit Abstand den breitesten Raum im *Cannocchiale* ein und behandeln vordergründig vor allem Fragen der Realisierung arguter Ausdrücke, also Techniken und Verfahren des scharfsinnigen Schreibens (und Sprechens). Es handelt sich, der angedeuteten Trennung zwischen *acutezza* als Wahrnehmungsprinzip und *argutezza* als ingenieurem Ausdruck folgend, eher um Probleme, die die Formung der *argutezza* betreffen. Dennoch finden sich in ihnen immer wieder Aussagen zum Prinzip der *acutezza*. Daher sollen sie hier nicht im Einzelnen untersucht, sondern im Überblick auf ebendiese Aussagen hin durchleuchtet werden.

Gleich zu Beginn des Kapitels zur „Cagion Formale“, genauer zu den Figuren, spricht Tesaro erneut von *acutezza*. Es handelt sich um das bereits bekannte Zitat, in dem er Drang des Menschen nach Wissen und seiner gleichzeitigen Abscheu gegen das Lernen spricht.²⁰⁹ Das Zitat ist in vielfacher Hinsicht interessant. In Bezug auf die sich in ihm vermittelnde Bedeutung von *acutezza* ist es allerdings zugegebenermaßen nicht ganz unproblematisch. Es geht hier nicht um die *acutezza* allgemein, sondern um die „acutezza dello stile“, eine bestimmte Form der Ausdrucksweise also, die in einem engen Verhältnis zur *novità* steht. Wenn sich aber *acutezza* im Stil ausdrücken kann, dabei jedoch zugleich der Neuartigkeit inhaltlich nahe steht, dann lassen sich daraus zumindest implizit Rückschlüsse auf das Prinzip der *acutezza* ziehen: Es geht auch hier darum, Zusammenhänge zu erkennen, die vorher nicht ersichtlich waren und folglich neu sind. Zugleich offenbart sich eine weitere Ebene des *acutezza*-Prinzips, nämlich eine expressiv-produktive. Dieser Schluss lässt sich auch anhand weiterer Stellen aus dem *Cannocchiale* belegen. Ein sehr eindrückliches Beispiel findet sich etwa im Kapitel zu den Metaphern:

209 s. Kapitel 2.1.3, Fußnote 166.

Et con acutezza Spagnuola il Gran Capitano, finita la battaglia della Cirignuola, vedendo comparire un nobil Cavaliere in ricco Arnese, che nel tempo della battaglia si era nascoso; disse a' Capitani: *Signori, siamo sicuri, ecco SANTELMO*. Volendo dire in una parola: *Sicome dopo la borasca compare sopra l'Antenna la fiamma da' Marinari detta Santelmo: così dopo la battaglia, eccovi comparir costui tutto risplendente d'oro e d'arme lucenti.*²¹⁰

Hier wird erneut deutlich, wie das Prinzip der *acutezza* arbeitet. Es ist die *acutezza* des *Capitano*, die die Verbindung herstellt zwischen dem Elmsfeuer, das von Seeleuten als Schutzzeichen angesehen wurde, und der strahlenden Rüstung. Die *acutezza* verbindet beide Elemente unmittelbar und spontan und bringt sie gleichzeitig in einem sprachlichen Ausdruck zusammen, was ein weiterer Beleg für ihr produktives Potenzial ist.²¹¹ Die eigentliche Bedeutung vermittelt sich erst durch die Verbindung der beiden, eigentlich nicht zusammengehörigen Vorstellungen und ist der Äußerung selbst nicht unmittelbar eigen. Die Anekdote bietet somit auch ein typisches Beispiel für „argutes“ Sprechen im Sinne Tesauros. Zugleich zeigt sich hier die bereits mehrfach postulierte begriffliche Trennung klar. Der Feldherr spricht „con *acutezza*“. *Acutezza* ist demnach eindeutig ein Prinzip, das dem Gesagten zugrunde liegt, nicht die Äußerung selbst.²¹²

210 CA, S. 438.

211 Ein solcher Ausdruck wird hier unter dem Oberbegriff „metafora“ behandelt. An anderer Stelle wird vergleichbar über *argutezza* oder Enthymem gesprochen. Darauf wird hier später noch einzugehen sein.

212 Auffällig ist hier der Verweis auf Spanien als eigentliches Mutterland der *acutezza*. Wie Volker Kapp zeigt, war die Argutia-Bewegung grundsätzlich ein gesamteuropäisches Phänomen, das eng an den Jesuitenorden geknüpft war, (vgl. Kapp, Volker: „Argutia-Bewegung“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 1, Tübingen: Niemeyer, 1992, Sp. 991-998.). Allerdings waren es zunächst vor allem spanische Prediger, die den arguten Predigtstil, der von einer starken Verwendung von *concelli* geprägt ist, nach Italien, zunächst vor allem nach Neapel, brachten. Vgl. dazu Gil, Alberto: „Rhetorische Figuren und Informationsstruktur im Italienischen am Beispiel der Antithesen bei Emanuele Tesauro“, in: *Rhetorica: Ordnung und Brüche. Beiträge des Tübinger Italianistentags*, hrsg. von Rita Franceschini et al., Tübingen: Gunter Narr, 2006, S. 27-37, hier S. 30.; außerdem Ardissino, Emiliana: „Le Dicerie sacre del Marino e la predicazione di primo Seicento“, in: *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, hrsg. von Emilio Russo, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2009, S. 165-183. Für die Wahrnehmung Spaniens als Herkunftsland der *acutezza* dürften außerdem die Traktate Baltasar Graciàns, allen voran die Schrift *Agudeza y arte de ingenio*, von großer Bedeutung gewesen sein.

In einem der späten Kapitel, in dem Tesauro eine Anleitung „*Per fabricar Concetti Arguti*“²¹³ geben will, behandelt er die *acutezza* erneut, nämlich im Zusammenhang mit einem der Theoreme, die er als Regeln zur Bildung der *Arguti Concetti* aufstellt: „DATO THEMATE, NOTIONES ABDITAS INDAGARE.“²¹⁴ Tesauro beschreibt in diesem Kapitel sehr genau den Aufbau einer Rede gemäß seinem Rhetorikverständnis. Die soeben zitierte Regel ist dabei die dritte, die er beherzigt wissen möchte²¹⁵. Sie verdeutlicht ein weiteres Mal, wie die *acutezza* innerhalb von Tesauros Theorie konzipiert ist und wie sie operiert. Die Regel besagt, dass nach der Wahl des Themas das Finden möglichst entlegener das Thema betreffender Begriffe, Konzepte und Erkenntnispotenziale von entscheidender Bedeutung sei.

Le Notioni stan nascose dentro della Tema, come i Metalli dentro delle Miniere. Et questa è la Materia prossima: senza cui tanto è possibile di fabricare un'Entimema, quanto una Bombarda senza Metallo. Colui dunque sarà più pronto, e parato a fabricar Entimemi Arguti, il qual discoprirà maggior numero di Notioni e Circostanze nella sua Tema.²¹⁶

Das Auffinden der „notioni“ gelingt laut Tesauro mittels eines von ihm entworfenen Ordnungsrahmens, des *Indice Categorico*, der hier metaphorisch mit einer Mine, aus der die „notioni“ extrahiert werden, verglichen wird. Dieser Index ist ein bemerkenswertes Instrument und wird noch zu besprechen sein. Hier nur soviel: Es handelt sich dabei um ein Register, in dem einem Begriff Vergleichsbegriffe zugeordnet werden, und zwar gemäß den aristotelischen Kategorien. Durch die Gegenüberstellung dieses Verzeichnisses mit dem Verzeichnis eines weiteren, zum Thema gehörenden Begriffs, lassen sich in Tesauros Augen zahlreiche interessante und überraschende Bezüge auffinden, die sich aus der Gegenüberstellung der bloßen Begriffe nicht unmittelbar ergäben. Bis zu diesem Punkt han-

213 CA, S. 548.

214 Ebd., S. 551 [Übers.: „Zu einem gegebenen Thema verborgene Erkenntnispotenziale auffinden“]. Tesauro leitet seine Theoreme jeweils aus den Schriften des Aristoteles ab. Er bezieht sich hier auf Rhet. II 22, 1396a 5-7.

215 Ihr voran gehen die Auffindung und Konstruktion des Themas.

216 Ebd., S. 551.

delt es sich um ein rein formales und technisches Verfahren zum Aufspüren von „notioni“. Die *acutezza* kommt erst ins Spiel, wenn es um das Finden „richtiger“, das heißt besonders entlegener Beziehungen geht:

GIÀ ti avisai, che come in una Melagrana, non tutte le grana son sane: così non tutte le Notioni sarann' utili al tuo proposito. Ma prima si fa l'apparato delle Materie alla rinfusa; ed apresso, la scelta. [...] [Q]uesta Operatione [...] consiste nell'acutezza dell'Ingegno.²¹⁷

Nicht alle Bezüge, die der *Indice Categorico* liefert, sind also angemessen und nutzbar. Die relevanten auszuwählen, bleibt Aufgabe der *acutezza*. Der *Indice Categorico* erscheint entsprechend als technisches Hilfsmittel, das es der *acutezza* erleichtert, einen Gegenstand zu durchdringen, und den Prozess der Einsicht in die entlegenen Eigenschaften so beschleunigt.

Anhand des bisher Gesagten dürfte deutlich geworden sein, was das postulierte Prinzip der *acutezza* ausmacht. Die *acutezza* ist eine Kraft des *ingegno*, mittels der der Mensch in der Lage ist, zu einem tiefer gehenden Verständnis der Dinge, die er betrachtet, zu gelangen. Die *acutezza* dringt hinter die Ebene der oberflächlichen Erscheinung und erkennt in der Tiefe liegende Zusammenhänge. So kann sie nicht nur einzelne Gegenstände genauer betrachten, sondern auch neue Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen Objekten ihrer Anschauung entdecken. Diese neue Anschauung wird aber gerade nicht durch intensive Reflexion, Kontemplation oder logische Schlussfolgerung erreicht, sondern unmittelbar, mittels einer letztlich metaphysisch fundierten Fähigkeit des menschlichen Geistes. Die *acutezza* ist es denn auch, die zum Auslöser kreativer und produktiver Prozesse der Realitätsbetrachtung und -modulation im Bereich der Künste wird.

2.1.5. Zusammenfassung

Bis hierher sind die zentralen Begriffe der Theorie Tesauros benannt und beschrieben worden. Zugleich wurde schon angedeutet, wie sie von einander abhängen bzw. sich gegenseitig bedingen. Es lohnt sich, nun noch

217 Ebd., S. 553.

einmal an den Ausgangspunkt der Analyse zurückzukehren, also zur *Maxime* vom mühelosen Lernen als wesentlicher Funktion der Kunst. Auf der Grundlage des bisher Gezeigten lässt sich nun zusammenfassend deutlich darlegen, wie Tesauros Kunstkonzept versucht, dieses Ziel zu erfüllen, und welche Funktionen den einzelnen Prinzipien und Konzepten dabei zukommen. Als ideale Form zur Realisierung des Ziels wurde die argute Metapher bestimmt. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie auf engstem Raum, oft nur in einem Wort, zwei (oder mehr) Konzepte miteinander verbindet, deren Ähnlichkeit bei oberflächlicher Betrachtung nicht zu erkennen ist. Ihre Verbindung ist neuartig und löst dadurch *maraviglia* aus. In ihr offenbart sich ein Zusammenhang in der Welt, der zuvor nicht gesehen wurde, und entsprechend lernt der Rezipient etwas über das Wesen der in der Metapher verbundenen Gegenstände. Dieser Einblick in die Wirkzusammenhänge der Welt ähnelt einer Offenbarung. Wie eine göttliche Offenbarung *maraviglia* erzeugt, können dies auch die mit *acutezza* gestalteten Produkte der Kunst. Diese funktionale Ähnlichkeit stellt Tesauro in seinem Kapitel zu den *argutezze* heraus.²¹⁸

2.1.6. Das Schöne und das Neue

Das bisher skizzierte Kunstkonzept Tesauros mit seiner Fokussierung auf Effekte von *maraviglia* und *novità*, die durch *ingegno* und *acutezza* erreicht werden sollen, erweist sich als implikationsreich im Hinblick auf verschiedene kunsttheoretische Debatten, die den Diskurs seit der Renaissance beherrschten. Besonders deutlich zeigt sich dies an der Rolle, die das „Schöne“, normalerweise eine zentrale Kategorie ästhetischer Auseinandersetzung, innerhalb der Theorie spielt. Ihm kommt, anders als man anhand verschiedener Barockklischees vielleicht erwarten würde, eine eher untergeordnete Bedeutung zu. Zentral ist hingegen das „Angenehme“ oder „Erfreuliche“, der „Genuss“. Die mit diesen Ausdrücken bezeichneten Empfindungen entspringen in erster Linie gerade nicht der Erfahrung eines wie auch immer gearteten Schönen. Vielmehr sind sie, besonders in ihrer höchsten Form, mit intellektuellen Prozessen verbunden. Zugleich

218 Man könnte bei diesen Ausführungen zum dem Schluss kommen, dass Tesauro hier in der Tat ein analogistisches Ordo-Modell propagiert, bei dem die *acutezza* zur Einsicht in den Ordo dient. Dass aber die Funktionsweise der *acutezza* tatsächlich aber gerade nicht an die Vorstellung eines prästabilierten Ordo geknüpft ist, wird in den folgenden Kapiteln zu zeigen sein.

sind sie an einen spezifischen Nutzen geknüpft, der sich aus dem intellektuellen Akt ergibt. Ungeachtet dessen lohnt es sich, die Entwicklung der ästhetischen Begrifflichkeiten Tesausos genauer nachzuvollziehen.

In der Einleitung zum Kapitel über die „Cagion Formale dell'Argutia“ postuliert der Autor grundsätzlich: „[O]gni human godimento consista nel satisfare ad alcuna delle tre humane facultà, *Senso, Affetto, Intelligenza*“.²¹⁹ Diese werden jeweils angesprochen von drei „generi“ von Figuren: „HARMONICO, PATETICO, ed INGEGNOSO“.²²⁰ Diese Aufteilung überrascht durchaus. Bis dato war im betreffenden Kapitel in erster Linie von *novità* und *varietà* die Rede, die in der bekannten Weise die „noia“ vertreiben. Die Beispiele für rhetorische Figuren, die dies leisten, stammten dabei vor allem aus dem Bereich der „Significatione Ingegnosa“. Sie ist es auch, die gleich zu Beginn des entsprechenden Abschnitts als wichtiges Kriterium für die Zuordnung einer Figur zu den „Figure Argute“ bestimmt worden war, die unter den rhetorischen Figuren insgesamt an höchster Stelle stehen und deren Vollendung die Metapher darstellt.²²¹ Damit ist schon angedeutet, welchen Zweck Tesauo bei seiner Einteilung der rhetorischen Figuren und der von ihnen angesprochenen menschlichen Wahrnehmungsfähigkeiten verfolgt: Er möchte eine „vera Genealogia delle Rettoriche FIGURE“²²² liefern, die zugleich eine Hierarchie der Figuren mit der Metapher an erster Stelle etabliert, „quell'una che fù il nobile obietto di questo libro: [...] quell'una [che] vuol essere da tutte l'altre, quasi dimestiche anelle, accompagnata e servita.“²²³

Zuerst behandelt Tesauo die „Figure Harmoniche“, die, so seine Auffassung, in erster Linie die Sinne des Menschen ansprechen und erfreuen. Es geht ihm dabei um Fragen der äußeren Form von Texten, zum Beispiel um Versmaß und Ordnung. Tesauo tritt dabei für einen möglichst klaren und präzisen Stil ein. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang seine explizite Ablehnung des Asianismus und sein Lob des Attizismus, wobei er sich auf Cicero beruft, der sich ebenfalls, insbesondere

219 Ebd., S. 124.

220 Ebenda.

221 Vgl. ebd., S. 121ff.

222 Ebenda.

223 Ebd., S. 121.

in seinen späteren Lebensjahren, diesem Ideal zugewandt habe.²²⁴ Bemerkenswert ist dies insofern, als der Asianismus in modernen Darstellungen oft als spezifische Ausprägung einer allgemeinen Tradition des literarischen Manierismus begriffen wird, dem auch die Literatur des Barock nach Meinung illustrierter Kritiker zugehören soll.²²⁵ Tesausos Ideal, das er bei Cicero vorgebildet sieht, ist aber nun das der „*concinnitas*“,²²⁶ des knappen und prägnanten Stils.

Nach diesen allgemeinen Überlegungen benennt Tesauo drei Quellen, aus denen Sätze ihre Harmonie gewinnen. „EQUALITÀ delle Membra: CONTRAPOSITION de' Termini: & SIMIGLIANZA delle Consonanze.“²²⁷ Aus ihnen leiten sich die bereits angesprochenen allgemeinen Formvorgaben ab. Die „Equalità“ gebietet das Metrum. Die „Contrapositione“ ist gleichbedeutend mit der Antithese, die durch diese gesonderte Behandlung eine Aufwertung erfährt. Das liegt vermutlich daran, dass die Antithese mehr als alle anderen Figuren dazu geeignet ist, weit auseinanderliegende Gegenstände auf engem Raum miteinander zu vereinen. Welchen Wert das für Tesauo hat, bedarf keiner Erläuterung mehr.²²⁸ Simiglianza äußert sich dem Autor zufolge in Formen, die lautliche Ähnlichkeit erzeugen, so zum Beispiel in der Anapher oder der Alliteration. Bei genauer Betrachtung des Abschnitts zu den „Figure Harmoniche“ wird deutlich, dass sie an sich nur sehr bedingt Schönheit bzw. *godimento* hervorbringen. Vielmehr erscheinen sie lediglich als geeignete Träger solcher Schönheit.²²⁹

Dieser Gedanke lässt sich auch in Tesausos Ausführungen zur „*Perioda ritonda*“ wiedererkennen. Er beschäftigt sich dort mit der Frage der an-

224 Ebd., S. 127. Tesauo zitiert hier allerdings Cicero in einer Form, die sich so bei letzterem nicht findet.

225 Vgl. u.a. Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, durchgesehene und erweiterte Ausgabe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987.

226 CA, S. 127.

227 Ebenda.

228 Eine gelungene, wenn auch sehr knappe Übersicht über die besondere Funktion der Antithese im Prozess der Informationsvermittlung innerhalb der Theorie Tesausos liefert Alberto Gil. Er bezieht sich in seiner Untersuchung allerdings vor allem auf die besondere Bedeutung der rhetorischen Figuren für die Predigtliteratur und Tesausos Aussagen dazu (Vgl. Gil 2006, passim).

229 CA, S. 133: „Che se al conserto harmonioso si aggiunge una materia *sententiosa*, ò *grave*, ò *ingegnosa*, ò *ammirabile*, o *mordace*, di cui si parlerà a suo luogo: allhora gli applausi, e le maravi-

gemessenen Länge von Satzgefügen. Sein Ideal entnimmt er erneut der *Rhetorik* des Aristoteles. Es besteht in der „*Mediocrità Periodica*“. Damit meint er jene Satzform, die in sich abgeschlossen und von überschaubarem Umfang ist und mit der daher das jeweilige *conchetto* in bestmöglicher Weise ausgedrückt werden kann. Solch eine syntaktische Fügung gilt ihm, mit den Worten des Aristoteles, als „angenehm und leicht verständlich.“²³⁰ Tesauro führt diese Bestimmung auf seine Kerndefinition des Angenehmen in der Dichtung zurück. Es entsteht einerseits aus der Kürze, nämlich insofern, als nur so viel gesagt wird, wie nötig ist, um das Gewünschte auszudrücken, andererseits aus der Ordnung der Wörter, also der Einhaltung formaler Vorgaben, so der Beachtung eines rhythmisierenden Versmaßes.²³¹ Die äußeren Formbestimmungen machen das *conchetto* „leicht verständlich“ und befördern so ein leichtes und angenehmes Erkennen. Der Stil hilft mithin idealiter, die Mühelosigkeit des Lernens, die Tesauro zum Ziel der Dichtung ausgerufen hatte, zu erreichen. Mit dieser Bestimmung verschafft er der Poesie eine große Freiheit. Denn gemäß seiner Definition gibt es keine äußeren Vorgaben, die die Wahl einer bestimmten Form konditionieren. Sie hängt allein von inhaltlichen Überlegungen ab. Dabei spielt neben dem *conchetto* selbst auch die „*capacità dell'Uditore*“, ²³² also eine rezeptive Komponente, eine wichtige Rolle. Interessant ist außerdem, was Tesauro über die „*Beltà delle Parole*“²³³ sagt. Im einschlägigen Passus findet sich eine der wenigen Stellen des *Cannocchiale*, an denen konkret von Schönheit die Rede ist. Diese Schönheit entstehe, so Tesauro, „*dalla NOBILTÀ degli OGGETTI SIGNIFICATI e dalla SONORITÀ delle VOCI SIGNIFICANTI.*“²³⁴ In sehr allgemeiner Weise spricht er dann davon, dass schöne Wörter jene seien, die etwas Schönes, Angenehmes oder Gutes bezeichnen.²³⁵ Analoges gelte für großartige, aber auch für grausame und schreckliche Gegenstände. Bemerkenswert ist aber, warum sie seines Erachtens jeweils die

glie così negli Epigrammi, come nella Prosa: facendo il *conchetto* parer più grata la figura, e la figura il *conchetto*.“

230 Rhet. III 9, 1409b 1.

231 Vgl. CA, S. 143ff.

232 Ebd., S. 144.

233 Ebd., S. 154.

234 Ebenda.

235 Vgl. ebd., S. 155.

ihnen zugeschriebene Wirkung entfalten: Nach seinen Worten funktionieren sie genauso wie „pitture“, indem sie im Geist ein lebendiges Bild des bezeichneten Gegenstands erzeugen.²³⁶ Dabei, so Tesauro, nimmt der Geist selbst die Form dessen an, was sich in ihm abbildet. In Entsprechung zu diesen Bildern stellen sich dann die Empfindungen ein. Nimmt der Geist also eine schöne Form an, so entsteht Freude, bei einer schrecklichen Form hingegen Angst usw. Der Aspekt der „Visualität“ der Wörter spielt für Tesauro dabei eine wichtige Rolle. Dort, wo er über die Schönheit der Wörter spricht, hat er eigentlich immer sprachliche Bilder vor Augen und zwar ganz konkret Periphrasen und vergleichbare Figuren.²³⁷ Damit rücken auch diese Ausführungen in die Nähe zu seinen Bestimmungen zur Metapher, die freilich erst später im Werk erfolgen werden. Festzuhalten ist, dass Tesauro den „schönen“ Gegenständen ein größeres Potenzial zuschreibt, eine erfreuende Wirkung auszulösen, als den „schrecklichen“ – ein Urteil, das sich so nicht durchgängig im *Canocchiale* finden lässt.

Besondere Beachtung erfahren im Zusammenhang mit den schönen Wörtern erneut die „ungewöhnlichen“. So lobt er „piegationi pellegrine [...] le quali quantunque infino a qui non habbian salvocondotto nelle rancide pandette de' puri Grammatici, rigorosi tiranni de' liberi 'ngegni“.²³⁸ Der Gedanke, der sich hier äußert, ist bereits bekannt. Ungewöhnlichen Wörter erzeugen besondere Aufmerksamkeit und prägen sich so besonders gut ein. Deshalb gelten sie hier als besonders schön. Die Beschreibung von äußerer Schönheit wird nahezu durchgängig auf ihren Nutzen für die Vermittlung des *concetto* zurückgeführt, sodass die Dinge zumeist nicht aus sich selbst heraus, wegen ihrer harmonischen Form, der Ausgewogenheit ihrer Teile oder ähnlicher Kriterien, als schön erscheinen. Schön und angenehm werden sie dadurch, dass sie den schlagartigen und mühelosen geistigen Verstehens- oder Erkenntnisakt auslösen oder zumindest unterstützen. In ihm verwirklicht sich in höchstem Maße das Ideal literarischer Schönheit als Einheit von *docere* und *delectare*. Diejenigen Figuren, die dazu am besten in der Lage sind, sind entsprechend nicht die „Figure

236 Die Bedeutung dieser wahrnehmungstheoretischen Annahme wird in Kapitel 2.3. dieser Arbeit im Detail dargelegt und untersucht werden.

237 Vgl. ebd., S. 155ff.

238 Ebd., S. 158.

Harmoniche“, sondern die „Figure Ingegnose“, die der Autor als „[i] più sacri, e arcani penetrati dell'Arte“ bezeichnet. Sie gelten Tesauro weiter als „nobilissimo fiore dell'Intelletto che non più nell'*Harmonico suono* ò nelle *Patetiche forme*, ma nella SIGNIFICATIONE INGEGNOSA, ripon la gloria dell'arte. [...] Et queste sono apunto le vere Figliuole dell'ARGUTEZZA, feconde Madri de' Simboli, e de' Concetti, che ingemmano le Inscrittioni, ed ogni Poetico, od Oratorio componimento.“²³⁹ Diese Bestimmung ist im Rahmen der Argumentation Tesauros fundamental: Kunst erreicht für ihn ihre Vollendung erst in der ingenüösen Bedeutung, die direkt der *acutezza* entspringt.²⁴⁰ Der Autor präzisiert hier auch, warum der ingenüöse Ausdruck in seinen Augen dem nicht ingenüösen, dem nackten und gewöhnlichen Wort²⁴¹ überlegen ist. Beiden gehe es zwar letztlich, wie jeder Form der Rede, als Signifikanten darum, ihren Gegenstand, ihr Signifikat darzustellen, der ingenüöse Ausdruck erfordere dabei aber im Gegensatz zum Gewöhnlichen eine zusätzliche „opera dell'Ingegno“, und eben dadurch stelle sich der *diletto* ein.²⁴² Unter dieser „opera dell'Ingegno“ ist der schon beschriebene Entschlüsselungsakt mittels der *acutezza* zu verstehen, der dann die unmittelbare Einsicht und Erkenntnis, das „mühelese Lernen“ von etwas Neuem auslöst. Dieser Moment der Durchdringung oberflächlicher Wahrnehmung und der Einsicht in eine darunter liegende Strukturebene erzeugt die metaphysisch fundierten Effekte von *diletto* und *maraviglia*.²⁴³

239 Ebd., S. 234f.

240 Bei Tesauro findet sich hier allerdings der Begriff *argutezza*. Es handelt sich dabei um einen der Fälle, in denen keine scharfe Trennung zwischen *acutezza* und *argutezza* vorgenommen wird. Im Sinne der Klarheit der Darstellung und der argumentativen Stringenz bleibe ich aber bei dem Begriff *acutezza*.

241 Vgl. ebd., S. 235.

242 Vgl. ebenda.

243 Die angesprochenen Fragen nach Möglichkeiten, Bedingungen und Bedeutungen der ästhetisch vermittelten Erkenntnis werden an späterer Stelle noch intensiv zu diskutieren sein. Im Hinblick auf die eingangs formulierten Fragestellungen zeichnet sich nun aber immer deutlicher ab, wie weitreichend Tesauros Modifikation des Kunstideals wirklich ist. So wird zunehmend klar, dass seine Diskussion der Prinzipien des *docere* und *delectare*, eine für sich genommen traditionelle Debatte der poetologischen Auseinandersetzung, tatsächlich nur Aufhänger für wesentlich weitreichendere Überlegungen psychologischer und epistemologischer Natur sind, was im Einzelnen noch zu zeigen sein wird. In diesem Zusammenhang wird auch die Frage zu beantworten sein, inwiefern es sich bei den „Erkenntnissen“ des *ingegno* um Einsichten in eine Ordnung handelt oder ob mit ihnen nicht vielmehr eine Konstruktion der Wirklichkeit durch das Subjekt einhergeht. Für Donato sind die Veränderungen in der theoretischen Auseinandersetzung nicht zuletzt Resultat der offensichtlich neuen Form der Me-

Daraus erklärt sich nun Tesausos Hierarchie der Figuren, denn die „Figure Ingegnose“ und unter ihnen vor allem die Metapher verwirklichen in sich selbst Tesausos Kunstideal der ästhetischen Erkenntnis. Anderen, wie den „Figure Harmoniche“, kommt dagegen nur eine sekundäre Funktion zu. Im folgenden Kapitel wird dargestellt werden, wie der Autor diese Hilfsbeiträge in Form von spezifischen formalen Verfahren und daraus abgeleiteten Gebrauchsanweisungen klassifiziert. Für den Moment ist wichtig festzustellen, dass im *Cannocchiale* die Empfindung des Schönen und Angenehmen in der Kunst immer an eine intellektuelle Einsicht, eine neue Erkenntnis oder eine neue Sicht auf einen Gegenstand geknüpft ist. Das Vergnügen selbst ist analog dazu ebenfalls intellektueller Natur und somit oberhalb der Ebene der Sinne angesiedelt. In dieser Hinsicht ist Ezio Raimondis Beobachtung zuzustimmen, dass Kunst, wie Tesauo sie entwerfe, grundsätzlich intellektualistisch sei.²⁴⁴

Entsprechend erhält sie extreme Freiheiten in Bezug auf die Wahl ihrer Gegenstände und Formen. In der ingeniosen Metapher sieht Tesauo sein Ideal der Vereinigung von *docere* und *delectare* durch „müheloses Lernen“ realisiert. Zugleich stellt er fest, in einer Gesellschaft zu leben, die einen hohen Grad an Gewöhnung in Bezug auf ästhetische Ausdrucksformen und ihre geistigen Inhalte erreicht hat und daher, um überhaupt für Kunst empfänglich zu werden, in besonderem Maße der Realisierung dieses Ideals bedarf. In diesen Überlegungen findet sich die Grundlage und zugleich auch die Legitimation des barocken Schreibens, das sich, um den Begriff Hugo Friedrichs nochmals aufzugreifen, durch eine „Überfunktion des Stils“²⁴⁵ auszeichnet. In Bezug auf den *Cannocchiale* kann man diesen Ausdruck durchaus gelten lassen, aber nicht im Friedrichschen Sinne einer „deklamatorischen Ostentation“. Der Stil, die Formen, Figuren und Verfahren sind nicht Selbstzweck, vielmehr spielen sie eine eigene, sehr spezifische Rolle im Rahmen der Verwirklichung von Tesausos Kunstideal.²⁴⁶ Ihre Überhöhung bildet gleichwohl die Grundlage für die letztlich Absage des Autors an das „klassische“ Ideal der

taphernverwendung durch Marino, die in seinen Augen den Charakter einer „rejection rather than a *dépassement*“ hatte (Donato 1963, S. 15).

244 Vgl. Raimondi 1958.

245 Friedrich 1964, S. 545.

246 Vergleiche dazu auch Kapitel 3.3., insbesondere 3.3.1. und 3.3.4.

Angemessenheit bzw. des Dekorums, was zweifelsfrei deutlich wird, wenn man seine Ausführungen zu diesem Thema betrachtet. So spricht er zu Beginn des *Trattato delle Metafore* von der Möglichkeit, die Ausdrucksstärke der Metapher mehr und mehr zu vergrößern, indem man ihre Spannung, das heißt die Entfernung zwischen den verbundenen Begriffen, immer weiter steigert, etwa indem man ihr zusätzlich zu ihrer inhaltlichen Neuartigkeit eine sprachlich ausgefallene Form gibt usw. Zum Abschluss dieser Überlegungen geht Tesauro schließlich auf die Regeln des Dekorums ein:

Egli è ver nondimeno, che il troppo è troppo. Perche così nelle Metafore, come nelle altre Voci Pellegrine, hassi à guardar la santa legge del *Decoro*; di cui già qualche cosellina sparsamente ti hò suggerita.²⁴⁷

Abgesehen davon, dass schon die sprachliche Form – die Verwendung des Diminutivs „cosellina“ und seine Verstärkung durch das Adverb „sparsamente“ – einen deutlichen Hinweis auf die eigentlich untergeordnete Rolle des Dekorums in Tesauros Theorie gibt, machen auch die umstehenden Erläuterungen klar, dass ihm gemäß das Erreichen einer möglichst großen expressiven Qualität der Metapher wichtiger ist als die Frage der Angemessenheit von Inhalt und Ausdruck. Entsprechend schränkt Tesauro seinen eigenen Einwand gleich wieder ein und verweist darauf, dass die vielfältigsten „suggetti“ ebenso viele „Decori“ erforderten, die ihren Ausdruck in unterschiedlichen Metaphern finden müssten.²⁴⁸ Bereits die pluralische Verwendung des Begriffs Dekorums zeugt von dessen Verwässerung. Tesauro fordert zwar die Angemessenheit von Inhalt und sprachlicher Form, aber nur bezogen auf die Bildung konkreter Metaphern und immer im Hinblick auf die Realisierung der jeweils bezweckten Ausdrucksfunktion. Entsprechend sollen edle und prächtige Gegenstände durch ebensolche Metaphern bezeichnet werden, schreckliche durch schreckliche usw. Für solche Übertragungen liefert Tesauro in der

247 CA, S. 270. Zur schwindenden Bedeutung des Dekorums in der barocken Dichtung vgl.: Schulz-Buschhaus 1985.

248 CA, S. 270.

ihm eigenen Manier zahlreiche Beispiele aus der Literaturgeschichte.²⁴⁹ Seine Ausführungen zum Dekoratum haben aber nichts zu tun mit systematischen Überlegungen zu den *genera dicendi* und den diesen angemessenen Stilhöhen. Solche Systematiken, die von zentraler Bedeutung für den Literaturdiskurs der Renaissance waren sind für ihn irrelevant. Insbesondere die Diskussion der Gattungen spielt für ihn keine Rolle.²⁵⁰ Entsprechend uneinheitlich sind seine Beispiele. In ihnen stehen Ovid, Cicero, Seneca, Aristoteles und Marino problemlos nebeneinander.

Die Einteilung und gesonderte Betrachtung der Genera ist auch deshalb für Tesauro ohne Bedeutung, weil ihre spezifischen Funktionen in seinen Augen obsolet geworden sind. Ihre Unterscheidung wird zugunsten eines einheitlichen Prinzips der Dichtkunst aufgegeben, nämlich des geschilderten *maraviglia*-Prinzips, in dem sich *docere* und *delectare* verbinden. Vor diesem Hintergrund erscheinen äußere Beschränkungen im Sinne des klassischen Dekorumsbegriffs geradezu unsinnig. Erlaubt ist, was den Zweck erfüllt:

Quinci di nuovo tu puoi conoscere quanto ameno, ed ampio campo la Metafora ci dispieghi : e quanta licenza permetta alla libidine degli 'ngegni: i quali allora incominciano ad aprir gli occhi, e sfarfallar dal nido della idiotagine puerile; quando incominciano a sentir l'acutezza della Metafora; ed à partorirne alcuna di proprio marte.²⁵¹

Die Frage nach dem Dekoratum und der Angemessenheit lässt sich im Hinblick auf Tesauro noch ausweiten, nämlich auf die Diskussion darüber, welche Gegenstände überhaupt angenehm und schön und damit der Behandlung in der Dichtung würdig sein können. Auch hier finden sich ausgesprochen interessante Überlegungen:

Finalmente ogni obietto schifoso e laido, s'ode senza schifiltà, quando con pellegrine forme si rappresenti. Peroché, come il

249 Vgl. ebd., S. 270f.

250 Vgl. dazu auch Donato 1963, S. 28; ferner Penzenstadler 2006.

251 CA, S. 273.

rappresentato sia noioso: nondimeno il mezzo rappresentante è piacevole.²⁵²

Warum dies so sein soll, führt Tesauro hier besonders prägnant und anschaulich aus:

[U]na *Tarantola*, una *Botta*, un'*Aspido*, uno *Scorpione*, veduto vicino cagiona afrezza: ma se tu lo miri da lungi col Cannocchiale; con diletto lo miri: per la novità dell'ingegnoso ordigno che'l rappresenta. Conchiudo, le Figure Rettoriche altro non essere, che *Un vezzo pellegrino, variante la Oratione dallo stile cotidiano e vulgare: acciò ch'ell'abbia insegnamento congiunto con la novità: e l'uditore in un tempo impari godendo, e goda imparando.*²⁵³

Erneut das bekannte Schema und erneut eine klare Absage an Dekorationsvorstellungen, die ein angemessenes Verhältnis von Gegenstand und Stilhöhe fordern. In völligem Gegensatz zu einer solchen Lehre postuliert Tesauro hier, dass gerade ein hochartifizierlicher Stil, der geprägt ist durch die Verwendung rhetorischer Figuren und gegebenenfalls sogar mit dem *stilus sublimis* gleichgesetzt werden könnte, gut geeignet ist, niedere Gegenstände literarisch zu behandeln, da er dem Rezipienten einen veränderten Blick auf die Objekte ermöglicht. So gewinnt der Leser, indem er die Erinnerung an das unmittelbar Abstoßende einer hässlichen Erscheinung überwindet, eine neue Anschauung des beobachteten Gegenstands. Auch hier durchläuft er also einen Prozess mühelosen und dadurch genussvollen Lernens. Sinnfällig wird an dieser Stelle aber ganz besonders die Parallelsetzung von Metapher und Fernrohr. Beide übernehmen in ihren jeweiligen Anwendungsbereichen ganz ähnliche Funktionen. Sie verändern den Blick auf die betrachteten Gegenstände und bringen so neue Aspekte an ihnen deutlich zum Vorschein. Die Metapher wird somit tatsächlich zum aristotelischen Fernrohr, wie es der Titel aufruft. Wie genau Tesauro eine derartige Metapher entwirft und welche weiteren Implikationen von diesem Verständnis abhängen, wird noch zu zeigen sein. Bereits jetzt kann aber hervorgehoben werden, wie stark sich Tesauros

252 Ebd., S. 124.

253 Ebenda.

Lob der *maraviglia* und der Metapher als des Instruments ihrer Realisierung mit einem pathetisch aufgeladenen Gefühl eines „Erwachens“ zu neuem Bewusstsein, das aus einem Zustand der „idiotagine“ herausführt, verbindet.²⁵⁴

Auf der Grundlage der zurückliegenden Ausführungen wird zugleich klar, dass eine Tendenz zur Arbitrarisierung der dichterischen Gegenstände in Tesauros Werk und Denken nicht zu leugnen ist. Praktisch jedes Objekt kann poetisch verhandelt werden, solange der Modus, die Form es legitimiert, wenn es, anders gesagt, von einem fähigen *ingegno* mit *acutezza* behandelt wird. Ziel ist dabei jedoch immer, eine neue Anschauung des so behandelten Gegenstands zu gewinnen.

2.2. Verfahren

Nachdem in den vorherigen Abschnitten die theoretischen Grundlagen von Tesauros poetologischen Konzepten analysiert wurden, gilt es nun zu betrachten, welche Anleitungen zu ihrer Umsetzung er gibt, welche Verfahren und Techniken er beschreibt und entwickelt. Entsprechend der im vorangegangenen Kapitel vorgenommenen Unterteilung könnte man also sagen, dass nun, nachdem es im ersten Teil der Untersuchung um die *acutezza* und die mit ihr verwandten Begriffe ging, das Augenmerk auf den *argutezze* liegen wird, also auf der Seite der konkreten sprachlichen Realisierungen des arguten Stils. Tesauro widmet sich auch diesem Aspekt ausgiebig. Systematisch beginnen seine Überlegungen dazu im Ab-

254 Zur Parallelität von Metapher und Fernrohr sei auch auf Tesauros Beschreibung der Funktionsweise des Fernrohrs verwiesen: „Ma io non so se Angelico o Humano ingegno fu quello dell'Olandese, che pur'a' nostri giorni, con due *optici Specchiotti*, quasi con due ale di vetro, portò la vista humana per una forata canna, la dove uccello non giugne [...] e ciò che Iddio ci nascose, un piccol vetro ti rivela“ (CA, S. 89f.). Die sprachlichen Ähnlichkeiten zu verschiedenen Stellen im *Cannocchiale*, an denen Tesauro die Funktionsweise der Metapher (oder verwandter Konzepte) beschreibt, ist dabei überdeutlich. (Vgl. z. B. das oben bereits wiedergegebene Zitat von S. 266). Auf den Aspekt der Parallelität macht auch Eileen Reeves aufmerksam: vgl. Reeves, Eileen: „The Rhetoric of Optics: Perspectives on Galileo and Tesauro“, in: *Stanford Italien Review* 7 (1987), S. 129-144, hier vor allem S. 137. Eingehender nimmt sich Marita Liebermann des Themas an: vgl. Liebermann, Marita: „Optik und Rhetorik in Emanuele Tesauros *Cannocchiale aristotelico*“, in: *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*, hrsg. von Bernard Huss und Christian Wehr: Heidelberg, 2014, S. 321-335. Auf die Affinität dieses Modells zum Verfahrens-begriff des Russischen Formalismus und seines Ideals des „Neu-Sehens“ durch die Kunst wird in Kapitel 3.3. eingehend Bezug genommen werden.

schnitt „Esercitio“ des Kapitels zu den „Argutie Humane“. Der *esercitio* bildet dabei eine der drei Grundlagen menschlicher „Argutie“.

2.2.1. Esercitio

„L'ultimo più efficace sussidio di quest'arte è l'ESERCITIO: che in tutte le arti humane è il suffraganeo dell'ingegno.“²⁵⁵ So beginnt Tesauro seine Ausführungen in diesem Abschnitt und macht damit schon sehr deutlich, welche Rolle dem *esercitio* in seinem Gedankengebäude zukommt. Er ist ein notwendiges Kriterium zum Erreichen der höchsten Formen der Kunst. Zwar ist diese, wie bereits dargestellt, eine ingeniöse Kunst, aber *ingegno* allein reicht nicht aus, um sie hervorzubringen. Im Gegenteil, Übung ohne *ingegno* wird laut Tesauro dennoch mehr erreichen als *ingegno* ohne Übung.²⁵⁶ *Esercitio* setzt sich nach Tesauro aus fünf Komponenten zusammen. Sie lauten „Pratica“, „Lettura“, „Reflessione“, Beherrschung des „Indice Categorico“ und „Imitatione“.²⁵⁷ Besonders interessant und zentral für Tesaus Überlegungen ist dabei der „Indice Categorico“, der daher gesondert behandelt werden wird. Zunächst aber sollen die Ausführungen des Autors zu den anderen vier Elementen des *esercitio* kurz dargestellt werden.

„Pratica“ stellt für den italienischen Gelehrten die erste Schule der „Argutia“ dar. Sie meint schlicht das Finden zunächst möglichst einfacher „Simboli“ und „Motti“ zu einem Thema. Einfach sind sie, wenn sie kurz und allgemein sind. Durch solche Übungen wird sich, so Tesauro, nach und nach das Bewusstsein für argute Aussprüche schärfen und man wird sich im ständigen „Probieren und Scheitern“ („operando & errando“)²⁵⁸ zu immer komplexeren Aufgaben steigern, Routine in den arguten Künsten erwerben und so auch mit der Zeit „qualche parto laudabile“ hervorbringen.²⁵⁹ Es ist also der Fleiß, der letztlich den Preis beschert, oder, wie Tesauro es ausdrückt: „[L]e Virtù non sarebber nostre, se senza nostro sudore ci venisser donate dalla Natura.“²⁶⁰

255 CA, S. 96.

256 Vgl. ebenda.

257 Ebenda.

258 Ebd., S. 97.

259 Ebenda.

260 Ebenda.

An die „Pratica“ schließt Tesauro dann die „Lettura“ an, also das Studium vorbildlicher *argutezze*. Auch hierbei solle man mit den einfachen beginnen und sich dann zu den schwierigen vorarbeiten. Die Lektüre befruchte die Vorstellungskraft und die befruchtete Vorstellungskraft bringe die Kunst hervor („la Imagination feconda genera l'Arte“).²⁶¹ Tesauro empfiehlt außerdem ganz explizit den *Parnassus poeticus* von Nicolas Nomesy, eine umfangreiche Sammlung von Zitaten schriftstellerischer Autoritäten in thematischer Ordnung. Tesauro hält dieses Werk besonders beim Herstellen von Impresen für hilfreich, weil es zu Bildern Texte liefere, die in ihrer Kürze – Tesauro spricht von „emistichi“ – dem eigenen Werk doppelten Gewinn, und zwar „autorità e leggiadria“²⁶² brächten. Es deutet sich hier ein Verfahren an, das allgemein charakteristisch für Tesauros Vorstellung ist, nämlich das schematische Zusammensetzen systematisch gesammelter Komponenten zu einem neuen, in der Kombination dann wieder arguten Ganzen. Dieses Prinzip liegt auch dem *Indice categorico* zugrunde.²⁶³

Auf die „Lettura“ folgt die „Refflessione“. Tesauro nennt sie „sicurissima cote per aguzzare qualunque ingegno ottuso“.²⁶⁴ Sie schärfe den Geist, indem man reflektierend jede sinnliche Wahrnehmung mit einem „sentimento morale“ verbinde. Diese Verbindung soll sich aus der Ähnlichkeit ergeben, der „Mutter der Metapher“²⁶⁵. Tesauro liefert hier zahlreiche Beispiele, so den Anblick von Blumen in einem Garten. Beim Anblick einer verwelkenden Rose stelle sich der Gedanke ein, dies sei die „flüchtige Schönheit“, eine Sonnenblume, die der Sonne folge, repräsentiere „wahre Freundschaft“ etc.²⁶⁶ Ähnliches lasse sich an anderen Orten in den verschiedensten Zusammenhängen wiederholen. Ausgehend von solchen Beobachtungen soll in der Folge die Reflexion aufsteigen, von der Betrachtung natürlicher Objekte zu artifiziellen, dabei zunächst zu Maschinen und Geräten, dann zu immer abstrakteren „Gegenständen“

261 Ebd., S. 98.

262 Ebd., S. 99.

263 Ohne zu weit vorgreifen zu wollen, lässt sich hier schon sagen, dass sich in der systematischen und mechanistischen Kombinatorik, die Tesauro hier propagiert, bereits andeutet, wie das Verhältnis der von ihm angestrebten symbolisch-metaphorischen Zeichen zu ihrem Gegenstand ist. Die Bezeichnung ist konstruiert, die Ähnlichkeit gesucht. Sie wird nicht als den Dingen eigene, „reale“ Beziehung gedacht.

264 CA, S. 100.

265 Vgl. ebenda.

266 Vgl. ebenda.

wie Mythen, Fabeln und höheren Formen der Dichtung. Auch an ihnen soll die Reflexion eine Übertragung auf ein „sentimento morale“ vollbringen, also eine Art moralischen Schluss aus ihnen ziehen, der auf den Bereich der eigenen Beschäftigung übertragen werden kann. Dabei gelten Tesaurus auch hier neuartige und ungewöhnliche Vergleichsobjekte besonders effektiv.²⁶⁷ Er schlägt seinen Lesern vor, eigene Sammlungen von Aussprüchen großer dichterischer Autoritäten anzulegen. Dabei nennt er unter anderem Silius Italicus, Horaz, Seneca, Lukan und Ovid. Aus einem solchen Fundus könne man dann bei Bedarf jeweils schöpfen, um eigene Impresen, Motti oder Emblemata zu erschaffen. Tesaurus Ausführungen zur „Reflessione“ bleiben insgesamt dunkel. So wird nicht näher erläutert, warum es sich bei den Schlüssen, die die Reflexion zieht, um moralische Schlüsse handeln soll, denn der Intellekt, insbesondere der *ingegno* ist ja durchaus in der Lage, auch ganz andere Schlüsse zu ziehen, wie Tesaurus Werk immer wieder verdeutlicht. Außerdem trifft er letztlich keine Aussage dazu, wie man durch Reflektieren zu Schlüssen gelangt. So postuliert er schlicht, dass ein bestimmter Anblick und das Nachdenken über ihn eine bestimmte moralische Regung hervorruft. Wie diese zustande kommen soll, wird nicht weiter erläutert. Somit reduziert sich die „Reflessione“ als Teil des *esercitio* letztlich auf ein wiederholendes Einstudieren einer bestimmten geistigen Übertragung. Wie diese aussehen könnte, zeigt Tesaurus an zahlreichen Beispielen. Aus ihnen lässt sich aber der Schluss ziehen, dass der Autor, obwohl er es zu Beginn anders darstellt, die Operation letztlich in umgekehrter Richtung konzipiert hat, nämlich ausgehend von einem „sentimento morale“, das eine bestimmte Situation oder ein Gegenstand ausgelöst hatte. Zu diesem können dann, wie aus einem Magazin, passende Objekte oder Zitate ausgesucht werden, mit deren Hilfe der jeweilige Sachverhalt in bildlich übertragener Weise zum Ausdruck gebracht werden kann.

Tesaurus Aussagen zur „Reflessione“ sind im Gesamtzusammenhang dieser Untersuchung trotz ihrer Unbestimmtheit in besonderem Maße relevant. Zunächst könnte es scheinen, als setze der Autor hier tatsächlich ein Modell ein, das die Analogie zur Grundlage bestimmter Erkenntnisprozesse macht, zumal, da er selbst erklärt, das Verfahren beziehe sich

267 Vgl. ebd., S. 101.

auf „tutte le cose che tu vedi“, und dann feststellt: „[L]a Simiglianza è madre della Metafora.“²⁶⁸ Betrachtet man aber die Ausführungen eingehender, wird zunehmend deutlich, dass es in seinen Beispielen tatsächlich nicht darum geht, mittels der Reflexion Zusammenhänge einer analogistisch vorgestellten Welt zu ergründen. Im Gegenteil offenbaren sich die präsentierten Symbole als Beispiele für Konstruktionen symbolischer Zeichen, in denen in freier Verfügung „Gegenstände“ oder Situationen benutzt werden, um zuvor bereits bestehende Vorstellungen zu veranschaulichen. Es wird dabei aber kein „wahrer“, natürlicher Zusammenhang zwischen dem symbolischen Zeichen und der bezeichneten Vorstellung angenommen, der durch die Ähnlichkeit angezeigt würde. Im Gegenteil, die Ähnlichkeit ist nur der Ausgangspunkt für einen intellektuellen Akt, der durch einen deformierenden Eingriff den symbolischen Gehalt des Zeichens erst herstellt. Überdeutlich wird dieses Verfahren in folgendem Zitat Tesausos: „Entra in un Navilio; et di quella mole natante niuna parte vedrai; niuna opera de' marinieri, la qual tu non possi a qualche moralità simbolicamente piegare.“²⁶⁹

In Tesausos Reihenfolge ist „Imitatione“ die fünfte Komponente des *esercitio*. Sie ist in den Augen des Autors „più di tutti efficace ed ingegnoso“²⁷⁰. Sie sei es, die das Sein des Menschen am stärksten präge und ihn vom Tier unterscheide, das nur durch die Natur bestimmt sei. Denn der Mensch lerne, angefangen bei den basalsten Fähigkeiten wie Laufen und Sprechen bis hin zum Erwerb von Tugenden und zur Verinnerlichung gesellschaftlicher Regeln, durch die Nachahmung anderer Menschen. Gerade in den Künsten sei die Nachahmung das entscheidende Prinzip. Wichtig ist aber, dass für Tesauo in diesem Bereich in erster Linie die Imitation anderer Künstler und ihrer Werke zählt. „[E]semplari di ottimi artefici“ sollen Vorbilder sein. Die besten Künstler hätten ihre Werke durch die Imitation der Natur, genauer: der Tiere geschaffen. So habe der Mensch von den Bienen die Architektur erlernt, von den Schwänen die Navigation und von den Nachtigallen die Musik. In diesem Sinne nennt Tesauo die Imitation „Maestra de' Maestri“.²⁷¹ Sie sei außerdem, und hier

268 Ebd., S. 100.

269 Ebd., S. 100.

270 Ebd., S. 115.

271 Ebenda.

beruft er sich direkt auf Aristoteles, die erste Lehrmeisterin der Poesie. Metapher und *argutezza* seien aber Teile der Poesie, weshalb auch für sie die *imitatio* die wichtigste Übung darstelle.²⁷²

Nachahmung in der Kunst, also Nachahmung anderer Werke, soll aber laut Tesauro nicht Usurpation sein.²⁷³ Bezogen auf die Dichtung bedeute das zum Beispiel, dass besonders gelungene Metaphern nicht einfach aus einem anderen Werk kopiert werden dürften. Vielmehr gehe es darum, sie genau zu analysieren und die Wurzeln ihrer Scharfsinnigkeit zu erkennen. Habe man diese erfasst, könne man von ihnen ausgehend das Material variieren und so die Metapher (und andere Schöpfungen des *ingegno*) neu erschaffen. Die Neuartigkeit ist in Tesauros Theorie dabei von entscheidender Bedeutung: Sie ist es, die die *maraviglia* bewirkt, und der Grad des ausgelösten Erstaunens entscheidet über den Erfolg eines Werkes.²⁷⁴ Wie die geforderten Variationen aussehen können, führt Tesauro exemplarisch anhand der von ihm mehrfach genutzten Metapher „prata rident“ vor. Die Veränderungen beziehen sich dabei ganz praktisch auf das sprachliche Material. So zeigt der Autor zunächst, wie sich die Verbform „rident“ in andere grammatikalische Formen übertragen lässt, so Partizip-, Adverb- oder Gerundiumsformen mit den entsprechenden Konstruktionen. Auch der Einsatz von Synonymen stellt eine mögliche Variation dar, oder der Rekurs auf abgeleitete oder verwandte Begriffe.²⁷⁵ Zuletzt könnten, so Tesauro, aus einer Metapher andere, mit ihr verbundene abgeleitet werden, und zwar entsprechend der „cose *Antecedenti, Concomitanti, e Conseguenti*.“²⁷⁶ Hier bezieht er sich also auf die inhaltliche Ebene und sucht dort nach Bezügen zu Bedingungen oder Ursachen, Begleitumständen oder Konsequenzen, die sich als Material für strukturell verwandte Metaphern eignen. Tesauros Verfahrenskatalog erweist sich also erneut als sehr schematisch. Ein weiteres Mal zeigt sich, wie stark strukturbasiert sein gesamtes Kunstkonzept ist. Nicht nur die Variationen folgen bestimmten Schemata, sondern auch die imitierten Ausgangswerke werden ihren Strukturen gemäß nachgeahmt. In einem solchen Verständnis

272 Vgl. ebenda.

273 Vgl. ebenda.

274 Vgl. ebd., S. 116.

275 Vgl. ebd., S. 116f.

276 Ebd., S. 117.

reduziert sich ein poetologisches Kernkonzept wie Mimesis auf eine Strukturanalyse gewisser als vorbildliche eingestufte Werke, deren Ergebnisse dann den eigenen variierenden Zugriff ermöglichen.²⁷⁷

Indice Categorico

Der *indice categorico* ist zunächst die Grundlage der vierten Art des *esercizio*. Zugleich – und vor allem – aber ist er das wichtigste technische Hilfsmittel in der Poetologie Tesauros. Er selbst nennt ihn „*Secreto veramente secreto: nuova e profonda, ed inesausta Miniera d'infinite Metafore, di Simboli arguti, e d'ingeniosi Concetti.*“²⁷⁸ Tesauro entwirft den *Indice* als ein gewaltiges Verzeichnis. In ihm sollen zu den unterschiedlichsten Gegenständen Eigenschaften gesammelt werden und zwar gemäß den aristotelischen Kategorien, die im *Cannocchiale* wie folgt wiedergegeben werden: „*Sostanza, Quantità, Qualità, Relatione, Attione, Passione, Sito, Tempo, Luogo ed Habito.*“²⁷⁹ Der *Indice categorico* ist für Tesauro deshalb so wichtig, da er dem *ingegno* dabei behilflich ist, seine ureigenste Aufgabe zu erfüllen, die für Tesauro eben darin bestehe, die oberflächliche Anschauung der Dinge zu durchdringen, deren versteckte Eigenschaften zu finden und sie aufeinander zu beziehen. Grundlage des Vergleichs der Objekte sind dabei die aristotelischen Kategorien. Aristoteles, so der italienische Autor, gebühre unendlicher Dank, denn er habe, durch die Bestimmung der Kategorien die geheime Tür zu allen Wissenschaften geöffnet. So sei das Philosophieren nichts anderes als ein geistiges „Überfliegen“ der Kategorien auf der Suche nach „*Notitie*“ oder „*Circostanze*“, aus denen dann Argumente abgeleitet würden. Die Opportunität, möglichst viele solcher Bestimmungen zu finden, liegt für Tesauro auf der Hand, schließlich gelte: „*[C]hi più ne comprende, meglio filosofa*“.²⁸⁰ Bei dem hier beschriebenen Verfahren handelt es sich entsprechend um ein zergliederndes und ordnendes Verfahren. Die Erfassung des Wesens der

277 In diesem Mimesis-Konzept lassen sich sicher Parallelen zu manieristischen Praktiken der Nachahmung finden, wie sie Bernhard Huss am Beispiel Luigi Grotos für den späten Petrarkismus aufzeigt. Vgl. Huss, Bernhard: „Luigi Grotos *Rime*: Manierismen als implizite Metaepoesie“, in: *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*, hrsg. von Bernhard Huss und Christian Wehr: Heidelberg, 2014, S. 71-92.

278 CA, S. 107.

279 Ebenda.

280 Ebenda.

Gegenstände erfolgt in erster Instanz eindeutig nicht auf der Grundlage einer etwaigen Ähnlichkeit zu anderen Dingen, sondern auf der Basis der an ihnen beobachteten Eigenschaften. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass Tesauro das Analysieren der erfassten Gegenstände mit dem Philosophieren gleichsetzt, ein deutlicher Hinweis darauf, dass der Zweck des *Indice categorico* tatsächlich weit über ein poetologisches Hilfsmittel zur ornamentalen Auskleidung dichterischer Werke hinausgeht.

Tesauros Konzeption des *Indice categorico* im Detail nachzuvollziehen, ist nicht ganz einfach. Konkret stellt er sich vor, in einem ersten Schritt die aristotelischen Kategorien selbst noch einmal nach ihren „membra“, also ihren Unterkategorien zu unterteilen. Unter diese wiederum gelte es dann möglichst viele Objekte zu subsumieren, die Ausprägungen derselben darstellten. Er liefert dazu gleich eine ausführliche Aufzählung. Sie beginnt mit der Kategorie der Substanz, was den Zugang nicht eben einfacher macht, da im aristotelischen Verständnis alles Seiende Substanz hat. Im Ansinnen, „möglichst viele“ Beispiele für die Kategorie der Substanz zu finden, deutet sich folglich der megalomane Charakter des Projekts bereits an. Tesauro selbst bietet verschiedenste Beispiele für „membra“, angefangen bei Gott als höchster Substanz²⁸¹ über die Engel zu den Sternzeichen und den Elementen bis hin zu künstlich hergestellten Gegenständen wie Büchern oder Waffen.²⁸²

Unter die *Quantità* fallen im *Cannocchiale* Zahlen-, Größen-, Längen-, Gewichts- und Preisverhältnisse, aber auch Angaben zur „Quantità in generale“, worunter Bestimmungen wie „[p]erfetto, imperfetto“ oder „finito, infinito“ fallen.²⁸³

Unter „Qualità“ führt Tesauro neben sinnlich wahrnehmbaren Qualitäten auch Bestimmungen der Form (wobei hier fraglich ist, warum diese nicht unter die sichtbaren fallen), der Zuschreibung (wie „honore, dishonore“) oder der inneren Qualität (wie „gesund oder ungesund“) auf, außerdem solche der Leidenschaften – Freude und Trauer, Liebe und Hass,

281 Das Beispiel Gottes ist dabei aber problematisch, da er eigentlich außerhalb der Bestimmungen der Kategorien steht, wie Tesauro selbst zugibt; vgl. CA, S. 107.

282 Vgl. ebd., S. 108.

283 Vgl. ebenda.

Hoffnung und Furcht –, des Intellekts – Weisheit und Ignoranz, Kunstfertigkeit und Trägheit – sowie der Moral – Tugend und Laster.²⁸⁴

Wie mit dem *Indice categorico* umzugehen ist, demonstriert Tesauro in der Folge anhand eines Beispiels. Nach der Bestimmung der „membra“ einer jeden Kategorie, – damit sind zum Beispiel Größe oder Anzahl gemeint, die Unterglieder der Kategorie „Quantität“ bilden – gilt es, jedem dieser Glieder möglichst viele konkrete Ausprägungen zuzuordnen. Schon dazu sollte jedem „membro“ eine eigene Seite gewidmet werden. Im Beispiel Tesausos bedeutet dies, unter dem Stichwort „piccolo“, das Teil der Kategorie „Quantität“ ist, möglichst viele Dinge zu sammeln, die in irgendeiner Weise klein sind. Daraufhin ließen sich bereits mit diesem *Indice* zahlreiche Anhaltspunkte zur Bildung von Metaphern, zum „metaforeggiare“ finden. Wollte man zum Beispiel Metaphern und *concetti* über einen Zwerg oder kleinen Menschen bilden, müsse man nur unter dem Stichwort „piccolo“ nachschauen. Dort fänden sich dann zahlreiche Beispiele für „kleine Objekte“, die auf den „nano“ bezogen werden könnten. Tesauro gliedert diese wiederum in zahlreiche Unterkategorien. Er beginnt bei *Cose Sopracelesti* und fährt fort mit *Cose celesti, elementari, humane, animali, piante, Scienze, militare, architettura, pittura e scultura, meccaniche, lanaria, favole*, um schließlich zu *historie* zu gelangen.²⁸⁵ Die in der Liste aufgeführten Gegenstände sind dabei teils offensichtlich klein, teilweise fallen sie nur unter einem sehr spezifischen Blickwinkel unter diese Bestimmung. So gehören zum Beispiel Zenit und Nadir zu den *piccole cose celesti*, da sie als einzelne Punkte in einem größeren Ganzen für klein gehalten werden können.²⁸⁶ Ein entsprechendes Verzeichnis gliederte sich nach unten

284 Vgl. ebd., S. 108f. Für die übrigen Kategorien finden sich zahlreiche weitere Beispiele. Bestimmungen, die unter die Kategorie der *Relatione* fallen, sind Verhältnisse wie Freundschaft oder Feindschaft, Sympathie oder Antipathie, aber auch Wahrheit oder Falschheit.

Die Kategorien *Attione & Passione* fasst Tesauro zusammen. Zu ihnen gehören Bestimmungen wie „potente, impotente“, „facile, difficile“ oder „utile, dannoso“. Außerdem „Operazioni Politiche“ wie „regnare, giudicare guerreggiare, ecc.“ Weiterhin „Attioni mecaniche“ wie „fare, disfare, fatica, otio, quiete“, zuletzt „Attioni Ceremoniali“: „Festive, funebri, sacre“. Die Kategorie *Sito* umfasst Angaben der Lage oder des Zustands, wie „oben, unten“, „innen, außen“, oder „hängend, liegend“ etc.

Die Rubriken *Tempo* und *Luogo* versammeln Zeit- und Ortsangaben.

Unter *Havere* fallen Besitzangaben, darunter Bestimmungen wie „reich vs. arm“, aber auch Indikationen zu Bewaffnung, Kleidung oder Verzierung.

285 Vgl. ebd., S. 109f.

286 Vgl. ebenda.

immer weiter ausdifferenzierenden Stammbaum. Unter dem im Beispiel einschlägigen Schlagwort „piccolo“ fänden sich entsprechend zahlreiche Äste, die zu Gegenständen führten, die mit dem Ausgangsbegriff „nano“ in irgendeiner Weise die quantitative Zuteilung „klein“ teilten. Diese erste Liste ermögliche so allerdings nur die Bildung einfacher Metaphern, da sich die vergleichbaren Gegenstände „direkt“ in der Kategorie der Quantität trafen.

Um komplexe Metaphern und *concetti* zu bilden, bedarf es eines Schritts „di maggiore ingegno, e di non maggior difficoltà“.²⁸⁷ Hier nun wäre zweites Verzeichnis anzulegen. Ging es im ersten Schritt darum, zu den „membra“ der Kategorien möglichst viele Gegenstände zu finden, und diese in Listen zu sammeln, ginge man im zweiten Schritt direkt von einem „membro“ aus. Dieses Glied befragt man nun selbst noch einmal anhand der Kategorien, genauer: anhand seiner „membri“. Zum besseren Verständnis sei hier ein Ausschnitt aus Tesauros Beispiel zitiert:

ESSPRESSIONE DI COSA PICCOLA.

*Dalla Quantità. Con che si misuri: se sia cosa unica al mondo ò rara: quanto pesi; quanto vaglia. Che parti habbia: se sia tutto ò parte: se sia divisibile. Con qual cosa habbia proportione: di che sia minore, ò maggiore.*²⁸⁸

Das Schlagwort, um das es hier geht ist „cosa piccola“. „Piccolo“ findet sich als „membro“ unter der Kategorie der „Quantità“. Legt man nun an die Bestimmung „piccolo“ die Fragen nach den Unterkategorien an, ergibt sich unter anderem die Frage „con che si misuri“. Sie führt weiter zur Unterkategorie „Misura“, die auch im ersten Verzeichnis enthalten ist, und der zahlreiche konkrete Beispiele für Maßeinheiten untergeordnet sein sollten. Diese können nun – durch das Zusammenspiel beider Verzeichnisse – ebenfalls als Vergleichsobjekte herangezogen werden. Die Möglichkeiten beim Gebrauch des zweiten *indice* sind aber nicht auf die Ausgangskategorie (im Beispiel also die „Quantità“) beschränkt. Viel-

287 Ebd., S. 111.

288 Ebenda.

mehr sollen alle „membra“ der ersten Liste noch einmal anhand aller Kategorien und ihrer Unterkategorien analysiert werden.²⁸⁹

Mithilfe dieses Verfahrens ergibt sich folglich ein beinahe unerschöpfliches Repertoire an *Vergleichsmomenten*, denn es entsteht die Möglichkeit, in mehreren Schritten zwischen beiden Verzeichnissen hin und her zu wechseln und so immer „entfernere“ Vergleichskriterien zu entdecken.²⁹⁰

Tesauro führt seine Methode in der Folge anhand seines Ausgangsbeispiels „nano“ detailliert vor. Dabei lässt sich aber eine Unstimmigkeit in seinen – insgesamt recht opaken – Ausführungen erkennen. Denn obwohl er in seinen allgemeinen Erläuterungen davon spricht, dass man in der zweiten Liste die „membra“, also die Unterkategorien, noch einmal untersuchen solle, zeigt sich in seinen Beispielen, das eigentlich die konkreten Gegenstände, zu denen Metaphern gebildet werden sollen, dieser Prüfung unterzogen werden. An der grundsätzlichen Funktionsweise ändert dies aber nichts.²⁹¹ Eine Metapher über den Zwerg, die mithilfe beider Listen gebildet ist, und an die Frage „con che si misuri“ anknüpft, könnte also lauten: „[A] voler misurare quel corpicello, un dito geometrico sarebbe misura troppo smisurata.“²⁹² Dabei ist der „dito geometrico“ die kleinste Maßeinheit, die sich unter dem Schlagwort „Misura“ findet, weshalb sie sich als Vergleichsmoment besonders eignet.

Mittels der beiden Indizes lässt sich also eine Verbindung zwischen zwei Gegenständen herstellen, die ursprünglich nicht unter dem gleichen Unterglied eingeordnet waren. Mehr noch: Da der zweite Index selbst für alle Unterglieder Bezüge zu allen Kategorien liefert, lassen sich mit dem gleichen Verfahren auch Gegenstände, die unterschiedlichen Kategorien zugeordnet sind, aufeinander beziehen, indem man im zweiten Index Fragen nachschlägt, die sich auf andere Kategorien als die Ausgangskategorie beziehen. Diese führen dann auf Stichworte zurück, die im ersten Index

289 Für die „cosa piccola“ bedeutet dies in Tesausos Beispiel, dass mit Blick auf sie unter der Kategorie der „Relatione“ unter anderem zu fragen wäre: „*Di cui sia Parente, padre, figliuolo, amico, nimico, simile, contrario*“ (CA, S. 111).

290 Vgl. ebd., S. 111ff.

291 Im Gegenteil erscheint es sogar schwer möglich, eine Frage wie „[d]i cui sia Parente“ für den allgemeinen Begriff „cosa piccola“ oder sogar noch allgemeiner für das Adjektiv „piccolo“ zu beantworten. Für konkrete Gegenstände, die ihnen untergeordnet sind, wäre dies aber ohne weiteres durchführbar.

292 Ebd., S. 112.

eben diesen Kategorien untergeordnet sind. Der Nutzen eines solchen Vorgehens für die von Tesauro angestrebte Vereinigung von möglichst Disparatem in einer Metapher oder allgemein in einem Sprachspiel ist evident, die Zahl der so herstellbaren Verbindungen gewaltig. Zwei „cose“ seien indes zu beachten:

[L]'una, che sicome in un seminato, non ogni granello germoglia; così non tutte le Particelle ti daranno propositioni utili e frizzanti: Onde nella scelta dovrai sceverarne le inutili e fredde. L'altra, che non hai così strettamente a cattivarti all'ordine delle propositioni o delle Categorie che tu non le possi antiporre, posporre, mestar l'una con l'altra, quando ti venga bene, dovendo il giuditio esser compagno indivissibile dell'ingegno.²⁹³

Trotz der sehr schematischen, strukturierten und beinahe mechanischen Verfahren zur Bildung der *argutezze*, die Tesauro hier entwirft, bleibt also der *ingegno* als letztliche Auswahlinstanz maßgeblich an der Operation beteiligt. Er allein vermag, die fruchtbaren Verbindungen, die der *Indice* aufzeigen kann, zu identifizieren und von den unergiebigem zu unterscheiden. Zugleich behält er eine gewisse Flexibilität bei der Herstellung der Verknüpfungen, die die Grundlage für deren Gelingen zu sein scheint.

Über die tatsächliche Realisierbarkeit des *Indice categorico* lassen sich nur schwerlich Aussagen treffen. Insgesamt erscheint das Projekt höchstens in Ansätzen durchführbar. Wichtiger ist aber, dass sich hier ein unverkennbares Bemühen um Systematisierung manifestiert. Denn auch wenn der *ingegno* zur letztlich maßgeblichen Instanz bei der Bildung scharfsinniger Metaphern erklärt wird, ist doch unverkennbar, dass sein Wirkungsbereich hier eigentlich auf ein Verfahren begrenzt wird, das seine Grundlagen in stark rationalisierten Strukturen findet. Diese Tendenz zieht sich, wie noch zu zeigen sein wird, durch den gesamten *Cannocchiale*.

Mit den Bemerkungen zur Rolle des *ingegno* bei der Nutzung der *Indice categorico* schließt Tesauro seine Ausführungen zum *Indice* im Rahmen seiner Diskussion des *Esercitio* als Grundlage der *acutezza*. Er wird aber im Laufe seiner Darstellungen oftmals wieder auf ihn verweisen und dort

293 Ebenda.

sehr wesentliche Ergänzungen zum Zweck des Instruments und zu dessen Funktionsweise vornehmen. Von besonderem Interesse ist diesbezüglich der „Trattato della Metafora“, vor allem das darin enthaltene Kapitel zur „Metafora semplice“. In ihm beschreibt Tesauro in Erweiterung der aristotelischen Bestimmungen acht Arten der Metapher und stellt dar, wie sie konstruiert werden.

2.2.2. Die acht Arten der Metapher und ihre Konstruktion

Tesauro entwirft ein grundlegendes Modell der verschiedenen Metapherntypen im Kapitel mit dem Titel „Della metafora semplice“. Dort entwickelt er erst allgemein acht Metapherntypen, bevor er jedem einzelnen Typ in einem eigenen Unterkapitel besondere Beachtung schenkt. Ausgangspunkt seiner Überlegungen zur Unterteilung der Metapher ist eine Bemerkung des Aristoteles aus Kapitel 21 der *Poetik*. Der Stagirit thematisiert dort verschiedene Prinzipien zur Bildung von Metaphern, indem er sie als „Übertragung eines Wortes (das somit in uneigentlicher Bedeutung verwendet wird), und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie“²⁹⁴ definiert. Aristoteles beschreibt hier offenkundig nicht acht, sondern nur vier Typen oder Bildungsweisen der Metapher. Gleichwohl beruft sich Tesauro auf diese Stelle als Grundlage seiner eigenen Einteilung. Es zeigt sich hier ein typisches Vorgehen des Autors im Umgang mit aristotelischen Prämissen. Seine Rezeption der Schriften des griechischen Philosophen beschränkt sich selten auf eine bloße Übernahme von dessen Positionen. Vielmehr ist meist eine produktive Adaptation und Weiterentwicklung zu konstatieren. Um einen solchen Zugang handelt es sich auch im vorliegenden Fall. So zeigen Pierantonio Frare und Mario Zanardi, dass die vier aristotelischen Typen von Tesauro zunächst zu nur zweien zusammengefasst werden.²⁹⁵ Dabei handelt es sich um die „Metafore di Simiglianza“²⁹⁶ und die „Metafore di

294 Poet. 21, 1457b 6-7.

295 Vgl. Frare 2000 S. 59ff; Zanardi, Mario: „La metafora e la sua dinamica di significazione nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro“, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, 157 (1980), S. 321-368; Zanardi zeigt recht anschaulich, wie Tesauro die aristotelischen Bestimmungen in diesen zwei Metapherntypen zusammenfasst; vgl. Zanardi 1980, S. 339-344.

296 CA, S. 281.

Attributione“²⁹⁷. Die sechs übrigen Typen der Metapher, die Tesauro definiert, werden in der Folge als von diesen beiden übergeordneten Typen abhängig dargestellt. Damit gelingt es Tesauro, seine acht Typen zumindest implizit aus den aristotelischen Definitionen abzuleiten. Auf die genaueren Zusammenhänge wird noch näher einzugehen sein.

Unter die „Metafore di Simiglianza“ fasst Tesauro nun Übertragungen „da una Specie all'altra: ed da un Genere all'altro“.²⁹⁸ Problematisch erscheint dabei die zweite Bestimmung, denn eine Übertragung von einer Gattung auf eine andere findet sich bei Aristoteles nicht. Entsprechend wird bei Tesauro nicht vollkommen einsichtig, was er darunter versteht. Im Anschluss an seine Beispiele zur Übertragung von einer Art auf die andere spricht er über die „Simiglianza analogha, di proportione“.²⁹⁹ Seine Ausführungen hierzu begreift Zanardi als Beispiele für die Übertragung von einer Gattung auf eine andere, die, wie sich aus Tesauros weiteren Ausführungen erkennen lässt, nichts anderes meinen dürfte als die durch Analogie gebildete Metapher. Dafür sprechen verschiedene Aspekte: So bezieht sich Tesauro auf ein Beispiel aus der *Rhetorik*, in dem Aristoteles ebenfalls die durch Analogie gebildete Metapher beschreibt. Es handelt sich um einen Ausspruch des Perikles, der die Jugend mit dem Frühling in Analogie setzt.³⁰⁰ Dabei sind Frühling und Jugend Ausprägungen verschiedener Gattungen, nämlich einerseits „stagion dell'anno“ und andererseits „età humana“. Um diese nun aufeinander übertragen zu können, bedarf es eines *tertium comparationis*. Bei Übertragungen von einer Art auf die andere ist das Finden eines solchen unproblematisch, da die Vergleichsgegenstände unter einem „genere univoco“ vereint sind. Dies ist bei Übertragungen von einer Gattung auf eine andere nicht gegeben. Es ist daher notwendig, ein „sommò genere analogo“ zu finden, unter dem die Gegenstände vergleichbar werden. In Tesauros Beispiel bildet dies die „duration di tempo“.³⁰¹ Tatsächlich findet die eigentliche Übertragung in dieser Konstruktion zwischen zwei „specie analoghe“ statt, die sich nicht direkt unter einem „genere univoco“³⁰² vereinen, sondern erst auf einer

297 Ebd., S. 285.

298 Ebd., S. 281.

299 Ebd., S. 282.

300 Vgl. Rhet. III 10, 1411a 1.

301 CA, S. 282.

302 Ebd., S. 281.

höheren Ebene unter einem „genere analogo“. In dieser Beschreibung der Funktionsweise der Analogie werden zwei Dinge deutlich. Erstens, dass auch in ihr die Übertragung letztlich eine Übertragung von einer Art auf die andere ist, auch wenn es dazu einer zusätzlichen Metaebene bedarf, und zweitens, dass durch die Einführung dieser Metaebene die Analogie deutlich an *maraviglia*-Potenzial gewinnt, da sie wesentlich weniger banale Vergleiche ermöglicht. Entsprechend sagt Tesauro von ihr, sie sei „più ingegnosa a fabricarsi, e più dilettevole ad udirsi. Peroché maggior' ingegno si adopra a investigar Notioni nascose sotto Generi differenti, che sotto un Genere solo : e maggior diletto si sente, a conoscer più cose ad un tempo, e più lontane.“³⁰³ Was über die Analogie aber nicht ausgesagt wird, ist, dass sie eine substanziell andere Art der Verbindung sei als irgendeine Art der Metapher. Von einer *analogia entis* ist selbst dort, wo die Analogie strukturell analysiert wird keine Rede. Ihr Potenzial zur Wirklichkeitserfassung wird nicht höher oder niedriger eingestuft als das der anderen Metapherotypen.

Die zweite große Gruppe im Schema des *Cannocchiale* bilden die „Metafore di Attributione“, unter die erwartungsgemäß die Übertragungen von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung fallen. In diesen Metaphern, so Tesauro, herrsche zwischen den aufeinander bezogenen Objekten keine Ähnlichkeitsbeziehung mehr, sondern „Unità“.³⁰⁴ Tesauro vergleicht dieses Verhältnis mit dem von Vater und Sohn, die, wie Gattung und Art, beinahe gleich seien, wohingegen zwei Arten zueinander wie Schwestern stünden. Das spezifische Verfahren dieser Form der Metapher ist die Verwendung eines speziellen statt eines allgemeinen Begriffs, oder umgekehrt. Diese Übertragungen können allerdings sehr weit reichen.

Tutte queste son Metafore fondate nella UNITÀ: la qual si estende assai piu oltre. Percioche tutte quelle cose, che in qualunque maniera aderiscono ad alcun' altra posson da quella chiedere il Nome in prestanza.³⁰⁵

303 Ebd., S. 282.

304 Vgl. ebd., S. 283.

305 Ebd., S. 284.

Auch dieser Typ der Metapher, so Tesauro, stelle eine Form der Analogie dar, nämlich diejenige, die die Dialektiker „Analogia Attributionis“ nannten.³⁰⁶

Der „Metafora di Simiglianza“ und der „Metafora di Attributione“ kommt, da beide die aristotelischen Bestimmungen zusammenfassen, ein besonderer Stellenwert innerhalb der Theorie zu. Tesauro bezeichnet sie als die Hauptquellen der „Arte Simbolica“. Die sechs weiteren Typen seien dagegen letztlich „accessorie, & quasi rivi di queste“, also der ersten beiden.³⁰⁷ Entsprechend bemüht sich Tesauro, die anderen Arten argumentativ auf die beiden ersten zurückzubeziehen, was allerdings nicht in allen Fällen überzeugend gelingt.³⁰⁸ Die genaueren Einlassungen zu den übrigen Formen der Metaphern brauchen hier nicht im Einzelnen wiedergegeben werden. Für genauere Informationen sei erneut auf den Text Zanardis verwiesen, der sie prägnant zusammenfasst.³⁰⁹

Nach seinen Erläuterungen zu den acht Metapherntypen nimmt Tesauro noch eine weitere Einteilung vor. Für ihn gibt es grundsätzlich zwei Möglichkeiten, das Ziel der Metapher, „farti conoscere un' Obietto con facilità“, zu verwirklichen, „un' assoluta, l'altra comparativa.“³¹⁰ Es fällt auf, dass Tesauro bei der hier gegebenen Definition der „essenza della Metafora“ entscheidend von seiner eine Seite zuvor gelieferten „vera, e non vulgar Diffinitione della Metafora“ abweicht, die „parola pellegrina, velocemente significante un' Obietto per mezzo di un'altro“ lautete. Erst durch das Weglassen des Zusatzes „per mezzo di un'altro“ wird es ihm möglich, Hyperbel und Hypotyposis als Metaphern aufzufassen, d. h. die beiden Typen, die sich nicht auf die „Metafora di Simiglianza“ bzw. die „Metafora di Attributione“ zurückbeziehen lassen, in denen Tesauro die Bestimmungen des Aristoteles zusammenfasst.³¹¹ Anhand des folgenden

306 Ebenda.

307 Ebd., S. 341.

308 Dies gilt insbesondere für die „Metafora di Hipotiposi“ und die „Metafora di Hiperbole“.

309 Vgl. Zanardi 1980.

310 Ebd., S. 303.

311 Warum Tesauro überhaupt die Notwendigkeit sieht, diese beiden Figuren auch unter die Metaphern zu fassen, bleibt letztlich unklar. Am wahrscheinlichsten ist wohl, dass er sie aufgrund ihrer hohen expressiven Kraft schätzte und sie deshalb seinem privilegierten Stilmittel zuordnete.

Schaubilds aus dem *Cannocchiale* lässt sich seine Einteilung der Metapher-
typen auch ohne ausführliche Erläuterung gut nachvollziehen.

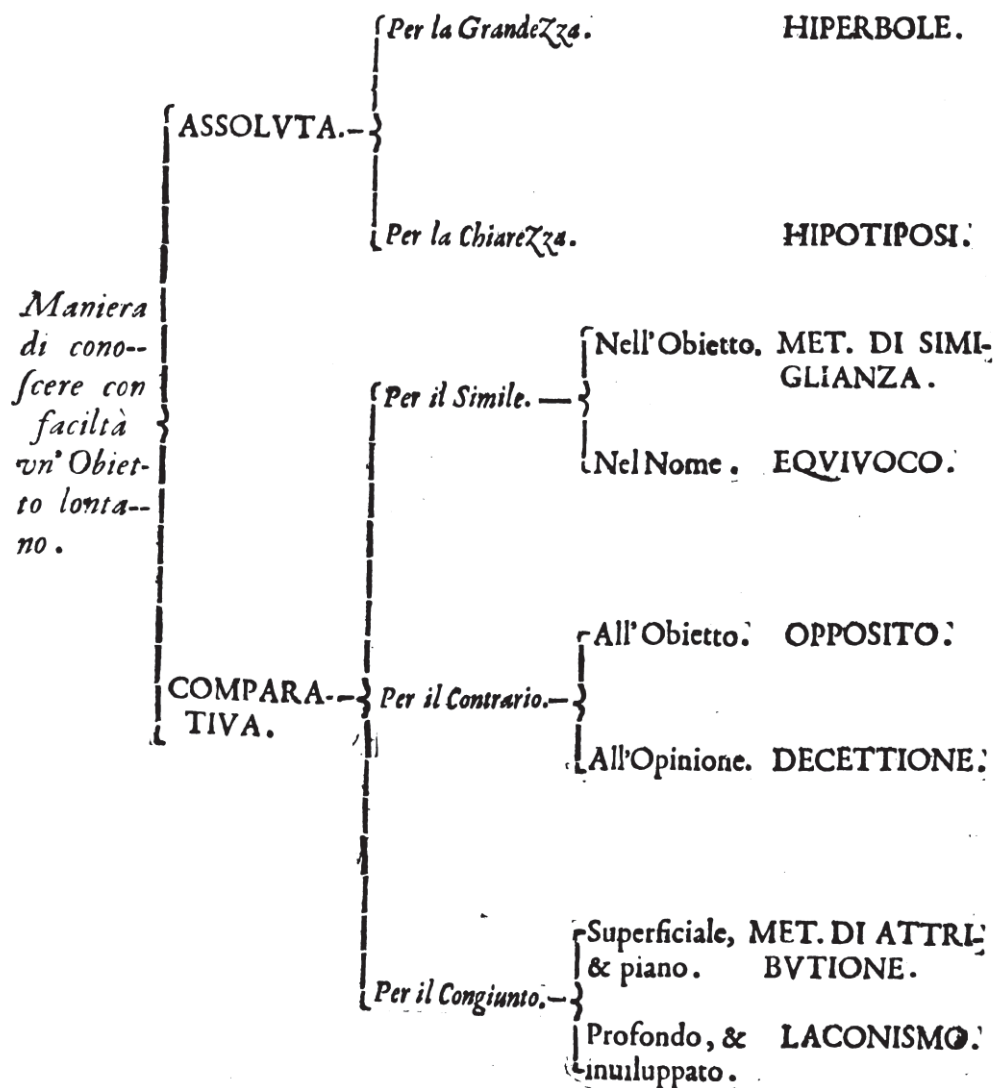


Abbildung: CA, S. 304.

Auf seine einleitenden Bemerkungen, in denen er die acht Typen der Metapher definiert und grundlegend ordnet, lässt Tesauro ausführliche Unterkapitel zu jedem einzelnen Metapherotyp folgen, beginnend mit der „Metafora di Proportione o sia di Simiglianza.“ Zu Beginn des ihr gewidmeten Abschnitts hält er nochmals fest, dass die Grundlage für die Bildung aller Arten der Metapher die zehn aristotelischen Kategorien seien, die er hier „Predicamenti“ nennt und auf denen auch der *Indice categorico* beruht. Tesauro würdigt sie einmal mehr als „la Miniera di tutte le Metafore, e di qualunque Argutezza Verbale, Lapidaria, e Simbolica.“³¹² Die „Metafora di

312 Ebd., S. 305.

Simiglianza“ definiert er sodann als „Voce ingegnosa che ti fa velocemente conoscere un'oggetto, per via del suo similie.“³¹³ In seinen Ausführungen zu diesem Metapherotyp wird noch einmal deutlich, welche zentrale Bedeutung der *Indice categorico* innerhalb der Theorie hat. Er ist das entscheidende Hilfsmittel zum Auffinden eines *tertium comparationis*, denn laut Tesauro ähnelt sich alles Ähnliche in einer „Sache“, alle „Sachen“ aber lassen sich unter die zehn Kategorien ordnen. Entsprechend solle man als Ausgangspunkt für das Auffinden von Ähnlichkeiten den *Indice categorico* befragen. „Perciocché altre cose saran simili per ragion della SOSTANZA: altre per la QUANTITÀ: altre per la QUALITÀ“³¹⁴ etc. So ließen sich anhand der Kategorien mithilfe des *Indice categorico* Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Gegenständen finden, die dann die Grundlage für die Bildung entsprechender Metaphern bildeten. Die Kategorien selber stellen dabei, wenn man so will, Gattungsbegriffe mit einem höchstmöglichen Maß an Allgemeinheit und Abstraktion dar. Den *Indice categorico* entwirft Tesauro als eine sich nach unten hin immer weiter ausdifferenzierende Auflistung von immer spezifischeren Begriffen, die sich in einschlägige Gattungen und Untergattungen einordnen lassen. Erneut zeigt sich also, dass es sich dabei um ein Instrument eines analytischen Verfahrens handelt, das die Ähnlichkeiten, die bisweilen eher konstruiert als gefunden werden, zum Anlass eines Vergleichs nimmt. Am Ende der Operation steht eine Aussage über die Vergleichsgegenstände, die sie in ein Verhältnis zueinander und damit auch in eine Ordnungsstruktur setzt – ein Verfahren, wie es Foucault als typisch für die *Episteme* des 17. Jahrhunderts beschrieben hat.³¹⁵

313 Ebd., S. 306.

314 Ebenda.

315 Vgl. MC, S. 66: „La critique cartésienne de la ressemblance est d'un autre type. Ce n'est plus la pensée du XVI^e siècle s'inquiétant devant elle-même et commençant à se déprendre de ses figures les plus familières; c'est la pensée classique excluant la ressemblance comme expérience fondamentale et forme première du savoir, dénonçant en elle un mixte confus qu'il faut analyser en termes d'identité et de différences, de mesure et d'ordre. Si Descartes récuse la ressemblance, ce n'est pas en excluant de la pensée rationnelle l'acte de comparaison, ni en cherchant à le limiter, mais au contraire en l'universalisant et en lui donnant par là sa forme la plus pure. C'est en effet par la comparaison que nous retrouvons « la figure, l'étendue, le mouvement et autres semblables » – c'est-à-dire les natures simples – dans tous les sujets où elles peuvent être présentes. Et d'autre part, dans une déduction du type « tout A est B, tout B est C, donc tout A est C », il est clair que l'esprit « compare entre eux le terme cherché et le terme donné, savoir A et C, sous ce rapport que l'un et l'autre sont B ». Par conséquent, si on met à part l'intuition

Der *Indice* ist das entscheidende Hilfsmittel zum Finden von *tertia comparationis*. Dies lässt sich bereits den Ausführungen zum „genere univoco“ oder „analogo“ entnehmen. Ein Beispiel aus der Kategorie der Substanz entlehnt Tesauro aus Lukrez: „Lucretio prende *un'acqua per l'altra*, chiamando *lagrime* le stille cadenti dalle fredde caverne“.³¹⁶ Das Verfahren ist recht simpel und wird schon in diesem einen Beispiel sehr deutlich. Tesauro fährt aber allein mit seinen Einlassungen zur ersten Form der Metapher noch gut 30 Seiten lang fort und liefert zahlreiche Beispiele für Metaphern aus allen zehn Kategorien. Anschließend stellt er analoge Sammlungen für die restlichen sieben Typen zusammen. Allein im schieren Umfang der Ausführungen zeigt sich Tesausos Akribie beim Versuch, das von ihm geschaffene System der Metapherntypen zu untermauern und dessen Validität zu belegen, zumal die Beispiele zum allergrößten Teil literarischen Autoritäten entnommen sind. Allerdings handelt es sich dabei nicht um Aussagen, die die Systematik Tesausos stützen oder gar vorzeichnen, sondern nur um eine Anhäufung sprachlicher Figuren und Bilder, die der Theoretiker seinen Vorbildern entnimmt und, mal mehr, mal weniger forciert, den von ihm unterschiedenen acht Typen der Metapher zuordnet. Seine Zusammenstellung ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil sie neben der Zurschaustellung der hervorragenden Bildung des Autors auch dessen Ehrgeiz bei der umfassenden Klassifizierung bildhafter Ausdrucksmittel unterstreicht.

Bei seinen konkreten Ausführungen zum ersten Metapherntyp, der „*Metafora Prima di Proportione*“,³¹⁷ betont Tesauro noch einmal die Vorzüglichkeit der entfernteren, durch Analogie, also die Vereinigung unter ein „*sommo genere analogo*“, gebildeten Metaphern. Als Beispiele aus dem Bereich der Substanzen führt er dabei Übertragungen von einer physischen auf eine metaphysische Ebene an, von einer körperlichen auf eine geistige

d'une chose isolée, on peut dire que toute connaissance « s'obtient par la comparaison de deux ou plusieurs choses entre elles ». Or, il n'y a de connaissance vraie que par l'intuition, c'est-à-dire par un acte singulier de l'intelligence pure et attentive, et par la déduction, qui lie entre elles les évidences.“ Besonders der Verweis auf den „acte singulier de l'intelligence pure et attentive“ ist hier bemerkenswert. Tesausos Vorstellung von der Wichtigkeit des *ingegno* bei der Gegenüberstellung der Eigenschaften der Vergleichsgegenstände zeigt deutliche Parallelen zum cartesianischen Entwurf, den Foucault hier nachzeichnet.

316 Ebenda.

317 Ebd., S. 305.

oder von einer konkreten auf eine abstrakte.³¹⁸ Analog äußert er sich auch mit Blick auf die anderen Kategorien.³¹⁹

Beim zweiten Typ der Metapher, der „Metafora di Attributione“³²⁰, finden die Übertragungen jeweils auf- oder absteigend innerhalb der Ordnung eines gemeinsamen Genus statt. Entsprechend wird auch hier der *indice categorico* zu einem wichtigen Hilfsmittel, insbesondere zum Auffinden möglichst weit entfernter Beziehungen. Tesaurus Wertschätzung solcher Bezüge kennt kaum Grenzen:

Talché da questa fonte nasce la maggior copia de' Concetti Poetici che consistono nel rinvenir per forza di versatile ingegno, un metaforico legame fra due soggetti dispaiaati e nel trovare una convenienza imaginaria [*sic*], dove non è.³²¹

Die „Metafore di Attributione“ scheinen Tesaurus in diesem Zusammenhang besonders großes Potenzial zu besitzen. In diesen extremen Formen der Metaphern zeigt sich am deutlichsten, dass die gefundene Beziehung zwischen den Vergleichsgegenständen keine in irgendeiner Weise in der Natur auffindbare ist. Sie ist „imaginaria“ und entsprechend (beinahe) vollständig Konstruktion des menschlichen Geistes mittels seiner intel-

318 Vgl. ebd., S. 307f.

319 Am Ende des Abschnitts (vgl. ebd., S.340f.) führt er am Beispiel der Stadt Rom noch einmal Metaphern der Ähnlichkeit aus allen zehn Kategorien vor, die hier, zur Vermittlung eines besseren Eindrucks, verkürzt wiedergegeben werden sollen.

- Dalla Sostanza: Dea delle Città. Nuova Gierusalemme.
- Dalla Quantità: Piccol Mondo. Hidra di sette Colli.
- Dalla Qualità: Città Santa. Splendor d'Italia. Terror dell'Inferno.
- Dalla Relatione: Figliuola di Romolo. Nutrice della Fede. Reina delle Città.
- Dall'Attione: Dominatrice del Mondo. Distruggitrice dell'Heresia.
- Dalla Passione: Città Adulterata da' Gentili, Santificata da' Pontefici.
- Dal Sito: Apoggio [*sic*] dell'Empireo. Capo del Mondo.
- Dal tempo: Antiana [*sic*] delle Città. Città Immortale.
- Dal Luogo: Patria commune [*sic*]. Seggia [*sic*] di Pietro. Parnaso delle Muse.
- Dal Movimento, e suo Contrario: Naufragio degli Heretici. Porto de' Pellegrini.
- Dall'Have: Tesoro di Gratie. Ornamento dell'Europa.

Die Beispiele sprechen zu großen Teilen für sich, und doch wird deutlich, welche Anstrengung es Tesaurus zum Teil kostete seiner Systematik treu zu bleiben. So wirken einige Zuordnungen und vor allem gewisse Unterscheidungen doch recht willkürlich. Besonders der Unterschied zwischen den Begriffen „Reina“ und „Dominatrice“ ist allenfalls ein gradueller, trotzdem sollen darin Beispiele für unterschiedliche Kategorien zu erkennen sein.

320 Ebd., S. 342.

321 Ebd., S. 350.

lektuellen Vermögen. Tesauro ist sich dessen voll auf bewusst: So beschreibt er beispielsweise, wie durch eine Metapher zwei zufällig gemeinsam auftretende Ereignisse in einen Kausalzusammenhang gesetzt werden können. Unter den Beispielen, die er aufführt, findet sich ein von Ovid entlehntes, „Risvegliatrice degli Operieri“ für „*Stella Matutina*“.³²² Diese Überlegungen sind erneut implikationsreich im Hinblick auf die tatsächliche Bedeutung der Ähnlichkeit innerhalb von Tesauros Metaphernkonzept.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die beiden ersten Formen der Metapher in der Systematik des *Cannocchiale* einen herausgehobenen Stellenwert besitzen. Die übrigen erscheinen oftmals nur als Spezialfälle derselben. Blickt man auf das oben abgebildete Schaubild, kann man erkennen, dass sechs der acht Typen durch Vergleich gebildet werden. Bei zweien dieser sechs geschieht der Vergleich „Per il congiunto“. Unter dieser Formel werden Metaphern des zweiten Typs erfasst, auch wenn Tesauro vorgibt, dass die „Metafore di Attributione“ nur eine von zwei Ausprägungen darstellen. Der „Laconismo“, der scheinbar einen eigenständigen Typ darstellt, ist eigentlich aber ein der „Metafora di Attributione“ zuzuordnender Sonderfall.

Ähnliches gilt für die Typen, die unter die Rubrik „Per il simile“ fallen. Hier macht schon die Benennung klar, dass es sich de facto um „Metafore di Simiglianza“ handelt, wobei eine ihrer Unterarten, die „Metafora di Equivoco“, erneut einen besonderen Fall darstellt. Auch die Gegensätzlichkeit lässt sich aus einem bestimmten Blickwinkel als spezielle Form von Ähnlichkeit betrachten. Gegensätze sind fest aufeinander bezogene Extrempunkte einer bestimmten Betrachtungsskala. Sie stehen daher in „ähnlichem“ Abstand zu einem Referenzpunkt, womit auch die Typen, die „Per il Contrario“ gebildet werden, letztlich unter die „Metafore di Simiglianza“ fallen.

Bleiben also nur noch die beiden Formen übrig, die in „absoluter Weise“ einen Gegenstand anschaulich machen, die „Hiperbole“ und die „Hipotiposi“. Ihre Zuordnung zu den Metaphern erscheint zunächst problematisch, da sie sich nicht ohne weiteres unter die von Aristoteles übernommene Definition der Metapher als „Übertragung“ subsumieren lassen. Für die Hyperbel lässt sich das Problem recht leicht lösen. Denn im Ab-

322 Ebenda.

schnitt, den ihr der *Cannocchiale* widmet, wird schnell deutlich, inwiefern sie für Tesauro auch Metapher ist. Er beschreibt nämlich die Verfahren ihrer Bildung exakt analog zu denen der einfachen Metaphern der Ähnlichkeit. Bei der Hyperbel träten lediglich der Aspekt der Vergrößerung oder Verkleinerung hinzu.³²³ In eben diesem Sinne beschreibt im Übrigen schon Aristoteles die Hyperbel als Metapher.³²⁴

Etwas komplizierter verhält es sich mit der Hypotyposis, die ohnehin weniger eindeutig als rhetorische Figur definierbar ist. Unklarheiten ergeben sich hier auch deshalb, weil es, wie man dem einschlägigen Artikel des *Historischen Wörterbuchs der Rhetorik* entnehmen kann, in der Rhetoriktradition oft zu einer Verwechslung und Vermischung der Begriffe *enérgeia* und *enárgeia* sowie der „ihnen nachgeordneten Figuren“³²⁵ kam. Der Begriff *enérgeia* ist der Begriff, den Aristoteles benutzt, um die Vorzüge „lebendiger“ Metaphern zu beschreiben, also solcher, „die etwas Tätiges bezeichnen[n]“.³²⁶ Dabei kann es sich um Personifizierungen handeln oder, noch allgemeiner, um Ausdrücke, die „Unbelebtes durch Metaphern [...] beleben.“³²⁷ Tesauro übernimmt diese Bestimmungen, erweitert sie aber hin zu einem Verständnis von Hypotyposis als einer Form der anschaulichen Beschreibung allgemein. In diesem Sinne lässt sie sich allerdings kaum mehr als Metapher definieren. Tesauro war sich dessen sehr wohl bewusst, denn er konstatiert: „Anzi talvolta senza Metafora, i soli Vocabuli delle Membra Humane, rendono la Oration sensibile e vivace e consequentemente, animata da questa Figura“.³²⁸ In der Folge behandelt er die Figur allerdings in erster Linie im Sinne der aristotelischen Definition: als besonders anschauliche und bildhafte Metapher, die oftmals in der Nähe des Gleichnisses steht, das für Aristoteles letztlich ebenfalls Metapher ist.³²⁹ In eben diesem Sinne besitzt die Hypotyposis für Tesauro ein außerordentlich großes Potenzial, vor allem im Hinblick auf eine spezielle Kunstform, der er am Ende seines Werks besondere Aufmerksamkeit

323 Vgl. ebd., S. 426ff.

324 Vgl. Rhet. III 11, 1413a 19-20.

325 Kemmann, Ansgar: „Evidentia, Evidenz“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 3, Tübingen: Niemeyer, 1996, Sp. 33-47.

326 Vgl. Rhet. III 11, 1411b 25.

327 Ebenda.

328 CA, S. 397.

329 Vgl. Rhet. III 4, 1406b 20.

schenkt und in der er einen Höchstgrad künstlerischer Vollendung erkennt: die Imprese bzw. das Emblem. Für die Bewertung der Hypotyposis bedeutet das aber auch, dass es sich auch bei ihr, entgegen der Darstellung Tesaurus, letztlich um eine Metapher auf Grundlage einer Ähnlichkeitsrelation handelt, vor allem da, wo sie einem Gleichnis entspricht oder entspringt.³³⁰

Es zeigt sich somit, dass sich letztendlich alle acht von Tesauro unterschiedenen Typen direkt oder indirekt den aristotelischen Bestimmungen unterordnen lassen. Die ersten beiden bilden dabei die Zusammenfassung der vier von Aristoteles beschriebenen Typen, die übrigen sechs entwickelt der italienische Autor aus Spezifizierungen, die der Stagirit im zehnten und elften Buch der *Rhetorik* getroffen hatte. Bei Aristoteles werden die dort zusätzlich präsentierten Metapherntypen aber nicht als scharf voneinander getrennte charakterisiert, sondern als mögliche Ausprägungen des Prinzips der Metapher. Tesaurus Bestreben besteht sichtlich darin, durch seine Einteilung ein höheres Maß an systematischer Prägnanz zu erreichen. Er scheitert dabei aber an seiner inhaltlichen Nähe zu Aristoteles. So gelingt es ihm nicht, überzeugend darzulegen, warum gerade die sechs von ihm neu eingeführten Typen eigenständige Ausprägungen der Metapher sein sollen, die gleichberechtigt neben den beiden von Aristoteles benannten stehen können.

Dennoch lässt sich anhand des bisher Dargestellten Tesaurus Klassifizierung der unterschiedlichen Typen der Metapher nachvollziehen. Interessant ist in diesem Zusammenhang noch, unter welchen Umständen der italienische Autor das Prinzip der Metapher in idealer Weise realisiert sieht. Grundlage seiner Theorie ist stets die Überzeugung, dass die Kunst letztlich die volle Entfaltung ihrer Funktion – des mühelosen Lernens von Neuem – mithilfe der Metapher erreicht. Dank der Metapher vollzieht sich das schlagartige „Neu-Sehen“ eines Gegenstands. Auf die wichtige Funktion, die der *maraviglia*, dem Staunen, in diesem Zusammenhang zukommt, wurde bereits hingewiesen, und auch darauf, dass das Staunen eben dann besonders groß ist, wenn die Übertragung in der Metapher

330 Zu den Prinzipiellen Problemen der begrifflichen Ungenauigkeiten im Bezug auf *enérgeia* und *enárgeia* vgl. auch Regn 1993a, S. 134ff. Regn thematisiert die Probleme dort unter konkretem Bezug auf die Mimesis-Konzepte der Spätrenaissance.

besonders überraschend ist, wenn also Gegenstände aufeinander bezogen werden, die einander scheinbar völlig fern stehen. Diesen Gedanken greift Tesauro in seinen Überlegungen zu den Verfahren der Metaphernbildung mehrfach auf und stützt ihn verschiedentlich mit Beispielen. Besonders eindrücklich hat er dies in seinen Ausführungen zur „Metafora di Oppositione“ und zur „Metafora di Decettione“, zu den Typen also, die „per il contrario“ gebildet werden.

Über die Metafora di Oppositione sagt der italienische Theoretiker, sie sei „Argutezza sopra tutte le Ingeniose spiritosissima“³³¹ und außerdem im Gegensatz zu anderen Metaphern auch im „più grave e maestoso stile“³³² angemessen. Ihre besondere Kraft entstehe aus der Verbindung des von einer Oppositionsstruktur gebildeten *concetto* mit der harmonischen Form der Antithese, bei der sich gleichartige Glieder mit gegensätzlichem Inhalt zueinanderfügten und so, wie zuvor im *Cannocchiale* beschrieben, das schnelle Begreifen anstießen. Noch aussagekräftiger werden Tesausos Ausführungen dort, wo er sich einer besonderen Form der „Metafore di Oppositione“ widmet, die er mit dem griechischen Ausdruck „Thauma“ bezeichnet, den er mit „Il Mirabile“³³³ übersetzt.³³⁴ Solche Metaphern bestehen ihm zufolge in einer „*Rappresentation di due concetti, quasi 'ncompatibili, e perciò oltremirabili*“.³³⁵ In der Folge führt der Autor zahlreiche Beispiele für derartige Figuren an. In ihnen verbindet sich entweder Positives und Negatives, zweimal Positives oder zweimal Negatives miteinander.³³⁶ Ausgangspunkt für die Einteilung und Klassifizierung der jeweils verglichenen Gegenstände sind auch hier wieder die Kategorien. Darüber hinaus definiert Tesauro noch vier Bezugsquellen oder „Miniere“³³⁷ solcher

331 Ebd., S. 441.

332 Ebenda.

333 Ebd., S. 446.

334 Wie sich Votteros überaus hilfreicher Übersicht über die klassischen Quellen Tesausos entnehmen lässt, bezieht sich Tesauro hier auf Poet. 24, 7. Aristoteles bezeichnet dort das Ungereimte als „die Hauptquelle des Wunderbaren“. Er verwendet dabei den Begriff „θαυμαστόν“. Vgl. Vottero, Dionigi: „Indici delle fonti classiche de 'Il Cannocchiale aristotelico“, in: Tesauro, Emanuele: *Il cannocchiale aristotelico*, Torino: Zavatta, 1670; ristampa anastatica, Cuneo: Editrice Anastatica Piemontese, 2000, S. 73-146.

335 Ebenda.

336 Beispiele für solche Verbindungen, die Tesauro liefert wären „il chiamar l'Arco, LIRA SENZA CORDE“, für eine Verbindung von Positivem und Negativem. „Ninfa dell'Aria“ für zweifach Positives oder „Non sà parlar, ne tacere“ für zweifach Negatives. Ebd., S. 446f.

337 Ebd., S. 448.

„Thaumata“, aus denen sie sich gleichsam mechanisch schöpfen ließen. Demnach kann etwas auf Grundlage von „Natura“, „Arte“, „Opinione“ oder „Fingimento“ „mirabile“ sein.³³⁸ Vielsagend sind dabei vor allem die Bestimmungen zur letzten Quelle, dem „Fingimento“. Es operiert mit Dingen, die „per fecondità d'Intelletto“³³⁹ den Charakter des Wunderbaren erhalten, so etwa dunkle Bilder, die in der Regel von einer Ausgangsmetapher abhängen, die für sich dunkel und abwegig bleibt, durch ihre Weiterführung im Text aber entschlüsselt werden kann. Was hier beschrieben wird, sind klassische Formen des Rätsels. Tesauo liefert u.a. folgendes Beispiel:

Padre son' io di dodici Figliuoli:
 I quali ad uno ad uno vado uccidendo,
 Mentre l'un dopo l'altro van nascendo.
 Il ciel vuol poi che l'ultimo m'involi.
 Ma non sì tosto son di vita privo,
 Che son rinato; e nuova vita i' vivo.³⁴⁰

Warum das Rätsel für Tesauo so interessant ist, leuchtet ohne weiteres ein, denn es ist wesentlich durch die durchgehende Alternanz von Täuschung und Aufdeckung konstituiert und löst so ständig *maraviglia* aus. Es zeigt sich hier aber auch, wie stark formalisiert Tesaus Vorstellung des Neu-Sehens bisweilen sein kann,³⁴¹ denn der Rezipient erfährt zwar in

338 Ebenda. Insgesamt wirkt die Einteilung in die vier Quellen nicht besonders überzeugend, es hat nämlich den Anschein, dass Tesauo zunächst *concetti* zu bestimmten Gegenständen gebildet und sie anschließend unterteilt hat, so dass die Kategorien kaum einen praktischen Wert haben. Sie sollen daher hier auch nicht ausführlich vorgestellt werden. Kurz zusammengefasst sind „per Natura“ Gegenstände wie göttliche Wesen und mythische Figuren wunderbar, Dinge also, die eigentlich einen übernatürlichen Gehalt haben. Mit „per Arte“ bezeichnet der Autor Objekte, die vom Menschen geschaffen wurden und eine wundersam anmutende Funktionsweise haben. Bei Dingen, die „per Opinione“ Staunen erwecken, hat Tesauo solche vor Augen, die in irgendeiner Weise die Sinne täuschen.

339 Ebenda.

340 Ebd., S. 453.

341 Bezeichnenderweise erfährt das Rätsel auch in den Theorien des Russischen Formalismus besondere Aufmerksamkeit, und zwar – wie schon bei Tesauo – jeweils unter Bezugnahme auf Aristoteles. Dieser verknüpft an verschiedenen Stellen seines Werkes das Rätsel mit der Metapher, besonders prägnant in einem Passus aus dem dritten Buch der *Rhetorik*: „Der geistvolle Reiz kommt meist durch Metapher und einen zusätzlichen Trick zustande, denn der Zuhörer wird sich eher klar darüber, etwas gelernt zu haben, wenn es seiner bisherigen Vorstellung widerspricht, und er scheint im Inneren zu sagen: »Wie wahr! Ich habe mich

der Lösung des Rätsels etwas Neues; die Erkenntnis, dass das Jahr unter gewissen Gesichtspunkten einem Vater vergleichbar ist, erschöpft sich hier aber in formalen Aspekten, in diesem Fall auf eine proportionale Vergleichbarkeit. Substanzielles in Bezug auf das Wesen des Gegenstands erfährt man nicht. Ein verwandtes Verfahren sieht Tesauro in den Schlüssen von Epigrammen, Sonetten und Madrigalen am Werk.³⁴² In ihnen ergäben sich die typischen Schlusspointen oftmals durch das Einbringen eines unerwarteten und eigentlich unpassenden *conchetto*. Über die Schlüsse hinaus könne ein solches Gegensatzprinzip aber auch zum durchgängigen Ordnungsprinzip für Dichtung werden. Tesauro führt hier als Beispiel Petrarcas Sonett *Pace non trovo* (in einer von ihm selbst erstellten lateinischen Version) an. Die lange Reihe weiterer Beispiele bildet einen zusätzlichen Beleg für die besondere Wertschätzung, die Tesauro dem „Thauma“ entgegenbringt. Sie liegt, wie gesagt, in dessen spezifischer Struktur begründet, die durch eine Vereinigung von extrem Disparatem gekennzeichnet ist, durch die eine sich ständig wiederholende Überraschung ausgelöst wird. Aus dieser entsteht ein andauernder, ja sich stetig steigender „maraviglioso diletto“, der darin seinen Ausgangspunkt findet, dass der Rezipient immer wieder ihm zuvor unbekannte und oftmals undenkbbare Bezüge erkennt und so zu neuen An- und Einsichten über die vorgeführten Gegenstände gelangt. Die Oppositionsstruktur der wundersamen Figuren erfüllt so in vorzüglicher Weise Tesauros Forderung nach der schnellen, mühelosen und mit Staunen verbundenen Erkennbarkeit von Neuem.

Ganz ähnlich funktionieren auch die Metaphern des achten Typs, der „Decettione“. In ihnen wird die *maraviglia* durch Unerwartetes ausgelöst, das an die Stelle des Erwartbaren tritt.³⁴³ Derlei Metaphern sind laut Tesauro häufig Ausgangspunkt für Komik in Texten. Das Feld der Täuschung sei dabei extrem weit. Selbst Fehler könnten eine „Decettione“ herbeiführen.³⁴⁴ Die „Decettione“ ist darüber hinaus auch deshalb besonders interessant, da

geirrt.« Der geistvolle Reiz eines Ausspruchs liegt darin, daß nicht gemeint ist, was gesagt wird [...]. Aus demselben Grund ist, was trefflich in Form eines Rätsels gesagt ist, vergnüglich, denn es bedeutet einen Wissensgewinn und ist in einer Metapher formuliert. Dazu gehört auch das, was Theodoros mit »Neues sagen!« meint“ (Rhet. III 11, 1412a 18-26).

342 Vgl. CA, S. 455f.

343 Vgl. ebd., S. 460ff.

344 Vgl. ebd., S. 466.

ihr noch wesentlich stärker als den anderen Metapherarten die Idee einer bewussten Täuschung, einer Irreführung des Rezipienten eignet. Diese Irreführung und ihre (gelenkte) Aufdeckung verleihen der „*Metafora di Decettione*“ aus Tesaurus Sicht ein besonders großes Potenzial zur Lehrhaftigkeit. Zugleich wird die Bedeutung der Täuschung im Gesamtzusammenhang durch die Tatsache, dass Tesaurus ihr einen eigenen Metapherartyp zuordnet, noch einmal hervorgehoben. Die Rolle der Täuschung innerhalb seiner Theorie verweist darüber hinaus auf eine wesentlich weitreichendere Problematik, die im folgenden Kapitel eingehend untersucht werden wird.

Die Dicht- und die Redekunst, soviel lässt sich aus dem bisher Gesagten schließen, sind in Tesaurus Augen in weiten Teilen formal und strukturell bestimmt. Durch die Einsicht in ihre Funktionsweise und Struktur lassen sich dem *Cannocchiale* zufolge Regeln und Anleitungen aufstellen, mit deren Hilfe die Schaffung scharfsinniger Dichtung wesentlich erleichtert wird. Ihr intensives Studium ist für Tesaurus eine notwendige Bedingung für das Erreichen echter Kunstfertigkeit. Dennoch bleibt in seiner Theorie eine letzte Instanz präsent, die über das Erlernbare hinausgeht und für die Schaffung vollendeter Kunst unabdingbar ist: die *acutezza* des *ingegno*. Erst sie ist in der Lage, die Schemata, die formal gelungene Dichtung vorzeichnen, in treffender Weise auszufüllen. Nur sie nämlich versetzt den Menschen in die Lage, diejenigen Inhalte und Beziehungen zu erkennen, die innerhalb der formalen Strukturen der Metapher auch wirklich deren eigentliches Ziel verwirklichen, nämlich im Modus der *maraviglia* mühelos Neues zu vermitteln und somit die Vereinigung von *docere* und *delectare* herzustellen.

Die Gründe für Tesaurus Versuch einer systematischen Neuverortung und Bewertung der Metapher sind sicher zahlreich. So ist bereits deutlich geworden, welchen wichtigen Stellenwert sie innerhalb des *Cannocchiale aristotelico* genießt. Es erscheint also nur konsequent, gerade für einen Gelehrten des 17. Jahrhunderts, wenn er sich bemühte, einem so zentralen Gegenstand seiner Theorie ein breites Fundament zu verleihen. Darüber hinaus spielte sicher auch das Ansinnen eine Rolle, die eigene Originalität und Neuartigkeit gegenüber dem Vorbild des Aristoteles zu dokumentieren, ohne dass es freilich darum gegangen wäre, sich von ihm abzuwen-

den.³⁴⁵ Ein dritter Grund ist womöglich in den konkreten methodischen Möglichkeiten zu sehen, die Tesauros Entwurf eröffnet. Die mit einer Sammlung von Beispielen verbundene Klassifizierung verschiedener Metapherntypen und die Verweise auf den *Indice categorico* als Instrument zu ihrer Bildung lassen Tesauros Ausführungen phasenweise wie eine Bauanleitung anmuten. Wer sie intensiv studiert und befolgt, findet darin alle notwendigen Verfahren zum Erschaffen von Metaphern und somit auch zum Verfassen arguter Texte. In diesem Punkt liegt das eigentlich Innovative des *Cannocchiale*: Sein Autor entwirft nicht nur ein an Aristoteles angelehntes, im Detail aber weit über ihn hinausreichendes Konzept der arguten Metapher als Vermittlerin neuer Erkenntnis über einen Gegenstand. Er verknüpft diese Theorie darüber hinaus methodisch mit einem der wichtigsten und einflussreichsten Bestandteile der Logik und Ontologie und damit der Wissenschaftstheorie seines Vorbilds Aristoteles, den *Kategorien*. Die von Tesauro streng typologisch geordneten Metaphern entwickeln ihre Funktion im Rückgriff auf kategoriale Bestimmungen zu den behandelten Gegenständen. So gewinnen sie erst die Möglichkeit, (lehrhafte) Aussagen über das Wesen dieser Gegenstände zu treffen. Zugleich bietet sich demjenigen, der solche Metaphern erschaffen will, mit dem *Indice categorico* ein unschätzbar wertvolles Instrument zur Analyse der behandelten Gegenstände und zu ihrer metaphorischen Ausarbeitung. Die Möglichkeiten der Übertragungen ergeben sich dabei ganz unmittelbar durch tabellarische Quervergleiche. In diesem Sinne wird noch einmal deutlich, wie treffend die Wahl der titelgebenden Metapher des Fernrohrs ist. Denn Tesauros penible Differenzierung der Metapher, wie sie bis hierher dargestellt worden ist, fußt auf der Überzeugung, dass diese ein Analyseinstrument liefert, mit dessen Hilfe (neue) ontologische Gehalte erkannt und sogar vermittelt werden können.³⁴⁶ Tesauro setzt sein Werk dadurch ganz dezidiert in Bezug zu den sich im 17. Jahrhundert in

345 Vgl. Frare 2000, S. 56f.

346 Donato erkennt diese Funktion der Metapher in der Theorie Tesauros: „At the most fundamental level, the metaphor, instead of being a restatement of essential relations contained within reality itself, seems rather to be an external epistemological tool to explore this same reality.“ (Donato 1963, S. 22). Sein Zitat kann zugleich bereits als Beleg für die These dienen, dass der „metaphorische Weltzugang“, wie ihn Tesauro entwirft, tatsächlich ein subjektiv konstruktiver ist, was bereits einige Rückschlüsse auf den diskursiv epistemischen Status seines Denkens zulässt. Darauf wird später, vor allem in Kapitel 2.3., noch näher eingegangen werden.

den jungen Naturwissenschaften etablierenden empirisch-experimentellen Modellen. Und er verdeutlicht diesen Anspruch schon in der Wahl seines Titels in mehrfacher Weise. Der Titel selbst erscheint dabei als eines der eindrucklichsten Beispiele für eine argute Metapher im Sinne von Tesausos Theorie. In ihm sind zwei einander scheinbar gegenseitig ausschließende Gegenstände vereint, einerseits das Fernrohr als Symbol der neuen Wissenschaft, andererseits die aristotelische Lehre, die das Fundament der Scholastik bildete. In Tesausos Theorie drückt sich das Bestreben des Autors nach der Vereinigung dieser divergenten Paradigmen aus und zugleich der Anspruch, in dieser Vereinigung ein einzigartiges erkenntnistheoretisches Potenzial offenzulegen, das Potenzial des *ingegno* und der ihm innewohnenden *perspicacia*:

*La perspicacia penetra le più lontane e minute Circostanze di ogni soggetto; come Sostanza, Materia, Forma, Accidente, Proprietà, Cagioni, Effetti, Fini, Simpatie, il Simile, il Contrario, l'Uguale, il Superiore, l'Inferiore, le Insegne, i Nomi propri, e gli Equivochi.*³⁴⁷

Es zeigt sich immer deutlicher, wie groß die epistemologischen Implikationen der *tesausoschen* Theorie sind. *Acutezza* und *ingegno* sind in ihr eindeutig mehr als Fähigkeiten zum Verfassen gelungener Dichtung, die Metapher mehr als ein erfreuliches Sprachspiel. Vielmehr deutet sich in ihnen ein spezifischer Weltzugang an, der seine besondere Relevanz vor dem Hintergrund der geistesgeschichtlichen Entwicklungen der Zeit offenbart, eine Tendenz, die es im weiteren Verlauf dieser Untersuchung noch deutlicher herauszuarbeiten gilt. Es deutet sich allerdings schon jetzt an, dass sich die im *Cannocchiale* verhandelten Prinzipien und Begriffe in eine enge Beziehung setzen lassen zu der von Foucault im 17. Jahrhundert verorteten endgültigen „Bruchkante“ zwischen einer *Episteme* der Ähnlichkeit und einer neuen *Episteme* der ordnenden Reihung und Repräsentation. Ohne diesbezüglich bereits ein abschließendes Urteil fällen zu wollen, lassen sich hier bereits einige Aspekte festhalten. So deutete sich bereits an, dass in Tesausos Metaphertheorie der Ähnlichkeit nicht die Aufgabe zukommt, auf eine durch sie angezeigte prästabilisierte Ordnung

347 CA, S. 82.

zu verweisen, sondern dass sie als (bisweilen sogar konstruierter) Ausgangspunkt für einen Vergleich zweier Gegenstände dient, die dabei in ein klar strukturiertes Verhältnis zueinander gesetzt werden können, eine Funktion, die erstaunlich genau mit der von Foucault skizzierten Funktion der Ähnlichkeit in der klassischen *Episteme* übereinstimmt. Parallelen zu Foucaults Entwurf zeigen sich auch, wenn man die (vorgeblich) strenge Systematik betrachtet, mit der Tesauro seine Konstruktionsverfahren beschreibt: Sie entspricht einer taxonomischen Ordnung, und zwar durchaus keiner beliebigen. Wie Eileen Reeves gezeigt hat, orientierte sich Tesauro bei seiner Einteilung der Metapherntypen eng an Galileis Kategorien zur Untersuchung der Sonnenflecken, wie sie dieser in seinen *Lettere sulle macchie solari* entworfen hatte:

Though he never mentions or even alludes to his late compatriot, Tesauro often borrows from Galileo Galilei, and it is these appropriations that are most important to this study. [...] [T]hey provide Tesauro with a program, a scientific taxonomy drawn from the *Letters on the Sunspots* and perfectly suited to the classification of metaphor.³⁴⁸

Reeves zeigt zahlreiche Bezüge zwischen Tesauro und Galilei auch im Detail.³⁴⁹ Zur Bedeutung der Taxonomie in Tesausos Klassifikationen sei außerdem ein Befund Barbara Ventarolas zitiert:

Berücksichtigt man nun noch, dass die hochdifferenzierte Taxonomie der verschiedenen Metaphernarten sowie das Inventar an Erstellungsregeln arguter Metaphern, in die Tesauro seine theoretische Neubegründung der Metapher münden lasst, weit mehr logische Relationen als nur jene der Similarität ausfallen, dann erkennt man, wie sehr Tesausos intrikate Verquickung von Investigation, verkürzter Darstellung und sprachlicher Erzeugung

348 Reeves 1987, S. 130.

349 Vgl. ebd., S. 137ff.

von Neuem an die Logik des Cartesischen Graphismus angehängt ist.³⁵⁰

Die von Ventarola beobachtete Beziehung zwischen Tesauro und Descartes ist für sich bereits bemerkenswert und wird an späterer Stelle noch zu thematisieren sein. Gleiches gilt für ihren kritischen Verweis auf den Status der „Similarität“. Tesauros Systematik wird durch die Befunde von Reeves und Ventarola also in Beziehung zum Denken sowohl Galileis als auch Descartes' gesetzt, und damit mit zwei der bedeutendsten Exponenten des neuzeitlichen Denkens verbunden. Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang auch das bereits angesprochene Lob Tesauros für die Leistungen des Fernrohrs.³⁵¹ Er fasst dessen Leistungen mit den Verben *osservare*, *scoprire*, *misurare* und *numerare* zusammen, womit er sehr genau die Vorgehensweise einer empirisch-taxonomisch operierenden Wissenschaft beschreibt. Wenn Tesauro nun über die Titelmetapher sein eigenes „Analyseverfahren“ einem solchen Wissenschaftsmodell zuordnet, sagt dies einiges über die epistemischen Grundlagen seiner Theorie aus.³⁵²

Weitere epistemische Brüche werden deutlich, wenn man sich mit der Frage auseinandersetzt, was für ein Zeichenmodell der von Tesauro konzipierten Metapher zugrundeliegt, bzw. was für eine Art von Zeichen die Metapher gemäß dem *Cannocchiale* sein kann. Die *Episteme* der Repräsentation des 17. Jahrhunderts zeichnet sich in diesem Zusammenhang, wie Barbara Ventarola anschaulich zusammenfasst, durch eine „Bewusstheit für die unhintergehbare Vermitteltheit der Zeichen“³⁵³ aus. Tesauros Metapher, deren Grundlage eine hochgradig konstruierte und prinzipiell eher an Differenz als an eigentlicher Ähnlichkeit orientierte Vergleichbarkeit ihrer Gegenstände bildet, verwirklicht eine solche Zeichenkonzeption in besonderem Maße. Dies gerade deshalb, weil sie ihre semantische Offenheit (Ventarola spricht von „a-semantischer Vertreterfunktion“³⁵⁴) nicht zuletzt dadurch beweist, dass sie nicht auf stabile Verbindungen von Sig-

350 Ventarola, Barbara: „Die Abkürzung auf Umwegen. Überlegungen zum historisch-epistemologischen Standort des *Cannocchiale Aristotelico* Emanuele Tesauros (1654)“, in: *Die Listen der Evidenz*, hrsg. von Michael Cuntz [et al.], Köln: DuMont, 2006, S. 255-274, hier S. 261.

351 CA, S. 89f.

352 Vgl. dazu auch Liebermann 2014, vor allem S. 329f.

353 Ventarola 2006, S. 259.

354 Ebd., S. 258.

nifikant und Signifikat beschränkt bleibt, sondern potenziell eine Vielzahl von Gegenständen zugleich repräsentieren kann. Der semiotische Status der Metapher erscheint dadurch allerdings problematisch. Es drängt sich die Frage auf, inwiefern ein solches Zeichen überhaupt als Zeichen funktionieren kann. Mit der Auflösung der Verweisungszusammenhänge von Signifikant und Signifikat, einerseits durch die Zurückdrängung der Ähnlichkeit als Garant der Beziehung, andererseits durch den Wegfall der stabilisierenden Konventionalität, durch den das Zeichen nicht nur potenziell, sondern real disponibel wird, ist Bedeutungskonstitution im Fall des metaphorischen Zeichens nur mehr situativ möglich.³⁵⁵ In diesem Problem kann zugleich aber auch eine der großen Stärken von Tesausos Metaphernmodell gesehen werden, das in diesem Verständnis deutliche Merkmale der „‘forma aperta’ barocca“ trägt, wie sie Umberto Eco beschrieben hat.³⁵⁶ Genauer werden diese Zusammenhänge aber erst zu beurteilen sein, wenn die dritte und wichtigste *epistemische* Bruchstelle genauer untersucht wurde. Dabei wird es um die Analyse von Tesausos Begriff der Ähnlichkeit gehen. Ähnlichkeit wird im *Cannochiale* eine ganz spezifische Funktion im Rahmen des Erkenntnisprozesses zugewiesen. Diese Kategorie zu untersuchen, ist daher von essenzieller Bedeutung, wenn man die Position des Autors innerhalb der geistesgeschichtlich relevanten Diskurse seiner Zeit verstehen will.

355 Auch Giuseppe Conte verweist auf diese Besonderheit von Tesausos Metaphernbegriff aus semiologischer Perspektive: „Potremmo allora dire che, mentre le figure retoriche in genere [...] operano sul segno nel momento in cui il processo di significazione ormai si è chiuso, la Metafora incide sul processo di significazione medesimo (inteso, tesaurianamente, come «farsi dinamico» del segno). E il fatto che la Metafora «veste le parole medesime di concetti» è probabilmente da intendere nel senso che, agendo sul processo di significazione «privilegiato», la Metafora è più coinvolta nello spostamento dalla denotazione alla connotazione che non le altre figure.“ (Conte 1972, S. 92f.). Obwohl Conte explizit davor warnt, Tesauo zu einem Vordenker moderner Semiologie zu erklären, kommt er als Resultat dieser Beobachtungen nicht umhin, darauf zu verweisen, „come nella nozione di Metafora che Tesauo propone siano già subito rintracciabili spunti ancora oggi utili in un discorso sul linguaggio della connotazione, che è il linguaggio della letteratura.“ Weiterhin führt er aus: „[L]a Metafora vive in uno spazio risolutamente aperto nel linguaggio, colloca in assenza un significato e un significante e apre un processo di supersignificazione tra un significato e un significante secondi, tra i quali si celebra il gioco dell'ambiguità e dell'assenza: e da esso vengono fuori sovrasensi nuovi e imprevisi, obliqui, tipici costitutivi della letterarietà“ (ebd., S. 93f.).

356 Vgl. Eco, Umberto: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani, 1962, S. 38f.

2.3. Erkenntnis und Erkenntnistheorie

Auf den zurückliegenden Seiten ist zunehmend ersichtlich geworden, dass Tesauros *Cannocchiale aristotelico* kaum allein als Poetik gelesen werden kann. Vielmehr präsentiert er sich als eine Auseinandersetzung mit mindestens vier weiteren, weit über genuin poetologische Probleme hinausgehenden Fragen: Wie kommt der Mensch zu (bestimmten Formen von) Erkenntnissen? Wie können diese vermittelt werden? Welche geistigen Vermögen sind dazu notwendig? Wie wiederum sind diese beschaffen? Es handelt sich hier um Fragen epistemologischer Natur, obwohl sich Tesauro bei der Rezeption der für ihn maßgeblichen Autoren kaum auf im engeren Sinne epistemologische Schriften bezieht.³⁵⁷ Im Vordergrund stehen ganz klar rhetorische Werke, allen voran die *Rhetorik* des Aristoteles, daneben verschiedene Schriften von Cicero oder Horaz. Für diese Dominanz gibt es verschiedene Gründe, angefangen bei der diskursleitenden Position der Rhetorik im Wissenschaftssystem der frühen Neuzeit. Auch Tesauros persönliche Wissenschaftsbiographie spielt vermutlich eine Rolle, da er zeitweilig als Professor für Rhetorik wirkte.³⁵⁸ Eventuell – und dieser These wird im Folgenden nachzugehen sein – glaubte er aber in der Rhetorik auch Ansätze zur Weiterentwicklung und Lösung bestehender erkenntnistheoretischer Probleme zu finden.

2.3.1. Erkenntnistheoretische Implikationen des *Cannocchiale aristotelico*

Dass sich Tesauro der Grundpositionen des Aristoteles, des für den *Cannocchiale* namensgebenden Vorbilds, in Bezug auf die oben genannten Fragen bewusst ist, zeigt sich unter anderem daran, dass er den Stagiriten

357 Zur Stützung der These, dass Tesauros Interesse weit über rhetorische und poetologische Fragestellungen hinaus vor allem wissenschafts- und erkenntnistheoretischen Problemen gilt, sei besonders auf Ventarola 2006 verwiesen. Ihr Aufsatz ist einer der wenigen, der die Bedeutung dieses Themenfeldes im *Cannocchiale* erkennt und klar benennt. In eine ähnliche Richtung, wenn auch weniger prononciert, weist auch Donato 1963, dessen Beobachtungen von der Forschung allerdings, wie angedeutet, kaum rezipiert wurden. In jüngster Zeit hat Marita Liebermann dieser Dimension des *Cannocchiale* ihre Aufmerksamkeit gewidmet; vgl. dazu Liebermann 2014. Ihre Ausführungen zu den im *Cannocchiale* präsenten epistemologischen und wissenschaftstheoretischen Fragestellungen bleiben aber weitgehend auf deren Benennung beschränkt. Eine tiefere Analyse und Kritik von Tesauros Theorie bieten sie nicht.

358 Vgl. Buck 1968, S. VII.

gleich zu Beginn seines Werkes mit einem seiner erkenntnistheoretischen Hauptwerke zitiert. Schon auf Seite 15 findet sich ein Rekurs auf *De Anima*, und bei dem zitierten Abschnitt handelt es sich um eine der bekanntesten und meist diskutierten Passagen dieser Schrift. Tesauro zieht sie an einer Stelle heran, an der er über die Beschaffenheit des Intellekts spricht und ihn mit einem Spiegel vergleicht. Bezugspunkt ist dabei der „Tabularasa“-Vergleich des Aristoteles.³⁵⁹ Die Spiegelmetapher wird im *Cannocchiale* mit Aussagen über das Wesen der Sprache verbunden. Diese sei unmittelbares Abbild der „inneren Bilder“, so wie die inneren Bilder, die Gedanken, direkte Abbilder der äußeren Gegenstände seien.³⁶⁰ Der Autor führt diese Überlegungen, vor allem in Bezug auf das Denken, nicht systematisch aus. Was sich aber deutlich aus seinen Worten herauslesen lässt, ist eine Analogisierung von Wahrnehmung, Denken und Sprechen, wobei er sich auf eine Prämisse der aristotelischen Erkenntnis- bzw. Geistes- oder Seelentheorie stützt.³⁶¹ Der „Tabularasa“-Vergleich wird von Tesauro noch ein zweites Mal aufgegriffen, allerdings ohne dass Aristoteles dort explizit genannt wird. Auf S. 166 des *Cannocchiale* spricht er über die Fähigkeit des sprachlichen Ausdrucks, der „*rasa tavola dell'intelletto*“ unbegrenzt viele und sogar unsichtbare Gegenstände aufzumalen, im Geist also Bilder von ihnen zu erzeugen.³⁶²

Eine weitere Beobachtung stützt die Auffassung, dass Tesauro mit dem *Cannocchiale* (auch) ein klares erkenntnistheoretisches Interesse verfolgte.

359 Tesauro beruft sich auf DA III 4, 429b 30 – 430a 2: „Bezüglich des Erleidens infolge eines Gemeinsamen wurde schon früher dargelegt, dass der Geist der Möglichkeit nach auf irgendeine Art und Weise die denkbaren Dinge ist, der Verwirklichung nach aber keines, bevor er sie denkt; »der Möglichkeit nach« meint wie auf einer Schreibtafel, auf der in Wirklichkeit noch nichts geschrieben ist. Das trifft auch auf den Geist zu.“

360 Vgl. CA, S. 15.

361 Diese Gleichsetzung ist auch zeichentheoretisch höchst interessant, insofern als Tesauro sprachliche Zeichen hier sehr deutlich als Repräsentanten von Vorstellungsgehalten in der Seele definiert. Ihnen kommt dabei aber kein dritter Gehalt der Ähnlichkeit zu, der sie an die Vorstellung bindet. Ähnlichkeit im Sinne eines Abbilds besteht hier nur zwischen dem äußeren Gegenstand und dem inneren Vorstellungsgehalt. Das diese beiden von Tesauro als analog gedacht werden, belegt auch ein Auszug aus S. 315 des *Cannocchiale*: „[...] il mirar con gli occhi e il contemplar con l'intelletto son due specie Analoghe di CONOSCENZA.“ Auf die Implikationen, die sich aus dieser Konzeption ergeben, wird in den folgenden Kapiteln im Detail eingegangen werden.

362 Vgl. CA, S. 166. Für Aristoteles ist Vorstellung der Tabula rasa zunächst Ausdruck der Potenzialität des Geistes. Er besitzt die Möglichkeit, verschiedenste Formen an-, das heißt Eindrücke aufzunehmen, ist aber nichts von diesen, bevor er durch Affizierung in Tätigkeit versetzt wird. In diesem Modell ist zugleich eine Kritik an der platonischen Ideenlehre zu sehen.

Die mit Abstand am häufigsten zitierten Textstellen aus der *Rhetorik* des Aristoteles sind auffälligerweise entweder solche, an denen es um die (geistigen) Voraussetzungen für das Verfassen herausragender Werke geht, oder solche, die sich mit dem Erkenntniswert der Sprache und ihrer Verbindung mit dem Geist beschäftigen. Bevor dieser Befund vertieft werden kann, erscheint es sinnvoll, in einem Exkurs auf wichtige Aspekte der aristotelischen Erkenntnistheorie einzugehen, um auf dieser Grundlage zu überprüfen, wie stark tatsächlich epistemologische Theoreme des Aristoteles im *Cannocchiale* präsent sind, ob Tesauro diesen gegebenenfalls folgt bzw. ob und wie er sie modifiziert. Die Virulenz dieser Fragen scheint schon deshalb gegeben, da Tesauro selbst nicht müde wird, die Vorbildlichkeit des Aristoteles für sein eigenes Denken zu betonen.³⁶³ Entsprechend sollen nun zunächst einige Beobachtungen des Stagiriten über das Verhältnis von Sprechen, Denken und Wahrnehmen vorgestellt werden. Deren Grundlage wird eine Auseinandersetzung mit den entsprechenden aristotelischen Schriften, also der *Poetik* und der *Rhetorik* einerseits, sowie dem *De anima* und anderen erkenntnistheoretischen Schriften andererseits, und ihrer Rezeption im *Cannocchiale* sein. In einem späteren Abschnitt sollen dann einige im engeren Sinne erkenntnistheoretische Fragestellungen und Probleme der jeweiligen Theorien behandelt werden.

Wie eingangs erwähnt, beruft sich Tesauro bei seinen Feststellungen zum Erkenntniswert von *acutezza* und Metapher zwar direkt auf Aristoteles, allerdings in erster Linie auf die *Rhetorik* und die *Poetik* und kaum auf die im engeren Sinne erkenntnistheoretischen Schriften des *Corpus Aristotelicum*. Doch auch mit Ihnen war er sehr wohl vertraut, und er zitiert auch sie an einigen wenigen, keineswegs marginalen Stellen des *Cannocchiale*.

Die Instanz innerhalb der menschlichen Seele, die Wissen in höchster Ausprägung erreicht, ist in der Vorstellung des Aristoteles der *nous*³⁶⁴, lateinisch *intellectus*, also der Verstand. Im *nous* vollzieht sich die *noêsis*, das

363 Belege hierfür finden sich im *Cannocchiale* so zahlreich, dass es schon aus Platzgründen unmöglich erscheint, darüber einen an dieser Stelle vollständigen Überblick zu geben. Exemplarisch sei außer auf den Titel des Werkes auf den Umstand verwiesen, dass Tesauro beinahe jedes seiner Kapitel durch ein Aristoteles-Zitat einleitet.

364 Vgl. Kubota, Naomi: „Nous/Intellekt, Verstand, Vernunft“, in: *Aristoteles-Lexikon*, hrsg. von Otfried Höffe, Stuttgart: Kröner, 2005. S. 381-385.

Denken.³⁶⁵ Außerdem sind die weiteren Fähigkeiten der Seele, insbesondere die Erkenntnisvermögen, zu denen die *aisthêsis* gehört, auf ihn hin geordnet. Bei Tesauro begegnen wir dem *nous* als *intelletto*. Er wird im *Cannocchiale* mit keinem eigenen Kapitel bedacht. Was sich über ihn erfahren lässt, findet sich vor allem an Stellen, an denen Tesauro über bestimmte Vermögen spricht, die dem *intelletto* zukommen. Seine erste Erwähnung findet er auf der bereits angesprochenen S. 15, im Kapitel „Dell'Argutezza et de' suoi Parti.“ Dabei handelt es sich um eine der wenigen Stellen, an denen Tesauro die Eigenschaften des *intelletto* explizit thematisiert. Die einschlägige Passage wird bezeichnenderweise vom einzigen Zitat aus *De Anima* begleitet, das sich in Tesauros Werk findet. Der Autor erklärt:

L'Intelletto humano in guisa di purissimo specchio, sempre l'istesso e sempre vario; esprime in se stesso, le imagini degli Obietti, che dinanzi a lui si presentano: e queste sono i Pensieri. Quinci, sicome il discorso mentale, altro non è che un'ordinato contesto di queste Imagini interiori: così il discorso esteriore altro non è, che un'ordine di *Segni* sensibili, copiati delle Imagini mentali, come Tipi dall'Archetipo.³⁶⁶

Die Spiegelmetapher ist hier, wie bereits erwähnt, eine Modifikation der berühmten „Tabula rasa“-Definition des Aristoteles.³⁶⁷³⁶⁸ So kurz diese Stelle auch sein mag, so interessant sind doch die Rückschlüsse, die sie auf Tesauros Aristoteles-Rezeption zulässt. Zunächst schließt sich der Autor der Annahme des Philosophen an, dass der Intellekt ursprünglich über keine eigenen Inhalte verfüge. Auch in seinem Denken ist der *intelletto* für seine Tätigkeit auf Bilder oder Vorstellungen angewiesen, die er von außen erhält.³⁶⁹ Dieser Gedanke entspricht dem aristotelischen Diktum, dass es kein Denken ohne Vorstellungen geben kann.³⁷⁰ Und noch ein weiteres wichtiges aristotelisches Konzept klingt bei Tesauro an, näm-

365 Übersetzen lässt sich *noêsis* auch mit Erfassen und Erkennen; vgl. ebenda.

366 CA, S. 15.

367 Vgl. DA III 4, 429ab 31ff.

368 DA III 4, 429b 30 – 430a 2.

369 Die Quellen hierfür sind *aisthêsis* und *phantasia*.

370 Vgl. DA III 3, 427b 15f.; Mem. 450a 1-5.

lich, dass das Denkvermögen (wie auch das Wahrnehmungsvermögen) bei seiner Tätigkeit mit seinem Gegenstand „in gewisser Weise“ identisch wird, das heißt, dass es die „Form“ des intelligiblen Gegenstands aufnimmt.³⁷¹ Darüber hinaus ist der Intellekt „der Verwirklichung nach nichts von den Dingen, bevor er denkt.“³⁷² Er liegt also in „reiner Potenz“ vor.³⁷³ Der Intellekt muss daher, um seine Tätigkeit auszuführen, angereichert werden. In diesem Prozess spielen Wahrnehmung und *phantasia* zentrale Rollen. Die Frage, wie beide das Denkvermögen affizieren können, wie also *phantasmata* in *noemata* übergehen können und wie Denken überhaupt möglich sein soll, wenn zu Beginn keinerlei Denkinhalte vorliegen, wird von der Aristoteles-Forschung bis heute intensiv diskutiert.³⁷⁴

Neben den Denk- und Wahrnehmungsgehalten und ihrer Aufnahme durch den Intellekt thematisiert Tesauro zu Beginn des *Cannocchiale* außerdem das Verhältnis von Denken und Sprache. Dabei geht er davon aus, dass sprachliche Ausdrücke prinzipiell direkte Wiedergaben des inneren Diskurses sind. Dieser werde aber durch Bilder, nämlich die Abbilder der äußeren Gegenstände, bestimmt. Für Tesauro ist jede Form des Erfassens und Denkens durch Vorstellungen vermittelt; diese sind für ihn bildlich, also visuell erfahrbar. Das gilt explizit auch für solche Sinneseindrücke, die nicht durch den Sehsinn wahrgenommen werden. Tesauro postuliert dies an verschiedenen Stellen des *Cannocchiale*, sehr deutlich auf S. 17. Dort heißt es über die „Argutia Vocale“, sie sei „una sensibile Imagine dell'Archetipa [*sic*]: godendo ancora l'orecchio le sue pitture, che hanno il suono per colori, e per penello la lingua.“³⁷⁵ Tesauro beruft sich auch diesbezüglich direkt auf Aristoteles, nämlich auf den Anfang der Schrift *De Interpretatione*, einen Teil des *Organon*.³⁷⁶ Der Stagirit definiert dort ebenfalls gesprochene Worte als Zeichen oder „Symbole für die in ihnen ausgedrückten Gedanken und die mit ihnen gemeinten

371 Vgl. Herzberg, Stephan: *Wahrnehmung und Wissen bei Aristoteles. Zur epistemologischen Funktion der Wahrnehmung*, Berlin: De Gruyter, 2011, S. 59.

372 DA III 4, 429a 21f.

373 Herzberg 2011, S. 183.

374 Vgl. Herzberg 2011, S. 182ff; Kubota S. 383f.

375 CA, S. 17.

376 Interpr. 1, 16a 3-4: „Nun sind die (sprachlichen) Äußerungen unserer Stimme Symbole für das, was (beim Sprechen) unserer Seele widerfährt, und unsere schriftlichen Äußerungen sind wiederum Symbole für die (sprachlichen) Äußerungen unserer Stimme.“

Dinge“.³⁷⁷ Erneut beruft sich Tesauro also auf eine Schlüsselstelle, in diesem Fall auf einen Passus aus der aristotelischen Sprachphilosophie, die wiederum eine der Grundlagen der Erkenntnistheorie des griechischen Philosophen darstellt. Der italienische Autor nimmt dabei freilich einen Umkehrschluss vor, der die zitierte sprachphilosophische Prämisse mit der Wahrnehmungstheorie des Aristoteles in Einklang bringt. In *De Interpretatione* 1 heißt es zunächst nur, dass die Worte Ausdruck der Gedanken seien. Für Tesauro sind die Gedanken aber konkret Bilder, genauer Abbilder, und in seiner Vorstellung können entsprechend die Worte, als Abbilder der Abbilder, die Wahrnehmung in genau der Weise affizieren, wie es ein Bild oder die ursprüngliche Anschauung eines Gegenstands tut.³⁷⁸ Dabei sieht der Autor des *Cannocchiale* keinerlei Grenzen für den Prozess der Repräsentation. Praktisch jede Art der Vorstellung und jeder Gedanke sind seines Erachtens sprachlich vermittelbar, sofern die Sprache nur „Bilder“ für sie finde. Bedingung dafür sei aber, und das erscheint nach allem bisher Festgestellten nur folgerichtig, dass der Geist des jeweiligen Sprechers über genügend *ingegno* verfüge:

Insomma, tanta è la fecondità del facondo ingegno che del silentio medesimo si serve per favellare; ne può mancare lingua a cui non manchi intelletto.³⁷⁹

Dieser Gedanke scheint mir von fundamentaler Bedeutung für die gesamte Theorie Tesauros zu sein. Er besagt, dass die bildhafte Sprache in der Lage ist, sämtliche Vorstellungen des Geistes zum Ausdruck zu bringen und damit im Geist des Rezipienten zu erzeugen. Damit scheint aber aufgrund der Reziprozität von bildlicher Sprache und bildlichem Wahrnehmen und Denken nicht nur das Spektrum des Sagbaren, sondern auch das Spektrum des Vorstellbaren extrem erweitert. Im Modus der arguten Metapher wird nicht nur alles Vorstellbare auch sagbar, sondern auch

377 Weidemann, Hermann: „Symbolon/Gegenstück, Symbol“, in: *Aristoteles-Lexikon*, hrsg. von Otfried Höffe, Stuttgart: Kröner, 2005, S. 551-553.

378 Vgl. Scheiter, Krisanna M.: „Images, Appearances, and Phantasia in Aristotle“, in: *Phronesis* 57 (2012), S. 251-278, bes. S. 269f. Auch Scheiter betont, dass die Bilder der *phantasia* wörtlich als Bilder vorzustellen seien, aufgrund ihrer Entstehung am Zentralsensorium analog zu realen Bildern.

379 CA, S. 16.

alles Sagbare vorstellbar. Genau dies ist m. E. der Kern, um den die Argumentation des *Cannocchiale* kreist.³⁸⁰ Was aber ist nun dieser Modus der arguten Metapher? Wie genau verbindet er sich mit dem Denken, Vorstellen und Wahrnehmen? Wie kann entsprechend etwas erst sagbar und dann vorstellbar sein? Um diese Fragen zu beantworten, gilt es zu klären, wie sich Tesausos Metaphernkonzeption in seine allgemeinen erkenntnis- und wahrnehmungstheoretischen Vorstellungen einpasst und welche Konsequenzen sich daraus ergeben. Weiterhin wird zu zeigen sein, welche Modifikationen Tesauo an den aristotelischen Modellen vornimmt, wie er sie erweitert und neu verknüpft, um seine Positionen abzusichern und voll zu entfalten.

Im soeben zitierten Auszug des *Cannocchiale* taucht der *intelletto* als Instanz des menschlichen Geistes auf. Neben ihm erhält aber auch der *ingegno* eine prominente Stellung. Er ist die entscheidende Kraft, die es ermöglicht, die Grenzen des Sagbaren immer weiter auszudehnen. Zu den Leistungen und zur Funktionsweise des *ingegno* wurde bereits im Zusammenhang mit Tesausos Metapherntheorie Einiges gesagt. Gemessen an den Äußerungen des Aristoteles stellt nun die Einführung des Begriffs *ingegno* eine Besonderheit dar. Ein vergleichbares, so klar bestimmtes seelisches Vermögen findet sich im aristotelischen Denken nicht. Im Gegenteil werden, wie Malvina Fiorani anschaulich zeigt, in der Übersetzungs- und Kommentartradition sehr verschiedene aristotelische Begriffe mit *ingenium* wiedergegeben.³⁸¹ Entsprechend vermischen sich verschiedene aristotelische Termini in Tesausos *ingegno*-Definition.³⁸² Zugleich geht der italienische Autor aber weit über sein Vorbild Aristoteles hinaus, indem er dem *ingegno* eine zentrale Rolle unter den Vermögen des Geistes zuschreibt. Die charakteristische Kraft des *ingegno* ist laut Tesauo die *acutezza*,

380 Diese sprachphilosophische Annahme führt Tesauo sehr weit weg von aristotelischen Positionen. Für Aristoteles spielen die Sprache und der Besitz von Begriffen zwar ebenfalls eine wichtige Rolle beim wissenschaftlichen Erfassen, seine Begriffsbildung hat aber keinen experimentell-spekulativen Charakter; vgl. Herzberg 2011, S. 190ff.

381 Fiorani, Malvina: „Aristotelismo e innovazione barocca nel concetto di *ingegno* del *Cannocchiale aristotelico* di Tesauo.“ In: *Studi secenteschi* 46 (2005), S. 91-129. Fiorani bezieht sich vor allem auf die Tradition des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Diskussionen darüber, welche griechischen Vorstellungen dem Begriff „ingenium“ entsprechen könnten, schlagen sich von Beginn an im Rhetorikdiskurs der lateinischen Kultur nieder, so bei Cicero und Quintilian. Vgl. Engels, Johannes: „Ingenium“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, Bd. 4, 1992, Sp. 382-417.

382 Vgl. Fiorani 2005, S. 100f.

diese setzt sich aus *perspicacia* und *versabilità* zusammen. Recht deutlich klingt hier der aristotelische Begriff der *anchinoia* an. Er lässt sich, wie *acutezza* selbst, mit Scharfsinn übersetzen. Mehr als der *acutezza* als solcher entspricht er aber der *perspicacia*. Lateinisch wird er meist mit *sagacitas* wiedergegeben, in Quellen der Renaissancezeit aber auch mit *ingenium* übersetzt.³⁸³ Tesauro selbst betrachtet die Begriffe *sagacitas* und *perspicacia* als Synonyme.³⁸⁴ Weitere Begriffe aus dem aristotelischen Vokabular, die in den Begriff *ingenium* einfließen, sind *deinotēs* und *euphuia*. Fiorani hat illustriert, wie sie jeweils Tesauros *ingegno*-Konzept beeinflussen.

Keiner dieser Begriffe aber nimmt in der aristotelischen Theorie einen so großen Stellenwert ein wie *ingegno* bei Tesauro. Bei ihm wird *ingegno* zu einem wesentlich umfassenderen, bedeutsameren und eigenständigeren Vermögen ausgebaut. Wie bereits dargelegt, grenzt Tesauro den *ingegno* zunächst von der *prudenza* ab. *Prudenza* (*phronēsis*)³⁸⁵ bezeichnet bei Aristoteles die „Tugend des moralisch-praktischen Wissens“.³⁸⁶ Sie richtet sich auf „die menschlichen Angelegenheiten, auf das, was sich auch anders verhalten mag, wo man handeln kann und wo es keine Beweise gibt.“³⁸⁷ Darin unterscheidet sie sich von Wissenschaft und Weisheit, die sich auf das Allgemeine und immer Gleiche beziehen und daher ihrem Rang nach höher stehen als die *phronēsis*.³⁸⁸ Damit ist über den *ingegno* selbst zwar nicht viel ausgesagt, man erfährt aber etwas darüber, was er nicht ist und worauf er nicht abzielt. Er ist offenbar keine Kraft des moralisch-praktischen Denkens und zielt nicht auf eine gute Lebensführung ab.³⁸⁹

Dem *ingegno* wird darüber hinaus *perspicacia* [*sagacitas/anchinoia*] zugesprochen. Diese bezeichnet nach aristotelischem Verständnis die Fähigkeit

383 Ebd., S. 94ff.

384 Auf S. 82 des *Cannocchiale* findet sich die bereits mehrfach erwähnte Definition: „L'ingegno naturale è una meravigliosa forza dell'intelletto che comprende due naturali talenti, perspicacia e versabilità.“ Selbst auf diese Stelle Bezug nehmend schreibt Tesauro auf S. 677: „Gia vedesti a carte 82 che l'ingegno consiste in due Operationi dell'intelletto: cioè *Sagacità* nel ritrovar le Circostanze e *Versabilità* nel collegarle.“; vgl. Fiorani 2005, S. 94.

385 lateinisch *prudencia*.

386 Höffe, Otfried: „phronēsis/Klugheit“, in: *Aristoteles-Lexikon*, hrsg. von O. Höffe, Stuttgart: Kröner, 2005, S. 451-454.

387 Ebd., S. 452f.

388 Vgl. ebenda.

389 Vgl. CA, S. 82f.

zum schnellen Erfassen eines „entscheidenden Ursachenzusammenhangs“³⁹⁰. Dieser Ursachenzusammenhang lässt sich für Aristoteles auch als „das, was bei einem Syllogismus der Mittelbegriff zwischen Obersatz und Konklusion wäre“, bezeichnen.³⁹¹ Die *anchinoia* steht also in Zusammenhang mit dem Syllogismus. Der Syllogismus aber ist als logischer Schluss wiederum das bestimmende Verfahren der wissenschaftlichen Methode des Aristoteles (und später der Scholastik). Das Charakteristische der *anchinoia* besteht also darin, einen „verkürzten“ Zugang zu einem syllogistischen Schluss zu gewähren. Sie bleibt dabei aber im Bereich des Speziellen, also konkreter Situationen, und schafft noch keine Übertragung in den Bereich des Allgemeinen im Sinne eines Beweises.³⁹² Gemäß Tesaurus Theorie produzieren *ingegno* und *acutezza* ebenfalls eine Einsicht in einen Zusammenhang zwischen zwei Teilen. Ihr Gegenstand ist aber nicht der Syllogismus, sondern das Enthymem, genauer das „entimema urbano“³⁹³. Dieses ist die Ausdrucksform, die für Tesaurus in idealer Weise die schnelle Erkenntnis bewirkt. Tesaurus entnimmt diese Vorstellung der *Rhetorik* des Aristoteles, genauer einer Stelle aus Buch III des Werkes, die er mehrfach im *Cannocchiale* zitiert. Dort heißt es:

Daher sind zwangsläufig diese Redeweisen und diese Enthymeme geistreich, die uns zu schneller Erkenntnis führen.³⁹⁴

Das „entimema urbano“ ist für Tesaurus ein „argomento metaforico“. Er nennt es zugleich „Argutezza perfetta“.³⁹⁵ Es ist die dritte und höchste Ausprägung metaphorischer Äußerungen und damit die vollendete Form jener (Denk-)Figur, die im Mittelpunkt seines Interesses steht.³⁹⁶ In der aristotelischen Tradition, insbesondere auch in den Kommentaren des 16. Jahrhunderts, wurde das Enthymem gewöhnlich mit einem verkür-

390 Vgl. Corcilus, Klaus: „anchinoia/Scharfsinn“, in: *Aristoteles-Lexikon*, hrsg. von Otfried Höffe, Stuttgart: Kröner, 2005, S. 44.

391 Ebenda.

392 Vgl. ebenda.

393 CA, S. 487. Zum Begriff der Urbanitas vgl. Ramage, Edwin S.: „Urbanitas: Cicero and Quintilian, a Contrast in Attitudes“, in: *The American Journal of Philology* 84 (1963), S. 390-414.

394 Rhet. III 10, 1410b 20ff.

395 CA, S. 487.

396 CA, S. 279.

zten und daher defizitären Syllogismus gleichgesetzt.³⁹⁷ Für Tesauro ist nun Kürze aber alles andere als ein Defizit; im Sinne der von ihm angestrebten schnellen Erkenntnis wird sie vielmehr zum Qualitätsmerkmal. Verkürzt ist das Enthymem im Vergleich zum Syllogismus insofern, als es eine der Prämissen, die zum logischen Schluss führen, auslässt.³⁹⁸ Um den Schluss nachvollziehen zu können, ist also ein Rückschluss auf diesen Zwischensatz nötig und damit ein Akt der bereits erwähnten *an-chinoia*. Die Verwandtschaft von Enthymem und Syllogismus benennt Aristoteles explizit, so nennt er das Enthymem einen „rhetorische[n] Beweis“ und eine „Art Schlussverfahren“.³⁹⁹ Und auch in einem weiteren Sinne zieht er Parallelen zwischen beiden Begriffen:

Wie es nun aber in der Dialektik hinsichtlich des Beweises und Scheinbeweises Induktionsbeweis, Syllogismus und Scheinsyllogismus gibt, so ist es auch in der Rhetorik: Das Beispiel ist ein Induktionsbeweis, das Enthymem ein Syllogismus, und das scheinbare Enthymem ein scheinbarer Syllogismus. Denn ich bezeichne das Enthymem als rhetorischen Syllogismus, ein Beispiel als rhetorischen Induktionsbeweis.⁴⁰⁰

Und doch macht Tesauro bei allen Ähnlichkeiten einen entscheidenden Unterschied zwischen Syllogismus und Enthymem aus. Dieser besteht für ihn in ihrem jeweiligen Verhältnis zur Wahrheit. Der Ausgangspunkt für ihre Unterscheidung ist ihre Zuordnung zu zwei verschiedenen Wissenschaften, der Dialektik und der Rhetorik. Tesauro beruft sich dabei auf den Eingangssatz der *Rhetorik*, in dem Aristoteles die Rhetorik als Gegenstück zur Dialektik bezeichnet.⁴⁰¹ Beide, so der italienische Autor, beschäftigten sich zwar mit ähnlichen Gegenständen, verfolgten aber un-

397 Vgl. Fiorani 2005, S. 111. Fiorani beschreibt das Verhältnis von Syllogismus und Enthymem und die sich daraus ergebenden Implikationen für Tesauro sehr anschaulich. Ich folge hier weitgehend ihren Beobachtungen. Zur Bedeutung des Syllogismus in der *Logik* und der *Rhetorik* des Aristoteles vgl.: Klein, Josef: „Der Syllogismus als Bindeglied zwischen Philosophie und Rhetorik bei Aristoteles. Anmerkungen aus sprechhandlungstheoretischer Perspektive“, in: *Rhetorik und Philosophie*, hrsg. von Josef Kopperschmidt und Helmut Schanze, München: Fink, 1989, S. 35-54.

398 Vgl. Fiorani 2005, S. 111ff.

399 Rhet. I 1, 1355a 6ff.

400 Rhet. I 1, 1356a 35-1356b 4.

401 CA, S. 492; Rhet. I 1, 1354a 1ff.

terschiedliche Ziele.⁴⁰² Mit dieser Unterscheidung stellt sich Tesauro gegen die schon angesprochene, in seiner Zeit verbreitete Tendenz zur Gleichsetzung von Rhetorik und Dialektik.⁴⁰³ Den zentralen Unterschied zwischen den beiden Disziplinen macht er an deren unterschiedlichen Zielen fest: Während die Dialektik das „insegnamento scolastico“ anstrebe, laute das Ziel der Rhetorik „persuasion popolare“.⁴⁰⁴ Den Unterschied in der Bewertung des Verhältnisses zur Wahrheit beider Disziplinen leitet Tesauro aus eben dieser Unterscheidung ab. Er folgt damit grundsätzlich Aristoteles, der, ähnlich argumentierend, den Dialektiker vom Sophisten abgegrenzt und somit vom Vorwurf der sophistischen Wahrheitsverdrehung freigesprochen hatte. Bei Aristoteles heißt es dazu an einer von Tesauro zitierten Stelle:

Daß also nun die Rhetorik ganz und gar nicht zu einer einzigen, genau begrenzten Gattung gehört, sondern daß sie, wie die Dialektik, auch nützlich ist, ist offenkundig, ferner, daß es nicht ihre Aufgabe ist, zu überreden, sondern zu erkennen, was, wie in allen übrigen Wissenschaften, jeder Sache an Überzeugendem zugrunde liegt [...]; dazu kommt, daß es ebenso Aufgabe der Rhetorik ist, Überzeugendes zu erkennen, wie in der Dialektik einen echten und scheinbaren Schluß. Die sophistische Kunst nämlich liegt nicht in einer Fähigkeit, sondern in einer Absicht. Nur hier wird es einen Redner vermöge seines Wissens und einen anderen hinsichtlich seiner Absicht geben, Sophist hinge-

402 CA, S. 492ff.

403 Tesauro verweist selbst auf diese häufige Gleichsetzung: „Sorelle [...] tanto simili di fattezze che molti insegnanti le prendono in iscambio.“ Ebd., S. 492. Eine bemerkenswerte Position vertritt, wie Stefano Jossa zeigt, in diesem Zusammenhang Sperone Speroni. In Jossas Augen findet sich bei Speroni zwar einerseits der von der Forschung vielfach aufgezeigte Bruch zwischen Rhetorik und Philosophie, zugleich aber begründe Speroni damit auch eine Vorstellung von einer Rhetorik im Zeichen einer „ricerca di verità che non stia più nelle speculazioni della filosofia, ma nelle operazioni della logica, della retorica e della poesia: una verità fatta di parole. Liberata da ogni soggezione nei confronti della filosofia, le parole potranno signoreggiare le cose, esaltando la propria capacità evocativa e metaforica.“ (Jossa, Stefano: „Verso il barocco. Sperone Speroni e Carlo Borromeo (tra retorica e mistica)“, in: *Aprosiana: Rivista annuale di studi barocchi*, 11-12 (2004), S. 11-34. Hier S. 18-19).

404 Ebd., S. 493.

gen wird man nach seiner Absicht, Dialektiker aber nicht nach seiner Absicht, sondern nach seinem Können.⁴⁰⁵

Tesauro leitet aus diesem Gedanken eine gewisse Lizenz der Rhetorik zur Äußerung von „Unwahren“ ab, die er zugleich der Dialektik abspricht.⁴⁰⁶ Wie weit diese Lizenz geht, wie er sie begründet und welche Folgen sie hat, lässt sich verdeutlichen, wenn man zu den Realisierungsverfahren der Disziplinen zurückkehrt, den Enthymemen und Syllogismen.

In beiden sind falsch gebildete Argumentationen möglich. Aristoteles nennt sie allgemein „Paralogismen“ oder spezifischer „Scheinsyllogismen“ und „Scheinenthymeme“. Die beiden letzteren Begriffe waren für Tesauro von besonderem Interesse. Folgt man Fiorani, galt dies namentlich für das „Scheinenthymem“:

[L]a locuzione «entimemi urbani» equivale dunque non generalmente all'entimema, ma più specificamente all'entimema apparente, definito da Aristotele [...] paralogismo retorico.⁴⁰⁷

Prinzipiell stimmen der rhetorische und der dialektische Paralogismus darin überein, dass sie zunächst eine „Unwahrheit“, eine „fallacia“ ausdrücken. Den Unterschied zwischen ihnen beschreibt Tesauro wie folgt:

[...] sebene ogni Cavillatione sia una *fallacia* non perciò qualunque fallacia sarà *Cavillatione Urbana*: ma quella solamente, che senza dolo male, scherzevolmente imita la verità, ma non l'opprime e imita la falsità in guisa che il vero vi traspaia come per un velo:

405 Rhet. I 1, 1355b 9-21.

406 Grundsätzlich steht Tesausos Thematisierung der Rolle der Dialektik im Rahmen der Wissensgenerierung und ihrer Gefährdung durch Sophismen in einer sehr alten Tradition, die spätestens seit dem Humanismus die intellektuellen Debatten stark prägte. Zu einem Überblick über die Bedeutung der dialektischen Lehrmethoden insbesondere in der Scholastik, sowie zu den Gründen für ihre zunehmende Ablehnung im Humanismus vgl.: Lawn, Brian: *The Rise and Decline of the Scholastic 'Quaestio Disputata'*, Leiden: Brill, 1993. Lawn legt anschaulich die Entwicklung der scholastischen Methode und ihren Stellenwert in verschiedenen Wissenschaften dar. Darüber hinaus zeigt er, wie und warum sich spätestens seit dem 14. Jahrhundert zunehmend Widerstand gegen sie formierte. Ein zentraler Angriffspunkt war dabei der Vorwurf der sophistischen Wahrheitsverdrehung. Eben diesen Aspekt thematisiert in sehr spezifischer Weise auch Tesauro.

407 Fiorani 2005, S. 115.

accioché da quel che si dice, velocemente tu intendi quel che si tace; e in quell'imparamento veloce (come dimostrammo) è posta la vera essenza della Metafora.⁴⁰⁸

Grundlage für Tesauros Legitimierung der „Cavillatione Urbana“ ist also die ihr zugrundeliegende Absicht.⁴⁰⁹ Zwar ist sie der Form nach eine „Lüge“, der Absicht nach aber hat sie das Ziel, die Wahrheit zu lehren.⁴¹⁰ Und in genau diesem Kontext ist nun auch das so oft polemisch zitierte Zitat Tesauros zu situieren: „Talché io conchiudo, l'unica loda delle Argutezze, consistere nel saper ben mentire.“⁴¹¹

Was gewinnt Tesauro nun durch seine starke Akzentuierung des „entimema urbano“? Zunächst hat es seine Bildungsgrundlage in der Metapher und operiert in deren Modus.⁴¹² Es bringt also wie sie „schnelles Erkennen“ hervor. Es ist darüber hinaus aber ein Argument und kann daher wegen seines höheren Grades geistiger Verfeinerung auch komplexe Zusammenhänge verhandeln. Ferner ist es der Form nach dem Syllogismus verwandt, also einem „wissenschaftlichen“ Schlussverfahren.⁴¹³ Aus Tesauros Sicht ist das Enthymem aber dem Syllogismus dahingehend überlegen, dass in ihm auch extrem Disparates legitimerweise vereinigt werden kann. Das Enthymem darf der Form nach auch als „cavillatione“, „fallacia“ oder gar als „Lüge“ auftreten, solange es dabei eine Wahrheit lehrt. Welch hohen Wert für Tesauro die Vereinigung von Disparatem

408 CA, S. 494.

409 Auch hier beruft sich Tesauro direkt auf Aristoteles und glaubt sich von ihm gestützt. „Onde avisa il nostro Autore che il Retorico nella sua persuasione sa fabricar' i Sofismi e può adoperarli. Percioché come pur egli persuadea le cose honeste ogni argomento gli è licito.“ (CA, S. 493). Es ist allerdings fraglich, ob Aristoteles ihm in diesem Punkt zugestimmt hätte. Seine Aussagen diesbezüglich sind jedenfalls wesentlich zurückhaltender, als Tesauro hier suggeriert. Eine weitere Argumentationsstrategie zur Legitimierung, die Tesauro hier anwendet, ist der Bezug auf Autoritäten der Antike. So führt er zahlreiche Beispiele für Auseinandersetzungen mit dem Thema der Täuschung an, die das Phänomen, jedenfalls nach seiner Darstellung, positiv werten; vgl. CA, S. 489ff.

410 Beim dialektischen Sophismus verhalte es sich genau umgekehrt: „Per contro la Cavillatione Dialettica vuol che tu intendi le sue proposte com'elle suonano. Et come quella [la Cavillatione Urbana] sotto imagine di falso t'insegna il vero, questa sotto apparenza di vero, sfrontatamente t'insegna il falso“ (CA, S. 495).

411 CA, S. 491. Vgl. auch Gil 2006, S. 30f.

412 CA, S. 497.

413 Die besondere Bedeutung der Behandlung der Schlussverfahren in diesem Zusammenhang hebt auch Barbara Ventarola hervor, vgl. Ventarola 2006, S. 264f.

für das Erkennen der Wahrheit und vor allem für die Einsicht in vordem unbekannte Zusammenhänge hat, haben wir mehrfach gesehen. Warum er diesem Aspekt so hohen Stellenwert beimisst, wird im Folgenden erörtert werden. Der Syllogismus jedenfalls und mit ihm die dialektisch operierende „aristotelische“ Wissenschaft besitzen aus seiner Sicht kein vergleichbares Erkenntnispotenzial. Tesauro erreicht mit seiner Aufwertung des Enthymems gegenüber dem Syllogismus ein doppeltes Ziel: Zum einen spricht er die von ihm (und vom Barock allgemein) hoch geschätzten arguten Metaphern und die aus ihnen gebildeten *concetti* vom Vorwurf des Sophismus frei, zum anderen begründet er die Überlegenheit des von ihm entworfenen, die *Rhetorik* einschließenden Lehr- und Erkenntnisbegriffs.

Da das Enthymem die Form eines verkürzten Syllogismus hat, bedarf es zu seiner Entschlüsselung der *anchinoia* oder *perspicacia*. Umso mehr gilt dies für das *entimema urbano*, das eine Täuschung beinhaltet und auf der Grundlage einer Metapher gebildet wird. Das Maß an *perspicacia* oder, allgemeiner, das Maß an *ingegno*, das zu seinem Verständnis nötig ist, ist nicht unerheblich. Noch mehr gilt dies aber für den Akt seiner Bildung bzw. „Entdeckung“, wobei sich die Frage stellt, wie der Mensch überhaupt dazu in der Lage ist, Einsicht in die Zusammenhänge zu erlangen, die der Bildung von Metapher und *entimema urbano* ursprünglich zugrunde liegen.

Der Schlüssel zu dieser Einsicht liegt im *ingegno*. Wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, ist er als „Schöpfungskraft“ vorgestellt. Sein kreatives Potenzial beschränkt sich dabei nicht auf die „Formulierung“ einer Metapher oder eines Enthymems zum Zweck der Vermittlung eines bestimmten Wissens oder einer bestimmten Erkenntnis, sondern richtet sich auf den Akt der Einsicht in diese Erkenntnis. In den Passagen zum *ingegno* tritt die erkenntnistheoretische Dimension des *Cannocchiale* denn auch am stärksten hervor.

Der Moment der Erkenntnis eines neuen Zusammenhangs durch den *ingegno* wird von Tesauro mit dem göttlichen Schöpfungsakt aus dem Nichts verglichen.⁴¹⁴ Dieser Vergleich impliziert nun zweierlei: Zum einen ist die so gewonnene Erkenntnis spontan und nicht an Vorbedin-

414 Vgl. CA, S. 82.

gungen geknüpft, ganz anders als die Erkenntnis durch einen dialektischen Schluss; sie, die erste Form, ist damit auch in höherem Maße neu als die zweite. Zum anderen ist die Erkenntnis durch den *ingegno* kein passiver Vorgang, sondern erfordert einen Akt des *ingegno*. Zum Gewinn der Erkenntnis muss dieser in der ihm eigenen Weise tätig werden. Insbesondere dieser zweite Aspekt ist von besonderem Interesse im Hinblick auf den Vergleich von Tesaurus Position mit der des Aristoteles. Aus allem bisher Festgestellten lassen sich zwei Schlüsse in Bezug auf die Tätigkeiten des *ingegno* ziehen: Einerseits ist er in seiner Spontaneität eng an die Wahrnehmung geknüpft, mehr noch, er hat durch das spezifische Vermögen der *perspicacia* selbst Teil an ihr; andererseits ist er auf der Grundlage dieser Wahrnehmungen dazu in der Lage, aktiv und spontan Schlüsse aus ihnen zu ziehen, deren Erkenntnisgehalt über den unmittelbaren Wahrnehmungsgehalt hinausgehen. Um zu verstehen, wie der *ingegno* dazu kommt, solche Erkenntnisleistungen zu vollbringen, ist es nötig, sich einen weiteren, bereits mehrfach angesprochenen Aspekt nochmals vor Augen zu führen: Grundlage für die Leistungen des *ingegno* ist offensichtlich immer ein „Modus der Täuschung“, nämlich eine Täuschung, in der zugleich eine Wahrheit erkannt wird. Deutlich zeigte sich dies im Bereich der Produktion am Beispiel des „entimema urbano“, das im Anschluss an Fiorani mit dem aristotelischen „Scheinenthymem“ identifiziert wurde. Auch in den Abschnitten zur Metapher und zur *maraviglia* wurden ähnliche Beobachtungen gemacht. Der Akt der sprachlichen Formung eines ingeniosen Gedankens lässt sich bei Tesauro aber nicht von seiner ursprünglichen Bildung trennen. Mehrere Belege hierfür lassen sich ausführen: Die enge Verbindung der Konzepte Metapher und *ingegno*, bei der die Metapher teilweise über die Bedeutung einer Redefigur hinaus zu einem Denkmodell erhoben wird; die enge Verknüpfung von *acutezza* und *argutezza* als Bildungs- und Erkenntnisprinzip einerseits und scharfsinniger Äußerung andererseits; schließlich das von Tesauro angenommene direkte Abbildverhältnis zwischen Gedankenbildern und deren sprachlichen Ausdrucksformen. Entsprechend muss zunächst die Erkenntniskraft selbst, der *ingegno*, in den „Modus der Täuschung“ überführt werden.

Wie nun lässt sich aber diese Überführung erreichen und wie gewinnt der *ingegno* aus der Täuschung seine Erkenntnis? Diese Fragen leiten nun

endgültig über zu einer intensiveren Gegenüberstellung von Tesaurus Gedanken mit den epistemologischen Theorien des Aristoteles.

2.3.2. Erkenntnis und Wahrnehmung bei Aristoteles

Im Rahmen seines Gesamtwerks verfasste Aristoteles keine explizit erkenntnistheoretische Einzelschrift. Dennoch beschäftigte er sich ausgiebig mit Fragestellungen, die nach heutigem Verständnis erkenntnistheoretischer Natur sind, also im allgemeinsten Sinne mit Fragen zu den Bedingungen und den Fähigkeiten, die den Wissenserwerb ermöglichen. Von besonderer Bedeutung sind dabei die *Analytiken*, die *Metaphysik* und die Schrift *Über die Seele*. Zugleich werden die erkenntnistheoretischen Positionen des Aristoteles bis heute kontrovers diskutiert. So wird ihm von einigen Forschern ein „Empirismus avant la lettre“ zugeschrieben, andere Kommentatoren hingegen lehnen diese Wertung ab oder schränken sie zumindest ein.⁴¹⁵ Im Rahmen dieser Arbeit kann nicht im Detail auf diese Probleme eingegangen werden. Die Darstellung wird auf die Präsentation der wesentlichen Linien der aristotelischen Erkenntnistheorie beschränkt bleiben. Etwaige strittige Stellen werden jeweils kenntlich gemacht werden.

„Erkennen“ ist im Denken des Aristoteles ein Prozess, an dem verschiedene Instanzen beteiligt sind. Der Endpunkt des Prozesses ist die Festigung eines Wissens (*epistème*) von einem Gegenstand im und mittels des menschlichen Geistes (*nous*).

Für Aristoteles gibt es zwei grundsätzliche Fähigkeiten des Menschen, die Erkennen ermöglichen: erstens das Wahrnehmen (*aisthanesthai*) und zweitens das Denken (*noein*).⁴¹⁶ Beide kommen darin überein, „daß wir hier auf je unterschiedliche Weise etwas von etwas anderem unterscheiden (*krinein*) und einen bestimmten Bereich vom Seienden kennenlernen.“⁴¹⁷ Schon bei der Frage, auf welche Weise diese Vermögen dies leisten, beginnen die Kontroversen in der Forschung.⁴¹⁸ Entscheidender als dieses Problem ist für uns aber die Frage, wie sich das Zusammenwirken von Wahrnehmung und Denken bei der Herausbildung von Erkenntnis bzw.

415 Für einen Überblick über die verschiedenen Wertungen im Hinblick auf diese Frage vgl. Herzberg 2011, S. 2-17.

416 Vgl. Herzberg 2011, S. 18.

417 Ebenda.

418 Vgl. Kubota 2005.

Wissen darstellt. Wie aus dem bisher Gesagten deutlich geworden sein dürfte, ist es nämlich genau dieser Zwischenbereich, in dem die barocke *acutezza* ihre eigentümliche Erkenntniskraft entfaltet. Um eine Auseinandersetzung mit dieser Frage aber vornehmen zu können, sollen zunächst die beiden Begriffe Wahrnehmung und Denken im Zusammenhang der aristotelischen Theorie kurz charakterisiert werden.

Hubertus Busche attestiert Aristoteles, „eine der differenziertesten, konzeptionell stärksten und terminologisch exaktesten Wahrnehmungslehren der ganzen Antike“ vorgelegt zu haben.⁴¹⁹ Der Prozess der Wahrnehmung werde darin in drei Stadien gegliedert: Am Anfang stehe der zugrundeliegende stoffliche Gegenstand, der bestimmte wahrnehmbare Qualitäten wie Farbe oder Schall aussende. Diese affizierten in einem zweiten Schritt ein Wahrnehmungsorgan. Dieser Vorgang werde ganz konkret als ein physiologischer Akt des „Bewegtwerdens“ des Organs durch den wahrzunehmenden Gegenstand vorgestellt. Im dritten Schritt finde dann eine „innere Affektion des Gemeinsinns“ statt.⁴²⁰

In dieser sehr knappen Übersicht sind bereits einige zentrale Elemente der aristotelischen Wahrnehmungslehre enthalten. So ist zunächst der Akt des physiologischen Bewegtwerdens relevant. Krisanna Scheiter weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass es ein Fehler wäre, die aristotelische Psychologie getrennt von seiner Physiologie zu betrachten.⁴²¹ Sie stützt sich dabei auf *De Anima* I 1: „Es scheint, als ob alle Erfahrungen der Seele nur in Verbindung mit einem Leibe zustande kommen“.⁴²² In Bezug auf die Wahrnehmung ist das so zu verstehen, dass ein physischer Gegenstand bestimmte sensible Formen wie Farbe oder Temperatur besitzt, mittels derer er ein Wahrnehmungsorgan affiziert. Eine spezifische Form löst eine spezifische Bewegung aus, die sich auf das Wahrnehmungsorgan überträgt und sich dann im Körper fortsetzt.⁴²³ Eben diesen Vorgang meint das bekannte aristotelische Diktum: „Wahrnehmung ist die Fähigkeit, wahrnehmbare Formen ohne Materie auf-

419 Busche, Hubertus: „aisthêsis/Wahrnehmung“, in: *Aristoteles-Lexikon*, hrsg. von Otfried Höffe, Stuttgart: Kröner, 2005, S. 10-14.

420 Vgl. ebd., S. 11f.

421 Vgl. Scheiter 2012, S. 254.

422 DA I 1, 403a 16-17.

423 Vgl. Scheiter 2012, S. 254ff.

zunehmen“.⁴²⁴ Der Philosoph erläutert diesen Vorgang anhand des Siegelring-Vergleichs: So wie ein Siegelring einem Stück Wachs seine Form einpräge, ohne dabei seine Materie selbst an das Wachs abzugeben, so übertrage sich in der Wahrnehmung die wahrnehmbare Form eines Gegenstands ohne seine Materie auf den Wahrnehmenden. So gehe z.B. „das Grüne“ eines Blattes auf das Auge über, ohne dass das Auge etwas von der Materie des Blattes aufnehme, d.h. selbst grün würde. Im wahrnehmenden Menschen setze sich die Bewegung dann fort, vom affizierten Sinnesorgan hin zu einem zentralen „Gemeinsinn“ oder „Zentralsensorium“, das für Aristoteles im Herzen beheimatet ist. Erst dort entstehe dann ein Bewusstsein des Wahrnehmungsgehalts.⁴²⁵ Die Annahme eines solchen Gemeinsinns ist in mehrfacher Hinsicht wichtig für den aristotelischen Begriff der Wahrnehmung. Besonders bedeutsam ist in unserem Zusammenhang die dem Gemeinsinn eignende Fähigkeit, unterschiedliche Wahrnehmungen, die man an einem Gegenstand macht, miteinander zu verbinden und so zu komplexen Wahrnehmungen der Dinge zu gelangen. Außerdem schreibt der Stagirit damit der Seele eine spezifische Tätigkeit im Wahrnehmungsprozess zu. Dies ist deshalb wichtig, weil es unterstreicht, dass am Anfang des Wahrnehmungsakts zwar eine Affizierung von Außen steht, dieser Akt sich aber trotzdem nicht rein passiv vollzieht. Darüber hinaus ist von Bedeutung, dass Aristoteles neben verschiedenen Akten innerhalb des Wahrnehmungsprozesses auch verschiedene Klassen von Wahrnehmungsgehalten unterscheidet.

Die erste Klasse bilden dabei die *idia aisthêta*, die „jedem Sinn eigentümlichen Gegenstände“.⁴²⁶ Damit sind solche Gehalte gemeint, die jeweils genau einem Sinn vermittelt werden, so eine bestimmte Ton-, Farb- oder Geruchsqualität an einem Gegenstand. Diese *idia aisthêta* sind demnach primär und „im eigentlichen Sinn wahrnehmbar“.⁴²⁷ Sie vermitteln sich den Wahrnehmungsorganen durch ihre Bewegung unmittelbar im Sinne einer Kausalkette und sind entsprechend „noch uninterpretierte Gege-

424 DA II 12, 424a 17.

425 Vgl. Scheiter 2012, S. 256.; Herzberg S. 121ff.

426 Herzberg 2011, S. 121.

427 DA II 6, 418a 24.

benheiten“, weshalb „ihr Unterschiedenwerden in der W[ahrnehmung] »immer wahr«“ ist.⁴²⁸

Darüber hinaus bestimmt Aristoteles eine zweite Klasse von Wahrnehmunggehalten, die *koina aisthêta*. Damit bezeichnet er gemeinsame Gehalte, also solche, die von mehreren Sinnen gleichzeitig wahrgenommen werden können.⁴²⁹ Diese sind Bewegung, Ruhe, Zahl, Gestalt und Größe.⁴³⁰ Die *koina aisthêta* folgen den *idia aisthêta*, sie werden an ihnen wahrgenommen bzw. kommen ihnen als Qualitäten zu. Daher benötigen sie die *idia aisthêta* gleichsam als „Vehikel“.⁴³¹ Der Wahrnehmende nimmt bei der Betrachtung eines Gegenstandes prinzipiell nie nur ein einzelnes *idion aisthêton* wahr, sondern immer mehrere zugleich. Die Wahrnehmung ist aufgrund ihrer Unterscheidungsfähigkeit dazu in der Lage, die einzelnen *idia* zu trennen, vermag sie aber ebenso als zusammenhängend, als ein „phänomenal Ganzes“ zu erkennen.⁴³² Bei der Wahrnehmung der *koina aisthêta* vollzieht sich bereits eine Interpretation, wodurch in Bezug auf sie auch eine Täuschung möglich ist.⁴³³ Die *idia aisthêta* und die *koina aisthêta* bilden zusammen das „an sich Wahrnehmbare“. Von beiden unterscheidet Aristoteles eine dritte Klasse, das mittelbar oder akzidentell Wahrnehmbare.⁴³⁴

Das akzidentell Wahrnehmbare beschreibt Gehalte, die selbst nicht direkt einen Wahrnehmungssinn affizieren, sondern bei der Wahrnehmung solcher „an sich wahrnehmbaren Gehalte“ simultan mit ihnen wahrgenommen werden.⁴³⁵ An dieser dritten Kategorie entzündeten sich gleich mehrere Kontroversen. Es ist nämlich grundsätzlich fraglich, ob und wie die *aisthêsis* ohne eine direkte sinnliche Affektion überhaupt selbstständig

428 Busche 2005a, S. 13. Der Aspekt der möglichen Fallibilität der Wahrnehmung wird noch von Bedeutung sein.

429 Vgl. ebd., Herzberg S. 127ff.

430 DA II 6, 418a 17ff.

431 Herzberg 2011, S. 128.

432 Vgl. Herzberg 2011, S. 133ff. Problematisch ist hier, wie auch Herzberg ausführt, dass diese gleichzeitige Wahrnehmung gleichzeitige, aber konträre Bewegungen der Sinnesorgane voraussetzen würde. Wie dies möglich sein könnte, wird in den Kommentaren schon „seit Alexander von Aphrodisias“ (ebd., S. 135) diskutiert.

433 Vgl. Busche 2005a, S. 13.

434 DA II 6, 418a 7ff; Herzberg 2011, S. 127.

435 Vgl. Busche 2005a, S. 14; Herzberg 2011, S. 129ff; S. 137ff.

einen Gehalt ausbilden können soll.⁴³⁶ Es gibt durchaus Forschungsmeinungen, die davon ausgehen, dass das, was Aristoteles „akzidentell wahrnehmbar“ nenne, letztlich nur ein Sammelbegriff für all das darstelle, was nicht eigentlich in den Wahrnehmungsgehalt eingehen könne. Dieser Interpretation zufolge führt Aristoteles die einschlägige Kategorie allein deshalb an, um so die eigentlichen Gegenstände der Wahrnehmung schärfer von solchen abgrenzen zu können, die nur scheinbar durch die Wahrnehmung erfasst werden.⁴³⁷ Geht man hingegen davon aus, dass akzidentelle Wahrnehmung tatsächlich innerhalb des Wahrnehmungsvermögens zustande kommt, scheint klar, dass es hinsichtlich des akzidentell Wahrnehmbaren eines noch größeren Interpretationsaktes bedarf als bei den *koina aisthêta*. Dieser Akt würde sich dann in Form einer „spontan komplexe[n] Synthese“⁴³⁸ oder einer „perzeptuellen Kombination“ vollziehen⁴³⁹. Stephan Herzberg beschreibt den Vorgang folgendermaßen:

Ähnlich wie in den assoziativen Verbindungen innerhalb des Erinnerns assoziiert der Wahrnehmende spontan mit einer ‚an sich wahrgenommenen‘ Qualität einen schon erworbenen kognitiven Gehalt [...]. Die Wahrnehmung selbst leistet also eine Kombination, die zu einer spezifisch ‚perzeptuellen Synthesis‘ führt, die wahr oder falsch sein kann. Die ‚akzidentelle Wahrnehmung‘ besteht dann im Bewußtsein dieser Verbindung.⁴⁴⁰

Es bedarf also bei der akzidentellen Wahrnehmung eines bereits vorliegenden kognitiven Gehalts, der dem Wahrnehmungsvermögen zugänglich ist. Aus dessen Assoziation mit einem wahrgenommenen *idion aisthêton* resultiert die akzidentelle Wahrnehmung. Als Beispiel wird in der Literatur immer wieder auf Aristoteles' Erläuterung der akzidentellen Wahrnehmung am Beispiel des „Sohns des Kleon“ verwiesen: „[...] wie wir etwa den Sohn des Kleon erkennen, nicht weil er Sohn des Kleon ist, sondern weil er weiß ist und dieses Merkmal dem Sohn-des-Kleon-Sein

436 Herzberg zum Beispiel lehnt eine solche Vorstellung letztlich ab, nachdem er die Bedingungen ihrer Möglichkeit intensiv diskutiert hat.

437 Vgl. Herzberg 2011, S. 143ff.

438 Busche 2005a, S. 14.

439 Herzberg 2011, S. 152.

440 Ebenda.

akzidentell zukommt.“⁴⁴¹ Bei der Wahrnehmung des Weißen findet also eine Assoziation mit einem bereits gespeicherten Inhalt statt, der besagt, dass dem Sohn des Kleon dieses Weiß-Sein – gemeint ist hier eine helle Haarfarbe – zukommt. Was genau ist nun aber solch ein Inhalt, wie entsteht er und wie wird er der Wahrnehmung zugänglich? Grundsätzlich kämen zunächst zwei Typen von im Geist gespeicherten Informationen, die Aristoteles beschreibt, in Frage: Die *noêmata* und die *phantasmata*.

Herzberg schließt die *noêmata* als Basis der perzeptuellen Kombination aus, da sie als gespeicherte Gedanken Inhalte des *nous* seien. Ihre Aktivierung obliege dem Denkvermögen, sodass ihre Einbeziehung bedeuten würde, dass bei der akzidentellen Wahrnehmung gar kein genuiner Akt der *aisthêsis* mehr vorläge. Ein direkter Rückgriff der *aisthêsis* auf die *noêmata* sei aber nicht denkbar, da in der aristotelischen Vorstellung die Denkvermögen hierarchisch aufeinander hingebordnet seien und der *nous* dabei höherrangig sei als die *aisthêsis*. Entsprechend sei es ausgeschlossen, dass das Wahrnehmungsvermögen direkt auf Inhalte des *nous* zugreifen könne.⁴⁴²

Anders verhält es sich allerdings mit den *phantasmata*, die Herzberg „konservierte Wahrnehmungseffekte“⁴⁴³ nennt. Sie sind das Produkt der *phantasia*, des Vorstellungsvermögens. *Phantasia* bildet im Denken des Aristoteles die Grundlage praktisch aller kognitiven Vorgänge. Sie stellt dabei allerdings keine produktive Kraft dar, sondern ein Vermögen, „innere Erscheinungen zu haben“.⁴⁴⁴ Herzberg nennt sie ein „passives Reservoir von Wahrnehmungsresten“.⁴⁴⁵ Gespeichert sind in der *phantasia* also Wahrnehmungseindrücke; Wahrnehmungseindrücke wurden aber ja bereits als Bewegungen innerhalb des Körpers definiert, die von einem äußeren Gegenstand ausgelöst werden, dessen sensible Form die Sinnesorgane und über sie das Zentralsensorium affiziert. Diese Bewegungen konserviert die *phantasia* und ermöglicht es damit, sie zu einem späteren Zeitpunkt wieder hervorzurufen. Im Moment, in dem das passiert, affiziert

441 DA III 1, 425a 25f.

442 Vgl. Herzberg 2011, S. 154f.

443 Ebd., S. 90.

444 Busche, Hubertus: „phantasia/Vorstellung“, in: *Aristoteles-Lexikon*, hrsg. von Otfried Höffe, Stuttgart: Kröner, 2005, S. 442-444.

445 Herzberg 2011, S. 91.

die *phantasia* das Zentralsensorium in der gleichen Weise, wie dies bei einer aktualen Wahrnehmung geschieht. Das so am Zentralsensorium erzeugte Bild ist das *phantasma*.⁴⁴⁶ *Phantasma* und *aisthêma* sind sich demnach sehr ähnlich „hinsichtlich der kausalen Kräfte, auf deren Grundlage das *phantasma* am Zentralsensorium einen Gehalt hervorbringen kann, welcher dann der ursprünglichen Wahrnehmung auch in einem phänomenalen Sinn ähnlich ist.“⁴⁴⁷ Allerdings gibt es auch bedeutende Unterschiede zwischen *aisthêsis* und *phantasia*.

Der größte Unterschied besteht darin, dass die Vorstellung ein Vermögen ist, das der Mensch kontrollieren und über das er verfügen kann. Aristoteles spricht davon, dass es möglich sei, „sich etwas vor Augen zu stellen“.⁴⁴⁸ In dieser Weise über die Wahrnehmung zu verfügen, ist hingegen nicht möglich. Sind die Wahrnehmungsorgane aktiv, das heißt, ist der Mensch wach und bei Bewusstsein, so nimmt er auch wahr.⁴⁴⁹

Damit geht ein weiterer Unterschied einher, denn Wahrnehmung ist immer an einen wahrnehmbaren Gegenstand gekoppelt und tritt nicht unabhängig von ihm auf. Die *Phantasia* dagegen benötigt die Präsenz des vorgestellten Gegenstandes nicht, um den Eindruck einer sinnlichen, beispielsweise visuellen Erfahrung hervorzurufen. Besonders deutlich wird dies am Beispiel des Traums, in dem wir trotz geschlossener Augen und eingeschränkten Bewusstseins sinnliche Eindrücke erleben.⁴⁵⁰ Aber auch im wachen Zustand ist man in der Lage, sich etwa eine Farbqualität vorzustellen, ohne sie tatsächlich wahrzunehmen. Scheiter fasst das Verbindende und das Trennende zwischen Wahrnehmung und Vorstellungsvermögen wie folgt zusammen:

[...] while the content of *phantasia* may be the same as perception, namely sensible forms, the immediate cause of *phantasia* is different from perception. The cause of perception is a physical object

446 Vgl. Scheiter 2012, S. 258; Herzberg 2011, S. 91; Busche 2005b, S. 443.

447 Herzberg 2011, S. 91.

448 DA III 3, 427b 18.

449 Vgl. Scheiter 2012, S. 259.

450 DA III 3, 428a 6ff. Vgl. auch Herzberg 2011, S. 92; Scheiter 2012, S. 259.

that acts on the sense organ via sensible forms, whereas the immediate cause of *phantasia* is something else.⁴⁵¹

Die Gegenstände von *aisthêsis* und *phantasia*, *aisthêta* und *phantasmata* sind also in phänomenologischer Hinsicht gleich. Beide sind physische Bewegungen am Zentralsensorium, die dort eine Repräsentation, ein *Bild* erzeugen.⁴⁵² Die Bilder der Wahrnehmung werden aber direkt durch einen wahrgenommenen Gegenstand erzeugt, wohingegen die gespeicherten Bilder der *phantasia* von anderen kognitiven Vermögen – unabhängig vom Vorliegen eines Gegenstands – aufgerufen werden können.

Kehren wir nun zur akzidentellen Wahrnehmung zurück, wird ersichtlich, welche wichtige Rolle die *phantasmata* für sie spielen können. Die *phantasmata* bieten einen kognitiven Gehalt, der im Gegensatz zu den *noêmata* hierarchisch nicht oberhalb der Wahrnehmung liegt. Sie sind von anderen seelischen Vermögen reaktivierbar und den Gehalten der Wahrnehmung ähnlich. Es scheint also vorstellbar, dass im Moment einer aktuellen Wahrnehmung zusätzlich eine Assoziation zwischen dem Wahrgenommenen und einem gespeicherten *phantasma* zustandekommt, wobei diese Assoziation durch die Ähnlichkeit der jeweiligen Bewegungen ausgelöst würde. Die Assoziation selbst läge dann noch gänzlich innerhalb der Wahrnehmung. Diese gelangte dabei zu einer Erkenntnis, die über das „an sich Wahrgenommene“ dann hinausgeht, wenn dem assoziierten *phantasma* in der Erinnerung bereits weitergehende Qualitäten zugeordnet sind. Diese würden dann am aktuellen Wahrnehmungsgegenstand assoziativ-akzidentell wahrgenommen werden. Eben diese Möglichkeit beschreibt Scheiter.

Bei diesem Prozess ist nun zunächst die grundsätzliche Frage von Interesse, ob und wie überhaupt eine Assoziation der jeweiligen Bilder bzw. der sie auslösenden Bewegungen zustande kommen kann. Scheiter beantwortet sie im Rückgriff auf die Ausführungen des Aristoteles zur Erinnerung in der Schrift *De memoria*. In Bezug auf die Erinnerung beschreibt der Stagirit dort nämlich genau einen solchen Prozess der Asso-

451 Scheiter 2012, S. 259.

452 Aristoteles benutzt den Begriff Bild bzw. Abbild [gr. *eidolon*] unter anderem in DA III 3, 427b 20. Vgl. Scheiter 2012, S. 260.

zierung von gespeicherten Bildern, bei dem ein Bild ein anderes, ihm vorangehendes hervorruft. Dabei ist nicht notwendig eine chronologische Vorrangigkeit impliziert, sondern ein Bezug auf vorhergehende Gemeinsamkeiten oder Ähnlichkeiten.⁴⁵³ Scheiter schließt, dass ein solcher Mechanismus der Assoziation nicht nur zwischen gespeicherten Bildern, sondern auch zwischen einem Wahrnehmungsgehalt und einem *phantasma* möglich sein müsse, da beide ihrer physiologischen Grundlage nach den Gehalten der Erinnerung gleich seien. In der Tat betrachtet Scheiter die Erinnerung bzw. deren Inhalte nur als besondere Formen der *phantasmata*. Sie würden dadurch spezifiziert, dass ihnen zusätzlich ein „Bewusstsein der Zeit“ zukomme.⁴⁵⁴ Man sei sich also bei ihrer Erfahrung der Tatsache bewusst, dass sie auf vergangenen Erfahrungen gründeten. Die *phantasia* beinhaltet demnach also das Gedächtnis, geht aber über es hinaus. Für Scheiter liegt darin auch der Grund, warum Aristoteles in terminologischer Hinsicht so stark von Platons Ausführungen im *Theaitetos* abweicht, in dem sie grundsätzlich (genauso wie Herzberg) einen wichtigen Bezugspunkt der aristotelischen Theorie sieht.⁴⁵⁵ Was Aristoteles aus Platons Schrift übernahm, ist nach Scheiter ein Grundmodell zur Erklärung der Fehlwahrnehmung.

Die Fehlwahrnehmung oder Täuschung stellt ein Kernproblem der gesamten aristotelischen Wahrnehmungstheorie dar. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, warum man sich bei der Wahrnehmung oftmals irrt, obwohl die eigentümliche Wahrnehmung (die der *idia aisthêta*) immer wahr ist. Diese Frage wird in DA III 3 intensiv diskutiert. Aristoteles stellt zunächst fest, dass das Problem „bei den Alten“ – er nennt explizit Empedokles und Homer – nicht hinreichend geklärt worden sei. Es bestehe daher noch Bedarf, „über den Irrtum [zu] reden“.⁴⁵⁶

In Platons *Theaitetos* findet sich ein Modell zur Erklärung des Irrtums bei der Wahrnehmung, das auch für das Modell des Aristoteles fruchtbar gemacht werden kann. Im Dialog sprechen Sokrates und Theaitetos grund-

453 Vgl. DM, 452a 13-16: „[S]o [kommt man] z.B. von Milch auf Weiß, von Weiß auf Luft, von Luft auf Frucht, durch das man sich dann an den Spätherbst erinnert.“ [Übers. auch im Folgenden von Eugen Rolfes.] Insgesamt zur Assoziation vgl. Scheiter 2012, S. 270f.

454 Vgl. Scheiter 2012, S. 269.

455 Vgl. Scheiter 2012, S. 266ff; Herzberg 2011, S. 109ff.

456 Vgl. DA III 3, 427a 20ff.

sätzlich über epistemologische Probleme.⁴⁵⁷ Dabei kommen sie auch auf das Gedächtnis und auf die Frage des Irrtums zu sprechen. Sokrates vergleicht das Gedächtnis mit einem Block aus Wachs, den die Menschen in der Seele trügen. Dieser Block sei bei allen Menschen unterschiedlich beschaffen, mal härter, mal weicher, mal reiner, mal verschmutzter, etc. Das Wachs nehme nun wie bei einem Siegel die Formen der Dinge, die wir erinnern möchten, auf. Beim Erinnern könnten nun diese Abdrücke mit aktuellen Wahrnehmungen verbunden werden. Dabei bilde man eine Meinung (*doxa*) über den wahrgenommenen Gegenstand. Genau hier nun bestehe die Möglichkeit zum Fehler, denn es sei möglich, dass man den falschen Abdruck mit der gegenwärtigen Wahrnehmung verbinde und so zu einer falschen Meinung komme. Ein Beispiel, das der platonische Sokrates liefert, ist die Wahrnehmung zweier bekannter Personen aus der Ferne. Dabei könne es passieren, dass aufgrund der Undeutlichkeit der Wahrnehmung und der Eile in der Assoziation eine Verwechslung stattfinde.⁴⁵⁸ Scheiter geht davon aus, dass Aristoteles dieses Modell im Grundsatz übernahm, es aber auf die breitere Basis der *phantasia* (und nicht bloß der Erinnerung) stellte. Darüber hinaus habe er es aus dem Bereich des Metaphorischen emporgehoben. Die Abbilder seien bei Aristoteles real, sie resultierten aus den von den sensiblen Formen ausgelösten Bewegungen, die im Zentralsensorium gespeichert seien. Diese Bewegungen könnten dann, wie oben im Zusammenhang mit der Erinnerung dargelegt, andere Bewegungen und damit bestimmte Vorstellungen auslösen.

Es dürfte gezeigt worden sein, dass die Assoziation zwischen einem *phantasma* und einer aktuellen Wahrnehmung im Modell, das Scheiter vertritt und das Herzberg als ein mögliches Erklärungsmodell präsentiert, die Grundlage der akzidentellen Wahrnehmung bildet. Was noch zu klären bleibt, ist die Frage, wie dabei die eigentliche akzidentelle Wahrnehmung entsteht, also die Wahrnehmung bestimmter Qualitäten, die über das unmittelbar Wahrgenommene hinausgeht. Um diesen Vorgang zu erklären, bedient sich Scheiter des Modells des „unified image“. ⁴⁵⁹ Es soll erklären, wie es möglich ist, Dinge wahrzunehmen, die selbst keine sensible Form haben. Scheiter bezieht sich dabei auf alltägliche Beispiele wie eine weiße

457 Vgl. Scheiter 2012, S. 267.

458 Vgl. *Theaitetos* 191c 8ff.; dazu: Scheiter 2012, S. 267ff.

459 Vgl. Scheiter 2012, S. 261.

Kaffeetasse. Es sei klar, wie die Farbqualität „weiß“ auf das Auge wirke, auch Formen könnten direkt wahrgenommen werden. Allerdings gebe es keine sensible Form von „Kaffeetasse“. Dennoch nähmen wir einen bestimmten Gegenstand als Kaffeetasse wahr. Scheiter sieht den Schlüssel zur Lösung dieses Phänomens in einer Textstelle aus der *Zweiten Analytik*. Aristoteles beschreibt dort den Aufstieg von sinnlicher Erfahrung zum Wissen. Dieser laufe von der Wahrnehmung über die Erinnerung. Wenn Erinnerungsgehalte häufig vorkämen, man also immer wieder bestimmte Sinneseindrücke habe, könnten sie sich zu einem zusammengesetzten Bild, „das in der Seele zur Ruhe kommt“, verfestigen.⁴⁶⁰ Diese Bilder nenne Aristoteles Erfahrung (*empeiria*). In Ihnen seien allgemeine Charakteristiken eines Gegenstands zusammengefasst und zu einem zusammengesetzten Bild, in Scheiters Beispiel die „Kaffeetasse“, vereint. Erst ihr Vorliegen mache die akzidentelle Wahrnehmung überhaupt möglich. Gleichzeitig seien sie auch die vornehmliche Fehlerquelle der Wahrnehmung, denn in der Assoziation mit ihnen könne es passieren, dass ein Gegenstand z.B. aufgrund verschiedener äußerer Ähnlichkeiten mit einem zusammengesetzten Bild assoziiert werde, dem er aber eigentlich nicht entspreche. Man könnte also, so Scheiter, beispielsweise einen Telefonmasten für eine Eiche halten.⁴⁶¹ Bedingt werde diese Fehlwahrnehmung durch das von Aristoteles angenommene Prinzip, das „Gleiches durch Gleiches“ ausgelöst werde.⁴⁶²

Der Gesamtzusammenhang rund um die akzidentelle Wahrnehmung, die Erfahrung, den Irrtum und den epistemologischen Status dieser Begriffe im Theoriegebäude des Aristoteles ist insgesamt extrem umstritten. Herzberg vertritt beispielsweise die Auffassung, dass das, was soeben als akzidentelle Wahrnehmung beschrieben wurde, eigentlich schon die Bildung einer Meinung (*doxa*) einschließe. Die Meinungsbildung sei aber schon ein Akt des Denkens und impliziere daher eine Tätigkeit des *nous*,

460 Vgl. An. Post. II 19.

461 Vgl. Scheiter 2012 S. 265; Der Stelle II 19 aus der *Zweiten Analytik* widmet sich auch Herzberg intensiv. In seinen Augen wird hier keine „kausale Kette“ des Aufstiegs von der Erfahrung zur Erkenntnis beschrieben, es handle sich vielmehr um eine Auflistung der verschiedenen kognitiven Zustände bis hin zum Zustand des Wissens; vgl. Herzberg 2011, S. 196ff.

462 DA III 3, 427a 29.

weshalb sie eigentlich schon nicht mehr bloß Wahrnehmung sei, sondern einem höherrangigen geistigen Vermögen zugehöre.⁴⁶³

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit geht es nicht darum, ein Erklärungsmodell dem anderen vorzuziehen. Eine solche Bewertung kann hier weder geleistet werden, noch wäre dies zielführend. Scheiters Modell wurde vor allem aufgrund seiner Anschaulichkeit detaillierter dargestellt. Was aber deutlich geworden sein sollte, ist der Umstand, dass sich rund um die *phantasia*, die akzidentelle Wahrnehmung und ihre Rolle im Wissenserwerb, die Erfahrung und die Meinung einige hochinteressante Denkoptionen ergeben. Genau auf diesen Bereich scheint mir Tesausos Theorie der *acutezza* zu zielen.

2.3.3. Tesausos Weiterentwicklung der aristotelischen Epistemologie

Wie gezeigt wurde, stellt die Täuschung im Denken des Aristoteles ein grundsätzliches Problem dar, für das das Modell der akzidentellen Wahrnehmung eine Lösungsmöglichkeit bereitstellen könnte. Tesauso selbst wiederum bietet keine systematische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Täuschung. Dennoch ist es im *Cannocchiale* fast durchgängig präsent, und es finden sich zahlreiche Bemerkungen zur Täuschung und ihren Ursachen. Erhellend ist dabei zunächst eine Aussage, die der Autor im Zusammenhang mit der „metafora di decettione“ trifft:

Egli è dunque una segreta e innata delitia dell'Intelletto humano, l'avvedersi di essere stato *scherzevolmente ingannato*: peroché quel trapasso dall'inganno al disinganno è una maniera d'imparamento per via non aspettata e perciò piacevolissima.⁴⁶⁴

Der Moment des Übergangs von der Täuschung in den Zustand der Erkenntnis der Wahrheit wird hier ganz explizit als Auslöser schnellen Lernens und somit zugleich von Vergnügen benannt. Tesauso beruft sich dabei erneut auf die *Rhetorik* des Aristoteles, konkret auf die bereits zi-

463 Vgl. Herzberg 2011, S. 166ff.

464 CA, S. 460.

tierte Stelle aus dem elften Kapitel des dritten Buchs, in der Aristoteles über das Lernen durch die Einsicht in einen früheren Irrtum spricht⁴⁶⁵

Allerdings beziehen sich diese Zitate auf die Rezeption und den Rezipienten eines Enthymems. Und auch wenn es schon allein aufgrund der von Tesauro vorgenommenen Analogisierung von *ingegno* und Metapher aus einem Umkehrschluss heraus plausibel erscheint, in einem ähnlichen Moment der Täuschung auch den Ausgangspunkt für die ursprüngliche Einsicht des dann später enthymematisch vermittelten Zusammenhangs zu sehen, wäre es für die Stützung dieser These hilfreich, direkte Aussagen Tesausos über denjenigen Zustand zu finden, aus dem heraus *ingegno* und *acutezza* tätig werden. Und solche Aussagen finden sich durchaus. Aufschlussreich ist hier zunächst vor allem das Kapitel zu den „cagioni efficienti“ der „Argutie humane“. Im Allgemeinen wurde schon einiges zu diesem Kapitel gesagt, für unsere jetzige vertiefende Betrachtung ist zunächst einmal eine eher beiläufig getroffene Feststellung von Bedeutung: „[...] questo [ingegno] [...] [i]nvia [gli huomini] allo spedale“.⁴⁶⁶ Was Tesauro damit meint, wird einige Seiten später deutlich, als er über den *furore* spricht und dabei insbesondere auch über die *pazzia*, den „furore dei matti“.⁴⁶⁷ Den *furore* generell nennt der Autor des *Cannocchiale* „un'Alteration della Mente“.⁴⁶⁸ Bei den „matti“ führe diese Veränderung dazu, dass sie „una cosa per altra“⁴⁶⁹ nähmen. Genau dies sei aber auch die Grundlage der Metapher, weshalb eben die Verrückten besonders dazu befähigt seien, argute Metaphern zu erschaffen.⁴⁷⁰ Ein solcher Furor könne durch Wahnsinn, aber auch durch Rausch ausgelöst werden. Was Tesauro hier beschreibt, ist letztlich nichts anderes als das Phänomen der Sinnestäuschung. Und diese Sinnestäuschung, die in Wahn und Rausch besonders häufig auftrete, bildet für ihn die Grundlage der Metapher, mehr noch,

465 Rhet. III 11, 1412a 18-26.

466 CA, S. 83.

467 Vgl. ebd., S. 90 und 93.

468 Ebd., S. 90.

469 CA, S. 93.

470 Vgl. ebd., sowie oben, Kapitel 2.1.4.

sie ist die Metapher und wird ihr auch semantisch gleichgesetzt: „la *Pazzia* altro non è che Metafora“. ⁴⁷¹

Bezeichnenderweise hatte sich auch Aristoteles bei seiner Betrachtung des Phänomens der Täuschung mit bestimmten „Veränderungen des Geistes“ auseinandergesetzt, die diese bewirken könnten. So heißt es in seiner Schrift *De insomniis*:

Im Hinblick auf unsere anfängliche Untersuchung muß eines als Ausgangspunkt gelten, was aus dem Gesagten hervorgeht, nämlich daß, auch wenn das von außen her stammende Wahrnehmungsobjekt verschwunden ist, die Wahrnehmungseffekte, die als solche wahrnehmbar sind, zurückbleiben, und außerdem, daß wir uns bezüglich unserer Wahrnehmungen leicht täuschen, wenn wir in Zuständen von Erregung sind, der eine im einen, der andere im anderen, z.B. der Feige in Furcht, der Schnellverliebte, wenn er sich verliebt hat, so daß aufgrund einer kleinen Ähnlichkeit der eine seine Feinde, der andere seine Geliebte zu sehen meint; und je stärker man unter dem Einfluß der Erregung steht, desto geringer ist die Ähnlichkeit, aufgrund derer sich diese Erscheinungen zeigen können. In derselben Weise werden auch in Zuständen des Zorns und aller Begierden alle Menschen leicht täuschbar, und zwar umso stärker, je stärker sie unter dem Einfluß dieser Erregungen stehen. Daher auch erscheinen Fiebernden manchmal Tiere an den Wänden, weil sie die Linien aufgrund einer kleinen Ähnlichkeit kombinieren. ⁴⁷²

Aristoteles spricht hier noch einmal den Moment an, in dem etwas als ein Bestimmtes erkannt wird. Die Grundlage dafür liege in der Ähnlichkeit des jeweiligen Gegenstands (oder der jeweiligen Person) mit etwas Bekanntem, die eine Assoziation nach sich ziehe. In Zuständen der Erregung nun reiche bereits eine kleine Ähnlichkeit, um eine solche Assozia-

471 CA, S. 93. Als weiteres Beispiel findet sich die interessante Gegenüberstellung: „Ma queste son pazzie partorite da' fantasimi gioviali e innocenti. Altre son *Metafore atroci e serioridicole*“ (ebd., S. 95).

472 Insomn. 460b 1-13. [Übers. auch im Folgenden von Eugen Rolfes.]

tion auszulösen, sodass man in diesen Momenten besonders anfällig für Täuschungen sei.

Erinnern wir uns an das bisher zur Wahrnehmung bei Aristoteles Gesagte, so ist klar, dass für ihn Kombination und Assoziation den Erkenntnisleistungen der Wahrnehmung zugrunde liegen. Wird ein Wahrnehmungseindruck korrekt mit einem gespeicherten *phantasma* verbunden, wird der Gegenstand als etwas Bestimmtes wahrgenommen. Dieser Prozess ist die Grundlage der Erfahrung und der zusammengesetzten Bilder. Zugleich gründet der Erklärungsansatz für die akzidentelle Wahrnehmung darauf. Auffällig ist nun, wie groß die Ähnlichkeiten in den Ausführungen von Tesauro und Aristoteles zur Fehlwahrnehmung durch Wahn sind. So ist im Zusammenhang mit der *pazzia* bei Tesauro sehr häufig auch von *fantasia* die Rede, einem Begriff, der ansonsten im *Canonicchiole* keine zentrale Rolle spielt. Und nicht nur die *fantasia*, sondern auch ihre Gegenstände, die *fantasmi*, sind dort Thema der Erörterung. So beschreibt Tesauro den Vorgang der Täuschung im Zustand des Wahns als „Metafora di un fantasma per un'altro di cui nasceva l'arguta Allegoria.“⁴⁷³ Es ist hier also ganz eindeutig die Vertauschung von *phantasmata*, die bestimmte Arten von Metaphern generiert, ja, selbst schon Metapher ist. Dass damit aber tatsächlich jener Akt gemeint ist, den Aristoteles im Zusammenhang mit der gehaltvollen (akzidentellen) Wahrnehmung beschreibt, wird bei einem Blick auf die Definition des Begriffs „*fantasia*“ deutlich, die Tesauro in einer anderen seiner Schriften, der *Filosofia Morale* liefert:

L'Apprensiva Corporea, la quale chiamiamo ancora Imaginativa ò Fantasia, è una facultà della inferiore e sensitiva parte dell'anima, che, per via del senso comune raccoglie e conosce tutte le imagini degli oggetti piacevoli e dispiacevoli, che dall'occhio, dall'orecchio e dagli altri sensi esterni, esploratori sagaci e fedeli, le son trasmesse pingendone in se stessa con più vivi e permanenti colori.⁴⁷⁴

473 CA, S. 94.

474 Tesauro, Emanuele: *La filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele Stagirita*, Venezia: Pezzana, 1673. S. 42 Mario Zanardi widmet eben dieser Stelle einige Aufmerksamkeit, geht dabei aber nicht auf die Bezüge zu Aristoteles ein; vgl. Zanardi 1980, S. 330.

Alle zentralen Charakteristika, die uns aus Aristoteles' Definition der *phantasia* bekannt sind, finden sich hier wieder. Sie ist der Speicher der Sinneseindrücke, die sie in zusammengesetzter Form vom Zentralsensorium (*senso comune*) empfängt. Sie bewahrt sie in Form dauerhafter Bilder auf. Daraus lässt sich schließen, dass eine Sinnestäuschung für Tesaurus genau wie für Aristoteles die fehlerhafte Verbindung eines gespeicherten *phantasma* mit einem aktuellen Sinneseindruck ist. Zugleich ist sie aber auch bereits Metapher. Dieser Schluss ist innerhalb von Tesaurus Argumentation schon allein deshalb zwangsläufig, weil ein inneres Bild, also ein Gedanke, aber auch – und wahrscheinlich noch mehr – ein *fantasma* gemäß seiner Definition funktional identisch ist mit dem bildlichen Ausdruck, den die Sprache für sie findet.⁴⁷⁵ Im Umkehrschluss bedeutet das, dass dann, wenn die Verbindung zweier eigentlich nicht zusammengehöriger Ausdrücke in der Sprache eine Metapher ist, die fehlerhafte Assoziation zweier innerer Bilder dies eben auch ist.⁴⁷⁶ Ausgelöst nun wird eine solche Assoziation, wie Aristoteles lehrt, durch eine gewisse Form der Ähnlichkeit. Ist diese vorhanden, besteht für die Wahrnehmung die Möglichkeit der Identifikation zweier innerer Bilder (diese können ein *aisthêton* und ein *phantasma* sein, aber auch zwei *phantasmata* untereinander). Bestimmte Zustände des Menschen können die Schwelle für das Zustandekommen einer solchen Assoziation senken. Wie nun eine Form der Erkenntnis dabei eintreten kann, haben die oben beschriebenen Modelle von akzidenteller Wahrnehmung und „unified image“ gezeigt. Der entscheidende Unterschied zwischen der Theorie Tesaurus und der des Aristoteles tritt zutage, wenn es um das Phänomen der Täuschung geht. Auch wenn die Argumentationslinien in leicht unterschiedliche Richtungen laufen, zeigen die Parallelen in den Argumentationen, dass prinzipiell bei beiden vom gleichen Phänomen die Rede ist, wenn sie von Sinnestäuschungen sprechen. Während es bei Aristoteles aber als bloßer Fehler charakterisiert wird und er bemüht ist, es zu beschreiben, um es beherrschbar zu machen und so seine insgesamt auf die korrekte Wahrnehmung gestützte Erkenntnistheorie abzusichern, wird es bei Tesaurus positiv gewertet und seinerseits zum Ausgangspunkt für eine weitere, neue Form der Erkenntnis. Für Aristoteles tritt ein Erkenntnisgewinn durch

475 Vgl. Kapitel 2.3.1.; CA, S. 15.

476 Gestützt wird dieses Verständnis durch Tesaurus Definition der „pazzia“ als Metapher.

Wahrnehmung nur dann ein, wenn eine korrekte Kombination von Wahrnehmungsgegenstand und gespeichertem *phantasma* vorliegt. In diesem Fall kann ein wahrgenommener Gegenstand als etwas Bestimmtes wahrgenommen werden, wobei der Wahrnehmungsgehalt über den unmittelbaren Sinneseindruck hinausgeht. Dies ließ sich anschaulich am Beispiel der akzidentellen Wahrnehmung zeigen. Ist die Kombination aber fehlerhaft, war die Zuschreibung gemäß der Theorie des Aristoteles falsch und man hat nichts erkannt. Hier widerspricht Tesauro. Für ihn kann an dieser Stelle eine Metapher entstehen, die wie alle Metaphern gemäß der *Rhetorik* des Stagiriten in höchstem Maße lehrhaft ist und für die ebenfalls gilt, dass sie einen bis dahin nicht gesehenen Zusammenhang zwischen zwei oder mehr Gegenständen offenbart. Wenn dies aber so ist, muss der Schluss für Tesauro lauten, dass die Grundlage der Täuschung eine bis dahin nicht gesehene Relation ist, die sich nun zeigt. Und damit bewegt er sich durchaus auf sicherem aristotelischem Grund, denn auch der griechische Philosoph hatte ja in der Ähnlichkeit den Ausgangspunkt für die Täuschung ausgemacht. Besonders interessant wird dies nun, wenn man sich die weiteren Anforderungen vor Augen führt, die Tesauro an die eigentlich gelungene, argute Metapher stellt. In höchstem Maße interessant, überraschend und vor allem lehrreich sind, so erinnern wir uns, Metaphern für Tesauro dann, wenn sie möglichst abwegig sind, wenn die in ihnen hergestellten Bezüge möglichst unvorhergesehen sind und die durch sie vereinigten Gegenstände eine möglichst große Entfernung voneinander haben. Wie wird nun aber eine Täuschung bei solchen Gegenständen möglich, bzw. wie kommt derjenige, der solche Metaphern schaffen und die mit ihnen verbundenen Erkenntnisse erlangen will, in eine Art „inneren Wahrnehmungsmodus der Täuschung“? Neben Wahn und Rausch, die die Empfänglichkeit für solche Täuschungen steigern, gibt es noch weitere Elemente, die einen solchen Wirklichkeitszugang ermöglichen. Tesauro zählt sie im *Cannocchiale* nacheinander auf, und auch in dieser Untersuchung sind sie bereits intensiv besprochen worden. Es sind neben *furore* noch *ingegno* und *esercitio*. Das ganze Spektrum ihrer Bedeutung wird aber erst im Angesicht der mit ihnen verbundenen erkenntnistheoretischen Implikationen und im Spiegel der aristotelischen Erkenntnistheorie deutlich, die, wie wir gezeigt zu haben hoffen, in viel höherem

Maße als bisher angenommen Grundlage von Tesauros Theorie ist, ja, den Kern ihres Wesens berührt.

Die drei Quellen zur Bildung arguter Metaphern können einzeln wirken, idealerweise aber treten sie gemeinsam in Aktion.⁴⁷⁷ In nicht geringerem Maße bedarf es ihrer auch zum „Wahrnehmen“ und „Erkennen“ solcher Metaphern. Gesucht werden dabei bestimmte Eigenschaften der jeweiligen Gegenstände, und zwar „le più lontane e minute *Circostanze*“.⁴⁷⁸ Dies leistet die erste Fähigkeit der *acutezza*, die *perspicacia*. Ihre zweite Fähigkeit, die *versabilità*, stellt eine Verbindung her zwischen so gefundenen Eigenschaften und entsprechenden Eigenschaften anderer Gegenstände und damit zwischen den Gegenständen selbst. Sie schafft dies „velocemente“, das heißt unmittelbar und spontan. Es findet also ganz offensichtlich und im Einklang mit allem bisher Beobachteten eine Assoziation zwischen einem mit den Mitteln des *ingegno* betrachteten Gegenstand und einem anderen, bereits bekannten Gegenstand statt, an dem bereits die gleichen Qualitäten entdeckt wurden. Diese spontane Assoziation ordnet die Gegenstände einander zu und setzt sie gleich, obwohl es sich eigentlich um verschiedene Dinge handelt. So entsteht eine erste, innere Metapher. Der zugrundeliegende Prozess ähnelt aber in frappierender Weise dem Modell der akzidentellen Wahrnehmung innerhalb der aristotelischen Theorie. Auch dort wird ein wahrgenommener Gegenstand aufgrund von mindestens einer gemeinsamen Eigenschaft mit einem anderen Gegenstand, bzw. einem bereits zusammengesetzten, weil mittels Erfahrung erschlossenem inneren Bild desselben, identifiziert, so dass das „unified image“ entsteht. Bei diesem Vorgang besteht die Möglichkeit der Täuschung, die für Tesauro aber kein Manko darstellt, die er im Gegenteil sogar anstrebt. In diesem Zusammenhang erscheint außerdem Tesauros Kapitel zur „Metafora Prima di Proportione o sia di Simiglianza“ relevant, insbesondere der Abschnitt zur Übertragung von „Qualità a Qualità“.⁴⁷⁹ Tesauro spricht dort von der Übertragung eines Wahrnehmungseindrucks eines Sinnesorgans auf den Bereich eines anderen Organs, so eines Geschmackseindrucks auf eine Farbe. „Anzi l'un senso con carità reciproca, e molta avvenenza, impresta all'altro gli propri termini. Onde diciamo, un

477 Vgl. CA, S. 82.

478 Ebenda.

479 CA, S. 312-316.

color *dolce*“.⁴⁸⁰ Exakt dieses Beispiel wählt bezeichnenderweise Aristoteles zur Veranschaulichung der Effekte der akzidentellen Wahrnehmung!⁴⁸¹

Trotz dieser offensichtlichen Ähnlichkeiten, die noch gestützt werden von den beschriebenen Parallelen hinsichtlich der Konzeption der *fantasia*, gilt es einige kritische Punkte zu beachten.

So war zunächst die akzidentelle Wahrnehmung als ein Prinzip vorgestellt worden, das innerhalb der Aristoteles-Forschung selbst nicht unumstritten ist. Die Debatte befasst sich dabei mit der Frage, ob die Prozesse der Identifikation und Assoziation wirklich als genuine Wahrnehmungsprozesse gedacht werden können. In Anlehnung an Scheiter wurde ein Modell der akzidentellen Wahrnehmung vorgestellt, das sie in eben dieser Weise beschreibt, es wurde aber auch darauf hingewiesen, dass es sehr wohl Kritik an dieser Vorstellung und damit einhergehend durchaus überzeugende Modelle gibt, die das, was als akzidentelle Wahrnehmung bezeichnet wird, mit höherliegenden Vermögen der Seele verbinden. Für Tesauro scheint jedenfalls klar, dass zumindest an der Bildung der Metapher, also am produktiven Umgang mit der Täuschung, nicht mehr allein die Wahrnehmung beteiligt ist. Hier wird der *ingegno* aktiv, der ganz eindeutig innerhalb des *intelletto* verortet wird, anders als beispielsweise die darunter liegende *fantasia*.⁴⁸² Der *ingegno* mit seiner *acutezza* ist aber deshalb bedeutend, weil er mehr leistet, als nur zu assoziieren. Er erlangt nämlich bereits ein Bewusstsein der Täuschung im Vollzug der Assoziation, und dies unmittelbar. Sein Umgang mit der Einsicht in diese Täuschung ist freilich ein anderer als der des *intelletto*.⁴⁸³ Der *ingegno* korrigiert den Fehler nicht, auch wenn er dessen Ursache in einer bisher nicht gesehenen Verbindung zwischen den assoziierten Gegenständen erkennt. Diese Ein-

480 Ebd. S. 314.

481 Vgl. DA III 1, 425b.

482 Über eine mögliche akzidentelle Wahrnehmung im beschriebenen aristotelischen Sinne ist damit allerdings nichts gesagt. Tesauro äußert sich dazu nicht.

483 Vgl. FM, S. 43: „Senza la fantasia, l'Intelletto sarebbe cieco, perché nulla entra nel Tempio dell'Intelletto che non passi per le porte de' Sensi: ma senza l'Intelletto la fantasia sarebbe pazza, perché confonderebbe il Vero col Fantastico. Sicché, con reciproco beneficio la Fantasia guida l'Intelletto e l'Intelletto corregge gli errori della sua Guidatrice.“ Zu beachten ist hier, dass *intelletto* in diesem Zusammenhang als rationaler Intellekt zu verstehen ist. Der *ingegno* spielt, obwohl eigentlich Teil des Intellekts, keine Rolle.

sicht wird ihm jedoch zum Ausgangspunkt eines Verfahrens zur Ableitung neuer Erkenntnisse über die jeweiligen Gegenstände.

Ein zweiter Einwand richtet sich auf die Gestalt der verborgenen Eigenschaften und die Möglichkeiten ihrer Assoziation. Denn betrachtet man nur die Auflistung, die *Tesaurus* im Zusammenhang mit den Tätigkeiten von *perspicacia* und *versabilità* vornimmt, hat es den Anschein, dass er deutlich über eine Assoziation ähnlicher akzidenteller Merkmale hinausgeht. Die *versabilità* verbindet oder trennt, vergrößert oder verkleinert, leitet ab, deutet an und setzt mit „maravigliosa destrezza“ eine Eigenschaft an die Stelle einer anderen.⁴⁸⁴ Auch die Liste möglicher, von der *perspicacia* auffindbarer Eigenschaften ist umfangreich.⁴⁸⁵ Und doch bleiben sie innerhalb von *Tesaurus* Argumentation vom Prinzip der Assoziation des Ähnlichen gedeckt. Denn das Spektrum dessen, was für ihn „ähnlich“ sein kann, ist extrem weit. So kann zum Beispiel allein deshalb eine Ähnlichkeit zwischen etwas sehr Großem und etwas sehr Kleinem festgestellt werden, weil beide Bestimmungen jeweils ein Extrem mit Blick auf die Kategorie der Größe bzw. der Quantität darstellen. Es ist allerdings schwer vorstellbar, dass ein Betrachter im Angesicht einer solchen Ähnlichkeitsbeziehung unmittelbar in den „Modus der Täuschung“ übergeht, aus dem heraus Metaphern entstehen. Dabei, diesen Modus doch zu erreichen, hilft nun die dritte Quelle der *Argutie humane*, der *esercitio*. Im *esercitio* schult sich der Geist mithilfe bestimmter Verfahren und Hilfsmittel, allen voran des *Indice categorico*. In ihm werden Sammlungen von Eigenschaften der Gegenstände erstellt. Diese Eigenschaften, zusammengesetzt zu „unified images“ und gespeichert in der *phantasia*, erlauben es erst, überhaupt Vorstellungen zu haben. Der *Indice categorico* liefert nun ein Raster zur Ordnung und zum Vergleich all dieser Eigenschaften. Ist es durch lange Übung hinreichend internalisiert, ist der *ingegno* in der Lage, spontan darauf zurückzugreifen.⁴⁸⁶ Welche wichtige Bedeutung der *esercitio*,

484 CA, S. 82.

485 Vgl. ebenda.: „*Sostanza, Materia, Forma, Accidente, Proprietà, Cagioni, Effetti, Fini, Simpatie, il Simile, il Contrario, l'Uguale, il Superiore, l'Inferiore, le Insegne, i Nomi propri e gli Equivochi.*“

486 Das Postulat der Notwendigkeit der *exercitatio* zum Erreichen von *facilitas* ist wiederum eine traditionelle Position der Rhetoriktradition. Sie findet sich beispielsweise im dritten Buch der *Institutio oratoria* Quintilians (*Inst. Orat.* 3.5.1.; s. dazu auch: Leuker, Tobias: „Mühelosigkeit als Meisterschaftsmerkmal: *Facilitas* bei Boileau und in der Kunsttheorie der italienischen Renaissance.“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 32 (2008), S. 17-30, hier S. 19). Hier fand

gewissermaßen als Sonderform der aristotelischen *empeiria*, für Tesauro hat, zeigt die ausführliche Darstellung seiner Verfahren, besonders im *Indice*, aber auch in den Kapiteln des *Cannocchiale*, die der Klassifizierung der Metaphern gewidmet sind. Und noch eine Feststellung erscheint in diesem Rahmen interessant: Da das gesamte Agieren des *ingegno* mit allen ihm zugehörigen Elementen gemäß Tesauro auf Erkenntnis- oder Wissenserwerb zielt, kann es nicht überraschen, dass es die aristotelischen Kategorien, also die Grundbegriffe des aristotelischen Wissenschaftsmodells sind, die den Ausgangspunkt für seine „Untersuchungen“ des *ingegno* darstellen. Sie bilden die Grundlage des *Indice categorico*, der dem *ingegno* gleichsam als Instrument dient. Die Verfahrensweisen, die der italienische Autor dabei entwirft, sind gegenüber dem aristotelischen Modell im Einzelnen durchaus neu und originell, basieren aber zumeist auf den aristotelischen Prinzipien des Lernens, Lehrens und Erkennens.

2.3.4. Zusammenfassung

Die Gegenüberstellung erkenntnistheoretischer Positionen des Aristoteles mit der Theorie Tesausos hat sich in mehrfacher Hinsicht als aufschlussreich erwiesen. So ist zunächst grundsätzlich noch einmal der starke erkenntnistheoretische Gehalt der Überlegungen Tesausos deutlich geworden. Er verdankt sich einer Auseinandersetzung mit aristotelischen Positionen, die wesentlich intensiver ist, als bisher in der Forschung vermutet wurde. So zitiert Tesauro neben zahlreichen Stellen aus der *Poetik* und vor allem der *Rhetorik* auch erkenntnistheoretische Schlüsselstellen aus dem *Corpus Aristotelicum*. Außerdem sind die Passagen aus der *Poetik* und der *Rhetorik*, die Tesauro am häufigsten anführt, solche, die sich mit den Möglichkeiten des Erwerbs bzw. der Vermittlung von Wissen und Erkenntnis oder dem Verhältnis von Denken und Sprechen beschäftigen. In diesem Befund deutet sich die Originalität und innovative Leistung Tesausos bereits an: Er findet in der *Rhetorik* nicht bloß ein Modell zur Legitimierung einer bestimmten, von ihm besonders geschätzten Form des künstlerischen Ausdrucks, sondern zugleich einen Ansatz zur Lösung

Tesauro also ein sicheres Fundament, auf dem er sein spezifisches Verständnis von *esercizio* im Rahmen seiner *ingegno*-Theorie entwickeln konnte.

erkenntnistheoretischer Probleme, die die epistemische Konfiguration seiner Epoche prägten.

Die hier präsentierten Befunde geben eine Antwort auf die eingangs formulierte Frage nach der Stellung der theoretischen Reflexionen des Barock innerhalb der geistesgeschichtlichen Entwicklungen der Epoche. Ganz deutlich präsentiert sich Tesaurus *Cannocchiale* nun als Werk, das von erkenntnistheoretischen Fragestellungen dominiert ist. Das Interesse des Autors geht offensichtlich weit über eine Apologie des „barocken Stils“ hinaus. Als zentrales Instrument zur Gewinnung und Vermittlung bestimmter Erkenntnisse steht die Metapher im Zentrum seiner Überlegungen. Im Hinblick auf Foucaults These vom Umbruch der *Episteme* könnte es nun nahe liegen, Tesaurus, und mit ihm die Dichtung des italienischen Barock, auf der Seite der „alten“ *Episteme* der Ähnlichkeit zu verorten und damit Küppers These, dass die spanische Barockdichtung im Zeichen des Analogismus verharrete, auf Italien zu übertragen. Die Ergebnisse unserer Untersuchung stützen eine solche These – zumindest was Tesaurus betrifft – bei genauerer Betrachtung allerdings nicht.⁴⁸⁷ Zwar

487 Die starke Konzentration dieser Untersuchung auf die Theorie Tesaurus ist, neben der allgemein anerkannten herausragenden Bedeutung seines *Cannocchiale*, auch dem Umstand geschuldet, dass die im Zentrum des Erkenntnisinteresses dieser Arbeit stehenden Fragen nach erkenntnistheoretischen Implikationen innerhalb der theoretischen Auseinandersetzung nirgends so deutlich zu Tage treten, wie bei ihm. In anderen, der insgesamt nicht übermäßig zahlreichen Traktate der Zeit, die sich mit der barocken Dichtung und den für sie zentralen Konzepten auseinandersetzen, finden sich oftmals deutlich konventionellere Argumentationsmuster, einhergehend mit entsprechend kritischeren Urteilen vor allem im Hinblick auf die Dichtung Marinos. (Für eine knappe Überblicksdarstellung der wichtigsten Traktate Vgl. Snyder 2005, S. 29-66.) Dennoch lassen sich selbst dort immer wieder einzelne Passagen und Bemerkungen finden, die sich im Lichte dieser Analyse als aufschlussreich erweisen. Beispielhaft kann hierfür der Traktat *Del bene* von Sforza Pallavicino angeführt werden (Pallavicino, Sforza: *Del bene libri quattro*, Roma: Corbelletti, 1644). Es handelt sich bei ihm zunächst im Grundsatz um eine Schrift, die, wie schon der Titel vermuten lässt, die Frage nach „dem Guten“ in einem ethisch moralischen Sinne in Form eines Dialogs verhandelt. (Vgl. dazu Mazzocchi, Elena: „La riflessione secentesca su retorica e morale“, in: *Studi secenteschi*, 38 (1997), S. 11-56.) Pallavicino kommt im Zuge seiner Überlegungen auch auf den Status der Dichtung zu sprechen und damit verbunden, auf die wohlbekannten Fragen nach dem richtigen Verhältnis von Nützlichkeit und Erfreuen, sowie Wahrheit und Fiktion. Seine Ausführungen dazu sind zwar verhältnismäßig knapp, aber doch bemerkenswert. So bettet er seine Erörterungen zu Bildern und Metaphern ein in eine „teoria della conoscenza“ (Snyder, S. 51) ein, die ein durchaus „traditionelles“ (Mazzocchi 1997, S. 29) dreistufiges Modell der Erkenntnis entwirft. Im Zusammenhang mit der Literatur ist für Pallavicino dabei die erste Stufe der „prima apprensione“ besonders bedeutsam. Sie ist eine erste Stufe der Erkenntnis, die noch vor der Beurteilung des Wahrheitsgehalts durch das *giudizio* liegt. Sie rückt damit in die Nähe der akzidentiellen Wahrnehmung im Modell des Aristoteles, und zwar deshalb, weil sie einerseits bereits komplexe Gehalte um-

ist Ähnlichkeit zweifellos ein wesentlicher Begriff innerhalb der Argumentation Tesauros, dies aber nicht im Sinne eines grundlegenden erkenntnisstrukturierenden Analogismus, der „auf zwei Ebenen [operiert], [und] die Verteilung inhaltlicher (sektoraler) Differenzen und auch der Unterschiede zwischen Differenzierungs-, besser: Hierarchiesierungs-niveaus zugunsten der Anschauungsform der Ähnlichkeit [bewirkt].“⁴⁸⁸ Dass Tesauros Metapherntheorie auf eine solche Nivellierung von Diffe-

fasst, was die Grundbedingung dafür ist, Ausgangspunkt der Bildung von *concelli* zu werden, andererseits aber noch frei ist von einem Urteil, wie es der *nous* trifft. Trotz ihres unsicheren Wahrheitsstatus stellt Pallavicino fest: „La prima apprensione è bene desiderabile per se stesso ed è il fine della poesia“ (*Del bene* III, S. 479). Die von diesen Bestimmungen ausgehenden erkenntnistheoretischen Implikationen sind weitreichend und können hier nicht im einzelnen erörtert werden. Es soll hier nur auf drei Aspekte verwiesen werden. Erstens definiert Pallavicino mit seinen Aussagen das Ziel der Dichtung als Erzeugung bestimmter Bilder und Vorstellungen, die eine Erkenntnisfunktion haben. Zweitens entbindet er die Kunst damit weitgehend von Frage nach Wahrheit und Fiktion, da die von ihr affizierte „prima apprensione“ als unmittelbare Wahrnehmung noch vor dem Akt des Urteilens liegt und damit in Pallavicinos Augen noch nicht von entsprechenden Problemen betroffen ist. Drittens hält er darüber hinausgehend fest, dass selbst in dem Fall, in dem jemand zu einem falschen Urteil kommt, die „prima apprensione“ selbst ihren Wert behält. Trotz der klar ersichtlichen Unterschiede zum skizzierten Modell Tesauros sind auch einige Parallelen deutlich zu erkennen. So ist vor allem bemerkenswert, dass Pallavicino in seinem grundsätzlich konservativen Moraltraktat die Funktion der Dichtung vor allem aus erkenntnistheoretischer Perspektive beurteilt. In diesem Sinne weist er ihr große Freiräume aus. So ist sie weitestgehend befreit von der Verpflichtung auf die Wahrheit und erscheint in ihrem Vermögen, bildliche Vorstellungen zu vermitteln, bereits als ein Gut an sich. Diese Bemerkungen mögen als weiterer Hinweis auf die diskursleitende Position epistemologischer Fragen und Problemstellungen innerhalb der Debatte um die barocke Dichtung dienen.

Kurz ist in diesem Zusammenhang auch der Verweis auf eine weitere Schrift, die sich mit Fragen der angemessenen Dichtung beschäftigt, interessant, nämlich Camillo Pellegrinos Dialog *Del concetto poetico*. Dieser ist schon allein deshalb bemerkenswert, weil er, obwohl bereits von 1598, den jungen Giambattista Marino als Sprecher und zugleich als herausragenden Vertreter der konzeptistischen Dichtung präsentiert. Die in Pellegrinos Dialog behandelten Fragen sind überwiegend solche, wie sie charakteristisch sind für den petrarkistischen Dichtungsdiskurs in der Tradition Bembo (also solche, nach der Notwendigkeit der Nachahmung dichterischer Autoritäten, der Angemessenheit der Stilhöhe, etc.). Pellegrino präsentiert sich hier als Kritiker eines derartigen „traditionell-petrarkistischen“ Dichtungskonzepts und als Verteidiger Marinos und seiner Dichtung, die reich an *concelli* ist. Im Rahmen dieser Untersuchung sind diese allgemeinen stilistischen Fragen allerdings weniger relevant. Interessant ist aber die Definition des Begriffs *concetto*, den Pellegrino liefert. Formuliert wird diese im Dialog von dem Philosophen Pompeo Garigliano. Dieser stellt zunächst fest, dass es unter den Philosophen verschiedene Verwendungen des Begriffs gäbe, dass der hier relevante aber das *concetto formato* betreffe (S. 68). Dieses nun, und mit ihm das darunter fallende *concetto poetico*, definiert er im Rückgriff auf *De anima* als: „[...] un pensamento dell'Intelletto, imagine e somiglianza di cose vere e di cose simili al vero, formato nella fantasia“ (S. 69). Erneut zeigt sich hier also die starke wahrnehmungstheoretische Aufladung der zentralen poetologischen Begriffe des Barockzeitalters.

488 Küpper 1990, S. 232.

renzen abzielt, lässt sich ebenso wenig beobachten, wie der Versuch, die Erscheinungen der Welt mittels der Metapher unter eine analogistische „Superstruktur“ (Küpper) zu ordnen. Im Gegenteil, die Einsicht in eine prinzipielle Unterschiedlichkeit und flexible Klassifizierbarkeit der Dinge ist grundlegend für Tesausos Denken, wie sich an den Listen des *Indice categorico* zeigen ließ, die als beispielhaft für eine taxonomische „disposition en tableaux ordonnés des identités et des différences“⁴⁸⁹ gelten können. Der Status der Ähnlichkeit ist in der arguten Metapher immer schon in zweifacher Hinsicht prekär. Zunächst deshalb, weil das Bestreben Tesausos stets die Konstruktion einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen eigentlich Disparatem ist. Dass es dabei tatsächlich viel eher um eine Konstruktion von Ähnlichkeit geht als um eine Aufdeckung derselben, wurde bei der Analyse von Tesausos Überlegungen zum *esercitio* deutlich. Darin zeigt sich ein fundamentaler konzeptioneller Unterschied der arguten Metapher bzw. der ihr zugrundeliegenden Struktur des Denkens, gegenüber der *figura*⁴⁹⁰ „als wesentliche[m] Schema“ des „analogische[n] Diskurs[es]“,⁴⁹¹ denn „[d]ie figurale Konzeptualisierung ‘sucht’ keine mehr oder weniger evidenten Analogien, sondern sie setzt die analogische Verfaßtheit des Materials voraus“.⁴⁹² Dies lässt sich für Tesausos Material nicht behaupten. Die Ähnlichkeit in der arguten Metapher verweist keineswegs auf eine sinnstiftende, außerhalb der kombinierten Gegenstände liegende Ähnlichkeit als transzendente, zugleich alles Seiende ordnende Superstruktur, von der sie als real bestätigt wird und deren Bestätigung sie selbst ist;⁴⁹³ Im Gegenteil, sie ist eine Ähnlichkeit, die immer schon ihren eigenen Bruch durch die Täuschung in sich trägt. Erst in diesem Bruch, im Moment der Täuschung, in dem für einen Augenblick zwei Gegenstände, zwischen denen man zuvor keine Beziehung gesehen hatte, miteinander verbunden sind, bevor ihre Identifikation als Täuschung

489 MC, S. 86.

490 Zur „figura“ vgl. Auerbach, Erich: „Figura“, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), S. 436-489. Außerdem: Ziolkowski, Theodore: „Some Features of Religious Figuralism in Twentieth-Century Literature“, in: *Literary Uses of Typology. From the late Middle Ages to the Present*, hrsg. von Earl Miner, Princeton: Princeton University Press, 1977, S. 345-369.

491 Küpper 1990, S. 234.

492 Ebenda.

493 Dies ist die zirkuläre Wissensstruktur, die Foucault beschreibt: „En posant comme lien entre le signe et ce qu'il indique la ressemblance (à la fois tierce puissance et pouvoir unique puisqu'elle habite de la même façon la marque et le contenu), le savoir du XVI^e siècle s'est condamné à ne connaître toujours que la même chose“ (MC, S. 45).

erkannt wird und sie wieder auseinanderfallen, dann aber als anders, als „neu“ gesehene, erst dort entfaltet die Metapher ihr erkenntnistiftendes Potenzial. Dort zeigt sie die grundsätzliche Vergleich- und Klassifizierbarkeit der Gegenstände an und kann somit zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung werden.⁴⁹⁴ Bezeichnenderweise beschreibt Foucault die Funktion der Ähnlichkeit in der klassischen *Episteme* unter Rekurs auf Hume genau so:

Et cependant pour la connaissance, la similitude est une indispensable bordure. Car une égalité ou une relation d'ordre ne peut être établie entre deux choses que si leur ressemblance a été au moins l'occasion de les comparer.⁴⁹⁵

Mit seiner Theorie der *maraviglia* als Effekt der Täuschung wertet Tesauro ein Phänomen auf, das als Grunderfahrung von zentraler Bedeutung beim Übergang zum Denken des „klassischen Zeitalters“ ist. Es ist die Einsicht in die Gefährdung des Wissens durch die Ähnlichkeit. Beispielhaft für dieses veränderte Verhältnis zur Ähnlichkeit erscheint Foucault der *Don Quijote*.⁴⁹⁶ In ihm konstituiere sich die Figur des „fou [...] qui s'est aliéné dans l'analogie[,] [et qui] prend les choses pour ce qu'elles ne sont pas, et les gens les uns pour les autres“.⁴⁹⁷ Erinnerung man sich daran, wie Tesauro die „pazzia“ der „matti“ beschreibt, ist die Ähnlichkeit der Definitionen geradezu frappierend. Damit verbunden ergibt sich noch eine bemerkenswerte Übereinstimmung, nämlich „le face à face de la poésie et de la folie“,⁴⁹⁸ in dem Foucault ein Charakteristikum der modernen *Episteme* erkennt. Es ist hier aber nicht in einem adversativen Sinn zu verstehen. Vielmehr bilden in Foucaults Vorstellung der Wahnsinnige einerseits und der Dichter andererseits Randfiguren, die den kulturellen Raum an seinen Extremstellen begrenzen, wobei sie sich aufgrund ihrer „symétrie“ zugleich wieder nahe kommen.⁴⁹⁹ Durch die Marginalisierung der beiden kulturellen Funktionsträger des „Irren“ und des „Dichters“ grenzt

494 Vgl. Ventarola 2006, S. 259.

495 MC, S. 82.

496 Vgl. MC, S. 60ff.

497 Ebd., S. 63.

498 Ebenda.

499 Ebenda.

sich der zwischen ihnen liegende kulturelle Raum gegen die Gefährdungen der Ähnlichkeit ab.

Le poète [...] tient le rôle *allégorique*; sous le langage des signes et sous le jeu de leurs distinctions bien découpées, il se met à l'écoute de l'« autre langage », celui, sans mots ni discours, de la ressemblance. Le poète fait venir la similitude jusqu'aux signes qui la disent, le fou charge tous les signes d'une ressemblance qui finit par les effacer. Ainsi ont-ils tous les deux, au bord extérieur de notre culture et au plus proche de ses partages essentiels, cette situation « à la limite » – posture marginale et silhouette profondément archaïque – où leurs paroles trouvent sans cesse leur pouvoir d'étrangeté et la ressource de leur contestation.⁵⁰⁰

Die grundsätzliche Symmetrie von Wahnsinn und Dichtung, die dem hier beschriebenen Konstrukt zugrundeliegt, ließ sich bei Tesauro ebenfalls zeigen, und ebenso wie Foucault geht es Tesauro dabei offenkundig nicht um den platonischen Furor.⁵⁰¹ Im Unterschied zum Foucaultschen Modell weist Tesauro dem dichterischen Sprechen allerdings sehr wohl eine Funktion zu, in der es ins Zentrum des Wissens zurückwirken kann, mindestens, indem es einen Anstoß zur Analyse der von ihm aufgefundenen Ähnlichkeiten liefert. Insgesamt zeigt sich aber deutlich, wie stark die Grundmuster von Tesausos Denken den Strukturen ähneln, die Foucault als fundamental für die klassische *Episteme* beschreibt. Ihr zugrunde liegt die Vorstellung von der Welt bzw. der Natur als „una immensa realtà tutta da esplorare e da sistemare – da sistemare in figure, in immagini, in cifre, in esatte equazioni matematiche“⁵⁰², wie sie Alberto Asor Rosa als gemeinsame Ausgangskonzeption der neuen Philosophie und Wissenschaft des 17. Jahrhunderts und der barocken Kunst identifiziert. Diesen

500 Ebd., S. 63f.

501 Tatsächlich behandelt Tesauro die „pazzia“ im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit dem „furore“, für den „pazzia“ eine von drei möglichen Quellen ist (s.o. Kapitel 2.3.3.). Bei genauer Betrachtung wird aber deutlich, dass Phänomene, die dem platonischen Furor-Begriff ähneln, unter den Oberbegriffen „passione“ und vor allem „afflato“ abgehandelt werden. Von ihnen unterscheidet sich die „pazzia“ recht deutlich. Auch auf sie trifft demnach zu, was Foucault für „la folie“ feststellt: „Mais ce n'est plus le vieux thème platonicien du délire inspiré“ (MC, S. 63).

502 Asor Rosa, Alberto: *La cultura della Controriforma*, Roma-Bari: Laterza, 1974, S. 24.

Befund stützen zudem die schon angesprochenen Ergebnisse Ventarolas. Interessant ist dabei die von ihr vorgebrachte These, Tesauo führe in seinem Traktat „einen subtilen Dialog mit Descartes [...], in dessen Verlauf er Descartes' zukunftsweisende Neuerungen am Wissenschaftsdiskurs dezidiert aufgreift und fortschreibt.“⁵⁰³ Zwar erscheint es praktisch ausgeschlossen, dass Tesauo, wie Ventarola annimmt, Descartes' Schrift *Regulae ad directionem ingenii* gekannt hat, das schmälert aber nicht die Aussagekraft der von ihr beobachteten Parallelen in den jeweiligen Theorien.⁵⁰⁴ Im Gegenteil, hinsichtlich der Frage nach Tesauos Stellung im geistesgeschichtlichen Diskurs seiner Zeit ist es umso bemerkenswerter, dass man vergleichbare Muster im Denken Tesauos und Descartes' ohne eine direkte Rezeption des französischen Denkers durch den Italiener feststellen kann. Die wichtigste Parallele stellt Ventarola zwischen Descartes' Prinzip des Graphismus und Tesauos Metaphernkonzeption fest.⁵⁰⁵ Beide böten nicht nur die Möglichkeit zur „sprachlichen Kodifizierung“ des sich „explosionsartig“ ausdehnenden Wissens, sondern könnten selbst „performativ an der Konstruktion des Neuen“ mitwirken.⁵⁰⁶ In einem Wissensdiskurs, der zum einen zunehmend „Unsichtbare[s] und Nicht-Darstellbare[s]“ einschließt, zum anderen aufgrund der „Ungewissheit über den Zugang zur Wahrheit die Entstehung einer institutionellen Kultur des wissenschaftlichen Experiments [befördert], die ihrerseits neue Wissensbestände hervorbringt“,⁵⁰⁷ scheint das Bedürfnis nach eben solchen Instrumenten besonders groß gewesen zu sein. Graphismus und vor allem Metapher beziehen dabei ihr Potenzial aus jener bereits angesprochenen

503 Ventarola 2006, S. 256.

504 Descartes *Regulae* sind eine unvollendete Frühschrift aus dem Jahr 1628, die erst 1701 erstmals veröffentlicht wurde. Zwar weist Ventarola zurecht darauf hin, dass schon früher eine Rezeption seiner Manuskripte begann und die *Regulae* dadurch bereits im 17. Jahrhundert einigen Einfluss entfalteten, diese Rezeption setzt aber erst nach Descartes' Tod im Jahr 1650 ein, als Claude Clerselier begann, den Nachlass des Philosophen zugänglich zu machen. Die Rezeption der *Regulae* beginnt entsprechend erst nach bzw. allenfalls parallel zur Veröffentlichung des *Cannocchiale* (Vgl. Halbfaß, Wilhelm: „René Descartes“, in: *Kindlers Neues Literatur-Lexikon*, hrsg. von Jens Walter, Frechen: Komet, 1998, S. 585-595. Hier S. 594.). Bedenkt man zusätzlich die Entstehungsgeschichte von Tesauos Traktat (vgl. Raimondi 1961b), erscheint es ausgeschlossen, dass sich der Autor direkt auf Descartes bezogen haben kann. Dies umso mehr, als sich die von Ventarola ausgemachten Parallelen auf zentrale Begriffe von Tesauos Theorie beziehen.

505 Ventarola 2006, S. 259f.

506 Ebenda.

507 Ebd., S. 259.

Qualität, die Ventarola als „a-semantische Vertreterfunktion“⁵⁰⁸ bezeichnet. Es war schon die Rede davon, dass in Tesauros Modell die Metapher als Zeichen kein stabiles Verhältnis von Signifikant und Signifikat etabliert, sondern vielmehr disponibel und polysemisch ist.⁵⁰⁹ Voraussetzung der radikalen Disponibilität, die den arguten Metaphern zugrunde liegt, ist aber ein Zeichenmodell, das keine „natürliche“ Bindung von Zeichen und Bezeichnetem mehr annimmt, und wesentlich für ein solches Modell ist wiederum die ebenfalls bereits erwähnte „Bewusstheit für die unhintergehbare Vermitteltheit der Zeichen“.⁵¹⁰ Schon Donato stützte die These, dass Tesauros Metaphernkonzept letztlich ein arbiträres und damit disponibles Zeichenmodell voraussetzt, als er vor mehr als einem halben Jahrhundert feststellte:

As the reader progresses through the vast number of metaphors, it becomes more and more apparent that the basic reality is impressed upon the word through the metaphor, and that indeed, the ideological background is not essential to the concept treated but depends entirely on the subjective view of the poet. [...] Metaphorical language in a way destroys not only the reality of the object but also the function of the language which expresses it, since basically it operates independently of, if not against, the conceptual reality that makes language possible.⁵¹¹

508 Ebd., S. 258. Für Ventarola erfüllt vor allem Tesauros Metaphern-Begriff geradezu idealtypisch die „wichtigsten zeitgenössischen Herausforderungen an die Wissenskodifizierung [...]: die schnelle Investigation des beständig einbrechenden Neuen, die effektive, verdichtete Kommunikation des neuerschlossenen (und -konstruierten) Wissens und die kontinuierliche Angleichung des Sprachmaterials an die ungebremste Expansion der Wissensbereiche“ (ebd., S. 260).

509 Die gleichzeitige Beschreibung der Metapher als a-semantisch und polysemant ist insofern kein Widerspruch, als sich die erste Zuschreibung auf die Funktion der Metapher (in Analogie zum Graphismus) innerhalb der Methode der Wissensgenerierung bezieht. Polysemant ist sie in ihren jeweiligen Realisierungen, da sie durch ein Wort/Zeichen verschiedene Vorstellungsgelände evozieren kann. (Vgl. CA, S. 301: „Ma la Metafora, tutti à stretta li [sc. gli obietti] rinzeppa in un Vocabulo [...].“) Kritisch zu hinterfragen wäre allerdings, inwieweit man tatsächlich davon sprechen kann, dass die Metapher eine gänzlich a-semantische Funktion übernimmt. Ventarola schränkt eine solche Konzeption implizit selbst ein, wenn sie davon spricht, dass „die Metapher [...] einer gewissen semantischen Bildlichkeit nie ganz verlustig geht“ (Ventarola 2006, S. 262).

510 Ebd., S. 259.

511 Donato 1963, S. 21f.

Während in der *Episteme* des Analogismus aber immer natürliche Bindungen von *signifiant* und *signifié* durch eine reale Ähnlichkeit angenommen werden und somit auch im Feld des Metaphorischen nur „wirkliche“ Ähnlichkeiten ausgedrückt werden können, beruhen, wie gezeigt wurde, Tesaurus argute Metaphern auf konstruierten Ähnlichkeitsbeziehungen, die erst in einem „Modus der Täuschung“ und mithilfe spezifischer Bildungs- und Analyseverfahren erzeugt werden. Zeichen und Bezeichnetes werden dabei zunächst voneinander getrennt und dann mit äußerster Freiheit neu kombiniert.⁵¹² Darin offenbart sich einmal mehr eine Konzeption, die starke Parallelen zu Foucaults Zeichenmodell der klassischen *Episteme* aufweist:

[L]e signe, à l'âge classique, n'est plus chargé de rendre le monde proche de soi et inhérent à ses propres formes, mais au contraire de l'étaler, de le juxtaposer selon une surface indéfiniment ouverte, et de poursuivre à partir de lui le déploiement sans terme des substituts dans lesquels on le pense. Et c'est par là qu'on l'offre à la fois à l'analyse et à la combinatoire, qu'on le rend, de bout en bout, ordonnable.⁵¹³

Auf der Basis eines solchen Zeichenmodells bietet nun die Metapher in der Tat „die Möglichkeit einer komplexen Kombinatorik auf der Schnittstelle zwischen Vorstellungs- und Zeichenebene, die sowohl für eine extrem verdichtete Darstellung (auch von neuem Wissen) als auch für eine weiterführende, konstruktive Zeichenmanipulation genutzt werden kann.“⁵¹⁴ Sie ermöglicht dem autonomen Subjekt somit – über die Ebene der Beschreibung hinaus – die Möglichkeit der Weltmodellierung, in vergleichbarer Weise wie die „mathesis universalis“ bei Descartes, was Tesaurus Entwurf umso deutlicher innerhalb des von Blumenberg beschriebenen neuzeitlichen Projekts menschlicher Selbstbehauptung verortet.⁵¹⁵ Wie radikal

512 Beschränkt wird die freie Kombination nur durch die Bedingungen, die die Konstruktion von Ähnlichkeitsbeziehungen stellt. *Acutezza* und *eservitio* müssen bestimmte Vergleichsaspekte finden, dieser Vorgang ist allerdings bereits Teil der Analyse.

513 MC, S. 75.

514 Ventarola 2006, S. 260.

515 Vgl. dazu auch ebd., S. 261f. Für Ventarola erscheint in diesem Zusammenhang die Metapher Tesaurus sogar dem cartesischen Entwurf der *Regulae* überlegen, da sie einen Restbestand „semantischer Bildlichkeit“ aufweist (ebenda). Zum Verhältnis der Sprache und der sich formie-

dabei der Eingriff in die Funktionsweise der Sprache zu verstehen ist, zeigt das Zitat Donatos. Der Forscher darin die Metapher zunächst im Sinne eines Zeichenmodells Saussurescher Prägung als Ersetzung eines *signifiés* durch einen anderen. Was dabei aber geschieht – und dies ist der epistemologisch relevante Effekt der Metapher –, ist eine Verschiebung in der Wahrnehmung des *signifiants*.⁵¹⁶ Bedingung für das Zustandekommen dieses Effekts ist die ständige „novelty“ der Metaphern. In eben diesem Aspekt, in der Forderung nach unaufhörlicher Neuartigkeit, erkennt Donato den grundsätzlichen Unterschied zwischen der Poetik Marinos und der extensiven Metaphernverwendung in der Dichtung manieristischer Prägung.⁵¹⁷ Die Signifikanz dieses Aspekts und seine innere Logik macht aber erst der von Tesauro im *Cannocchiale aristotelico* entwickelte theoretische Überbau für die barocke Dichtung und vor allem für das Werk Marinos erkennbar und erklärlich.

All diese Beobachtungen zeigen deutlich, dass Tesauros Denken in wesentlich stärkerem Maß von den progressiven Entwicklungen im Denken seiner Zeit durchdrungen war, als dies der überwiegende Teil der Forschung bisher angenommen hat. Interessant ist in diesem Zusammenhang sein Umgang mit seinem Vorbild Aristoteles. Einerseits stellt das Postulat seiner ungebrochenen Vorbildlichkeit im Titel des *Cannocchiale* gewiss eine grundsätzliche Verteidigung des aristotelischen Denkens dar, das sich, gerade in der Ausprägung des scholastischen Wissenschaftsmodells in der Tradition des Mittelalters, harter Angriffe vonseiten der Vertreter der „neuen Wissenschaften“ ausgesetzt sah. Andererseits ist sein Umgang mit den Theorien des Stagiriten in jedem Fall originell und geht deutlich über einen bloßen Kommentar oder eine Anwendung hinaus. Vielmehr entwickelt Tesauro auf der Basis einzelner aristotelischer Gedanken und Prinzipien eine eigene Theorie, die sich zwar dem Wortlaut nach immer wieder den Anschein gibt, in strenger Nachfolge des griechischen Philosophen zu stehen, tatsächlich aber weit über dessen Vorstellungen hinausgeht. Besonders anschaulich wird dies bei der Verquickung

renden Wissenschaft vgl. auch: Liebermann 2014, S. 333ff. Liebermanns Einlassungen sind zwar sehr knapp, können aber als erste Orientierung dienen.

516 Bei Donato heißt es: „[...] the process is justified inasmuch as the ‘signified’ is different in each case“ (S. 23). Man sollte dies aber nicht im Sinne einer substanziellen Unterschiedlichkeit verstehen.

517 Vgl. ebenda.

von Erkenntnistheorie und Rhetorik. In der *Rhetorik* des Aristoteles, genauer in der darin enthaltenen Metapherntheorie, entdeckt Tesauro einen Lösungsansatz nicht nur für seine kunsttheoretischen, sondern auch seine erkenntnistheoretischen Probleme. Die Metapher wird dabei zu einem universalen Instrument, das erstens Zugang zu sonst verborgenen Weltzusammenhängen eröffnet, sie zweitens vermittelbar macht und drittens in höchstem Maße Freude bereitet, sodass das horazische Kunstideal auch von dieser Seite her erfüllt wird. Die Metapher wird dabei letztlich zu einem systematisch einsetzbaren Instrument einer Art „rhetorischer Wissenschaft“. Diese steht ihrer inneren Logik nach den „modernen“ Wissenschaftskonzepten der Zeit wesentlich näher als den aristotelisch geprägten Modellen der Scholastik.⁵¹⁸ So gleicht das klassifizierende und auf Listen taxonomischer Ordnung basierende Textproduktionsverfahren nach dem *Indice categorico* eher einem experimentellen Versuchsaufbau und hat wenig mit dialektischer Argumentation gemein. Tesauros Metapherntheorie zielt ab auf die Ergründung und Aufdeckung neuer Zusammenhänge, statt auf die sich selbst perpetuierende Bestätigung prästablierter „Wahrheiten“. Damit steht sie in der Tradition der „nuova concezione del sapere“, über die Andrea Battistini schreibt:

[E]duca anche a una nuova attitudine deontologica dell'uomo, che adesso sa di non potere più aspettarsi che la verità arrivi dall'alto, come un sigillo che si imprime e si impone sull'individuo in virtù della sua stessa forza illuminante (la «*vis veri*»), alla quale non si può resistere. A questa «rassegnazione teoretica» [Blumenberg] in cui il soggetto conoscente è passivo, subentra nel corso dei secoli XVI e XVII l'idea che il vero e l'unità del cosmo siano una preda che si nasconde, e che all'uomo debba necessariamente spettare un ruolo attivo, fatto di travagli e di investigazioni infinite.⁵¹⁹

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch, dass sich Tesauro bei seiner Rezeption aristotelischer Positionen erstaunlich dezidiert mit wahr-

518 Man denke nur an die bereits angesprochene Parallelisierung von Metapher bzw. *acutezza* und dem Fernrohr.

519 Battistini, Andrea: „Il molteplice e l'uno. La cultura barocca tra vocazione al disordine e ricerca dell'ordine“, in: *Intersezioni* 22 (2002), S. 189-206, hier S. 192.

nehmungstheoretischen Prinzipien der aristotelischen Theorie auseinandersetzt, solchen also, die sich mit dem Zusammenwirken von „Empirie“ und wissenschaftlicher Erkenntnis befassen.

Ungeachtet all dieser Befunde – des starken epistemologischen Gehalts von Tesausos Überlegungen, des sich darin ausdrückenden, radikal gebrochenen Verhältnisses zum Phänomen der Ähnlichkeit, des Bewusstseins der stetigen Bedrohung des Wissens durch das Problem der Täuschung und des Versuchs der Entwicklung eines Verfahrens zum produktiven Umgang mit ihr – bleibt der Anlass des *Cannocchiale* die Auseinandersetzung mit kunst- und dichtungstheoretischen Fragestellungen. Es scheint daher nun geboten, die Dichtung des Barock selbst, und stellvertretend für sie die Poesie Giambattista Marinos, in Augenschein zu nehmen. Die leitende Frage soll dabei sein, wie und warum sie für Tesauo zum Anstoß seiner weitreichenden Erwägungen werden konnte und in welcher Weise sich zentrale Problemstellungen des zeitgenössischen geistesgeschichtlichen Diskurses in ihr spiegeln. Von besonderem Interesse wird dabei noch einmal das Phänomen der Täuschung sein, und zwar mit Blick auf Blumenbergs Überlegungen zur Konstituierung des neuzeitlichen Denkens. Zugespitzt könnte man sagen, dass es in Blumenbergs Überlegungen mehr als alles andere das Problem der Täuschung, bzw. die darin liegende fundamentale Bedrohung der grundsätzlichen Möglichkeit von Erkenntnis ist, an dem das mittelalterliche Weltbild letztlich zerbricht. Bei der Auseinandersetzung mit dem Werk Marinos wird die Erschütterung dieses Weltbilds nun noch intensiver zur Sprache kommen.

3. Die Dichtung Marinos – Fehler, Regelbruch, Erneuerung

3.1. Einleitung

Die Untersuchung des *Cannocchiale aristotelico* hat gezeigt, wie groß in Tesauros Verständnis die Veränderungen von Rolle, Funktion, Form und Verfahren der Kunst im Vergleich zu vorangehenden Epochen sind. Im Lichte seiner erkenntnistheoretischen Überlegungen erscheint das Medium Kunst weniger als Träger des Schönen und Guten (im Sinne eines harmonisch Einheitlichen) sondern als Instrument zur Erkenntnis und Vermittlung des Neuen. Der *Cannocchiale* wurde 1654 zum ersten Mal veröffentlicht und damit erst rund dreißig Jahre nach dem Tod des Dichters, der für Tesauro der volkssprachige Modellautor schlechthin war: Giambattista Marino. Tesauro nennt ihn spielerisch „Sirena Marina“ und lobt ihn überschwänglich. Gleich wen man unter den toskanischen Autoren zum Vergleich auch heranziehe, Marino komponiere „con arte e studio maggiore“. Seine Eloge auf den Neapolitaner lässt der Autor des *Cannocchiale* in der Aussage gipfeln: „né mai non iscriveva una paroluzza, un' articoletto; che non ne avesse reso alta ragione.“⁵²⁰ Wenn nun aber Marino und sein Dichten in dieser Weise als vorbildlich betrachtet werden, drängt sich die Frage nach den Gründen dafür auf. Genauer heißt dies: Welche Verfahren und Formen, welche Funktionsweisen und -zuweisungen, die Tesauros Kunstideal realisieren, sind in Marinos Werk vorgezeichnet?

Für die Untersuchung dieser Frage erscheint es sinnvoll, neben Marinos literarischem Werk auch seine Selbstaussagen, die sich vor allem in seinen Briefen und Widmungen finden, genauer zu betrachten. Wichtige Hinweise kann zunächst auch die Forschungsliteratur geben, vor allem neuere Studien seit den 1990er Jahren.

Weiterhin bietet sich auch methodisch ein spezifischer Zugang an, nämlich die Analyse von Marinos Werk mittels des theoretischen Instrumen-

520 CA, S. 243.

tariums des russischen Formalismus. Warum gerade dieser als besonders geeignet für die Untersuchung erscheint, wird noch dargelegt werden.

3.2. Marinos Selbststilisierung

„Radikaler Modernismus“, „Regelbruch“, „Erneuerung“, „Avantgarde“ – das alles sind Begriffe, die man häufig im Zusammenhang mit barocker Dichtung, insbesondere der Giambattista Marinos liest.⁵²¹ Wesentlich weniger einheitlich sind die Urteile aber, wenn es um die Fragen geht, worin genau sich das Streben des Dichters nach Neuartigkeit eigentlich äußert und, entscheidender noch, was sein Antrieb ist. Ein Grund für diese Unsicherheiten mag darin liegen, dass Marino selbst sich nur sehr spärlich zu den theoretischen und ästhetischen Grundlagen seiner Dichtung äußerte. Darüber hinaus sind einschlägige Aussagen, die sich vor allem in seinen Briefen und Widmungen finden lassen, häufig gefärbt durch eine Selbststilisierung zur dichterischen Ausnahmegestalt, der dank ihres *ingegno* verschiedenste literarische Ausdrucksmöglichkeiten jederzeit zur freien Verfügung stünden und der systematische Überlegungen daher per se fremd seien. Will man solche in Marinos Kunstverständnis aber doch herausarbeiten, gilt es methodische Zugriffe zu finden, die einen Blick hinter die Fassade der Stilisierung ermöglichen. Als fruchtbar erweist sich dabei die Analyse bestimmter Schlüsselbegriffe der Barocktheorie und des Gebrauchs, den Marino von ihnen macht. Dies sind vor allem *maraviglia*, *novità* und *argutia*. Folgt man diesen Begriffen innerhalb seines *Epistolario*, so stößt man auf zahlreiche Textstellen, die interessante Rückschlüsse auf das zulassen, was sich im Spiegel der Analyse als seine „Kunsttheorie“ präsentiert.

Aufschlussreich, und daher auch von der Forschung schon mehrfach zur Kenntnis genommen, ist dabei zunächst das Widmungsschreiben zu Marinos *Ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele* aus dem Jahr 1608, das zwar mit dem Namen von Emanuele Filiberto di Rovara, Conte di

521 Vgl. z.B. Synder 2005; Friedrich 1964.

Rovigliasco, unterschrieben ist, aber zweifelsfrei von Marino verfasst wurde.⁵²²

Im Widmungsschreiben zu Marinos panegyrischem Gedicht auf den Prinzen von Savoyen stellt sich der Dichter selbst als „quel Marino, il cui solo nome sarebbe [...] bastevole a nobilitare qualunque scrittura per se stessa vile“⁵²³ vor. Diese Anpreisung dient zugleich als eine erste Verteidigung gegenüber möglicher Kritik am Werk, die sich darauf beziehen könne, dass es dem Umfang nach unangemessen klein sei. Der Vorwurf sei aber ohnehin unberechtigt, denn letztlich sei ein Werk nicht gemäß seiner „quantità“ zu bemessen, entscheidend sei vielmehr die „qualità“. Worin nun aber für Marino, als dem Verfasser des Schreibens, die Merkmale der Qualität liegen, ist ausgesprochen aufschlussreich. Der Dichter legt dem Conte di Rovara folgendes Urteil in den Mund:

È componimento nuovo anzi, e per lo genere del poema e per la maniera della testura, il primo che si sia ancora nella nostra lingua veduto; componimento, e per la novità della invenzione e per l'arteficio dell'ordine e per l'arguzia de' concetti e per la coltura, gravità e dolcezza dello stile, maraviglioso.⁵²⁴

Es sind also ganz bestimmte Qualitäten, die das Werk auszeichnen, allen voran seine *novità*, die es zum ersten seiner Art macht. Die Neuartigkeit wird dreimal explizit gelobt, bevor der Text überhaupt auf weitere Vorzüge zu sprechen kommt. Es lässt sich also erahnen, dass genau darin das Ziel des Werkes lag. So sind die klassischen rhetorisch-poetischen Kategorien der *inventio* („novità della invenzione“), *dispositio* („l'arteficio dell'ordine“) und *elocutio* („l'arguzia de' concetti“) dem Streben nach Neuartigkeit untergeordnet, die wiederum die Quelle für *maraviglia* sein soll (und dem Vorwort zufolge auch tatsächlich ist).

Marinos Werk und sein Autor erhalten in der Folge weiteres Lob. So erfülle der *Ritratto* das vornehmliche Ziel der Dichtung, nämlich „celebrare

522 Vgl. u.a. Frare, Pierantonio: „La ‘nuova critica’ della meravigliosa Acutezza“, in: *Storia della critica letteraria in Italia*, hrsg. von Giorgio Baroni, Torino: UTET, 1997, S. 223-277; Corradini, Marco: *In terra di letteratura. Poesia e Poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce: Argo, 2012.

523 Marino, *Lettere* XLVII, S. 60.

524 Ebd., S. 61.

gli eroi“⁵²⁵, in geradezu vollkommener Weise, und das, obwohl der Autor, anders als es die „antiche regole“ vorgäben, sich nur auf die Wiedergabe wahrer Begebenheiten, also die „istoria“ beschränkt habe, wohingegen andere, dem „solito costume“ folgend, auf „macchine della favola“ zurückgriffen.⁵²⁶ Die Außergewöhnlichkeit Marinos wird in der Folge weiter betont, wenn der Dichter in eine Reihe mit Tasso, Chiabrera, Botero und Guarini gestellt wird, die allesamt Günstlinge des Hofes von Savoyen gewesen seien und sich dank des Turiner Mäzenats einen Platz unter den bedeutendsten kulturellen Vertretern ihrer Zeit erworben hätten.⁵²⁷ Deutlich wird bei der Darstellung ein Kausalzusammenhang angedeutet, der schließlich in eine Parallelstellung mündet: Dem „più degno prencipe di questa età“ sei es angemessen, ausschließlich vom „prencipe della moderna poesia“ besungen zu werden, denn gleichermaßen habe auch Augustus den „presidenti delle province“ befohlen, „che non lasciassero strappazzare il suo nome da scrittori dozzinali.“⁵²⁸ Marino stilisiert sich hier also deutlich zu einer dichterischen Ausnahmestellung, ein Bestreben, das sicher auch im Zusammenhang mit der Grundintention des *Ritratto* zu verstehen ist, nämlich sich selbst eine günstige Position im Konflikt mit Gaspare Murtola um die Rolle des *poeta nuovo* am Hof von Savoyen zu verschaffen.⁵²⁹ Marino versucht dies mittels einer doppelten Strategie: Zum einen schreibt er sich in die Reihe der „großen“ Dichter seit der Antike ein, indem er *en passant* einen Bogen zurück zu den Dichtern des augusteischen Zeitalters, allen voran zu Vergil schlägt; zum anderen, und dies ist entscheidender, präsentiert er sich als Neuerer. Seine Dichtung sei gerade deshalb vorzüglich, weil sie einzigartig und neuartig sei, und das zu einer Zeit, da man dies nicht mehr erwarten können:

„[Q]uando pareva che tutti i primi e sovrani luoghi di cotal professione fussero occupati, [sc. Marino] ci ha dato manifestamente a dividere che la mano di Dio non è abbreviata, con al-

525 Ebenda.

526 Vgl. ebenda.

527 Historisch ist die Darstellung problematisch, da wenigstens im Falle Tassos von einem Mäzenatentum am Hofe von Savoyen nur bedingt die Rede sein kann. So wollte Tasso nie am Turiner Hof.

528 Marino, *Lettere* XLVII, S. 62.

529 Vgl. Frare 1997, S. 234.

zarsi a sí sublime grado di gloria e con arrichir la nostra età e la nostra lingua di tanti e sí nobili parti quanti e quali si vedranno tosto comparire alle stampe.“⁵³⁰

Marino, so verkündet es das Vorwort des *Ritratto*, bereichere Dichtung und Sprache mit seinem Werk, was eindeutig impliziert, dass beiden Feldern durch sein Werk Neues hinzugefügt wird. In einer Zeit, da beider Entwicklung zu einem Abschluss, ja fast zum Stillstand gekommen zu sein schien, sei der Dichter aufgestiegen wie Phönix aus der Asche⁵³¹ und habe der Dichtung eine „nuova foggia di poetare“ geschenkt, der prophezeit wird, im Bereich der Epik zum Modell für die nachfolgende Generation zu werden (wie es seine *Rime* im Feld der Lyrik schon geworden seien).⁵³²

Marino behandelt in seinem Widmungsschreiben einige der Qualitäten, die seinem Verständnis nach ihn und sein Werk auszeichneten und entsprechend als Maßstäbe für gelungenes Dichten betrachtet werden konnten. Dabei stellt er insbesondere zwei Aspekte in den Vordergrund: zum einen den Anspruch, immer neu und einzigartig zu dichten, um *stupore* und *maraviglia* zu erzeugen, zum anderen das grundsätzliche Bestreben, die Gunst und Anerkennung seines Publikums zu gewinnen. Beide Ziele sind bemerkenswert. So springt ins Auge, wie radikal Marino sein Werk auf seine Rezipienten hin konzipiert. Im Mittelpunkt all seiner Überlegungen steht die zu erzielende Wirkung auf sein Publikum. Diese Fokussierung lässt sich durch zahlreiche Aussagen aus seinen Briefen belegen. Aufschlussreich ist dabei zunächst ein Schreiben aus dem Jahr 1614 oder 1615, das der Dichter an Tomasso Stigliani richtet und dessen Zweck die Verteidigung des „Marinismus“ ist. Marino nimmt dort die Lektüre der *Rime* eines gewissen Vanetti⁵³³ zum Anlass, sich mit Stiglianis Kritik am

530 *Marino, Lettere* XLVII, S. 62.

531 Vgl. ebenda. Marino wird hier „unica fenice“ genannt.

532 Vgl. ebenda.

533 Die Identität des Dichters ist schwer zu erhellen. Während Ireneo Affò nahelegt, dass es sich um einen Dichter Namens Bernardino Vannetti handle (Vgl. Affò, Ireneo: *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare*, Milano: Silvestri, 21824 [1777], S. 78), liest man bei Giovan-Gioseffo Orsi, dass Vanetti eine von Stigliani erdachte Figur sei, „che mai non [era] stat[a] al Mondo.“ (Orsi, Giovan-Gioseffo: *Considerazioni Del Marchese Giovan-Gioseffo Orsi Bolognese, sopra La Maniera di ben Pensare ne' Componimenti, già publ. dal Padre Domenico Bouhours della Compagnia di Gesù*, Modena: Soliani, 1735, S. 17.)

Stil des „Marinismus“ auseinanderzusetzen. Er bescheinigt Vanetti, „ardito nei traslati“ zu sein. Über den Stil des Autors fällt er folgendes Urteil:

Questo appunto è il modo del poetare che piace oggidí al secol vivente, sí come quello che falsamente tintilla l'orecchie dei lettori colla bizzarria della novità, tutto che alquanto pericoloso; e questo è parimente lo stile, ch'io non niego essere secondo il mio natural genio ed a me altrettanto aggradire quanto a V.S. dá noia.⁵³⁴

Kühne Bildlichkeit und von ihr verursachte Täuschungseffekte werden hier als wesentliche Elemente einer neuen Art der Dichtung ausgemacht. So wird der Geschmack des Publikums angesprochen, indem es „falsamente“ gekitzelt wird, und dies mithilfe der „bizzarria della novità“. Neuartigkeit erscheint in diesem Sinne als Absonderlichkeit, als Deformation, gerade deshalb aber zugleich als interessant. Die Leser nämlich seien übersättigt von den immer gleichen „cantilene secche“ und nicht länger bereit, den „muffo rito delle calze a brache“ zu akzeptieren.⁵³⁵ Diese Einschätzung Marinos bildet aber nur den Auftakt zu einer derben Polemik gegen seine Kritiker, allen voran gegen Stigliani selbst. Mit beißendem Spott und teils obszönem Vokabular wirft er ihnen Rückwärtsgewandtheit vor. So sei es bedauernswert, dass ein Kritiker wie Stigliani in den heutigen Zeiten geboren sei und nicht im „tempo antico, dov'avrebbe avuto dalla sua parte e Dante e Petrarca e fra Guittone e tutta l'altra genia.“⁵³⁶ Er, Marino, verzichte hingegen bewusst auf eine Imitation der „auttori rancidi“, da er es vorziehe, den Lebenden und nicht den Toten zu gefallen. Wie er dies erreicht, deutet er an, indem er auf seine „sfrenata libertá“ verweist, die der „veramente formidabil dottrina“ Stiglianis gegenüberstehe.⁵³⁷ Die Grundstruktur der Argumentation ist charakteristisch für Marino. Er präsentiert sein Dichtungsideal einer unbedingt modernen, antidogmatischen und „freien“ Dichtung, die auf ihr Publikum

534 Marino, *Lettere* CXVII, S. 181.

535 Ebenda. Die „calze a brache“ waren zu Zeiten Marinos ein nicht mehr der Mode entsprechendes Kleidungsstück.

536 Ebenda.

537 Vgl. ebd., S. 181f. Bemerkenswert ist hier die Doppeldeutigkeit des Adjektivs „formidabil“, das wörtlich „furchtbar“ bedeutet und nur im figurativen Sinn „außerordentlich“. Das hier (vor allem) der wörtliche Sinn gemeint ist, erhellt aus dem Adverb „veramente“.

hin konzipiert ist und bei diesem bestimmte Effekte, insbesondere Stauen auslösen möchte. Noch augenscheinlicher wird dies in einem Brief an Gierolamo Preti von 1624. Erneut handelt es sich um eine Verteidigungsschrift, diesmal des *Adone*. Marino setzt sich darin mit dem Vorwurf auseinander, sein Monumentalwerk sei stilistisch und inhaltlich unausgewogen und schlecht proportioniert, sodass es letztlich nicht einmal eindeutig einer Gattung zugeordnet werden könne. Dies wiederum liege maßgeblich daran, dass es die aristotelischen Regeln missachte,⁵³⁸ weshalb es z.B. Tassos *Gerusalemme liberata* unterlegen sei. Marinos Strategie im Umgang mit diesen Angriffen ist bemerkenswert. Die Grundlinie seiner Verteidigung bildet die Feststellung, der *Adone* sei nicht besser oder schlechter als die *Gerusalemme*, sondern „diverso“.⁵³⁹ Die Andersartigkeit des Werks beginne just bei der Bestimmung des Genres, da der *Adone* strenggenommen kein Heldengedicht sei, sondern von Göttern handle. Entsprechend solle man ihn nicht „eroico“, sondern „divino“ nennen; ein Spiel mit der Doppeldeutigkeit, durch das Marino implizit bereits die Vorzüglichkeit des *Adone* behauptet. Dieser sei darüber hinaus, wolle man überhaupt einen Vergleich anstellen, viel eher den *Metamorphosen* des Ovid ähnlich, die wiederum selbst nur schwerlich Vergils *Aeneis* gegenübergestellt werden könnten, da sie „molte azioni di molte persone“ behandeln und somit von Vergils Epos fundamental verschieden seien. Zugleich verstießen, der ursprünglichen Argumentation der Kritiker zufolge, damit auch die *Metamorphosen* in eklatanter Weise gegen die aristotelischen Regeln und doch stünden sie, was das Kriterium der „arte“ betreffe, also „l'invenzione, il costume, la sentenza, l'elocuzione“⁵⁴⁰, dem des Vergil in nichts nach. Folglich sei es zwar womöglich richtig, wenn man Ovids Hauptwerk „poema irregolato e fantastico“⁵⁴¹ nenne, in diesem Fall wünsche er sich aber, mit dem *Adone* das gleiche Prädikat zu verdienen. „*E utinam* le mie fossero tali!“⁵⁴² Zur Begründung führt er aus:

Io pretendo di saper le regole piú che non sanno tutti i pedanti insieme; ma la vera regola, cor mio bello, è saper rompere le re-

538 Vgl. Marino, *Lettere* CCXXX, S. 54.

539 Ebenda.

540 Ebenda.

541 Ebenda.

542 Ebd., S. 55.

gole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo.⁵⁴³

Eben deshalb, fügt Marino hinzu, würden sich seine Werke, „fatti contro le regole“, auch verkaufen, während andere Autoren Staub ansetzten.

Die Feier der eigenen dichterischen Freiheit findet ihre höchste Ausprägung in Marinos berühmtem Schreiben an Claudio Achillini, das seiner Sammlung *La Sampogna* als Vorwort vorangestellt ist.⁵⁴⁴ Erneut handelt es sich dabei im Kern um eine Auseinandersetzung des Dichters mit seinen Gegnern. Neben der erneuten Kritik an Marinos allzu „freiem Stil“ ist der zentrale Vorwurf, der in diesem Fall im Raum steht, der des geistigen Diebstahls. Kritiker warfen Marino vor, sich in seiner Dichtung allzu freimütig bei lateinischen und spanischen Quellen bedient zu haben, so dass sein eigenes Werk in weiten Teilen „nur“ die Übertragung dieser Ausgangswerke sei. Marinos Verteidigungsstrategie ist interessant. So formuliert er zunächst, ohne die gegen ihn erhobenen Vorwürfe im Detail angesprochen zu haben, eine Art Gegenangriff, indem er anderen Dichtern vorwirft, von ihm gestohlen zu haben. So verweist er ganz explizit auf verschiedene Besonderheiten seiner Dichtung, die von anderen kopiert worden seien, und zwar in unverschämter Weise. Dies reiche von Themen einzelner Gedichte über *concetti* bis hin zu ganzen Versen. Außerdem seien auch bestimmte Stil- und Konstruktionsmerkmale einzelner seiner Gedichte kopiert worden, die, so Marinos Behauptung, völlig neuartig gewesen und vor ihm von niemandem in dieser Weise angewandt worden seien, genauso wie der Aufbau seiner Sammlung nach thematischen Blöcken – ein Ordnungsprinzip, dessen „Erfindung“ Marino ebenfalls für sich reklamiert.⁵⁴⁵ Diese Kopien reichten schon bis in die Zeit vor der Veröffentlichung seiner Gedichte im Druck zurück, in der diese bereits in Neapel zirkulierten.⁵⁴⁶ Dies bleibt nicht sein einziger An-

543 Ebenda.

544 Marino, *Lettere* CLI, S. 249.

545 Diese Behauptung ist sicher mit Vorsicht zu genießen. So finden sich ähnliche Ordnungsmuster beispielsweise bereits im *Canzoniere* Petrarcas, man denke zum Beispiel an die „canzoni degli occhi“ (RVF LXXI - LXXIII).

546 Vgl. Marino, *Lettere* CLI, S. 253; Laut Marino lägen die kopierten Merkmale dabei „non solo nella divisione delle rime liriche in capi (ordine da niuno altro osservato prima che da me e poi seguito da essi), non solo nelle forma de' panegirici in sesta rima, nella quale con l'occasione del natale di

griff auf die ihm kritisch gegenüberstehenden Dichterkollegen. Sein zweiter Vorwurf bezieht sich auf die Form und die Qualität ihrer Imitation der jeweiligen dichterischen Vorbilder, namentlich Tassos. So versuchten sie, der *Gerusalemme* nachzueifern, verlören sich dabei aber in Pedanterie und in gelehrten Diskursen. Marinos Urteil über solche Nachahmungen ist unmissverständlich:

Altro ci vuole per illustrarsi, che con discorsi specolativi presumere di far paralleli [*sic*] e riscontri tra i suoi scartabelli e la *Gerusalemme liberata*, se poi alla prova le misure riescono corte e si fa come il gallo, che canta bene ma ruspa male [...]. L'importanza consiste nell'atto pratico e non nelle parole: bisogna sapere operare e porre ad effetto quel che si predica, perché molti conoscono il buono ma pochi l'attingono. E chi non è nato a questo, rivolgasi ad altri studi, ché il mondo può ben passarsela senza un poeta.⁵⁴⁷

Erneut dokumentiert Marino deutlich seine Ablehnung gegenüber einer Dichtung, die sich mit Blick auf die Nachahmung und den angemessenen Stil einem zu engen Korsett von Regeln einpasst. Ihr gegenübergestellt wird die natürliche Gabe der freien dichterischen Gestaltungskraft.⁵⁴⁸ Daran anschließend kommt der Dichter auf den gegen ihn erhobenen Plagiatsvorwurf zu sprechen. In Anbetracht der Größe und der Vielfalt seiner Kompositionen behaupteten einige, insbesondere gewisse „giovanotti“, die nicht begreifen könnten, was die Quelle eines solch breiten Stroms dichterischer Einfälle sei, er habe sich für seine Werke bei spanischen und lateinischen Dichtungen bedient. Marino begegnet diesem Angriff mit einer ausführlichen Darlegung seines Verständnisses der Modalitäten des „incontrarsi con altri scrittori“.⁵⁴⁹ Zwei grundsätzliche Arten der „Begegnung“ seien denkbar: Sie könne „o per caso o per arte“⁵⁵⁰ geschehen. Ein

qualche prencipe hanno tracciato il mio stile; ma ne' concetti particolari [...] e non solo ne' concetti ma ne' versi.“

547 Ebd., S. 254.

548 Marino spricht hier unter anderem davon, dass die „felicità dello stile poetico“ eher „dono [...] di natura che d'arte“ sei (vgl. ebenda).

549 Ebd., S. 255.

550 Ebenda.

zufälliges Zusammentreffen hält er dabei für prinzipiell sehr wahrscheinlich, weil das Schreiben es mit sich bringe, auf bestimmte allgemeine Topoi zurückzugreifen, gebe es doch nur wenige schöne Dinge. Aus diesem Umstand resultierten etliche inhaltliche Gemeinsamkeiten zwischen Schriftstellern.⁵⁵¹

Das Zusammentreffen "per arte", also die bewusste Referenz kann laut Marino aus dreierlei Antrieb geschehen: "o a fine di tradurre, o a fine d'imitare, o a fine di rubare."⁵⁵²

"Traduzione" ist in diesem Zusammenhang eher als Übertragung und nicht als Übersetzung zu verstehen. Marino lehnt eine pedantische Wort-für-Wort-Übersetzung ab. Für ihn heißt "tradurre" im literarischen Diskurs vielmehr:

non già vulgarizzare da parola a parola ma con modo parafrastico, mutando le circostanze della ipotesi e alterando gli accidenti senza guastar la sostanza del sentimento originale.⁵⁵³

Dieses Vorgehen hält er für lobens- und nicht für tadelnswert. Es sei legitim, sofern es sich bei den so behandelten Vorlagen um bekannte Werke handle, da diese Gemeingut seien und ein jeder, so er nicht blind sei, Referenzen darauf sofort bemerken müsse.⁵⁵⁴

Im Weiteren geht Marino auf den Bereich der Imitation ein und erklärt, dieses Verfahren sei von jeher ein typisches der Literatur. Er bezieht sich dabei aber nicht auf das aristotelische Mimesis-Konzept, also die Imitation der Natur, sondern auf Imitation als intertextuelles Verfahren. So sei es natürlich, dass ein „einfallsreicher Geist“ in der Auseinandersetzung mit „heiterer Literatur“ gleich dazu angeregt würde, die Einfälle dieser Literatur zu übernehmen und zu erweitern und seine eigenen Einfälle dann auch mitzuteilen. Dabei sei es nicht unüblich, wenn der Betrachter die Ideen der Vorlage so erweitere, dass sie ein Maß an Schönheit erreichten, an das der ursprüngliche Autor selbst nicht einmal gedacht habe.⁵⁵⁵

551 Vgl. ebenda.

552 Ebd., S. 256.

553 Ebenda.

554 Vgl. ebd.

555 Vgl. ebd., S. 258.

Es lassen sich hier schon Rückschlüsse auf Marinus Verhältnis zur literarischen Tradition und zu seinen Vorgängern ziehen – eine spannungsreiche Beziehung, wie sich bei seiner Auseinandersetzung mit dem „rubare“ noch deutlicher zeigen wird. Zur „imitazione“ führt Marino zunächst weiter aus, dass es zwei Formen derselben gebe, die „imitazione universale“ und die „imitazione particolare“. Erstere beziehe sich auf „[l']invenzione e [l]e cose“, also die thematisch-inhaltliche Ebene, und betreffe die Gattung der Epik, Zweitere richte sich auf “[a] sentenza e [l]e parole“⁵⁵⁶, die sprachlich-formale Ebene und damit eher den Bereich der Lyrik.⁵⁵⁷ Als Beispiel für eine „dissimulata [...] imitazione“⁵⁵⁸ führt er Ariosts *Orlando furioso* an, indem er einzelne Figuren und Motive des Werks auf deren antike Vorlagen rückbezieht, gleichzeitig aber rhetorisch fragt, wer bei Ariosts Bearbeitung von einer bloßen Imitation sprechen könne.⁵⁵⁹ Über sich selbst sagt er, dass noch kein Urteil darüber möglich sei, ob er im Bereich des „universale“ gut oder schlecht imitiert habe, da einige seiner epischen Dichtungen noch unveröffentlicht seien. In der Lyrik aber glaube er, genauso wie die besten der antiken und modernen Dichter imitiert zu haben, und zwar so, dass er alten Dingen eine neue Form oder alten Formen einen neuen Inhalt gegeben habe.⁵⁶⁰ Auch dies ist eine wichtige Aussage zum Verständnis von Marinus Traditions- und Imitationsbegriff und zugleich ein Zeugnis seiner Neuerungsprogrammatik. Imitation bedeutet für den Dichter nicht Orientierung an einem Modell (ein solches Vorgehen rückt er in seinen Aussagen zur Übersetzung in den Bereich der Pedanterie), sondern Erweiterung, Modernisierung, Verbesserung und letztlich Übertreffen der Vorlage. Freilich sind Marinus Ausführungen hier vor allem als Zuspitzung und bewusste Polemik gegen seine als Pedanten gescholtenen Dichterkollegen zu betrachten. Dieser Umstand lässt sich beispielsweise an seinen Aussagen zum Ziel der Überbietung der Vorbilder ablesen, denn tatsächlich war schon seit jeher die *aemulatio* neben der *imitatio* ein wichtiges dichterisches Ideal und kann des-

556 Ebenda.

557 Vgl. ebenda.

558 Ebenda.

559 Vgl. ebenda. An gleicher Stelle hält er Tasso vor, gemessen an Ariost sowohl auf der Wort- als auch auf der Inhaltsebene ein größerer und unverblümterer Imitator klassischer Vorlagen gewesen zu sein.

560 Vgl. ebd., S. 259.

halb keineswegs als exklusives Merkmal von Marinos „neuer Dichtung“ betrachtet werden. Neu ist eher das hohe Maß an dichterischer Freiheit, das der Neapolitaner bei seiner *aemulatio*, bei der er sich äußerst weit von den Modellen der Vorbilder zu entfernen pflegte, für sich reklamiert.⁵⁶¹ Diese Haltung zeigt sich auch in seinen abschließenden Äußerungen zum Thema „rubare“. Zusätzlich wird hier Einiges in Bezug auf Marinos Haltung zur Rolle und Funktion der Vorlagen für seine eigene Dichtung sowie zu den Kriterien für deren Auswahl deutlich.

Nachdem der Autor zunächst beteuert, nicht mehr gestohlen zu haben als jeder andere Dichter, bezeichnet er seinen Umgang mit literarischen Texten sowie sein spezifisches Verfahren zu deren Erschließung als „leggere col rampino“, bei dem er all das, was ihm an den jeweiligen Werken gut erscheine, seinen Bedürfnissen gemäß „an sich ziehe“, sich aneigne und für seine eigene Produktion fruchtbar mache.⁵⁶² All diese Anregungen sammle er, ganz praktisch, in einem „zibaldone“. Dies, so Marino, sei das Verfahren aller bedeutenden Schriftsteller gewesen, und es sei geradezu Voraussetzung dafür, ausgezeichnete Literatur zu verfassen, da das Erinnerungsvermögen schwach sei und es daher solch praktischer Stützen bedürfe. Gleichzeitig spricht er von dem, was er in seinem Notizbuch festhalte, als „materia“, die ein jeder nach einem für ihn jeweils angemessenen Verfahren „verwalten“ solle. Dabei ergäben sich je nach Gemüt Unterschiede hinsichtlich der Einschätzung, welche „Dinge“ für die Gestaltung des eigenen Werks ausgewählt und welche verworfen werden sollten. Er selbst, ergänzt Marino, bedürfe dieses Verfahrens wegen seiner eigenen Armut, die ihn zwänge, bei den Reichen um Almosen zu betteln.⁵⁶³ Hier findet sich eine mehrfach aufgeladene Selbststilisierung. So knüpft Marino zunächst an einen klassischen Bescheidenheitstopos an, allerdings in überzeichneter, stark ironischer Weise. Gleichzeitig recht-

561 Es finden sich in Marinos Werk allerdings auch solche Texte, die weder auf eine Überbietung einer Vorlage zielen, noch eine „traduzione“ im Sinne eines Rekurs auf allgemein bekannte Texte sind. Tobias Leuker konnte dies am Beispiel des Gedichts *Mosè di Prospero Bresciano* zeigen, das eine mehr oder weniger direkte Übersetzung des Epigramms *In Mosis statuam Prosperi Brixiani* ist. Freilich verschweigt Marino jeden Bezug auf die Vorlage; vgl. Leuker, Tobias: „Aurelio Orsi nel Giudizio di Giambattista Marino“, in: *The Neo-Latin Epigram: A Learned and Witty Genre*, hrsg. von Susanna de Beer, Karl A.E. Enekel und David Rijser, Leuven: Leuven University Press, 2009, S. 233-253, hier S. 250f.

562 Vgl. ebd., S. 259f.

563 Vgl. ebd., S. 260.

fertigt er seine Anleihen bei anderen Werken spielerisch als aus existenzieller Not geborene Akte.

Entscheidender ist aber, was die Passage über das Verhältnis des Dichters zu seinen Vorlagen verrät. Diese erscheinen hier ganz deutlich als bloßes Material, das, seines eigenen Wertes entkleidet, nur noch dazu dient, im neuen Werk des Künstlers je nach Bedarf verwendet zu werden. Die Wahl geschieht dabei nicht mehr anhand von Kriterien der Vorbildlichkeit bestimmter Werke oder Formen, sondern orientiert sich einzig an den Vorlieben und dem Gemüt des künstlerisch Schaffenden.⁵⁶⁴ Bezeichnend ist dabei Marinos Vergleich mit antiken Statuen, die, mit Finesse (*artificio*) angeordnet, neuen Gebäuden zur Zierde gereichten.⁵⁶⁵ Im Zentrum seines Kunstverständnisses steht der ingeniose Künstler, der sich für sein Werk zwar der Tradition und ihrer Produkte, Formen und Verfahren bedienen kann, an diese, sowie an die ihnen zugrundeliegenden Normen aber nicht mehr gebunden ist. Im Gegenteil ist es sein Bestreben, aus ihnen mittels seiner eigenen Kunstfertigkeit, seines *ingegno*, neuartige Werke zu schaffen.⁵⁶⁶

Marino schließt seinen Brief mit einem Rundumschlag gegen die Literaturkritiker im Allgemeinen, die er als Antagonisten der Dichter darstellt und als von Missgunst getriebene „pedanti muffi“ charakterisiert.⁵⁶⁷ Im Gegensatz zu den schöpfungsmächtigen Dichtern fehle ihnen der „spirito atto a sapere inventar novità“,⁵⁶⁸ und daher versuchten sie Aufmerksamkeit und Ansehen zu erlangen, indem sie sich mit ihren Kritiken auf „uomini illustri“ stürzten. Marino zeichnet dabei das Bild eines „ewigen Konflikts“ zwischen beiden Gruppen, indem er sich auf Beispiele aus der Antike stützt. Dort seien nahezu vollkommene Werke wegen einzelner „falscher“ Wörter kritisiert worden.⁵⁶⁹ Die Pedanten hätten, neiderfüllt wie sie seien, keine Vorstellung von den Mühen und Anforderungen, die

564 Vgl. ebenda.

565 Vgl. ebenda.

566 Vgl. dazu auch Ferroni, Giulio: *Storia della letteratura italiana*, Milano: Einaudi, 1991, S. 260; Hier wird ein solcher Umgang mit der Tradition als generelle Tendenz des Barock bezeichnet.

567 Vgl. Marino, *Lettere* CXLIX, S. 261f.

568 Ebd., S. 260.

569 Vgl. ebd., S. 261. Marino nennt hier das Beispiel der Kritik Pollios an Sallust, der diesen wegen eines einzigen etymologisch falsch verwendeten Wortes kritisiert habe. Weitere Beispiele beziehen sich auf Kritiken an Cicero, Theophrast, Titus Livius und „sogar“ Horaz.

mit der Schöpfung großer Werke verbunden seien, und ließen daher das rechte Verhältnis bei der Beurteilung kleiner Fehler in ihnen vermissen. Dieses sei nur den Großen selbst gegeben. So wisse Horaz, sonst „giudice de' poemi molto severo“, um die Schwierigkeiten des Schreibens und sehe daher über zahlreiche kleine Fehlern bereitwillig hinweg.⁵⁷⁰

Alberto Asor Rosa misst Marinos Brief an Claudio Achillini den Charakter eines Manifests bei.⁵⁷¹ Auch wenn diskutabel sein mag, ob der Brief eine so starke Hervorhebung gegenüber den anderen, bereits behandelten Schreiben verdient, ist doch unstrittig, dass er viele aufschlussreiche Hinweise zu Marinos Vorstellung von der Freiheit des Künstlers, seinem Verhältnis zur Tradition und den kanonischen Werken und Dichtern gibt. Marino inszeniert sich als „frei“ darin, andere Werke als „Material“ für seine eigenen Kreationen zu nutzen, und pocht auf seine Unabhängigkeit von den Regeln der „Pedanten“. Gleichzeitig reiht er sich in eine Riege von illustren Dichtern ein, mit denen er die Souveränität im Umgang mit poetischen Sujets und in der Schaffung ihrer Werke zu teilen beansprucht.

Die bis hierhin behandelten Briefe können sicher als die am stärksten programmatisch ausgerichteten Schreiben Marinos gelten. Nicht zuletzt deshalb handelt es sich bei ihnen auch um die bekanntesten. In ihnen zeigen sich durchgängig bestimmte Argumentationsmuster. Marino verteidigt stets seine „dichterische Freiheit“ gegen Vorwürfe seiner Kritiker, die sich vor allem auf seine mangelnde Beachtung etablierter Regelsysteme und seine allzu freie Aneignung von Werken anderer Dichter beziehen und die er als Pedanterie zu diskreditieren versucht. Er sagt aber recht wenig darüber, warum er seine Werke so konzipiert, wie er sie konzipiert, abgesehen von dem recht allgemeinen Hinweis auf den „gusto del secolo“ und die Andeutung, es bedürfe bisweilen des Regelbruchs, um Täuschungen und jene „bizzarria della novità“ zu erzeugen, die bei den Rezipienten *maraviglia* auslösen könne. Bei genauerer Analyse finden sich in seinen Briefen an verschiedenen Stellen allerdings durchaus Passagen, die eine tiefergehende Beschreibung seines Dichtungsbegriffs ermöglichen

570 Vgl. Ebenda. Marino zitiert Horaz dort mit dem Satz: „Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis / offendar maculis [...]“, (Horaz, *De arte poetica*, V. 351-352.).

571 Marino, Giambattista: *Opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Milano: Rizzoli Editore, 1967, S. 183-205.

und erhellend für Marinos Verständnis einiger in seinem Denken besonders zentraler Termini sind.

Lohnend ist in diesem Zusammenhang die Analyse eines Briefes an Guid'Ubaldo Benamati von 1613 oder 1614. Marino berichtet seinem Gegenüber darin von der bevorstehenden Veröffentlichung der *Dicerie Sacre*, von denen er sich Großes verspricht. Bemerkenswert sind die Charakteristika, die Marino als Qualitätsmerkmale des Werks hervorhebt:

Intanto qui in Torino fo stampare certi miei *Discorsi sacri*, i quali ardisco di dire (e scusimi la modestia) che faranno stupire il mondo. Parrá cosa stravagante ed inaspettata, massime a chi non sa gli studi particolari ch'io fin da' primi anni ho fatti sopra la Sacra Scrittura. [...] Spero che piaceranno sì per la novità e bizzaria della invenzione, poiché ciascun discorso contiene una metaffora sola, sì per la vivezza dello stile e per la maniera del concettare spiritoso [*sic*].⁵⁷²

Was Marino hier in den Vordergrund stellt, ist das Ziel, seinem Publikum zu gefallen und es in Staunen zu versetzen, und zwar durch „novità e bizzaria della invenzione“, eine Formulierung, die in ganz ähnlicher Weise schon zu lesen war. So sprach Marino im eingangs behandelten Widmungsschreiben zum *Ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele* von der „novità della invenzione“, in seiner Verteidigung des Marinismus gegen Stigliani von der „bizzaria della novità“. Hier nun also „novità e bizzaria della invenzione“. Die häufige Wiederholung ähnlicher Formulierungen belegt den Stellenwert des Gedankens für den Dichter. Neuartigkeit, Außergewöhnlichkeit und auch ein gewisses Maß an Absonderlichkeit sind eindeutig intendierte Effekte seiner Werke, und zwar deshalb, weil sie beim Rezipienten Erstaunen und damit zugleich Gefallen auslösen. Diese Verknüpfung wird man, wie gezeigt wurde, in eben dieser Weise auch bei Tesauro finden, dort versehen mit einem theoretischen Überbau. Auch wenn dieser bei Marino in solcher Deutlichkeit nicht begegnet, lässt sich doch zeigen, dass die Verbindung von Überraschen und Gefallen den Kern seiner Kunstkonzeption bildet und er seine Werke

572 Marino, *Lettere* XCVIII, S. 146.

daraufhin ausgerichtet. Der kalkulierte Überraschungseffekt ist dabei auf allen Ebenen der Komposition maßgeblich. Im oben genannten Zitat gilt dies vor allem für die *inventio*, doch auch hier wird mindestens noch die *elocutio*, die modernen Kritikern oft als besonders bedeutsam für barocke Kompositionen erscheint,⁵⁷³ behandelt, wenn Marino über die „maniera di concettare spiritoso“ und die „vivezza dello stile“ spricht. Auffällig ist außerdem, worin sich für ihn die Neuartigkeit der *inventio* ausdrückt. Ein Beleg für sie ist offenbar, dass jeder der *Dicerie Sacre* nur „una metaffora sola“ zugrundeliege. Die Abschnitte aus den Prosareden stellen also das dar, was Tesauro als *argomento metaforico* bezeichnen sollte: Werke, die ihren gesamten Wortlaut ausgehend von einer Metapher entwickeln. Für Tesauro bilden solche Texte die höchste Vollendung der *argutezza*. Marino nutzt seiner eigenen Aussage nach die skizzierte Konstruktionsweise, um den von ihm intendierten Effekt der Neuartigkeit, und damit verbunden „stupore“ beim Publikum zu erzielen, und er ist sich des Erfolgs dieses Unterfangens und der Vorzüglichkeit seiner Komposition so sicher, dass er vorhersagt, mit dieser Art der Dichtung zum Ziel der Imitation anderer zu werden. Deren Nachahmungen, ergänzt er, würden allerdings kaum gelingen werde, da seine Methode für „ingegni mediocri“ zu anspruchsvoll sei.⁵⁷⁴

Nicht nur im letzten Zitat, sondern an zahlreichen anderen Stellen aus Marinos Briefen werden *stupore* und *maraviglia* als intendierte Wirkung und Ziel der Kunst bezeichnet.⁵⁷⁵ Und so überrascht die berühmte Definition des Ziels des Dichters, die in seinem Sonett *Vuo' dar una mentita per la gola* aus der *Murtoleide* enthalten ist, auch nicht übermäßig. Im ersten Terzett heißt es dort:

È del poeta il fin la meraviglia
 (parlo dell'eccellente, non del goffo):
 chi non sa far stupir, vada alla striglia.⁵⁷⁶

573 Vgl. z.B. Morpurgo-Tagliabue 1955.

574 Vgl. Marino, *Lettere* XCVIII, S. 146.

575 Vgl. z.B. die Briefe XLIII und XLIV an den Maler Lodovico Carracci. Dort wird *maraviglia* explizit als der Effekt bezeichnet, der sich beim Anblick der Kunst einstellt.

576 Murtoleide, *Fischiata* XXXIII.

Es gibt durchaus eine Kontroverse darüber, inwiefern dieses Sonett tatsächlich als poetologisch-programmatisch aufzufassen ist. Für eine solche Lesart argumentieren in jüngerer Zeit und in je unterschiedlicher Weise unter anderem Tobias Leuker und Birgit Tappert.⁵⁷⁷ Nicht zuletzt auch aufgrund der bisher gesammelten Aussagen Marinos scheint diese Position überzeugend. Tappert sieht außerdem Marinos Streben nach Überraschung im Dienste einer Poetik der *varietas*. Sehr detailliert listet sie dabei Äußerungen Marinos auf, in denen eben diese *varietas* gefordert oder gefeiert wird. So schlüssig ihre Argumentation in weiten Teilen ist, stellt sich aber gelegentlich die Frage, ob in ihrem Aufsatz nicht Ursache und Wirkung vertauscht werden. Denn an einigen der von Tappert angeführten Stellen kann man den Eindruck gewinnen, dass *varietà* zwar ein wichtiges Anliegen Marinos darstellt, ihrerseits aber darauf abzielen soll, den Effekt der *novità* zu erzeugen, der somit als übergeordnetes Ziel erscheint. So sind letztlich auch einige Aussagen zu verstehen, die Tappert selbst trifft. Beispielhaft sei hier ihre Zusammenfassung am Ende ihres Abschnitts zu Marinos „Theorie der *varietas*“⁵⁷⁸ zitiert:

Die barocke Poetik macht die Variationstechnik gezielt zum Bestandteil einer Strategie der Dichtung, die mit Unerwartetem, oft Paradoxem oder Groteskem, Überraschung hervorrufen und durch Originalität das Erstaunen des Lesers bewirken und seine Bewunderung gewinnen will. Der kalkulierte Überraschungseffekt aber steht im Mittelpunkt der Poetik Marinos [...].⁵⁷⁹

577 Vgl. Leuker, Tobias: „Dall' "Admiratio" alla "meraviglia". Su Marino lettore dei trattati di poetica“, in: *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, hrsg. von Antonio Corsaro, Harald Hendrix und Paolo Procaccioli, Manziana: Vecchiarelli, 2007, S. 77-87; Tappert, Birgit: „G.B. Marinos Prinzip der *varietas* am Beispiel der Brunnenepigramme in der *Galeria*“, in: *Kunst und Kommunikation. Betrachtungen zum Medium Sprache in der Romania*, hrsg. von Maria Lieber und Willi Hirdt, Tübingen: Stauffenburg, 1997, S. 533-550. Leukers Aufsatz beschreibt eine Art „Doppelfunktion“ der Dichtungsdefinition, die Marino von Pontano übernimmt. So findet laut Leuker Marino in der Definition Pontanos ein gelegenes Vorbild, vor allem aber bietet sie ihm eine ideale Vorlage zur Polemik gegen seinen Rivalen Murtola.

578 Ebd., S. 535ff.

579 Ebd., S. 538; vgl. auch S. 546; sowie: Floeck, Wilfried: *Die Literarästhetik des französischen Barock. Entstehung – Entwicklung – Auflösung*, Berlin: Erich Schmidt, 1979, S. 24.

Varietas erscheint also in diesem Zusammenhang eher als ein (wichtiges) Mittel neben anderen zur Erfüllung der eigentlichen Ziele der Dichtung. Insgesamt wird deutlich, dass die Grundkonstante in Marinos poetologischen Überlegungen immer die Orientierung hin auf die Effekte bildet, die beim Rezipienten erzeugt werden sollen. Seine Kunst steht immer in direktem Dialog mit seinem Publikum. Bei diesem sollen in erster Linie *maraviglia* und *stupore* hervorgerufen werden, zwei Wirkungen, die grundsätzlich die Basis für das Gefallen der Kunst bilden. Um sie zu erzielen, rekurriert Marino auf der Verfahrensebene konsequent auf Gestaltungsformen, die im Dienste der *novità* und *varietà* stehen. Sie können als Grundlagen oder Bedingungen für das Auslösen von *maraviglia* betrachtet werden. Weitgehend offen bleibt bei ihm allerdings die Frage, worin neben dem offensichtlichen, auch ökonomisch messbaren Erfolg seiner Art der Dichtung der übergeordnete ästhetische Wert einer solchen *maraviglia*-Poetik bestehen könnte. Wie bereits ausführlich dargelegt, bietet Emanuele Tesauro in seiner Analyse und Interpretation der Kunst Marinos und des Barockzeitalters allgemein einen Schlüssel zur Lektüre und zugleich eine Legitimation und Apologie dieser Art der Dichtung an, geknüpft an ein philosophisch-epistemologisches Theoriegebäude. Einen weiteren solchen Schlüssel kann meines Erachtens eine Gruppe literaturwissenschaftlicher Theoretiker liefern, die zwar zeitlich in viel größerer Entfernung zum Barock steht, konzeptionell zum Teil jedoch in erstaunlicher Nähe. Es handelt sich dabei um die Vertreter des russischen Formalismus.

3.3. Formalistische Literaturtheorie – ein Exkurs

Um die These von der strukturellen Nähe zwischen barocker und formalistischer Literaturtheorie anschaulich zu machen, ist es vonnöten, das formalistische Kunst- und Literaturverständnis und die daraus resultierenden Einschätzungen zu künstlerischen Formen, Verfahren und Entwicklungen eingehender zu beleuchten. Es soll dabei allerdings nicht um eine Gesamtschau aller theoretischen Äußerungen gehen, die dem Umfeld des Formalismus zugehören, und entsprechend auch nicht um eine Darstellung seiner historischen Entwicklungsschritte.⁵⁸⁰

580 Eine solche Darstellung liefert Aage A. Hansen-Löve. Er stellt dabei auch die Entstehungsbedingungen der formalistischen Theorien und ihre Beeinflussung durch die sie umgebenden

Hier sollen vielmehr einige zentrale Ideen und Ansätze, die im Formalismus entwickelt wurden, aufgegriffen und für die vorliegende Arbeit nutzbar gemacht werden. Ein solcher Umgang mit den Theorien bietet sich auch deshalb an, weil die Formalisten selbst ihre Arbeiten nicht als „geschlossenes System“⁵⁸¹ betrachteten, das einer bestimmten Doktrin folge, sondern in ihnen Arbeitshypothesen sahen, die sich in der Anwendung ständig „überprüfen, [...] korrigieren und nötigenfalls durch angemessenere [...] ersetzen“⁵⁸² lassen sollten. Ziel der Formalisten war, nach dem zu fragen, was an der Literatur *spezifisch literarisch* ist, und andere Fragestellungen, wie zum Beispiel die nach psychologischen oder soziologischen Aspekten auszuklammern, sofern sie nicht zur Klärung der Ausgangsfrage dienten. Solche Fragen können aus ihrer Sicht nur dann relevant werden, wenn sie von unmittelbarer Bedeutung für Formen und Verfahren der Literatur sind. Möglich wäre zum Beispiel die Frage nach den Auswirkungen veränderter sozialer Gegebenheiten auf die Formen des Schreibens. Gegenstand einer Wissenschaft von der Literatur kann für die Formalisten letztlich aber nur das „Literarische“, die „literaturnost“ sein.⁵⁸³ Bestimmt wird Literatur dabei grundsätzlich als Sprache, die sich formal und funktional von anderen Formen der Sprache unterscheidet. Nach diesen Unterscheidungskriterien, also den spezifischen Formen und Funktionen der literarischen Sprache, ist daher der Theorie gemäß speziell zu fragen.⁵⁸⁴

Von besonderer Bedeutung werden im Rahmen dieser Arbeit vor allem drei Prinzipien des Formalismus sein: die literarische Evolution, die Verfahrenhaftigkeit der Kunst und die Verfremdung.

Diskurse dar. Vgl. Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.

581 Ejchenbaum, Boris: „Die Theorie der Formalen Methode“, in: Ders.: *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965, S. 7-52.

582 Striedter, Jurij: „Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution“, in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von J. Striedter., München: Fink, 1994, S. IX-LXXXIII.

583 Ebd., S. XIX.

584 Ebd., S. XIIIff.

3.3.1. Kunstkonzept – Verfahren – Verfremdung

Trotz aller Heterogenität und Veränderlichkeit, die in den Theorien selbst angelegt ist, werden in den frühen formalistischen Schriften grundlegende Thesen in Bezug auf „das Wesen der Kunst“ formuliert, also die Frage verhandelt, warum ein Werk, im Speziellen ein Text, als Literatur gilt und ein anderer nicht. Dabei werden zugleich wichtige Fragestellungen oder wenigstens Fragerichtungen für die weitere Theoriebildung vorgegeben. Wegweisend für die Theorien der formalen Methode war Viktor Šklovskijs Artikel mit dem programmatischen Titel: „Die Kunst als Verfahren“ von 1916.⁵⁸⁵ Šklovskij führt dabei schon im Titel den Begriff des *priem*, des Verfahrens ein, der, wie Jurij Striedter feststellt, „von nun an einer der Zentralbegriffe des Formalismus werden sollte“⁵⁸⁶. Am Anfang des Artikels steht eine Auseinandersetzung Šklovskijs mit Definitionen, die insbesondere im Symbolismus verbreitet waren und die Kunst vor allem Dichtung, als „Denken in Bildern“⁵⁸⁷ zu bestimmen suchten. Šklovskij verwirft solche Definitionsansätze. Bildlichkeit allein ist für ihn kein Kriterium für Kunst. Im Gegenteil könnten Bilder ebenso gut Teil der alltäglichen praktischen Kommunikation sein.⁵⁸⁸ Die Frage nach dem Kunstgehalt eines Gegenstands entscheide sich vielmehr durch die Wahrnehmung desselben als künstlerisches Objekt. Šklovskij gesteht dabei mit Blick auf die Literatur zu, dass gelegentlich auch solche Ausdrücke als künstlerisch empfunden würden, die nicht eigentlich zu diesem Zweck geschaffen worden seien. Dies dient ihm als grundsätzlicher Beleg dafür, dass die Wahrnehmung durch den Rezipienten die entscheidende Instanz für die Beurteilung des Kunstgehalts einer Sache sei. Im engeren Sinne künstlerisch sind für ihn Dinge, „die in besonderen Verfahren hergestellt wurden, deren Zweck darin bestand, daß diese Werke mit größtmöglicher Sicherheit als künstlerisch wahrgenommen würden“.⁵⁸⁹ Die bereits im Titel des Artikels geäußerte Grundthese erfährt hier eine Bekräftigung: Was eine sprachliche Äußerung von der praktischen Alltagssprache unterscheidet und zu Literatur macht, sind spezifische Verfahren, die darauf

585 Šklovskij, Viktor: „Die Kunst als Verfahren“ [1916], in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von Jurij Striedter, München: Fink, 1994, S. 3-35.

586 Striedter 1994, S. XXII.

587 Šklovskij 1916a, S. 3.

588 Ebd., S. 7ff.

589 Ebd., S. 7.

abzielen, dass die Äußerung als *literarische Äußerung* wahrgenommen wird. Wie solche Verfahren im Kern beschaffen sind, beschreibt Šklovskij in der Folge.

Als zentralen Mechanismus, der innerhalb der prosaischen Sprache wirkt – Šklovskij verwendet den Begriff hier nicht als Genrebegriff, sondern als Bezeichnung für alle Formen sprachlicher Äußerungen, die nicht-literarisch, also nicht-künstlerisch sind –, erkennt der Theoretiker die Automatisierung der Wahrnehmung. In der alltäglichen Kommunikation würden sprachliche Äußerungen vom Rezipienten nur oberflächlich, „automatisch“ wahrgenommen, allein im Hinblick auf ihren kommunikativ-praktischen Gehalt.⁵⁹⁰ Die behandelten Gegenstände würden dabei nur verkürzt rezipiert, anhand ihrer „ersten Merkmale“, ⁵⁹¹ eigentlich aber in ihrer Eigenständigkeit und Selbstwertigkeit nicht wirklich erkannt. Šklovskij spricht in diesem Zusammenhang von einer Wahrnehmung durch Wiedererkennen, bei der der Rezipient einen Gegenstand zwar vor sich habe, ihn selbst aber nicht wirklich „sehe“. ⁵⁹² Diese oberflächliche Wahrnehmung ziehe eine oberflächliche Textproduktion nach sich. Für den Bereich der Sprache konstatiert Šklovskij:

Unter dem Einfluß einer solchen Wahrnehmung trocknet der Gegenstand aus, zuerst als Wahrnehmung, dann aber wirkt sich das auch auf die Hervorbringung des Gegenstandes aus; durch eben diese Wahrnehmung des prosaischen Wortes erklärt sich der Umstand, daß es nicht zu Ende gehört wird [...], und weiterhin, daß es nicht zu Ende gesprochen wird.⁵⁹³

Diesem Prozess der Automatisierung entgegenzutreten, ist für Šklovskij nun Aufgabe und Zweck der Kunst: „Ziel der Kunst ist es, ein Empfin-

590 Ebd., S. 9.

591 Ebd., S. 13.

592 Ebd., S. 15.

593 Ebd., S. 13.

den des Gegenstands zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen“ Weiter heißt es:

[D]as Verfahren der Kunst ist das Verfahren der „Verfremdung“ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.⁵⁹⁴

Damit ist neben dem Verfahrensbegriff als Kernbegriff der formalistischen Kunst- und Literaturtheorien auch die „Verfremdung“ als zentrales Verfahren der Kunst benannt. Wie wesentlich das Prinzip der Verfremdung für den Formalismus ist, zeigt auch Hansen-Löves Monographie, die die gesamte Entwicklung der formalistischen Theoriebildung aus diesem Prinzip rekonstruiert. Auf die Bedeutung und Entwicklung des Terminus wird auch hier noch näher einzugehen sein.

Im erwähnten frühen Artikel Šklovskijs hat der Prozess der Entautomatisierung durch Verfremdung eine doppelte Funktion. So wird durch die verfremdete, erschwerte Wahrnehmung ein „Neu-Sehen“ des dargestellten Gegenstands bewirkt. Der Rezipient wird bei der Auseinandersetzung mit dem verfremdeten Gegenstand gezwungen, sich aus der konventionalisierten Wahrnehmungsroutine zu lösen, das Wesen des betrachteten Gegenstands zu hinterfragen und somit zugleich die Beziehung zu seiner Umwelt zu reflektieren. Gleichzeitig wird durch die erschwerte Form die Aufmerksamkeit auf die Form selbst gelenkt und auf die (verfremdenden) Verfahren, die diese Erschwerung bewirken.⁵⁹⁵ Das ist gemeint, wenn vom Zweck der Kunst als „erlebbar Machen des Machens“ einer Sache gesprochen wird. Dieser zweite Aspekt wird für die formalistischen The-

594 Ebd., S. 15.

595 Vgl. Striedter 1994, S. XXIIIff.

orien insbesondere im Hinblick auf die Frage nach den Aufgaben, Methoden und Zielen der Literaturwissenschaft von Relevanz sein.⁵⁹⁶

Šklovskij geht von verschiedenen Verfahren der Verfremdung in der Kunst aus, behandelt zunächst aber nur eines, und zwar eine besondere Form der Beschreibung, die er vor allem im Werk Tolstois erkennt, eine uneigentliche, seltsame Form, bei der man „einen Gegenstand nicht mit seinem Namen nennt“⁵⁹⁷. Gemeint ist hier ein spezielles Konzept von Bildlichkeit, bei dem es nach Šklovskij darum geht, die Wahrnehmung, das Erkennen des betreffenden Gegenstands zu erschweren.⁵⁹⁸ Šklovskij kommt schließlich zu dem Urteil, „daß es fast überall da Verfremdung gibt, wo es ein Bild gibt.“⁵⁹⁹ Ziel des Bildes sei „die Herstellung einer besonderen Wahrnehmung des Gegenstandes, so daß er ‚gesehen‘ wird, und nicht ‚wiedererkannt‘.“⁶⁰⁰ Für Šklovskij findet diese Form der Verfremdung durch Bildlichkeit in zwei Bereichen geradezu prototypisch Anwendung: in der erotischen Literatur und im Rätsel, in zwei Spielformen also, die sich interessanterweise auch im italienischen Manierismus und Barock großer Beliebtheit erfreuten. Im Zentrum steht dabei jeweils das Motiv des „Nichter kennens“, das im Moment der Auflösung in ein umso schärferes Sehen umschlägt,⁶⁰¹ bei dem eine „eigenartige semantische Verschiebung“⁶⁰² bei der Wahrnehmung des Gegenstands eintritt.⁶⁰³

Zusammenfassend definiert Šklovskij erneut das Künstlerische, dessen immer gemeinsames Merkmal es sei, „daß es absichtlich für eine vom Automatismus befreite Wahrnehmung geschaffen ist und daß das Ziel des Schöpfers das Sehen dieses Künstlerischen ist, und es ‚künstlich‘ so gemacht ist, daß die Wahrnehmung bei ihm aufgehalten wird und ihre höchstmögliche Kraft und Dauer erreicht, wobei die Sache nicht in ihrer Dimension wahrgenommen wird, sondern gewissermaßen in ihrer Kon-

596 Vgl. ebenda.

597 Šklovskij 1916a, S. 17.

598 Bei diesem Verständnis von Bildlichkeit deuten sich schon interessante Parallelen zur Metaphertheorie Emanuele Tesauros an, wie er sie im *Cannocchiale aristotelico* entwirft.

599 Ebd., S. 23.

600 Ebd., S. 25.

601 Vgl. ebd., S. 25ff.

602 Ebd., S. 31.

603 Vgl. dazu Kapitel 2.2.2. Die Überschneidungen zwischen den Formalisten, Tesauro und Aristoteles in der Betrachtungsweise des Rätsels und seiner spezifischen Funktionsweise werden hier noch einmal offensichtlich.

tinuität.“ Und er ergänzt: „Diesen Bedingungen nun entspricht die ‚dichterische Sprache‘.“⁶⁰⁴ Er beruft sich in diesem Zusammenhang außerdem auf Aristoteles, für den Fremdländisches und Erstaunliches wesentliche Kriterien der dichterischen Sprache seien.⁶⁰⁵ Als Beleg liefert er abschließend verschiedene Beispiele für die Verwendung teils fremdsprachigen, teils archaischen, in jedem Fall aber ungewöhnlichen sprachlichen Materials in der Dichtung. Dabei zeigt sich, dass schon in diesem frühen Aufsatz die Grundlage für spätere formalistische Theorien der „Evolution der Literatur“ gelegt ist, wenn Šklovskij, hier am Beispiel Puškins, darlegt, dass selbst die Verwendung alltäglicher Sprache in der Dichtung den Charakter des Ungewöhnlichen annehmen könne, wenn sie von den üblichen Formen der Dichtung der Zeitgenossen abweiche.⁶⁰⁶ In dieser Gegenüberstellung der Konzepte von Automatisierung und Verfremdung sind wichtige Prinzipien der späteren Evolutionstheorie vorgezeichnet. Šklovskij führt diese Gedanken hier allerdings nicht weiter aus. Er betrachtet die Prozesse der Kunst nicht in ihrer diachronen Abfolge, sondern beschränkt sich auf die Untersuchung der Verfremdungsverfahren und -effekte in einzelnen Werken. In der Folge sollte die von Šklovskij begründete Theorie der Verfremdung ausgiebig rezipiert und ausgebaut werden. Bevor aber die weitere Entwicklung der formalistischen Theoriebildung in diesem Bereich umrissen wird, erscheint ein Exkurs zum Begriff „Verfremdung“ angebracht.

Verfremdung ist für die Formalisten nicht bloß ein künstlerisches Verfahren. Laut Hansen-Löve handelt es sich vielmehr um „das zentrale ästhetische und philosophische Prinzip der modernen Kunst und ihrer Theorie.“⁶⁰⁷ Verfremdung ist in diesem Sinne ein „noetisches Prinzip [...] [S]ie steckt hinter allen Akten der theoretischen und praktischen Neugier.“⁶⁰⁸ Sie wird zum Ausgangspunkt einer kritischen „Weltbetrachtung“, indem sie konventionalisierte Betrachtungsweisen verlässt und die Konventionen sowie deren Bruch zum Gegenstand der Betrachtung

604 Ebenda.

605 Vgl. ebenda. Šklovskij verweist hier nicht explizit auf eine Textstelle bei Aristoteles, wahrscheinlich aber bezieht er sich auf Rhet. III 11, 1412a 19f; sowie auf Poet. 22, 1458a 19-25. Vgl. Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart: Steiner, 2008, S. 26.

606 Vgl. Šklovskij 1916a, S. 33.

607 Hansen-Löve 1978, S. 19.

608 Ebenda.

macht.⁶⁰⁹ Aus ihr ergibt sich eine Perspektive des erstaunten Betrachters, die der sokratischen Haltung des „Nicht-Wissens“ verwandt ist. Der „V-Akt“ ist laut Hansen-Löve ein Akt der „Dekontextierung“, durch den zugleich ein kritisches Bewusstsein für konventionalisierte Kontexte geweckt werden soll.⁶¹⁰

Verfremdung ist also in diesem Sinne das wichtigste Mittel einer „ästhetischen Weltbetrachtung“,⁶¹¹ die Einblick in das hinter gewohnten Zusammenhängen Liegende gewinnen will. Sie erreicht dies in der Kunst durch verschiedene Verfahren, oft durch relativ simple Formen wie Rätsel, sprachlich-formales Experiment oder Witz, daneben aber auch durch wesentlich komplexere V-Verfahren. Aus ihnen allen ergeben sich, wie dargestellt, neue Einsichten in Bezug auf die jeweiligen Gegenstände.

Vor der künstlerischen Anwendung der „V-Verfahren“ steht zunächst aber eine „V-Perspektive“ des Künstlers, der, ganz analog zur philosophischen Haltung des Sokrates, eine „spielerische Verschiebung des gewohnten Gesichtspunktes“⁶¹² vornimmt womit „die Einnahme eines fiktiven, utopischen, theoretischen Standpunkts“ gemeint ist, „von dem aus die Dinge und ihre Zusammenhänge fremd erscheinen, neu und spannend.“⁶¹³

Um zu einem angemessenen Verständnis so hervorgebrachter Kunstwerke zu kommen, muss sich auch der Rezipient, speziell der Literaturwissenschaftler, bei seiner Analyse eine solche Perspektive zu eigen machen. Diese „V-Perspektive“ des formalistischen Literaturwissenschaftlers ist als Ausgangspunkt und Hintergrund bei der Auseinandersetzung mit der weiteren formalistischen Theoriebildung immer mitzudenken. Gleichzeitig sind ihre erkenntnistheoretischen Implikationen interessant, gerade im Hinblick auf vergleichbare Positionen, die in der barocken Literaturtheorie formuliert wurden. Im Folgenden sollen aber zunächst weitere wichtige Schritte in der Entwicklung der V-Theorie sowie die Theorie der literarischen Evolution vorgestellt werden.

609 Vgl. ebd., S. 19ff.

610 Ebd., S. 21f.

611 Ebenda.

612 Ebd., S. 21.

613 Ebenda.

Einhergehend mit dem formalistischen Postulat der Verfremdung als Ausgangspunkt der Kunst und der Überraschung bzw. des „Neu-Sehens“ als deren Ziel wird das Prinzip der „Neuartigkeit“ in den Rang einer ästhetischen Kategorie erhoben. Nicht so sehr Schönheit, als vielmehr Neuartigkeit ist im Sinne der formalistischen Theorie Bestimmungs- und Beurteilungsgrundlage für die Kunst.⁶¹⁴ Das Kunstwerk, dessen Zweck mithin die Überraschung ist, nutzt eine Vielzahl von, „Tricks, Kunstkniffen, Griffen“,⁶¹⁵ um diesen Effekt zu erzielen. Es erscheint so gerade in den frühen formalistischen Theorien, insbesondere bei Šklovskij, als „Mechanismus“, dessen Grad der „Kunsthafteit“ (*estetičnost*) sich anhand der verwendeten Verfahren gleichsam kalkulieren lässt.⁶¹⁶

Die Konzentration auf Aspekte des Formalen bei der Auseinandersetzung mit Kunstwerken hat zwangsläufig Konsequenzen für die Bewertung des Inhalts. Anders als beispielsweise in den von den Formalisten gerade in der Frühphase stets bekämpften Theorien des Symbolismus kann nach formalistischer Auffassung die Form nicht bloß „Hülle“ eines inhaltlichen „Kerns“ sein.⁶¹⁷ Im Gegenteil erzeugt die Form das Kunstwerk erst. Dazu „wählt“ sie sich passende Inhalte, die ihr als „Material“ dienen. Die Inhalte sind also funktional bestimmt und der Form untergeordnet.⁶¹⁸ Der „Form-Begriff“ wiederum ist im Formalismus, trotz eines gelegentlich uneinheitlichen Gebrauchs entsprechend erweitert.⁶¹⁹ Form meint dabei nicht nur die äußere Form eines Werks, seine Komposition oder Gestalt. Vielmehr ist sie das „Prinzip [...] der konstruktiven Realisierung“ des Werks.⁶²⁰ Hansen-Löve zitiert in diesem Zusammenhang Viktor Žirmunskij: „Wenn man unter dem Formalen das Ästhetische versteht, dann werden in der Kunst alle Fakten des Inhalts auch zu Erscheinungen der Form“.⁶²¹ Durch ein so definiertes Form-Inhalt-Verhältnis verändert sich nach formalistischer Auffassung auch die Beziehung des Kunstwerks zur außerästhetischen Realität. Wo der Inhalt zum

614 Hier zeigen sich die engen Verbindungen des frühen Formalismus zu den ästhetischen Theorien des sich zeitgleich entwickelnden Futurismus. Vgl. dazu: Hansen-Löve 1978, S. 59ff.

615 Ebd., S. 192.

616 Vgl. ebenda.

617 Ebd., S. 189.

618 Vgl. ebd., S. 193ff.

619 Vgl. ebd., S. 189f.

620 Vgl. ebd., S. 190.

621 Ebenda. Das Zitat stammt aus der Schrift *Zadači poetiki* aus dem Jahr 1921.

Material reduziert ist, kann Nachahmung der Realität nicht Ziel der Kunst sein. Das Mimesis-Prinzip ist also im Formalismus irrelevant, im Vordergrund steht stattdessen die Repräsentation der Dinge nach den Maßgaben der Verfremdung. Zugleich verändert sich das Wesen des Materials in dem Moment, in dem es Teil des Kunstwerks wird:

Der ästhetisch-konstitutive Akt der *pererabotka* [sc. des Umarbeitens] transformiert die „dinglich-definite Reihe“ [...], die „vor-ästhetische Bedeutung“ [...] in ästhetisches Material (*material II*), dessen Differenzqualität im Verhältnis zum *material I* Ausgangspunkt der primären V-Effekte ist.⁶²²

Die Relationen zwischen dem Material und den darauf applizierten Verfahren können sehr komplex sein. Ziel ist die Deformation und Dekontextierung des Materials, das „dem pragmatischen Kontext seiner empirisch-kausalen Determination“⁶²³ entrissen und innerhalb des Kunstwerks im Sinne der ihm eigenen, von den jeweiligen Verfahren bestimmten Sinnstruktur rekontextiert und „remotiviert“ wird. Die Formalisten beschreiben diesen Vorgang mit dem Konzept der Motivierung (*motivirovka*).⁶²⁴ Šklovskij entwickelt daraus 1916 eine Theorie der Sujetfüzung.⁶²⁵ Er geht davon aus, dass bestimmte Formen, beispielsweise das Märchen oder die Tragödie, bestimmte Anforderungen an den Ablauf der „Handlung“ stellen. Sie tun dies, da mit ihrer Form bestimmte Erwartungen auf Seiten des Rezipienten verknüpft sind. Auf diese Erwartungen hin, die formal, nicht inhaltlich bestimmt seien, werde die Sujetfüzung berechnet.⁶²⁶ Entsprechend werde das Material deformiert. Šklovskij fasst pointiert zusammen: „Die Form schafft sich den Inhalt“.⁶²⁷ Insbesondere in den späteren Theorien des Formalismus gewinnt das Wechselspiel von De- und Remotivierung große Bedeutung, dort vor allem, wo der Materialbegriff ausgedehnt wird auf das Feld intertextueller Bezüge, wo die Kategorie „Ma-

622 Hansen-Löve 1978, S. 193f.

623 Ebd., S. 197.

624 Vgl. ebd., S. 197ff.

625 Šklovskij, Viktor: „Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfüzung und den allgemeinen Stilverfahren“ [1916], in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von Jurij Striedter, München: Fink, 1994, S. 37-121.

626 Vgl. ebd., S. 49ff.

627 Ebd., S. 59.

terial“ also nicht nur von Gegenständen der außerästhetischen Realität gebildet wird, sondern auch andere literarische Texte als Ausgangsmaterial für die jeweilige künstlerische Bearbeitung angenommen werden. Diesen Beziehungen widmen sich die formalistischen Theorien zur Parodie und zur literarischen Evolution.

3.3.2. Sujetfügung, konstruktives Prinzip, Parodie

Ausgehend von der Beobachtung der Wiederholung bzw. Übereinstimmung bestimmter Sujetstrukturen in Volkserzählungen und Literatur an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten stellt Šklovskij in seinem Aufsatz zur Sujetführung die Frage nach den Gründen für diese Analogien. Für ihn lassen sie sich nicht hinreichend mit direkten Übernahmen von Motiven und Motivstrukturen erklären und erst recht nicht als Zufall.⁶²⁸ Vielmehr geht er vom „Vorhandensein besonderer Gesetze der Sujetfügung“⁶²⁹ aus, die diese Übereinstimmungen erzeugen. Diese seien die Grundlage dafür, dass ein Text allgemein als Kunstwerk wahrgenommen werde und speziell, als ein einem bestimmten Genre zugehöriger literarischer Text. Dies impliziere, dass der Rezipient bestimmte Sujetstrukturen kenne und sie mit bestimmten Gattungen assoziiere:

Ein Kunstwerk wird wahrgenommen auf dem Hintergrund und auf dem Wege der Assoziierung mit anderen Kunstwerken. Die Form des Kunstwerks bestimmt sich nach ihrem Verhältnis zu anderen, bereits vorhandenen Formen.⁶³⁰

Entsprechend entsteht gemäß der formalistischen Theorie erst aus der intertextuellen Bezugnahme die Vorstellung von einem Komplex „Literatur“ mit bestimmten Formen und Genres der künstlerischen Sprachgestaltung. Die Assoziierung der Kunstwerke untereinander bleibt in dieser frühen Phase des Formalismus allerdings noch explizit auf bestimmte Strukturen beschränkt, anhand derer die Einordnung eines Textes in das System der Literatur erfolgt. Ein Text postuliert demnach seine Literarizität mittels der Anknüpfung an spezifische, als literarisch gekennzeichnete

628 Vgl. ebd., S. 43.

629 Ebenda.

630 Ebd., S. 51.

nete Muster. Šklovskij geht es dabei explizit nicht um eine direkte Übernahme von Elementen eines literarischen Werkes durch ein anderes.⁶³¹ Die Verfahren der Sujetfügung funktionieren auf einer Ebene oberhalb der Einzeltexte. Es deutet sich hier aber schon eine Verschiebung bzw. Erweiterung der formalistischen Perspektive an, die Hansen-Löve erst einer späteren Phase des Formalismus zurechnet, nämlich eine Verlagerung von der Analyse der Einzelverfahren hin zur Betrachtung von „Strukturverfahren“.

Die These, ein Einzelwerk werde auf der Grundlage seiner Assoziation mit anderen Kunstwerken, eines „Wiedererkennens“ also, als Kunstwerk wahrgenommen, scheint zunächst im Widerspruch zu stehen zur anfänglich dargestellten Definition von Kunst als Produkt von Verfahren der Verfremdung. Dies ist sicher nicht völlig von der Hand zu weisen. Allerdings kam es in der formalistischen Theorie nicht zu einer Ablösung des Verfremdungsprinzips, sondern vielmehr zu einer Verschiebung und Erweiterung des Konzepts. Der Fokus der literaturwissenschaftlichen Analysen verlagerte sich weg von der Betrachtung einzelner verfremdender Verfahren hin zur Untersuchung von „Werksystemen“, ihren Strukturen und Funktionsweisen und der Rolle, die die Verfremdung auf dieser Strukturebene spielt. Eine solche Perspektivenverschiebung deutet sich in Šklovskij's Aufsatz bereits an. Dort ist sie zunächst aber nur implizit zu erkennen, etwa wenn der Autor davon spricht, dass bei der Sujetfügung die künstlerische Motivierung entscheidend sei.⁶³² Entsprechend erfolge die Sujetfügung nicht gemäß etwaiger tatsächlicher Gegebenheiten oder Wahrscheinlichkeiten, sondern aufgrund der „künstlerischen Absicht“,⁶³³ die ein Werk als Kunstwerk etablieren und an eine künstlerische Reihe, ein Genre zum Beispiel, anknüpfen wolle. In diesem Sinn verfremde oder deformiere das Werk sein Material im Hinblick auf eine gewünschte Funktion.⁶³⁴ In der Folgezeit sollten diese Zusammenhänge von verschiedenen Forschern aus dem formalistischen Umfeld wesentlich klarer he-

631 Vgl. ebd., S. 43.

632 Vgl. ebd., S. 99ff.

633 Ebd., S. 103.

634 Vgl. dazu auch Hansen-Löve 1978, S. 227ff; S. 253ff.

rausgearbeitet werden. Hansen-Löve beschreibt diesen Wandel in den Theorien als Wechsel auf die „syntagmatische Ebene der Analyse“. ⁶³⁵

Von entscheidender Bedeutung für diese Entwicklung waren einige Aufsätze Jurij Tynjanovs, in besonderem Maße seine Schrift „Das Problem der Verssprache“, ⁶³⁶ die die Begriffe der „dynamischen Form“ und des „konstruktive[n] Prinzip[s]“ einführen. ⁶³⁷ Dynamisch ist die Form für Tynjanov insofern, als sie sich nicht auf „räumliche“ Faktoren beschränken lässt. ⁶³⁸ Vielmehr umfasse sie praktisch alle Elemente eines Werkes in ihren jeweiligen wechselseitigen Beziehungen. Diese Beziehungen würden organisiert durch das konstruktive Prinzip, dessen Funktionsweise der Autor prägnant zusammenfasst:

Nicht alle Faktoren des Worts sind gleichwertig; nicht aus ihrer Verbindung, ihrer Verschmelzung geht die dynamische Form hervor [...], sondern aus ihrer Wechselwirkung und folglich der Hervorhebung einer Gruppe von Faktoren auf Kosten einer andern. Der in den Vordergrund gerückte Faktor deformiert dabei die untergeordneten Faktoren. ⁶³⁹

Aus der Deformation durch den dominierenden Faktor ergibt sich die Dynamik des Werkes, da sie – ganz analog zu den früheren formalistischen Theorien – den Prozess der Verfremdung und damit der Überraschung, des „Neu-Sehens“ einleitet. Die wesentliche Neuerung Tynjanovs besteht in der Konzentration auf das Werkganze und seine Struktur. Dabei stehen die Faktoren in einer hierarchischen, durch das konstruktive Prinzip strukturierten Wechselbeziehung. Die bestimmenden, die anderen deformierenden Faktoren fasst Tynjanov in seiner späteren Schrift

635 Vgl. ebd., S. 227ff; Hansen-Löve spricht für eine mittlere Phase des Formalismus, bei ihm F II, von syntagmatischen Relationen zwischen den Werkelementen und Verfahren im Gegensatz zur Auffassung der früheren Phase F I, in der den Einzelverfahren maximale Autonomie zugesprochen wurde, und sie entsprechend als nur assoziativ miteinander verbundene Paradigmen verstanden und analysiert wurden.

636 Tynjanov, Jurij: *Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes* [1924], München: Fink, 1977.

637 Ebd., S. 38; S. 40.

638 Vgl. ebd., S. 40.

639 Ebd., S. 40.

„Über die literarische Evolution“⁶⁴⁰ unter den Begriff „Dominanten“.⁶⁴¹ Das Verhältnis des übergeordneten zu den untergeordneten Faktoren beschreibt er als Verlauf, aus dem sich die Dynamik des Kunstwerks ergebe, und zwar durch Brechungen und Deformationen.⁶⁴² Folgerichtig wird jetzt die Gesamtkonstruktion, insbesondere das ihr zugrundeliegende konstruktive Prinzip, anstelle des V-Verfahrens zum Parameter für die Ästhetizität eines Kunstwerks. Deutlich wird hier auch das starke rezeptionsästhetische Moment innerhalb der formalistischen Theorien, denn das konstruktive Prinzip kann seine Wirkung nur dann entfalten, wenn es auch als solches wahrgenommen wird. Erst im Augenblick der Wahrnehmung der Deformation untergeordneter Faktoren durch die Dominante und im Erfahren der sich daraus ergebenden Dynamik konstituiert sich der ästhetische Wert eines Kunstwerks.

Wird die Unterordnung, die Deformation aller Faktoren von Seiten des Faktors, der die konstruktive Rolle spielt, nicht wahrgenommen, so existiert auch nicht das Faktum der Kunst.⁶⁴³

Die Analogien zum Verfahren der Verfremdung, wie es in den Anfängen des Formalismus entworfen wurde, sind evident. Entsprechend unterliegt auch das konstruktive Prinzip den Mechanismen der Automatisierung, denn dort, wo die Wechselbeziehung der Faktoren durch ständige Wiederholung des gleichen konstruktiven Prinzips nicht mehr als Deformation wahrgenommen wird, verliert das Ganze seine Dynamik und wird zur statischen Form.⁶⁴⁴ Daraus ergibt sich die Forderung nach ständiger Erneuerung der konstruktiven Prinzipien und zugleich „geht in die Begriffe ‚konstruktives Prinzip‘ und ‚Material‘ eine historische Nuance ein“.⁶⁴⁵ In diesem Sinne ist die Theorie des konstruktiven Prinzips eng verknüpft mit der Theorie der Parodie und bildet gemeinsam mit ihr eine direkte Hinleitung zur Theorie der Evolution der Literatur. Vor deren Darstel-

640 Tynjanov, Jurij: „Über die literarische Evolution“ [1927], in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von Jurij Striedter, München: Fink, 1994, S. 433-461.

641 Ebd., S. 451.

642 Tynjanov 1924a, S. 40.

643 Ebenda.

644 Vgl. ebd., S. 40f.

645 Ebd., S. 41.

lung soll noch auf einige Punkte der Theorie des konstruktiven Prinzips eingegangen werden, so auf den Begriff der Motivierung.

Laut Tynjanov ist „Motivierung in der Kunst [...] die Rechtfertigung irgendeines Faktors vonseiten aller übrigen, seine Übereinstimmung mit allen anderen (V. Šklovskij, B. Ejchenbaum); jeder Faktor wird durch seine Verbindung mit den übrigen Faktoren motiviert.“⁶⁴⁶ Der letzte Teil dieses Zitats ist nicht ganz zutreffend, denn Tynjanov nimmt sehr wohl auch unmotivierte Faktoren in einem Kunstwerk an, die in Verbindung mit motivierten Faktoren stehen. Diese Verbindung zeichnet sich für ihn aber dadurch aus, dass die unmotivierten Faktoren die motivierten zwar bedingen oder beeinflussen, selbst aber durch sie nicht konditioniert werden. Entsprechend bilden die unmotivierten Faktoren den Kern des konstruktiven Prinzips.⁶⁴⁷ Ihnen sollte laut Tynjanov der Literaturwissenschaftler denn auch besondere Aufmerksamkeit widmen.

Von eigentlichem Interesse ist für Tynjanov also die dynamische Kunst im eben beschriebenen Sinn. Ihr gegenüber steht eine „motivierte“, „leichte“ Kunst, in der alle Faktoren einander gegenseitig motivieren, sich also konsequent und „logisch erwartbar“ hervorrufen. Diese harmonische Verbindung nimmt dem Werk zugleich seine „Spezifika“, seine innere Spannung und damit, nach formalistischer Auffassung, seine ästhetische Qualität. Motivierte Kunst ist entsprechend für Tynjanov schlecht geeignet für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung, da in ihr kein Element als selbstwertig funktional analysiert werden kann.⁶⁴⁸ Hansen-Löve beschreibt diesen Zusammenhang wie folgt:

Eine funktionale Analyse der konstruktiven Faktoren führt aber zur Erkenntnis, daß es im konkreten Werk wohl das Postulat der generellen ästhetischen Motiviertheit gibt, daß aber die Beschränkung auf eine homogen motivierte Kunst [...] immer nur den konventionalisierten Normfall der sogenannten „leichten Kunst“ berücksichtigen würde, da dann der motivierte Fall zum

646 Ebd., S. 44.

647 Vgl. ebd., S. 44ff.

648 Vgl. ebenda.

Ausgangs- und nicht zum Angriffspunkt der Theorie und der Analyse genommen würde.⁶⁴⁹

Ausgehend von dieser erweiterten Definition von Kunst und der sie konstituierenden Prinzipien widmet sich Tynjanov der Frage nach den Mechanismen ihrer Aktualisierung in diachroner Perspektive. Wenn auch das konstruktive Prinzip dem Prozess der Automatisierung unterliegt und somit von einem unmotivierten zu einem motivierten Faktor wird, dann sinken die jeweiligen Kunstformen ab in den Bereich der „leichten Kunst“. Entsprechend sind Verfahren notwendig, die diesem Absinken entgegenwirken und die Kunst ständig erneuern. Um solche Verfahren zu ermitteln, greift Tynjanov auf seine Theorie der Parodie zurück.

In seiner 1921 erschienenen Studie „Dostoevskij und Gogol'. (Zur Theorie der Parodie)“ beschäftigt sich Tynjanov mit dem Problem der „literarischen Nachfolge“.⁶⁵⁰ Er behandelt es vornehmlich anhand der beiden im Titel genannten Autoren. Dabei widerspricht er der Vorstellung einer linearen Entwicklung innerhalb der Literatur von einem älteren Vertreter eines literarischen Zweigs zu einem jüngeren.⁶⁵¹ Vielmehr stellt er sich die Entwicklung als „Abstoßen von einem bestimmten Punkt, also [...] Kampf“⁶⁵² vor. „Jede literarische Nachfolge ist doch primär ein Kampf, die Zerstörung eines alten Ganzen und der neue Aufbau aus alten Elementen.“⁶⁵³ Damit sind schon wesentliche Aspekte von Tynjanovs Theorie benannt. Die eigentliche Nachfolge, die Nachfolge also von literarischem Rang, ist für ihn nicht die Fortführung bestimmter Verfahren und eines bestimmten Stils, sondern das Spiel mit ihnen.⁶⁵⁴ Dabei sieht er wiederum zwei Möglichkeiten des Spiels, Stilisierung und Parodie.⁶⁵⁵ Beide Formen seien sich ihren Verfahren nach sehr ähnlich. Bei beiden würden Stil und Verfahren eines Vorgängers aufgegriffen, neu kombiniert und

649 Hansen-Löve 1978, S. 233.

650 Tynjanov, Jurij: „Dostoevskij und Gogol'. (Zur Theorie der Parodie)“ [1921], in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von Jurij Striedter, München: Fink, 1994, S. 301-371.

651 Vgl. ebd., S. 301.

652 Ebenda.

653 Ebd., S. 303.

654 Vgl. ebd., S. 307.

655 Vgl. ebenda.

variiert.⁶⁵⁶ Beide führten „ein Doppelleben: hinter der Ebene des Werks steht eine zweite, die stilisiert oder parodiert werden soll. Für die Parodie aber ist die Unstimmigkeit zwischen beiden Ebenen, ihre Verschiebung unerlässlich.“⁶⁵⁷ Die beiden Spielweisen unterscheiden sich also ihrer Funktion im Werkganzen nach. Stilisierung ist demnach die Übernahme eines Verfahrens, die in bestimmter Weise dem Werkganzen dient bzw. eine Funktion darin übernimmt. Parodie hingegen ist Selbstzweck. Tynjanov sagt dazu: „Stilisierung, die mit bestimmten Zielen durchgeführt wird, wird zur Parodie, wenn diese Ziele fehlen.“⁶⁵⁸ Ihr Ziel ist dabei die Auseinandersetzung mit dem parodierten Werk und die Abgrenzung davon. Ihr wesentliches Verfahren ist das der „Mechanisierung“. Tynjanov beschreibt diesen Prozess so prägnant und konzis, dass seine Argumentation hier zur Gänze wiedergegeben werden soll:

Das Wesen der Parodie liegt in der Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens, wobei diese Mechanisierung natürlich nur dann spürbar wird, wenn das Verfahren, das sich mechanisiert, bekannt ist. Auf diese Weise erfüllt die Parodie eine doppelte Aufgabe: 1) Die Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens und 2) die Organisation neuen Materials, zu dem auch das mechanisierte alte Verfahren gehört.⁶⁵⁹

Der formalistische Theoretiker zählt außerdem einige beispielhafte Verfahren des Parodierens auf („Umstellung der Teile“, „wortspielerische Verschiebung der Bedeutung“, „Loslösen von den analogen und Vereinigung mit den widersprechenden Verfahren“).⁶⁶⁰

In der Folge geht es Tynjanov vor allem um die Aufdeckung bis dahin nicht gesehener parodistischer Züge im Werk Dostojewskis. Für die vorliegende Untersuchung sind aber insbesondere seine allgemeinen Schlüsse interessant, so seine Bestimmung des parodistischen Verfahrens bzw. die Feststellung, dass die Parodie „ganz auf dem dialektischen Spiel

656 Vgl. ebd., S. 305.

657 Ebd., S. 307.

658 Ebd., S. 327.

659 Ebd., S. 331.

660 Ebenda.

mit dem Verfahren“⁶⁶¹ beruht. Außerdem eröffnet Tynjanov den Blick auf intertextuelle Bezüge, durch die, in diachroner Perspektive, Aktualisierungsprozesse von Verfahren und Prinzipien angestoßen werden, indem er der Parodie die Qualität zuspricht, alte Verfahren zu reorganisieren und damit in neues Material zu transformieren. Diesen letzten Aspekten widmet er sich eingehend in seinen Untersuchungen „Das literarische Faktum“⁶⁶² und „Über die literarische Evolution“.⁶⁶³

3.3.3. Literarisches Faktum und literarische Evolution

In den vorangegangenen Kapiteln wurde die Entwicklung der formalistischen Literaturtheorien dargestellt, die in den bis hierhin beleuchteten Studien aber immer noch weitgehend eine Theorie und Methode zur Analyse einzelner Werke blieb. Ausgangspunkt waren dabei Šklovskijs Thesen von der Verfremdung als Wesen der Kunst und dem Verfahren als ihrem Gegenstand. Von dort aus entwickelten sich die komplexeren Theorien zu Sujet und Intertextualität, die mit einem erweiterten Begriff des (literarischen) Kunstwerks als System miteinander verbundener, einem konstruktiven Prinzip folgender Verfahren einhergehen.

Es war Tynjanov, der die Systemvorstellung vom Einzelwerk löste und auf die Literatur insgesamt übertrug. Es ging ihm dabei um die Beantwortung der Frage, unter welchen Bedingungen ein Werk bzw. ein Typ von Werk, ein Genre etc. zu bestimmten Zeiten als literarisch, also dem System Literatur zugehörig gelten könne und welche Prinzipien der Veränderung und Aktualisierung des Systems insgesamt zugrundelägen. Dass sich das System verändert, ist historisch evident, ergibt sich aus formalistischer Sicht aber auch zwangsläufig aus der Vorstellung der Einheit des Ästhetischen mit dem Neuartigen, das heißt aus der Übereinstimmung der „Differenzqualität“ mit der ästhetischen Qualität eines Objekts.

Entsprechend lehnt Tynjanov gleich zu Beginn seines Aufsatzes „Das literarische Faktum“ jeden statischen Definitionsversuch von Literatur

661 Ebd., S. 371.

662 Tynjanov, Jurij: „Das literarische Faktum“ [1924], in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von Jurij Striedter, München: Fink, 1994, S. 393-431.

663 Tynjanov 1927.

ab.⁶⁶⁴ Vielmehr seien Definitionen in der Literaturwissenschaft, anders als zum Beispiel in der Mathematik, nicht Grundlagen, sondern Folgerungen, die sich an einem literarischen Faktum orientierten. Dieses Faktum wiederum „evolutioniere“ ständig. Was er dabei unter Evolution versteht und wie sich diese vollzieht, beschreibt er in der Folge anhand verschiedener Beispiele aus der Literaturgeschichte, wobei er zunächst zeigt, wie problematisch schon die Definition nur eines Genres ist. Ein Genre, etwa das „Poem“, könne sich verändern durch einen Verstoß gegen die bis dato für es geltenden Regeln. Einen solchen Vorgang sieht Tynjanov bei Puškins „Nicht-Poem“.⁶⁶⁵ Dort vollzögen sich Prozesse, die von der Kritik der Zeit als Verstöße wahrgenommen worden seien, letztlich aber Verschiebungen im System darstellten.⁶⁶⁶ Die Veränderungen seien dabei radikal. So seien es bei einer echten literarischen Revolution gerade die eigentlich „grundlegenden“ Elemente eines Genres, die sich veränderten. Dennoch würden auch die neuen Typen mit den alten Gattungen identifiziert. Das sei nur möglich, weil in ihnen trotz allem noch „ein ausreichender Rest“ zurückbleibe.⁶⁶⁷ Dieser Rest bestehe aus scheinbar zweit-rangigen Zügen wie Form oder Größe. Tynjanov subsummiert diese Faktoren unter dem Begriff „Konstruktionsprinzip“.⁶⁶⁸

Bleibt dieses Konstruktionsprinzip gewahrt, dann bleibt in diesem Fall auch das Empfinden für das Genre erhalten. Die Konstruktion aber kann sich bei Wahrung dieses Prinzips in unbegrenzter Breite verschieben.⁶⁶⁹

Für Tynjanov zeigt sich damit die Unmöglichkeit einer statischen Genredefinition. Die einzelnen Genres unterliegen in seinen Augen einer „Evolution“, die aber keine „gerade Linie“ bildet, sondern sich jeweils als Bruch mit dem Vorhergegangenen vollzieht.⁶⁷⁰ Wenn sich solches aber

664 Vgl. Tynjanov 1924b, S. 393.

665 Ebd., S. 395.

666 Vgl. ebenda. Tynjanov verweist auf die „Leichtigkeit“ der Märchenerzählung, die an Stelle des heroischen Poems getreten sei, außerdem auf das „Absinken“ der Heldenfiguren etc.

667 Ebenda.

668 Ebd., S. 397. Die Begrifflichkeiten können hier Verwirrung stiften. Das Konstruktionsprinzip ist jedenfalls zu unterscheiden vom oben besprochenen „konstruktiven Prinzip“.

669 Ebenda.

670 Vgl. ebenda.

für den Genrebegriff konstatieren lasse, müsse der Befund für die Literatur insgesamt erst recht gelten. Alle Elemente des Systems Literatur unterliegen laut Tynjanov stetiger Veränderung. Entsprechend verändere sich das Gesamtsystem selbst. Für Tynjanov ist die Veränderung der einzelnen Elemente von konstitutiver Bedeutung. So sagt er, erneut in Bezug auf das Genre:

Sich das Genre als statisches System vorzustellen, ist schon deshalb nicht möglich, weil das Genre überhaupt erst als Resultat des Zusammenstoßens mit dem traditionellen Genre bewußt wird. [...] Es geht darum, daß die neue Erscheinung die alte ablöst, ihren Platz einnimmt und, obwohl sie keine „Entwicklung“ der alten ist, dennoch an ihre Stelle tritt. Wenn keine solche „Vertretung“ stattfindet, so verschwindet, zerfällt das Genre als solches.⁶⁷¹

Erst die Ablösung eines Elements durch ein von ihm verschiedenes, zugleich aber durch Anknüpfung an bestimmte Prinzipien mit ihm verbundenes erzeugt in diachroner Perspektive das Empfinden eines Systems „Genre“.

Nachdem Tynjanov alle statischen Definitionsversuche von Literatur verworfen hat, versucht er eigene, angemessenere Kriterien für die Auseinandersetzung mit Literatur zu finden. Dabei gelte es, die stetigen Veränderungen, die der Literatur als Kunst inhärent sind, jederzeit bewusst zu halten. Tynjanov bedient sich dazu des Begriffs des „literarischen Faktums“.⁶⁷² Damit ist zunächst einfach das bezeichnet, was zu einer bestimmten Zeit der Literatur zugerechnet wird. Eine solche Zuschreibung ist aus synchroner Perspektive zunächst recht unproblematisch. Was als Literatur, oder gar als „hohe Literatur“ gilt, ist meist innerhalb einer Epoche, oft durch normative Regelsysteme, mehr oder weniger fest bestimmt.⁶⁷³ Diese Zuschreibungen sind aber nicht konstant. Im Laufe der

671 Ebd., S. 397ff.

672 Ebd., S. 399.

673 Es besteht hier die Gefahr zu starker Vereinfachung und Schematisierung. Natürlich gibt es auch innerhalb einzelner Epochen Debatten über die Regeln der Literatur. Es scheint aber, als würden diese gerade in Phasen des Umbruchs besondere Bedeutung erhalten. Innerhalb der Gesamtheorie erscheint es jedenfalls plausibel, der These zu folgen, dass jeweilige Epochen

Zeit verändern sie sich und mit ihnen das literarische Faktum.⁶⁷⁴ Dieser Prozess betrifft gemäß der Theorie das gesamte Spektrum des Systems Literatur und insbesondere sein Zentrum. Eine Form, die das Zentrum zu einer bestimmten Zeit besetzt, wird zunächst aufgegriffen und nachgeahmt. Diese Nachahmung führt aber im Laufe der Zeit zu ihrer Trivialisierung und Vulgarisierung, mit formalistischem Vokabular könnte man auch sagen „Automatisierung“. Sie verliert ihre Differenz – und damit ihre ästhetische Qualität. Tynjanov spricht in diesem Zusammenhang von Epigontum.⁶⁷⁵ Die ästhetische Qualität fehlt einer automatisierten Form deshalb, weil es aus Tynjanovs Perspektive keine ästhetische Qualität „an sich“ gibt.

Eine Gewehrkegel kann man nicht nach Farbe, Geschmack oder Geruch, sondern nur vom Standpunkt ihrer Dynamik aus beurteilen. Es ist unvorsichtig, in Bezug auf ein literarisches Werk, welcher Art es auch sei, von seinen ästhetischen Qualitäten an sich zu sprechen. [...] Wie alle Zeitgenossen setzen wir ein Gleichheitszeichen zwischen „neu“ und „gut“. Und gibt es Epochen, in denen alle Dichter „gut“ schreiben, dann ist der „schlechte“ Dichter genial.⁶⁷⁶

Daraus, wie aus dem bisher zum formalistischen Kunstverständnis insgesamt Gesagten, ist aber klar ersichtlich, dass Epigonen das Zentrum der Kunst nicht lange halten können und folglich abgelöst werden müssen. Diese Ablösung beschreibt Tynjanov nicht als harmonische Weiterentwicklung im Sinne einer „Erbfolge“, eine solche sieht er gerade nur bei den Epigonen, sondern im Gegenteil eben als „Kampf“.⁶⁷⁷

Das wichtigste Mittel dieses Kampfes ist für Tynjanov die Parodie. Ihre Funktionsweise nach formalistischer Vorstellung wurde oben bereits dargestellt. Im Rahmen der literarischen Evolution kommt ihr aber eine spezielle Bedeutung zu, denn sie besitzt ein besonderes Potenzial, den im

für sich „festlegen“, was zum System Literatur, insbesondere zu seinem Zentrum, gehört und was nicht.

674 Ebd., S. 399.

675 Vgl. ebd., S. 401ff.

676 Ebd., S. 403.

677 Ebd., S. 401.

Zusammenhang mit dem literarischen Faktum erörterten Prozess der Anknüpfung an eine Reihe bei gleichzeitiger Verschiebung des konstruktiven Prinzips einzuleiten. Sie deformiert und erzeugt so Differenz, ist somit also innerhalb des literarischen Systems funktional bedeutsam. Hansen-Löve spricht von einer „entscheidenden Rolle“ der Parodie „[i]n der ‚Anwendung alter Formen in neuen Funktionen‘, die den Prozeß der evolutionären Umfunktionierung bestimmt.“⁶⁷⁸

Es ist aber zu beachten, dass der Parodie per se noch kein neues konstruktives Prinzip innewohnt. Entsprechend hat auch nicht jede Parodie gleich einen „evolutionären“ Charakter. Das parodistische Verfahren dekonstruiert aber das alte Verfahren und reduziert es so zu Material, mit dem potenziell ein neues konstruktives Prinzip operieren kann. Gleichzeitig wird mittels der Parodie das neue Verfahren an das etablierte literarische System angebunden.

Aufgrund dieser Beobachtungen kommt Tynjanov zu dem Schluss, dass eine isolierte Betrachtung eines Werks unabhängig von seinen Bedingungen und Funktionen im literarischen System, vor allem in diachroner Perspektive, unsinnig sei. Da es für ihn, wie gezeigt wurde, keine „festen“, „ontologischen“ Definitionen von Literatur“ geben kann, genauso wenig wie solche „des ‚Ästhetischen‘ im Sinne des ‚Schönen‘“, ⁶⁷⁹ muss sich die Literaturwissenschaft seines Erachtens mit anderen Eigenschaften von Literatur befassen, die er als überzeitlich beständig einstuft.

Als beständig aber erweist sich, was selbstverständlich scheint. Die Literatur ist eine Sprachkonstruktion, die eben als Konstruktion empfunden wird, d.h. daß die Literatur eine dynamische Sprachkonstruktion ist.⁶⁸⁰

Kunst, im speziellen Literatur, wird also bestimmt durch ihre Dynamik, ihre Differenzqualität, womit Tynjanov wieder bei Prämissen des Formalismus angekommen ist.

678 Hansen-Löve 1978, S. 388.

679 Vgl. Tynjanov 1924b, S. 405ff.

680 Vgl. ebd., S. 407f.

Die Forderung nach ununterbrochener Dynamik ruft Evolution hervor, da jedes dynamische System sich notwendig automatisiert und somit sich das entgegengesetzte Konstruktionsprinzip dialektisch abzeichnet.⁶⁸¹

3.3.4. Formalismus und Barock – Versuch einer Synthese

Die Darstellung der formalistischen Kunst- und Literaturkonzepte offenbart erstaunliche Parallelen zu denen des Barock, so wie sie bisher in dieser Arbeit präsentiert wurden. Insbesondere die frühen Arbeiten Šklovskijs und die in ihnen enthaltenen Ähnlichkeiten zum Denken Tesausos stehen ins Auge. Nun besteht bei einer Parallelsetzung von Theorien über so große zeitliche, kulturelle und geistesgeschichtliche Schwellen hinweg stets die Gefahr eines anachronistischen Zugriffs. Dennoch scheint mir die Verbindung in diesem Fall opportun, nicht zuletzt, weil sich Tesauro und die Formalisten in ganz ähnlicher Weise auf eine gemeinsame Grundlagen berufen: Aristoteles. Wie ausgeprägt dabei die Ähnlichkeiten in den jeweiligen Rezeptionen bestimmter Passagen der aristotelischen Schriften sind, macht Hansen-Löves Kapitel „Aristotelischer «Formalismus» und das Prinzip des «Ungewöhnlichen»“ deutlich. Der Literaturwissenschaftler beleuchtet dort die Aristoteles-Rezeption der Theoretiker des Formalismus und stellt die Aspekte des aristotelischen Denkens heraus, die dabei für sie von besonderer Relevanz waren. Neben grundsätzlichen Übereinstimmungen, wie dem Verständnis der aristotelischen Schriften – im Fall der Formalisten allerdings vor allem der *Poetik* – als einer Anleitung, die die richtigen „technischen Verfahren“ zum Verfassen eines literarischen Werks bereitstellt, fällt auf, dass es sich bei den für den Formalismus besonders relevanten Gedanken und Zitaten aus dem aristotelischen Werk praktisch ausnahmslos um solche handelt, die schon für Tesauro von maßgeblicher Bedeutung waren. Als exemplarisch kann dabei die Behandlung der Kapitel 21 und 22 aus der *Poetik* gelten. Es sind in besonderem Maße diese beiden Kapitel, in denen Šklovskij in der Theorie des Aristoteles ein Vorbild für seine Definition der „poetischen Sprache als deformativ[e] Verfremdung“ erkennt, nämlich im Begriff des *xe-*

681 Ebd., S. 409.

nikon, des „Fremdländischen und Erstaunlichen“,⁶⁸² den der Philosoph dort behandelt. Aristoteles beschäftigt sich insgesamt in den genannten Kapiteln mit unterschiedlichen Formen poetischer Ausdrücke, so mit Wörtern in veränderter sprachlicher Form, Übernahmen „fremder“ Wörter in literarische Texte, mit Glossen, Wortneuschöpfungen und mit der Metapher. Er diskutiert außerdem, dies vor allem in Kapitel 22, die Bedeutung und Funktion solcher Ausdrücke in der Literatur.⁶⁸³ Nicht nur für Šklovskij bilden diese Kapitel einen wichtigen Referenzpunkt. Es sind auch bei Tesauro die mit weitem Abstand am intensivsten behandelten Abschnitte aus der *Poetik*, was sich schon an der Zahl der Evokationen erkennen lässt. Von den insgesamt 70 Zitaten aus der *Poetik* im *Cannocchiale* entfallen 31 allein auf diese beiden Kapitel, wobei kaum ein Satz aus ihnen unerwähnt bleibt. Inhaltlich kann das große Interesse sowohl Šklovskijs als auch Tesauros an den dort behandelten Thematiken nicht überraschen. Allein die Aussagen über die Metapher, die Aristoteles dort trifft, sprechen für sich:

Denn das Wesen des Rätsels besteht darin, unvereinbare Wörter miteinander zu verknüpfen und hiermit gleichwohl etwas wirklich Vorhandenes zu bezeichnen. Dies lässt sich nicht erreichen, wenn man andere Arten von Wörtern zusammenfügt, wohl aber, wenn es Metaphern sind [...].⁶⁸⁴

Für Tesauro wurde der Gedanke der Vereinigung von Unvereinbarem in der Metapher, wie bereits hinreichend dargelegt, zu einem der Kerngedanken seiner Theorie. Und auch für den Formalismus war er aufgrund seines großen Verfremdungspotenzials reizvoll.⁶⁸⁵

In der Beobachtung dieser sehr ähnlichen Bezugnahme auf das gemeinsame Vorbild Aristoteles lässt sich also ein erstes Argument für die Anwendung formalistischer Theorie auf Texte des Barock erkennen. Es erscheint daher lohnend, weitere Verbindungen, aber auch Unterschiede

682 Ebd.; vgl. auch Poet. 22, 1458a 21-25.

683 Poet. 21, 1457a 31 – 22, 1459a 15.

684 Poet. 22, 1458a 28f.

685 Der Stellenwert des Rätsels in der Theorie Tesauros wurde bereits in Kapitel 2.2. eingehend behandelt.

zwischen den Theorien genauer herauszuarbeiten. Ziel ist es, auf der Grundlage der so gewonnenen Erkenntnisse eine methodologische „Toolbox“ zu entwickeln, die bei der Analyse der barocken Dichtung Marinos eingesetzt werden kann.

Beginnen lässt sich bei Šklovskijs Definition des „Literarischen“. Formalismus und Barock teilen hier die Auffassung, dass Literatur sich in erster Linie dadurch auszeichne, eine spezifische Form der Sprache zu sein. Im Barock manifestiert sich ein solches Verständnis an der „Rhetorisierung der Poetik“. Allerdings ist diese kein alleiniges Spezifikum der Barockdichtung, sondern findet, wie dargelegt, schon in der Renaissance statt. Dennoch lässt sich feststellen, dass verbunden mit einer Diskussion der Literatur im Lichte der Rhetorik verstärkt Fragen nach Formen und Techniken in den Fokus der Debatte um „gutes“ und „richtiges“ Schreiben rücken. Wesentlich auffälliger und bedeutender sind die Parallelen aber im Hinblick auf die jeweiligen Definitionen von Kunst und ihrer Aufgabe. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Rolle der Wahrnehmung in den jeweiligen Theorien. Wenn Šklovskij davon spricht, dass es das Ziel der Kunst sei, ein „Neu-Sehen“ der Gegenstände zu bewirken, eine veränderte Wahrnehmung derselben zu erzeugen, und wenn er darüber hinaus sagt, es sei die Summe der dies bewirkenden Verfahren, die die Kunst zur Kunst mache, dann ist der Sprung zu Tesauros Definition der Funktion der Kunst als „müheloses Lernen von etwas Neuem“ nicht weit, da es dabei ja vorrangig darum geht, neue Eigenschaften und Verbindungen an einem Gegenstand wahrzunehmen. Auch für Tesauro war das Mittel zum Erreichen dieses Ziels ein Verfahren, nämlich die Bildung von Metaphern. Die Parallelen in Bezug auf die jeweiligen Reflexionen zur Wahrnehmung gehen allerdings noch weiter. So beschreibt Šklovskij zunächst das Problem der „automatisierten Wahrnehmung“. Seine Ausführungen erinnern dabei an verschiedene Gedanken, die sich in Tesauros *Cannocchiale* finden lassen, so zunächst an dessen viel rezipierten Diskurs zur „nausea“, die von den „cose cotidiane“ ausgelöst werde.⁶⁸⁶ Wie wir gesehen haben, geht es Tesauro dort darum zu zeigen, wie sehr die Gewöhnung an das Alltägliche die menschliche Wahrnehmung (und Wertschätzung) von Gegenständen abstumpft und „einschläfert“, so dass sie

686 CA, S. 122; s. dazu Kapitel 2.1.3.

der „Störung“ durch die *novità* bedarf. Auch in Marinos Briefen hatte sich eine solche Abscheu vor den überkommenen (dichterischen) Praktiken und eine daraus resultierende Forderung nach ständiger „Neuartigkeit“ deutlich offenbart. In dieselbe Richtung weisen Tesaurus an Aristoteles orientierte Aussagen zur Notwendigkeit der ständigen Neuartigkeit der Metaphern. So seien sie eben nicht von anderen zu übernehmen, weil sie dabei ihre spezifische Wirkung verlören.⁶⁸⁷ Wirklich eindrücklich werden die Parallelen in Bezug auf die „automatisierte Wahrnehmung“ aber, wenn man die Wahrnehmungslehre des Aristoteles und Tesaurus Bezugnahme auf sie in die Reflexion einbezieht. *Acutezza* wurde in diesem Zusammenhang als ein intellektuelles Vermögen beschrieben, das sein spezifisches Erkenntnispotenzial aus einer Störung in der akzidentellen Wahrnehmung bezieht. Aufgrund dieser Eigenschaft kann sie dann Ausgangspunkt für die Bildung von Metaphern, das künstlerische Verfahren schlechthin in Tesaurus Theorie, werden. Die Metapher wiederum, als Übersetzung der von der *acutezza* erfassten Störung, transportiert nun diese verzerrte (oder sogar falsche) Wahrnehmung und vermittelt sie dem Rezipienten. Dieser kann so den Wahrnehmungsfehler und den verborgenen Zusammenhang, der diesen Fehler bewirkt hat, nacherleben und gelangt auf diese Weise zu einer neuen Anschauung, einem „Neu-Sehen“ des jeweils behandelten Gegenstands. Insbesondere der zweite Teil dieser Zusammenfassung liest sich dabei wie eine Definition des formalistischen V-Verfahrens als eines „noetischen Prinzip[s]“, das eine kritische „Weltbetrachtung“ außerhalb konventionalisierter Anschauungsweisen prägt⁶⁸⁸ und somit eine Haltung herbeiführt, die Blumenberg als eine charakteristisch „moderne“ definiert und in den Zusammenhang des Projekts menschlicher Selbstbehauptung stellt. Akzidentelle Wahrnehmung und automatisierte Wahrnehmung, so wie sie in den formalistischen Theorien verstanden wird, weisen ebenfalls zahlreiche Gemeinsamkeiten auf.

687 Vgl. CA, S. 266; S. 274ff.

688 Wie bereits erwähnt, finden sich auch in Aristoteles *Rhetorik* Hinweise auf ein ähnliches Verständnis. Vgl. Rhet. III 11, 1412a 19-25: „[D]er Zuhörer wird sich eher darüber klar, etwas gelernt zu haben, wenn es seiner bisherigen Vorstellung widerspricht, und er scheint in seinem Inneren zu sagen: »Wie wahr! Ich habe mich geirrt.« Der geistvolle Reiz eines Ausspruchs liegt darin, daß nicht gemeint ist, was gesagt wird, wie z.B. das Wort des Stesichoros: »Die Zikaden werden ihnen vom Boden aus ein Lied singen.« Aus demselben Grund ist, was in Form eines Rätsels gesagt ist, vergnüglich, denn es bedeutet einen Wissensgewinn und ist in einer Metapher formuliert. Dazu gehört auch das, was Theodoros mit »Neues sagen!« meint.“

So spricht Šklovskij davon, dass sprachliche Äußerungen nur anhand ihrer „ersten Merkmale“ wahrgenommen würden, ein solches Wahrnehmen jedoch nur ein Wiedererkennen sei. Wiedererkennen anhand erster Merkmale ist aber ein wesentliches Charakteristikum der akzidentellen Wahrnehmung, wie sie Aristoteles beschreibt. Man denke nur an sein Beispiel vom Sohn des Kleon. Auch wenn zu bedenken ist, dass Šklovskij zunächst, anders als Aristoteles, nur über den Automatisierungsprozess in sprachlichen Äußerungen spricht, sind die Parallelen augenscheinlich. Auch Tesauro kennt diese Ebene der oberflächlichen Erscheinung der Dinge, der die *acutezza* als Kraft zu ihrer Durchdringung gegenübergestellt wird.⁶⁸⁹

Sowohl den Formalisten, als auch Tesauro (und, wie noch zu zeigen sein wird, auch Marino in seiner Schreibpraxis) ist es zu eigen, dass sie nach der Diagnose der automatisierten, monotonen und oberflächlichen Wahrnehmung es als Aufgabe und Ziel der Kunst betrachten, diese Wahrnehmung zu brechen und somit „neues Sehen“ und neue Erkenntnisse zu befördern. Dies ist wahrscheinlich ihre wichtigste Übereinstimmung und sie erklärt das jeweilige Interesse an Verfahren und Gegenständen, die einen Bezug zum Fehlerhaften, Verfremdeten, Deformierten und Täuschenden haben. Über ihre Bedeutung innerhalb der Theorie Tesausos ist schon eingehend gesprochen worden, und auch in Marinos Briefen ließ sich sehr deutlich die Faszination des Dichters für das Ungewöhnliche erkennen. Dabei rechtfertigten die „novità e bizzaria della invenzione“ für ihn den Bruch mit Konventionen, mehr noch, sie erforderten diesen Regelbruch in seinen Augen geradezu. In Marinos Polemik gegen die „autori rancidi“, seinem Verweis auf die eigene „sfrenata libertà“⁶⁹⁰ und in seinem Postulat der Notwendigkeit des Regelbruchs gemäß dem Geschmack der Zeit und des Publikums äußert sich ein Verständnis von Literatur, das sich in auffälliger Weise mit dem Tynjanovs deckt, so wie dieser es in seinem „Gewehrvergleich“ zum Ausdruck brachte. Die „Dynamik“ oder das „*maraviglia*-Potenzial“ der Werke hat dabei den klaren Vorrang vor normativen Poetiken und stellt entsprechend – in formalistischer Terminologie – die Dominante, den unmotivierten Faktor

689 Vgl. CA, S. 82.

690 Marino, *Lettere* CXVII, S. 181.

dar, der die anderen motiviert und entsprechend deformiert – ein Gedanke, der sich mit Tesauros Ausführungen zur Notwendigkeit unterschiedlicher „decori“ parallelisieren lässt. Gerade dieser letzte Aspekt erscheint zugleich noch einmal in einem anderen Licht, wenn man Tesauros Gedanken aus formalistischer Perspektive liest, in der die Prämisse gilt, dass nicht der Inhalt der Literatur die Form vorgibt, sondern im Gegenteil nur ein Teil der gesamten Form ist, von der aus sich erst die Kunsthaftigkeit des Werkganzen bestimmt, je nach dessen Dynamik.

Nicht zuletzt als Konsequenz aus diesen grundsätzlichen Analogien in Bezug auf das Verständnis von Wesen und Funktion der Kunst finden sich weitere Ähnlichkeiten, wenn etwa die Formalisten annehmen, dass es einer gemeinsamen V-Perspektive bei Künstlern, Kritikern und Rezipienten bedürfe, um zu einer angemessenen Betrachtung der Kunstwerke zu gelangen. Entsprechendes gilt in Tesauros Theorie für *acutezza* und *ingegno*.

Abschließend sei nun noch auf einen Aufsatz von Mirka Zogović hingewiesen, in dem die Autorin Parallelen zwischen barocker Poetik und den Theorien des russischen Formalismus hinsichtlich des Begriffs der *obscuritas* konstatiert.⁶⁹¹ In ihm sieht sie einen wichtigen Terminus der barocken Theorie, insofern diese eine Vorliebe für das Rätselhafte, Mysteriöse und Seltsame verrate. Zogović setzt ihn in Bezug zum formalistischen Verfremdungsbegriff. Beiden sei eine Tendenz zur Verlängerung der Wahrnehmung und zur Fokussierung der Aufmerksamkeit auf den Prozess des künstlerischen Schaffens eigen.⁶⁹²

Die genannten Parallelen in Bezug auf das Grundverständnis von Ziel, Funktionsweise und Verfahrenstechniken der Kunst, aber auch in bestimmten Details der jeweiligen Argumentationen sollen als Beleg für die These dienen, dass die Anwendung formalistischer Theorien auf die Analyse von Werken des italienischen Literaturbarock einen wesentlichen Beitrag zu deren Verständnis leisten kann. Dies gilt im Übrigen auch für spätere Konzepte des Formalismus, die nicht mehr so deutliche Paralle-

691 Zogović, Mirka: „L'*Obscuritas* nella poetica barocca e lo straniamento del formalismo russo“, in: *Obscuritas. Retorica e Poetica dell'oscuro*, hrsg. von Giosuè Lachin und Francesco Zambon, Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, S. 295-303.

692 Vgl. ebd., S. 300ff.

len in Tesausos Theorie finden, namentlich für Tynjanovs Theorie der literarischen Evolution.

3.4. Analysen

3.4.1. Die frühe Lyrik und die literarische Evolution

Den Auftakt der Analyse von Marions Oeuvre sollen Untersuchungen seines lyrischen Werks aus der Perspektive der Theorien zur literarischen Evolution bilden. Dies ermöglicht es, ein besonderes Augenmerk auf das Frühwerk des Dichters zu richten, und zugleich an den allgemeinen Forschungsdiskurs anzuknüpfen, der Marinos Position als „Neuerer“ in Bezug auf das vor Beginn seiner Karriere etablierte literarische System bereits herausgestellt hat. Zu denken ist dabei in erster Linie an einige Arbeiten von Gerhard Regn und Ulrich Schulz-Buschhaus.

Von besonderem Interesse für eine Analyse der frühen Lyrik Marinos und ihres „evolutionären Potenzials“ ist Regns Aufsatz „Systemunterminierung und Systemtransgression“⁶⁹³, der sich aus dem Blickwinkel der modernen Intertextualitätsforschung mit der „Petrarkismus-Problematik“ insbesondere in Marinos Frühwerk auseinandersetzt und daher für die Frage nach Elementen der Verfremdung und Erneuerung in Marinos früher Lyrik Relevanz besitzt.

In der Barockforschung ist häufig der Befund anzutreffen, dass Marinos frühe Dichtung noch zahlreiche petrarkistische Elemente enthält.⁶⁹⁴ Dies verwundert nicht, bedenkt man die Situation des literarischen Diskurses zur Zeit ihrer Entstehung. Am Ende des 16. Jahrhunderts war das petrarkistische Modell in der Lyrik trotz einiger Abwandlungen noch immer normgebend. Dieses Modell liefert also nicht nur einen „literarhistorischen Erwartungshorizont“⁶⁹⁵, vor dem Marinos frühe Lyrik, insbesondere die Liebedichtung der *Rime amorose* und *Amori*, betrachtet werden muss, es prägt auch den Erwartungshorizont der Zeitgenossen, vor denen sich Marino präsentierte. In formalistischer Terminologie kann man folglich davon sprechen, dass die petrarkistische Dichtung um 1600 das

693 Regn 1993b.

694 Vgl. ebd., S. 257; auch: Martini, Alessandro: „Marino postpetrarchista“, in: *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, 7 (1985), S. 15-36.

695 Regn 1993b, S. 260.

Zentrum des literarischen Systems besetzte und Marino daher, um überhaupt wahrgenommen werden zu können, wenigstens an bestimmte Konstruktionsprinzipien der petrarkistischen Dichtung anknüpfen musste, wollte er ein neues konstruktives Prinzip etablieren. Marinos Petrarkismus-Referenz ist, wie Regn zeigt, zu großen Teilen vermittelt durch das spezifische petrarkistische System Tassos. Tasso konzipierte seine *Rime* nicht mehr zur Gänze als einen *Canzoniere*, der die Gesamtstruktur dieses Modells als „integrativen Rahmen“⁶⁹⁶ nutzt. Stattdessen unterteilte er sie inhaltlich in *amori*, *encomi* und *cose sacre o almeno in laude de' prelati*. Dennoch bedeutete diese Abweichung bei Tasso noch keine prinzipielle Abkehr vom *Canzoniere*-Konzept. Vielmehr legte er mit den *Amori*, also dem ersten Teil seiner *Rime*, eine Art „canzoniere im Kleinformat“ vor. Er schuf mit ihnen „nämlich einen Lyrik-Zyklus [...], in dem alle unabdingbaren Elemente eines ‚canzoniere‘ im Sinne des Cinquecento-Petrarkismus repräsentiert sind: Unter dem Einsatz einer demonstrativ inszenierten petrarkistischen Intertextualität und unter ostentativer Bezugnahme auf das liebestheoretische Schrifttum der Hoch- und Spätrenaissance läßt Tasso das biographisch stilisierte lyrische Ich einen stark ‚narrativisierten‘ Weg durchlaufen, auf dem es ungeachtet der vom Bembo-Modell abweichenden Monothematik sichtbar aus den Wirren seiner antinomisch-paradoxalen Liebe herausgeführt wird.“⁶⁹⁷

Regn hat gezeigt, inwieweit sich das Modell Tassos mit seiner spezifischen Ausprägung des Petrarkismus in Marinos früher Lyrik niederschlug, aber auch, welchen Veränderungen es unterworfen wurde. Dabei geht er vor allem auf den ersten Teil der *Lira* ein, der auch zeitlich in besonderer Nähe zu Tassos Schaffenszeit liegt.⁶⁹⁸ Der Philologe illustriert anschaulich, wie Marino in vielfacher Weise das *Canzoniere*-Modell des Petrarkismus aufruft, um es dann durch vielfältige Brechungen zu dekonstruieren und letztlich auch zu desavouieren. So sei beispielsweise sein Eröffnungsgedicht klar an die petrarkistischen „Vorbilder“, in diesem Fall neben Tasso vor allem Bembo, angelehnt. Auch das Vokabular sei überwiegend petrarkistisch legitimiert.⁶⁹⁹ Neben diesen beiden Aspekten

696 Ebd., S. 259.

697 Ebenda.

698 Vgl. ebd., S. 260; Der erste Teil wurde 1602 zum ersten Mal in den *Rime* veröffentlicht.

699 Vgl. Regn 1993b, S. 260ff.

führt Regn noch zahlreiche weitere Berührungspunkte an. Entscheidend ist für ihn aber, dass Marino trotz aller Anknüpfungen letztlich einen deutlichen Bruch mit dem Modell vollzogen habe. Dieser zeige sich besonders deutlich am Fehlen eines Elements, das Regn als „petrarkistisches ‚sine qua non‘“⁷⁰⁰ bezeichnet, nämlich der „moraldidaktischen Komponente“⁷⁰¹ in Form des charakteristischen „iter“ der *Canzoniere*-Dichtung des Cinquecento, auf dem das stilisierte lyrische Ich den Weg einer Läuterung beschreibt, der herausführt aus den leidvollen Liebesverstrickungen. Ein *Canzoniere* wird so zum literarischen Lehrstück, das ein „Sinnangebot bereitstellt“, das sich „über den Verweis auf die zeitgenössische Liebestheorie [...] konstituiert.“⁷⁰² Auf eben diese belehrende Funktion wird traditionsgemäß bereits im Einleitungsgedicht verwiesen, indem hier der rückblickende Standpunkt des bereits Geläuterten eingenommen wird, der sein eigenes, in der Folge dargestelltes Beispiel als mahnendes Exemplum vorstellt.⁷⁰³ Ein solcher Verweis fehlt aber bei Marino.⁷⁰⁴ Damit, so Regn, „stellt Marino das petrarkistische System zur Disposition“⁷⁰⁵. Er unterstreicht diese These daraufhin mit Verweis auf das Schlussonett. Gemäß dem petrarkistischen Modell erwartete man dort Reuegedichte, die, in direktem Bezug zum Beginn, Distanz zur anfangs vorgestellten konfliktreichen Liebesverstrickung nehmen, und ein eben solches Gedicht findet sich noch bei Tasso.⁷⁰⁶ Bei Marino hingegen thematisiert das Gedicht nicht das Ende der Liebesbeziehung, im Gegenteil, es empfiehlt vielmehr der Dame die Sammlung an, in der Hoffnung, sie möge dazu beitragen, in ihr die Liebe für das lyrische Ich doch noch zu entflammen.⁷⁰⁷ Damit erhalten die *Rime amorose* insgesamt den Gehalt einer Liebeswerbung, was eine radikale Umfunktionierung des Zyklus-Modells im Vergleich zum petrarkistischen System darstellt.

Das hier anklingende Verfahren Marinos im Umgang mit dem petrarkistischen Modell als der bis dato dominierenden Reihe im Bereich der sti-

700 Ebd., S. 263.

701 Ebenda.

702 Ebd., S. 257.

703 Vgl. ebd., S. 263.

704 Vgl. ebd., S. 264.

705 Ebenda.

706 Vgl., ebenda.

707 Vgl., ebenda.

listisch hohen Lyrik könnte als Paradebeispiel für die formalistische Parodie- und Evolutionstheorie dienen. Der Dichter knüpft bewusst und explizit an verschiedene Funktionselemente der dominierenden Reihe an, degradiert diese aber in seinem eigenen poetisch-poetologischen System zu Randerscheinungen, mit subversivem Auftrag: „Die petrakistische Systemreferenz dient dazu, dem System als einem integralen Ganzen seine Verbindlichkeit zu kontestieren.“⁷⁰⁸ Die formalistische Literaturtheorie liefert ein Erklärungsmodell für Marinos Verfahren bei dieser poetologischen Grenzverschiebung. Erst die Anknüpfung macht die Integration neuer Elemente in eine literarische Reihe möglich. Indem Marino sein neues poetologische Konzept unter Bezugnahme auf die Tradition realisiert, gewinnt er die Möglichkeit, neue Elemente in die Reihe zu importieren. Damit trägt er, wie sich im Folgenden noch deutlicher zeigen wird, entscheidend zu deren Evolution bei.⁷⁰⁹ Die neuen Elemente sind dabei zahlreich. Sie finden sich auf verschiedenen Ebenen, teils auf der thematisch-inhaltlichen, teils auf der formal-stilistischen. Ein wichtiges und prägnantes Beispiel, auf das auch Regn verweist, ist die Integration barocker *concetti*. Exemplarisch behandelt er in diesem Zusammenhang das letzte Terzett des Eröffnungsgedichts von Marinos *Rime amorose*. Das *concetto*, um das es dort geht, entwickelt seiner Einschätzung nach seine volle Wirkung erst unter Berücksichtigung seiner „kodierte[n] Intertextualität“.⁷¹⁰

[...]

Tu, per lo cui valor la palma e 'l vanto
ebbe di me la mia nemica invitta,
se desti morte al cor, dà vita al canto.⁷¹¹

Regn sieht in diesem Anruf an Amor eine Variation des Musenanrufes im Einleitungsgedicht *Bembos*. Beide enthielten eine Bitte um Nachleben für das Werk. Der Unterschied bestehe aber in der Motivierung dieser

708 Ebd., S. 265.

709 Vgl. ebd., S. 265f; Regn beruft sich nur indirekt auf die formalistischen Theorien. So zitiert er an er an einer späteren Stelle Jakobson. Auf Tynjanovs Theorie der literarischen Evolution und der Bedeutung der Parodie geht er aber an keiner Stelle direkt ein. Allerdings kommt er zu zahlreichen Ergebnissen, die für eine Analyse aus diesem Blickwinkel sehr nützlich sind.

710 Vgl. Regn 1993b, S. 265.

711 Marino, *Rime amorose* 1, vv. 12-14.

Bitte. Während sie bei Bembo auf die Erfüllung der intendierten moral-didaktischen Funktion durch den Erfolg des Werkes abziele, fehle eine solche Funktionalisierung bei Marino. Für Regn heißt das, „daß die Liebesdichtung nicht mehr dem „utile“-Postulat untersteht, sondern daß sie ganz unter das Signum des „dulce“ gerückt ist und ihre ästhetische Autonomie unverblümt reklamiert. Zugespitzt: Die in der Amor-„invocatio“ beschworene Liebeslyrik erfüllt sich in der Inszenierung eines Ergötzen bereitenden, ingeniösen Sprechens.“⁷¹²

An diesem Beispiel zeigt sich vieles, was für Marinos „evolutionierende“ Praxis charakteristisch ist. Zunächst die Postulierung des „Neuen“ durch Aufrufung des „Alten“: Die Modifikation des petrarkistischen Systems tritt erst im Kontrast mit der Bemboschen Textstelle hervor, ohne dass diese explizit benannt würde. Sie ergibt sich praktisch als Pointe aus dem Zitat. Damit ist in der Bembo-Referenz selbst schon eine Struktur zur Anwendung gebracht, die Regn als „*acutezza*-Struktur“ bezeichnet, im Sinne einer überraschenden, Erstaunen bereitenden Wendung, einer „Verfremdung“ in der Art eines typisch barocken *conchetto*. Der Effekt wird dabei noch gesteigert durch die Einbindung der Referenz „in einen elaborierten syntaktischen Parallelismus, durch die Verknüpfung mit einem Polyptoton sowie durch die Überlagerung mit alliterativen Strukturen“.⁷¹³ Die Stelle erscheint also als *conchetto par excellence*, in dem Form und Inhalt korrelieren und jeweils im Dienste einer poetologischen Programmatik stehen. Bemerkenswert ist nun Regns Urteil zur Ablösung des „utile-Postulats“. Zuzustimmen ist ihm insofern, als das „utile“ in seiner moral-didaktischen Dimension von Marino zur Disposition gestellt wird. Insbesondere vor dem Hintergrund der Überlegungen Tesausos stellt sich aber die Frage, ob es sich wirklich um eine Aufgabe des „utile“ handelt, oder ob sich nicht vielmehr Nützlichkeit und Lehrhaftigkeit der Dichtung verschieben – auf eine von *acutezza* und *meraviglia* beförderte erkenntnistheoretische Ebene. Abschließend wird diese Frage erst am Ende der Untersuchung zu beantworten sein. Sie sollte aber bei den folgenden Analysen von Gedichten Marinos stets mitgedacht werden.

712 Vgl. Regn 1993b, S. 266.

713 Ebd., S. 265.

Eine bemerkenswerte Neuerung der *Rime amorose* Marinos, auf die er selbst ausdrücklich verweist,⁷¹⁴ besteht in deren Ordnung nach thematischen Blöcken, und zwar sowohl auf der Makroebene, indem die Sammlung in Kapitel mit verschiedenen Themen unterteilt erscheint, als auch und vor allem auf der Mikroebene innerhalb der Kapitel, die ihrerseits in Gruppen thematisch zusammengehöriger Gedichte organisiert sind. Regn stellt hier wiederum anschaulich dar, dass sich auch die Etablierung dieser Struktur in direkter Auseinandersetzung mit dem bis dato verbindlichen narrativen Ordnungsschema des Petrarkismus vollzieht.⁷¹⁵ Die thematische Ordnung diene Marino auch dazu, sein künstlerisches Vermögen bei der Ausgestaltung der Themenblöcke zu demonstrieren, bei der das Prinzip der *variatio* im Vordergrund gestanden habe.⁷¹⁶ Es sei mit anderen Worten um den Nachweis gegangen, dass kraft des *artificio* des Künstlers „ein und dasselbe Thema verschieden durchgeführt werden kann, daß durch die Art und Weise der Ausgestaltung im Identischen das Differente sichtbar werden kann.“ Regn ergänzt: „Was zählt, ist nicht so sehr das ‚Was‘ sondern das ‚Wie‘. Durch das Verfahren variierender Reihung wird die Aufmerksamkeit des Lesers von der Aussagesubstanz ab- und auf den Aussagemodus hingelenkt.“⁷¹⁷ Angesichts dieser Feststellung erscheint es nicht unberechtigt, Marinos Kunstverständnis auch jenseits der Bereiche ‚Intertextualität‘ und ‚Parodie‘ eine Affinität zu dem des Formalismus zu unterstellen. Die Verfahrenhaftigkeit des Dichtens stand offenbar auch für ihn im Vordergrund.⁷¹⁸ Sie diene dem Ziel, durch ständige Variation, also letztlich ständige Verfremdung, neuartige, überraschende Effekte zu erzielen, sprich Momente des „Neu-Sehens“ zu evozieren. Ein letzter von Regn beobachteter Aspekt, der hier aufgegriffen werden soll, ist der der Sensualisierung der Liebedichtung in den *Rime amorose*. Sie verdankt sich der Anknüpfung an die Tradition der „erotisch-sensuellen Dichtung der ‚antichi latini‘“⁷¹⁹, ein wichtiger Referenzpunkt

714 Vgl. Marino, *Lettere* CXLIX, S. 253.

715 Vgl. Regn 1993b, S. 270ff.

716 Vgl. ebenda. Zur Bedeutung der *variatio* im Werk Marinos vgl. auch: Tappert 1997.

717 Ebenda.

718 Vgl. die Passagen in Marinos Brief an Claudio Achillini (Marino, *Lettere* CXLIX).

719 Ebenda. Zur Rolle der antiken Liebedichtung im Barock und bei Marino vgl. auch Friedrich 1964, S. 603ff und S. 698f; Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Antipetrarkismus und barocke Lyrik. Bemerkungen zu einer Studie Jörg-Ulrich Fechners“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 19 (1968), S. 90-96 hier S. 96.

der Dichtung Marinos wie des Barock insgesamt. In der Vermischung verschiedener poetischer Traditionen sieht Regn die Realisierung „einer im Sinne des Dialogizitätskonzeptes begriffenen Poetik der Mehrstimmigkeit“⁷²⁰. Der Begriff der Mehrstimmigkeit lässt an das Bachtinsche Konzept der Polyphonie denken.⁷²¹ Bachtins „großer Dialog“ geht aber von einer Gleichgewichtung der Sprecherpositionen bei gleichzeitiger Rücknahme der Position des Autors aus. Davon kann allerdings bei Marino keine Rede sein. So stehen die petrarkistischen Elemente nicht gleichberechtigt neben denen der antik-hedonistischen Tradition. Im Gegenteil, die Aufrufung ihrer Positionen, insbesondere ihres Liebeskonzepts, dient immer nur dazu, diese als nicht mehr verbindlich zu desavouieren.⁷²² Die Petrarkismusreferenz zielt, wie Regn anschaulich darstellt, auf Systemtransgression, der Petrarkismus erscheint als etwas zu Überwindendes, von dem Marino sich abstoßen will, ganz wie es Tynjanov analog für das Verhältnis von Dostoevskij zu Gogol konstatieren sollte.⁷²³

Regns Arbeit liefert zahlreiche Anhaltspunkte für „evolutionierende“ Elemente in Marinos Werk. Weitere finden sich in verschiedenen Untersuchungen von Ulrich Schulz-Buschhaus oder auch in Alessandro Martinis Aufsatz „Marino postpetrarchista“. So sieht Schulz-Buschhaus Marino in einer Affinität zu einem bestimmten „Strang moderner oder stärker noch postmoderner Poetik und Mentalität.“ Diese manifestiere sich im „programmatisch-experimentelle[n] Charakter“, der „in der Tat das Merkmal, das Marinos Werk mehr als alle andere kennzeichnet“, bilde.⁷²⁴ Vielsagend sind in diesem Zusammenhang die Ergebnisse seiner Analyse des Gedichts *La ninfa avara* aus Marinos *Sampogna*. Marino greift in diesem Text zunächst ein typisches Motiv der bukolischen Dichtung des Cinquecento auf, die vergebliche Liebeswerbung des männlichen Protagonisten. Gleich-

720 Regn 1993b, S. 275.

721 Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

722 Statt mit Mehrstimmigkeit lässt sich Marinos Verfahren eher mit dem von Armen Avanesian in Auseinandersetzung mit dem Ironiekonzept Schlegels entwickelten Begriff der „ironischen Multidimensionalität“ beschreiben. Vgl. Avanesian, Armen: *Phänomenologie ironischen Geistes. Ethik, Poetik und Politik der Moderne*, München: Wilhelm Fink, 2010, S. 63.

723 Tynjanov 1921, S. 23f.

724 Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Intertextualität und Modernismus bei Giovan Battista Marino. Interpretationen zu den ‚Idilli pastorali‘ *La bruna pastorella* und *La ninfa avara*“, in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, hrsg. von Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel, München: Fink, 2000, S. 331-357.

zeitig steht das Gedicht aber in krasser Diskrepanz zu seinen petrarkistischen Vorbildern, vor allem deshalb, weil „die geliebte Filaura alles andere als eine petrarkeske Laura ist.“⁷²⁵ Vielmehr wird sie schon im Titel als „habgierig“ charakterisiert, und wie das zu verstehen ist, wird im Folgenden deutlich, wenn Filaura klar macht, dass sie als Gegenleistung für ihre Hingabe mehr verlangt als Herz, Liebe und Gesang des Werbenden, nämlich konkrete Gaben.⁷²⁶ Letztlich handelt es sich also um den Sachverhalt der Prostitution, einen Motivbereich, der eigentlich der burlesken *poesia bernasca* zuzuordnen ist und deutlich die Gattungskonventionen der pastoralen Dichtung sprengt.⁷²⁷ Bekannt ist er aber auch – und diesen Hinweis unterlässt Schulz-Buschhaus – aus den Liebeslegien des Ovid. In dessen *Amores* finden sich Texte, in denen recht unverblümt das Thema einer materiellen Gegenleistung des Dichters für die Hingabe der geliebten Frau verhandelt wird, so vielleicht am eindeutigsten in Elegie 1.8 auf eine Kupplerin mit dem sprechenden Namen „Dipsas“⁷²⁸, die der *puella* nahelegt, für ihre Hingabe nicht bloß Gesang und „*carmina nova*“ zu akzeptieren, sondern von dem Dichter materielle Gaben zu fordern.⁷²⁹

Besondere Relevanz hat *La ninfa avara* aber durch ihre explizite Referenz auf Tassos *Aminta*.⁷³⁰ Schulz-Buschhaus zeigt, wie es Marino gelingt, durch den intertextuellen Bezug das „Innovationskriterium“ als entscheidendes Beurteilungskriterium für Literatur zu postulieren. So lässt er die Nymphe auf eine werbende Rede Filenos antworten, die Werbung sei zwar schön, aber nicht neu, da sie nur *Topoi* aus der Tradition der Schäfer-Literatur enthalte und daher ihren Geltungsanspruch verliere. Das Gedicht erhält somit eine poetologische Dimension; Modernismus, Dynamik und ständige Innovation sind darin leitende Kriterien,⁷³¹ Innovation freilich, die sich oftmals aus ingeniösen Kombinationen unverwandter

725 Ebenda.

726 Vgl. ebd., S. 349.

727 Vgl. ebenda.

728 „Schlange“.

729 Vgl. Ovid: *Amores*. 1.8; zum Thema der Prostitution s. auch: Bretzigheimer, Gerlinde: *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, Tübingen: Gunter Narr, 2001. Die wichtige Bedeutung des Vorbilds Ovid für die Dichtung Marinos ist bekannt. Auf die Funktion der Ovidrezeption innerhalb der Dichtungskonzepte Marinos wird im Zusammenhang der *Amori* noch näher einzugehen sein.

730 Vgl. ebd., S. 352f.

731 Vgl. ebd., S. 354.

Elemente speist und so einen parodistisch evolutionären Gehalt gewinnt, wofür der angesprochene, Gattungsnormen transgredierende Ovidbezug als zusätzliches Beispiel dienen mag. Ausgehend von diesen Beobachtungen sollen nun in eigenen Analysen zusätzliche Belege für evolutionierende Verfahren in Marinos lyrischem Werk gefunden werden.

Insbesondere im dritten Teil von Marinos Sammlung *la Lira* und dort vor allem in den *Amori* finden sich zahlreiche Gedichte, die starke intertextuelle Bezüge, „parodistische“ Elemente und damit deutliche Verweise auf ihre systemische „Neuartigkeit“ aufweisen. Inszeniert wird diese Neuartigkeit mithilfe von Verfahren, die den von Tynjanov beschriebenen Verfahren der „literarischen Evolution“ entsprechen. Dabei bietet sich zunächst Marinos Eingangssonett zur genaueren Analyse an.

Tempro la cetra, e per cantar gli onori
di Marte, alzo talor lo stile, e i carmi.
ma invan la tento, et impossibil parmi
ch'ella giamai risoni altro ch'amori.

Così pur tra l'arene, e pur tra' fiori 5
note amorse Amor torna a dettarmi,
né vuol ch'io prenda ancora a cantar d'armi,
se non di quelle ond'egli impiaga i cori.

Or l'umil plettro ai rozzi accenti indegni, 10
Musa, qual dianzi, accorda, infin ch'al vanto
de la tromba sublime il Ciel ti degni.

Riedi ai teneri scherzi; e dolce intanto
lo Dio guerrier, temprando i ferì sdegni,
in grembo a Citherea dorma al tuo canto.⁷³²

Sah Regn bereits im Eingangsgedicht der *Amorse* ein intertextuelles Spiel zwischen Marino und Tasso in Gang gesetzt, so ist dieses hier noch einmal gesteigert. Das Gedicht bezieht sich nämlich auf der textuellen Ebene zunächst deutlich direkter auf die Vorlage Tassos, als dies bei seinem Äquivalent aus den *Amorse* der Fall war. Um dies zu veranschaulichen, sei auch Tassos Eingangsgedicht zitiert:

732 Marino *Amori* 1.

Vere fûr queste gioie e questi ardori
 ond'io piansi e cantai con vario carme,
 che poteva agguagliar il suon de l'arme
 e de gli eroi la gloria e i casti amori;
 e se non fu de' piû ostinati cori 5
 ne' vani affetti il mio, di ciò lagnarme
 già non devrei, ché piû laudato parme
 il ripentirsi, ove onestà s'onori.
 Or con l'esempio mio gli accorti amanti,
 leggendo i miei dilette e 'l van desire, 10
 ritolgano ad Amor de l'alme il freno.
 Pur ch'altri asciughi tosto i caldi pianti
 ed a ragion talvolta il cor s'adire,
 dolce è portar voglia amorosa in seno.⁷³³

Bei der Gegenüberstellung der beiden Gedichte fallen zunächst die Übereinstimmungen auf. So entsprechen in den Quartetten sechs von acht Reimwörtern denen der Vorlage Tassos oder sind mit ihnen verwandt. Darin zeigt sich eine klare Bezugnahme, nicht nur sprachlich, sondern auch auf bestimmte Termini, die in Tassos Einleitungsgedicht eingeführt werden. So übernimmt Marino die Begriffe „onori“, „amori“ und „cori“, sowie „carmi“ im Plural statt des Singulars bei Tasso, „parmi“ als Variante von „parme“, und analog „armi“ statt „arme“. Insbesondere der Bezug auf „onori“, „armi“ und „carmi“ ist dabei zu beachten, denn, wie Regn festgestellt hatte, geht bei Tasso mit der Aufnahme dieser Begriffe in den Liebeszyklus eine Analogisierung von epischem und lyrischem Diskurs einher, die Marino schon in den früheren *Rime amorose* negiert.⁷³⁴ Die Ablehnung einer solchen Verbindung bei Marino wird im Eingangsgedicht der *Amori* nun explizit.

So äußert das lyrische Ich ganz offen seine Unfähigkeit, von den Ruhmestaten des Mars zu singen, da ihm von Amor nur Liebeslieder eingegeben würden. Verbunden ist diese Absage an das Epische mit einer poetologischen Reflexion über die Höhe des Stils der folgenden Dichtung.

733 Tasso *Rime d'amore* [1591], I.

734 Vgl. Regn 1993b, S. 277.

So geht der anfängliche Versuch der „Heldendichtung“ mit einer Hebung des Stils einher, die aber genauso scheitert. Und doch wird erneut auf die Tradition des Epos bzw. der sich in Bezug zum Epos setzenden Lyrik des Petrarkismus verwiesen, wenn Marino seiner Sammlung den für diese Tradition typischen Musenaufwurf voran schickt. Das hier ins Werk gesetzte Spiel mit Gegensätzen ist charakteristisch für die Dichtung Marinos und lässt sich durchaus programmatisch lesen. Trotz der offensichtlichen Parallelen zum Vorbild Bembos, wird von Marino eindeutig nicht der Weg einer Analogisierung von Lyrik und Epik beschritten. Die offensichtlich zur Schau gestellte Unfähigkeit, selbst episch zu dichten, ist so angelegt, dass sie als parodistische Überspitzung verstanden werden kann.⁷³⁵ Diese Lesart lässt sich durch verschiedene Referenzen auf die antike Dichtung, die typisch für Marino sind. So wird der eröffnete Motivrahmen der Übertreffung des Kriegs durch die Liebe, mit all ihren poetologischen Implikationen, abgeschlossen durch ein Bezugnahme auf Lukrez *De rerum natura*.⁷³⁶ Marino evoziert das aus dem Proömium der Lehrdichtung bekannte Bild des im Schoße der Cytherea, also Venus, schlafenden Kriegsgottes Mars. Dabei steigert er die Vorlage allerdings noch. War bei Lukrez noch von einem wütenden Mars die Rede, der allenfalls ab und an von der Liebesgöttin besänftigt werden kann, so erscheint er bei Marino wesentlich weniger bedrohlich. Im Gegenteil ruht er ruhig und „süß“, eingeschläfert vom Gesang der Muse, die Marinos Dichtung zum Himmel trägt, im Schoße der Göttin und wirkt dabei eher einem Knaben als einem Liebhaber, geschweige denn einem Krieger gleich. In Marinos spezifische Ausgestaltung des Bildes mischt sich so eine eine spöttische Komponente, die der hohen epischen Dichtung

735 Alfred Noyer-Weidner hat gezeigt, wie ausgeprägt der Aspekt der „Heroisierung des lyrischen Inhalts“ insbesondere in Bembos Einleitungssonett ist. Für den Literaturwissenschaftler ist dies Beleg für den Anspruch Bembos „etwas der älteren Lyrik letztlich Überlegenes [zu] verwirklichen“. (Vgl. Noyer-Weidner, Alfred: „Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch im Bembos Einleitungsgedicht“, in: *Romanische Forschungen* 86 (1974), S. 314-358. Hier S. 346.) Karlheinz Stierle sieht diesen Weg allerdings schon insofern bei Petrarca vorgezeichnet, als er einen Paradigmenwechsel in dessen Werk „vom Epos zur Lyrik“ konstatiert. Dieser wird am augenfälligste, so Stierle, in der „Erschaffung der Laura aus dem Geist der Laureate“, dort also, wo sich das Streben des Dichters nach der laureatio von seinem epischen Projekt der *Africa* hin zum lyrischen Projekt des *Canzoniere* verschiebt. (Vgl. Stierle, Karlheinz: *Francesco Petrarca. Ein intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München/Wien: Hanser, 2003, S. 475-524.)

736 Lukrez: *De rerum natura*.

unangemessen erscheint. Darin lassen sich deutliche Hinweise darauf erkennen, wie hier das parodistisch-evolutionäre Verfahren Marinos ins Werk gesetzt wird. Er ruft zunächst die Vorlage Tassos auf, am augenscheinlichsten anhand der analogen Reimwörter. Aber auch auf anderen Ebenen finden sich Referenzen. So wird in beiden Texten der Liebesgott Amor direkt angesprochen und beide thematisieren das Feld der epischen Kriegs- und Heldendichtung. Die Aufrufung des Tassoschen Modells dient Marino aber nur zur Inszenierung seiner Überschreitung. Dies lässt sich außer am bisher Festgestellten noch an anderen Punkten zeigen.

Neben den übernommenen Reimwörtern sind daher hier auch gerade diejenigen interessant, die ausgespart bleiben. So wird aus „lagnarme“ „dettarmi“ und die „ardori“ gar zu „fiori“. Ein deutlicher Verweis darauf, dass das Motiv der Liebesqualen, eines der petrarkistischen Kernmotive, hier geradezu demonstrativ getilgt wird; mehr noch, ihm wird pointiert die Heiterkeit der Blumen entgegengesetzt. Eine solche Verschiebung des Liebeskonzepts schien in den *Amorose* bereits angelegt und zeigt sich hier voll entfaltet. Entsprechend erscheint auch das Verhältnis von Mars und Amor. Beide Götter sind hier Antagonisten. Amor verhindert, dass Mars besungen wird, indem er dem lyrischen Ich „note amorose“ eingibt. Letztlich wird er damit zum Bezwinger des Mars, denn es ist das Liebeslied, das den Kriegsgott einschlafen lässt. All dies ist inhaltlich dem Gedicht Tassos diametral entgegengesetzt, denn dort bringt das Ich den Wunsch zum Ausdruck, Amor mithilfe und im Sinne der Vernunft die Zügel aus der Hand zu nehmen.

Der Antagonismus von Amor und Mars motiviert bei Marino zugleich die durchgängig antithetische Grundstruktur des Gedichts. Die Antithese wiederum ist, wie man bei Tesauro nachlesen kann, ein besonders geeignetes Mittel zur Erzeugung von *maraviglia*, weil ihr immer die „Vereinigung von Disparatem“ zugrunde liegt. Die Überraschungs- und Erkenntnispotenziale liegen in diesem Fall allerdings eher auf der System- als auf der Objektebene. Es ist das Spiel mit den Erwartungen des Publikums, die systematisch geweckt und unterlaufen werden, das hier Erstaunen und Bewunderung erzeugt und damit zur Modifikation und Neuperspektivierung des Modells der Liebesdichtung beiträgt. Wohin diese Neuperspektivierung inhaltlich zielt, darauf geben weitere intertextuelle Refe-

renzen einen Hinweis, die sich in Marinos Einleitungsgedicht ausmachen lassen. Zu nennen ist zunächst seine offensichtliche Bezugnahme auf ein Gedicht aus den *Carmina anacreontea*, einer Sammlung antiker griechischer Gedichte, die Henri Estienne 1554 erstmals in edierter Form vorlegte und 1556 auch in lateinischer Übersetzung veröffentlichte.⁷³⁷ Die Sammlung entfaltete in der Folge einigen Einfluss auf unterschiedliche Dichter, insbesondere in Frankreich, aber auch in Italien.⁷³⁸ Marinos Bezugnahme auf das (pseudo-)anacreontische Modell ist nun besonders markant, wie sich durch einen Vergleich seines Eingangssonetts mit dem Gedicht, das Estienne an den Beginn seiner Ausgabe stellt, zeigen soll. Die Bezugnahme auf die Lateinische Übersetzung ist hier geboten, da Marino selbst dem Griechischen nicht mächtig war und so nur diese Version rezipieren konnte.

Cantem libens Atridas, cantem libensque Cadmum: sed barbiti mihi unum nervi sonant amorem.	
Mutata nuper a me chelys, fidesque cunctae: Iamque Herculis labores canebam: at illa contra sonabat usque amores.	5
Heroes ergo longum mihi valete posthac. Nam barbiti mihi unum nervi sonant amorem.	10

Das ungewöhnliche Bild von der Lyra, die sich der epischen Dichtung widersetzt und nichts anderes spielen will, als Liebeslieder, das Marino im ersten Quartett seines Eingangssonetts präsentiert, findet im zitierten Text sein Vorbild. Und genau wie Marinos Sonett, ist auch dieses Gedicht

737 Estienne, Henri (Hrsg.): *Anacreontos, kai allōn tinōn lyrikōn poiētōn Melē*, Paris: 1556.

738 Zur Rezeptionsgeschichte der Sammlung in Italien vgl. Ferrari, Severino: „Di alcune imitazioni e rifioriture delle ‘Anacreontee’ in Italia nel sec. XVI“, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 20 (1892), S. 395-424.

als poetologisches Programmgedicht anzusehen.⁷³⁹ Nicht zuletzt deshalb setzt es Estienne wohl auch an den Beginn seiner Ausgabe, obwohl es tatsächlich innerhalb der Sammlung der *carmina anacreontea*, wie sie in der *Anthologia Palatina* enthalten ist, an Nummer 23 steht.⁷⁴⁰ Diese Anordnung bot sich für den französischen Humanisten wohl auch deshalb an, weil sie es ihm umso leichter ermöglichte, einen Bezug zu einer weiteren dichterischen Autorität der Antike herzustellen. So führt Estienne selbst in seinem Kommentar explizit die erste Elegie aus Ovids *Amores* als Paralleltext an.

Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
par erat inferior versus – risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.
'Quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris? 5
Pieridum vates, non tua turba sumus.
quid, si praeripiat flavae Venus arma Minervae,
ventilet accensas flava Minerva faces?
quis probet in silvis Cererem regnare iugosis,
lege pharetratae Virginis arva coli? 10
crinibus insignem quis acuta cuspidе Phoebum
instruat, Aoniam Marte movente lyram?
sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna;
cur opus adfectas, ambitiose, novum?

739 Vgl. Müller, Alexander: *Die Carmina Anacreontea und Anakreon. Ein literarisches Generationenverhältnis*, Tübingen: Gunter Narr, 2010, S. 134f.

740 Estienne verschweigt hier allerings diesen Umstand. Im Gegenteil erklärt er explizit, dass das Gedicht das erste in der ihm vorliegenden Quelle sei und versieht diese Information mit dem Urteil „et recte, meo quidem iudicio.“ (Estienne S. 71). Die neuere Forschung geht davon aus, dass Estienne seine *editio princeps* vor allem deshalb so ordnete, um der von ihm vertretenen Meinung, es handle sich bei der Sammlung (vorwiegend) um authentische Gedichte des Anakreon, Glaubwürdigkeit zu verleihen, wobei bis heute Unklarheit besteht, auf welche Quellen er sich stützte. Estienne selbst spricht von zwei Manuskripten, die die Grundlage seiner Sammlung bildeten; vgl. Rosenmeyer, Patricia A.: *The Poetics of Imitation. Anacreon and the Anacreontic Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992; Tilg, Stefan: „Neo-Latin Anacreontic Poetry: Its Shape(s) and Its Significance“, in: *Imitate Anacreon! Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the Carmina Anacreontea*, hrsg. von Manuel Baumbach und Nicola Dümmler, Berlin: De Gruyter, 2014. S. 163-197. Als weiteres Indiz für eine entsprechende Absicht führt Rosenmeyer das gänzliche Fehlen des eigentlich ersten Gedichts in Estiennes Ausgabe an. In diesem findet sich der Topos der Initiation des Dichters. Es ist dort aber gerade Anakreon selbst, der dem lyrischen Ich die Dichterweihe verleiht. (vgl. Rosenmeyer 1992, S. 5).

an, quod ubique, tuum est? tua sunt Heliconia temp 15
 vix etiam Phoebos iam lyra tuta sua est?
 cum bene surrexit versu nova pagina primo,
 attenuat nervos proximus ille meos;
 nec mihi materia est numeris levioribus apta,
 aut puer aut longas compta puella comas.' 20
 Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
 legit in exitium spicula facta meum,
 lunavitque genu sinuosum fortiter arcum,
 'quod' que 'canas, vates, accipe' dixit 'opus!'
 Me miserum! certas habuit puer ille sagittas. 25
 uror, et in vacuo pectore regnat Amor.
 Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat:
 ferrea cum vestris bella valete modis!
 cingere litorea flaventia tempora myrto,
 Musa, per undenos emodulanda pedes! 30

Die Bedeutung des intertextuellen Geflechts, das sich zwischen diesen drei Gedichten entspinnt, ist kaum zu überschätzen. Dies nicht nur, weil es sich jeweils um Einleitungsgedichte handelt⁷⁴¹, wodurch Marino seine Bezugnahme auf die dichterischen Vorbilder stark markiert, sondern auch deshalb, weil den beiden antiken Vorlagen selbst ein dezidiert programmatisch-poetologischer Charakter eigen ist. In beiden präsentiert sich ein lyrisches Ich, das sich anschickt, epische Dichtung zu verfassen, dem dies aber aufgrund äußerer Widerstände nicht gelingt. Diese Widerstände manifestieren sich nun in unterschiedlicher Weise. Ist es in dem anakreontischen Gedicht die bereits angesprochene Lyra, die sich dem Streben des lyrischen Ichs widersetzt, so resultiert im Text Ovids die Unfähigkeit des Dichters zum epischen Gesang aus einer direkten Intervention Cupidos. In Marinos Rezeption finden sich nun beide Motive verarbeitet. Im ersten Quartett seines Sonetts begegnet dem Leser das Motiv des widerspenstigen Instruments, das sich den epischen Absichten des lyrischen Ichs entzieht, während im zweiten Quartett Amor als Akteur auftritt, der dem „Sänger“ nichts anderes als „note amorose“ eingibt. Da-

741 Im Falle des anakreontischen Gedichts gilt dies zumindest für die Vorlage, die Marino bekannt sein konnte.

mit werden auf der inhaltlich-motivischen Ebene schon im ersten Teil des Sonetts die antiken Vorlagen klar als Referenzmodell präsentiert, während auf der formalen Ebene das Modell Tassos evoziert wird.⁷⁴² Zieht man Gerlinde Bretzigheimers Interpretation von Ovid, *Amores* 1.1, heran, lässt das Rückschlüsse auf einen weiteren Aspekt bei Marinos Verarbeitung der antiken Vorlagen zu, der auf der Ebene der Intertextualität relevant erscheint. Denn neben der Absage an die epische Dichtung ist bei Ovid noch ein weiteres Element präsent, das durch den intertextuellen Verweis auch für Marinos Sammlung eine programmatisch-poetologische Funktion erhält: Der Bruch zwischen der Figur des *poeta* und der des *amator*. Erscheint bei Tibull und Propertius noch die Verliebtheit des lyrischen Ichs als Ausgangspunkt für die Liebesdichtung, wodurch zugleich die Identität von *poeta*- und *amator*-Figur behauptet wird, löst sich diese Einheit bei Ovid auf. Denn die Entscheidung zum Verfassen von Liebesdichtung ist, wie Bretzigheimer zeigt, bei Ovid in erster Linie poetologisch und nicht psychologisch motiviert.⁷⁴³ So ist es ursächlich der Diebstahl der Versfüße durch Cupido, der den *poeta* zur elegischen Dichtung zwingt, eine Tat, die zunächst scharfen Widerspruch des lyrischen Ichs provoziert. Erst der Pfeilschuss beendet diese Auflehnung. Im Gesamtzusammenhang des Gedichts erscheint der Schuss so weniger als der Beginn der Liebeshandlung des *amator* – Verliebtheit wird in der ersten Elegie allenfalls dort thematisiert, wo der Sprecher seine Unfähigkeit zum Verfassen von Liebesdichtung ausdrückt, da ihm der Stoff fehle („*nec mihi materia est numeris levioribus apta*“) und ebenso ein *puer* oder eine *puella*, als Objekt der Liebe – als vielmehr in der Tradition eines anderen Topos, in dem der Schuss Amors den Moment der dichterischen Inspiration markiert, umso mehr, als es explizit die Eingabe des Stoffes ist, die Cupido durch sein Handeln intendiert (V. 24).⁷⁴⁴ Im Kern sieht

742 Die Verbindung beider Vorlagen zu einem gemeinsamen Referenzmodell erscheint aus der Perspektive Marinos auch deshalb plausibel, weil er sehr wahrscheinlich davon ausgegangen ist, dass das anakreontische Gedicht bereits Ovid als Vorbild gedient hatte, zumal der Kommentar Estiennes einen solchen Bezug nahelegt. Tatsächlich ist die Frage nach dem Vorliegen einer solchen Bezugnahme auch in der heutigen Forschung nicht abschließend geklärt. Zwar wird Anakr. 23 heute oftmals erst auf die ersten nachchristlichen Jahrhunderte datiert (Vgl. Zotou, Alexia: *Carmina anacreontea 1-34. Ein Kommentar*, Berlin: De Gruyter, 2014, S. 3f.), doch gibt es auch Forschungsmeinungen, die die Entstehung in hellenistischer Zeit verorten und zugleich eine Rezeption durch Ovid nahelegen, (vgl. Bretzigheimer 2001, S. 12).

743 Vgl. ebd., S. 16.

744 Vgl. ebenda.

Bretzigheimer daher in *Amores* 1.1 einen Rückgriff auf das *recusatio*-Modell, „das eine Gattungswahl begründet“ und somit wiederum rein poetologische Fragestellungen behandelt.⁷⁴⁵ Damit einher geht bei Ovid die Verknüpfung mit dem Leitmotiv des anakreontischen Gedichts 23: „Ich kann nicht anders“.⁷⁴⁶ Durch die Diskrepanz zwischen dem hohen Streben des *poeta* und seiner letztendlichen Ausgeliefertheit wirkt die Figur komisch gebrochen. Entsprechend scheint Bretzigheimer bei Ovid in der Elegie 1.1 ein Spiel mit der „Erwartungshaltung des Lesers“, die fortlaufend durchkreuzt werde, in Gang gesetzt.⁷⁴⁷ Gleiches trifft auch auf das Eingangsgedicht der *Amori* zu. So unterstützt die Referenz auf die antiken Modelle Marinos Programm der Dekonstruktion der seit Bembo stilbildenden Parallelisierung von epischer Dichtung und Liebeslyrik. Dort, wo die antiken Sprecher vor der Wahl zwischen Liebesdichtung und Epos stehen, präsentiert sich Marinos Sprecher vor einem literarischen Bezugsrahmen, der eine solche Trennung gerade aufzuheben suchte. Damit ist die Absage des barocken Lyrikers an das Epische umso deutlicher als ein Bekenntnis zu einer gänzlich veränderten Liebeskonzeption zu lesen, auf deren Gestalt er durch seine Bezugnahme auf die römische Liebeselegie und die anakreontische Tradition klar verweist. In Kraft gesetzt wird dieser poetologisch-programmatische Impuls durch ein beinahe prototypisches parodistisch-evolutionierendes Verfahren, à la Tynjanov. Die Aufrufung von Strukturelementen, die den Kern der literarischen Reihe besetzen – hier das petrarkistische Modell im Stile Bembo – und ihre parodistische Bearbeitung durch die Kombination mit ihnen unverwandten und oftmals inkompatiblen Elementen antiker Liebesdichtung erzeugt überraschende Verfremdungseffekte, die auf der Werkebene *maraviglia* hervorrufen, während sie auf der Systemebene an der Evolution der literarischen Reihe selbst mitwirken und somit einem poetologischen Ideal zum Durchbruch verhelfen, das genau solche *maraviglia*-Effekte anstrebt. Ein weiteres Beispiel für ein solches Verfahren ist auch in Bezug auf Marinos Umgang mit der für das petrarkistische System konstitutiven (fiktionalen) Einheit von dichtendem und liebendem

745 Ebd., S. 12. Zu den verschiedenen Modellen der Sammlungseröffnung vgl. Dimundo, Rosalba: „Da Apollo a Cupido. Ov. am. 1,1 e la scelta obbligata della poesia elegiaca“, in: *Orpheus*, n. s., 6 (1985), S. 1-24.

746 Bretzigheimer 2001, S. 12.

747 Ebd., S. 16.

Ich, von *poeta* und *amator*, zu beobachten. Unter Rückgriff auf das Modell Ovids lässt der italienische Dichter auch diese Systemkonstituente eindrucksvoll kollabieren.⁷⁴⁸ Den Anlass für die Entscheidung zum Verfassen von Liebesdichtung bietet bei Marino – ganz in Analogie zum Vorbild Ovids – weder die vorgebliche Verliebtheit des lyrischen Ichs, noch erst recht ein moralisch-didaktisches Sendungsbewusstsein aus dem heraus die eigene schuldvolle Liebesverstrickung als mahnendes Beispiel präsentiert werden soll. Marinos Entscheidung für eine von den petrarkistischen Systemzwängen befreite Liebeslyrik präsentiert sich als Überwindungsgeste gegenüber einer in *Ordo*-Strukturen erstarrten Dichtungstradition. Seine künstlerische Produktion erscheint hier in vollem Einklang mit seiner Selbststilisierung zum autonomen Künstler, wie sie sie sich in seinen Briefen finden sollte, namentlich in den – freilich deutlich später verfassten – Schreiben an Claudio Achillini und Girolamo Preti. So liefert *Amori* 1 ein anschauliches Beispiel für das im Brief an Achillini behandelte Verfahren des „leggere col rampino“⁷⁴⁹, aus dem sich Marinos kombinatorisch innovative Produktion vielfach speist. Noch interessanter sind hier aber die Aussagen aus dem Brief an Preti, indem Marino sich zu seinem Verhältnis zu poetischen Regelsystemen äußert. Dort erhebt er das „saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo“⁷⁵⁰ programmatisch zum Ziel seiner Dichtung und zugleich zum Qualitätskriterium. Vor diesem Hintergrund kann das Auftaktsonett der *Amori*, indem vordergründig noch die Hoffnung ausgedrückt wird, dereinst die höchsten Ehren mit epischer Dichtung zu erlangen, parodistisch gelesen werden. Denn eigentlich sind wesentliche Vorstellungen Marinos von gelungener Dichtung hier verwirklicht. Der Wunsch, episch zu dichten, verliert so an Dringlichkeit. Und so deutet sich auch eine Absage an die Regeln des Dekorums als Bewertungskriterium für Höhe und Qualität der Dichtung an – ein weiterer Schritt auf dem Pfad der „Gattungsnivellierung“, wie sie Schulz-Buschhaus als charakteristisch für die barocke Dichtung beschreibt.⁷⁵¹

748 Darauf, dass dieses System noch immer einen Bezugsrahmen bildet, hatten die beschriebenen Parallelen zum Eingangsgedicht Tassos hingewiesen.

749 Marino, *Lettere* CXLIX, S. 259.

750 Marino, *Lettere* CCXXX, S. 55.

751 Schulz-Buschhaus 1985, *passim*.

In seinem Brief an Girolamo Preti erklärt Marino unmissverständlich Ovid zum obersten Vorbild seiner epischen Dichtung und stellt ihn in diesem Zusammenhang über Vergil.⁷⁵² Dabei ist es vor allem die Phantasiefülle des Elegikers, der Marino nacheifert und die er mit seinem *Adone* zu erreichen hofft. Wie prägend das antike Vorbild schon für seine früheren Werke ist, zeigt sich hier am Beginn der *Amori*.⁷⁵³ Dabei ist es nicht nur die Absage an das Epos, für die Marino bei Ovid ein Vorbild fand, die antiken Quellen lieferten ihm auch den Bezugsrahmen für das Liebeskonzept, das er in seinen *Amori* ausbreitet und dem bis dato dominanten petrarkistischen Modell gegenüberstellt: Die sinnlich-erotische Liebe der römischen Elegie nach dem Vorbild Ovids und die erotische Dichtung des anakreontischen Modells, prägen die Liebesdarstellungen der *Amori*.⁷⁵⁴ Man kann daher, analog zu Regns Urteil über die *Rime amorose*, im Auftaktgedicht der *Amori* das endgültige Bekenntnis zu einem Liebeskonzept unter dem Signum des *dolce* erkennen, das entsprechend als Qualität von Mars' Schlaf auch benannt ist – ein Umstand, der die verfremdenden Spannungen zum intertextuell aufgerufenen spätpetrarkistischen Modell Tassos noch vergrößert. So rücken in der Sammlung selbst die für das petrarkistische System so bedeutsamen schmerzvollen Aspekte der Liebe in die Sphäre des Erotischen, wenn beispielsweise in zwei Sonetten ein „Piacere Imperfetto“ thematisiert wird, der sich in der Folge als kaum verhüllte Allusion auf die nicht befriedigte sexuelle Leidenschaft des lyrischen Ichs erweist – Qualen, die mit denen des Tantalos gleichgesetzt werden.⁷⁵⁵

Die petrarkistischen Systemgrenzen der Liebeslyrik, die bei Tasso, wenn auch in einer spezifischen Ausgestaltung, noch eingehalten und im frühesten Werk Marinos in Ansätzen überschritten werden, sind in den

752 Marino, *Lettere* CCXXX, S. 54f.

753 Im Angesicht der starken Bezüge erscheint es nicht abwegig, auch im Titel der Sammlung schon einen Verweis auf Ovids *Amores* zu sehen. Wählte Marino für seine frühere Sammlung noch den nach petrarkistischem Vorbild üblicheren Nexus *Rime amorose*, entfällt die Bezeichnung nun. Im Vergleich mit anderen Sammlungen insbesondere des Cinquecento zeigt sich, dass Marinos Titel durchaus Seltenheitswert besitzt. Soweit übersehen findet sich allenfalls bei Bernardo Tasso ein ähnlicher Titel, der seine Sammlung von Liebesgedichten 1534 als *I tre libri degli Amori* veröffentlicht.

754 Keine Rolle spielt bei Marino hingegen das symptomatische Element der anakreontischen Tradition, ein Befund, der den Eindruck verstärkt, das Ovid als Referenzpunkt von entscheidender Bedeutung ist.

755 Vgl. Marino, *Amori*, 80, V. 14.

Amori endgültig gesprengt. Und dennoch funktioniert diese endgültige Aufhebung nur unter Rückbezug auf das alte System, da erst dadurch die Neuartigkeit von Marinos Modell hervortreten kann und deutlich wird, dass der Dichter nicht eine alternative Form der Liebeslyrik, die neben der petrarkistischen stehen könnte, schaffen wollte, sondern die direkte Auseinandersetzung mit dem petrarkistischen System mit dem Ziel suchte, dessen Überschreitung, Ablösung und Überwindung zu erreichen. Nach formalistischer Lesart kann man hier also von Verfahren sprechen, die die Etablierung eines neuen konstruktiven Prinzips anstreben. Die im formalistischen Sinn unmotivierte, weil nicht von anderen Faktoren bedingte moraldidaktische Narration, das petrarkistische „sine qua non“, wie Regn es nannte, sinkt in Marinos Lyrik ab und wird zum motivierten Faktor. Spezifische Topoi des petrarkistischen Modells sind noch präsent, dienen aber nur mehr der Brechung und als Ausgangspunkt für ein Spiel mit Erwartungsevokation und Erwartungstäuschung, mit dessen Hilfe das *maraviglia*-Potenzial der Sammlung Marinos deutlich gesteigert wird.

Für diese These finden sich verschiedene weitere Belege in Marinos *Amori*. Beachtenswert erscheinen in diesem Zusammenhang die Gedichte drei bis sechs. Sie bilden, ganz dem Sammlungskonzept Marinos gemäß, einen thematischen Block, der um die Qualen der Liebe kreist, die durch die schöne, aber abweisende Geliebte verursacht werden. Diese Figur der *donna crudele* bildet bekanntlich ein Basisthema petrarkistischer Dichtung.⁷⁵⁶ Es ist also schon an sich bezeichnend, dass Marino es in den *Amori* bearbeitet, und dies um so mehr, wenn man sich vor Augen führt, dass er zuvor in seinem Eingangssonett verkündet hatte, in der Folge von süßen Liedern, von „teneri scherzi“ singen zu wollen, und die Aspekte von Qual und Leid beiseite geschoben hatte. Die Empfindung dieser Diskrepanz wird noch verstärkt dadurch, dass gleich im ersten thematischen Block das Motiv der *donna crudele* aufgegriffen wird, also in unmittelbarer Nachbarschaft zum Auftaktgedicht. Eine zentrale Problematik petrarkistischer Liebesdichtung, nämlich die unerfüllte und unerwiderte Liebe des Protagonisten, die der *Canzoniere*-Dichtung ihren Rahmen gibt, wird somit an den Anfang der *Amori* gestellt, so dass der Eindruck erweckt wird, dieser Kernbereich solle, praktisch als Grundlage, zunächst abgearbeitet

756 Vgl. Regn 1993b, S. 269.

werden, um in der Folge verschiedene Einzelaspekte der Liebe zu behandeln. Die Behandlung des Motivs erfolgt dann in vierfacher Weise entsprechend dem *variatio*-Prinzip. Auch in diesem thematischen Block lassen sich in den einzelnen Texten direkte Verweise auf Petrarca und seine Nachahmer im Cinquecento finden. So wird im ersten Gedicht der Reihe, das mit dem Titel *Donna bella e crudele* überschrieben ist, gleich ein ambivalentes Bild der geliebten Frau gezeichnet und mit einer Klage in Form einer Amor-Invokation verbunden:

Amor, com'esser può che per mia doglia
chiuda un tenero seno anima alpina ?
Com'è che si nasconda, e si raccoglie
mente infernal sotto beltà divina ?
Sì bella guancia con sì cruda voglia 5
sembra cinta di fior tana ferina.
Sì fero core in sì leggiadra spoglia
è qual vipera in rosa, o rosa in spina.
Chi crederà che Morte empia si celi 10
in angelico sguardo ? E che 'n un riso
dolce il pianto e 'l dolor si copra, e veli ?
Potrò ben dir, s'un mansüeto viso
esser ministro dee d'opre crudeli,
ch'abbia ancor le sue Furie il Paradiso.⁷⁵⁷

Die Gegenüberstellung von engelsgleicher Schönheit und grausamer Hartherzigkeit der Geliebten findet sich als Motiv schon bei Petrarca, etwa im Gedicht CCLXV des *Canzoniere*.⁷⁵⁸

Aspro core et selvaggio, et cruda voglia
in dolce, humile, angelica figura
se l'impreso rigor gran tempo dura,
avran di me poco honorata spoglia;
ché quando nasce et mor fior, herba et foglia, 5

757 Marino *Amori* 3.

758 RVF CCLXV.

quando è 'l dì chiaro, et quando è notte oscura,
piango ad ognor: ben ò di mia ventura,
di madonna et d'Amore onde mi doglia.

Vivo sol di speranza, rimembrando
che poco humor già per continua prova
consumar vidi marmi et pietre salde.

10

Non è sì duro cor che, lagrimando,
pregando, amando, talor non si smova,
né sì freddo voler, che non si scalde.

Zwischen den beiden Gedichten lassen sich einige direkte Bezüge herstellen. So findet sich jeweils das Begriffspaar „cruda voglia“ zur Charakterisierung der Haltung der „donna“ gegenüber dem lyrischen Ich. Dabei ist „voglia“ in beiden Fällen Reimwort und wird innerhalb seiner jeweiligen Strophe jeweils mit „spoglia“ verbunden. Darüber hinaus gehört zu dieser Reimkette in beiden Gedichten noch „doglia“. Diese Übereinstimmungen sind zwar nicht so prägnant wie die Beziehungen des Eingangsgedichts zu dem Tassos, dennoch kennzeichnen sie, in Verbindung mit dem thematischen Zusammenhang, Marinos Gedicht deutlich als intertextuell auf die Vorlage Petrarcas bezogen. Neben diesen Gemeinsamkeiten finden sich aber auch gravierende Unterschiede in Marinos Ausgestaltung des Themas. So wird in Petrarcas Sonett das Motiv der Gegensätzlichkeit nur in der ersten Strophe, eigentlich sogar nur in den ersten beiden Versen, ausgearbeitet. In der Folge wird es in Beziehung gesetzt zum Befinden des lyrischen Ichs, dem aus dem (so empfundenen) Widerspruch zwischen der lieblichen Erscheinung Lauras und ihrer hartherzigen Unempfänglichkeit gegenüber seinem Werben eine Quelle für seine Liebesqualen erwächst. Diese Gegensätzlichkeit bietet einerseits den Anlass zur Klage über das Unglück der unerwiderten Liebe, andererseits Gelegenheit zum Ausdruck der Hoffnung, durch das stete Werben doch noch das Herz der Dame erweichen zu können, womit das Sonett fest in den Gesamtzusammenhang des *Canzoniere* eingebettet ist.

Bei Marino hingegen verselbstständigt sich die Darstellung des Gegensatzes zwischen schöner äußerer Gestalt und grausamem Geist der *donna* zu einem ostentativen Spiel mit Antithesen. Über die grundsätzliche Bedeutung der Antithese für die barocke Dichtungspraxis ist bereits hin-

länglich gesprochen worden. Als Resultat der durchgängig antithetischen Gestaltung des Sonetts und zur Steigerung seines *maraviglia*-Potenzials sind nun die Gegensatzbilder im Vergleich zur Vorlage deutlich verschärft. So wird gleich in der ersten Strophe ein extremer Kontrast zwischen „mente infernal“ und „beltà divina“ gezeichnet. Dieser Gegensatz wird über das ganze Gedicht immer wieder neu ausgeformt, so im Bild von der „vipera“, also der Schlange, das im Verweis auf den Sündenfall seit jeher als Bild für die „teuflische Lockung“ zu sehen ist, oder in der Opposition von „Morte“ und „angelico sguardo“. Zugleich erscheint bei Marino die *donna* auch unmissverständlich als tatsächlich grausame Frau, die ihre Gefährlichkeit aber verschleiert, gleichsam also als „Fallenstellerin“. ⁷⁵⁹ Als Effekt der Konzentration auf die antithetischen Qualitäten der *donna* ergibt sich eine stark reduzierte Rolle des lyrischen Ichs im Vergleich zum petrarkesken Vorbild. Zu einer subjektiven Äußerung kommt es nur im ersten Vers („per mia doglia“), es stellt sich aber nie der Eindruck einer echten Betroffenheit, eines wirklichen Leidens des Sprechers ein, im Gegenteil, das Gedicht schließt mit einer ganz allgemeinen Aussage. Der letzte Vers liefert die Pointe und zugleich ein Beispiel für das, was Tesauro „Metafora di Opposizione“ nennen sollte. ⁷⁶⁰ Durch das antithetisch modellierte Bild der ins christliche Paradies versetzten antiken Rachegöttinnen entsteht ein scharfes und überraschendes Motiv, das zugleich aber in seiner Pointiertheit eine gewisse Erkenntnis transportiert, nämlich die Aussage, dass das Gute nie ohne das Schlechte auskomme, und das lockend Schöne nicht ohne Grausamkeit. Es lässt sich nun sicher über die Ausgefallenheit dieser Einsicht diskutieren. Was sich aber am vorliegenden Beispiel erneut zeigen lässt, ist, wie Marino, ganz im formalistischen Sinne, deformierend an petrarkistische Elemente anknüpft und sie somit „Neu-Sehen“ lässt. Inhaltlich-funktional besteht keinerlei Über-

759 Eine besondere Erwähnung verdient das abschließende Bild in V. 8 „rosa in spina“. Es fällt auf, dass hier der unmittelbar vorangehende Vergleich „vipera in rosa“ umgekehrt wird. Inhaltlich bleibt Marino aber letztlich der Struktur seines Sonetts treu. Auch hier wird eine antithetische Verbindung von lieblichem Schein und „grausamem“ Sein in Szene gesetzt. Der besondere Überraschungseffekt ergibt sich hier aber aus der Verbindung der beiden Bilder auf engstem Raum. Ist in der ersten Hälfte des Verses die Rose noch uneingeschränkt Repräsentant der Schönheit der angesprochenen Frau, erscheint sie im zweiten Teil selbst als schön und gefährlich zugleich und in diesem inneren antithetischen Bruch als Symbol der Grundfigur des Gedichts. Die Verbindung von *rosa* und *spine* als Metapher für die Geliebte findet sich auch im *Canzoniere* (vgl. Petrarca, RVF CCXLVI). In RVF CCXX findet sie sich als Bild für die Wangen.

760 Vgl. CA, S. 441ff.

einstimmung zwischen petrarkeschem Vorbild und Marinos Bearbeitung. Die antithetische Thematik wird nicht zur Veranschaulichung der inneren Zerrissenheit eines etwaigen Protagonisten des Liebeszyklus aufgegriffen, sondern dient im Gegenteil als Material, das sich besonders anbietet, um eigene poetologische Ideale zu realisieren, ist also von einer neuen Dominante motiviert. Der direkte Verweis auf Petrarca sowie die exponierte Stellung des Themenblocks gleich zu Beginn der Sammlung markieren dies alles hier zusätzlich. Marinos Verwendung der zum Material reduzierten petrarkistischen Topoi, so des endgültig dekonstruierten Zyklusgedankens des *Canzoniere*-Modells, kann, insbesondere am Beginn seiner Sammlung, noch einmal als parodistischer Zugriff gelesen werden, der zunächst die Anbindung seines Werks an die literarische Reihe sicherstellen soll, zugleich aber die Dekonstruktion ihrer konstitutiven Ordnungsmuster befördert und so zur Durchsetzung eigener neuer konstruktiver Prinzipien beiträgt. Dabei steht an erster Stelle eine Poetik im Zeichen der *maraviglia*. Ihr wiederum dient das *variatio*-Prinzip, das Marino in seiner nach thematischen Blöcken geordneten Sammlung konsequent befolgt. Dabei ist im Hinblick auf intertextuelle Bezüge vor allem das Gedicht Nr. 5, das Madrigal *Beltà crudele*, interessant.

E labra ha di rubino
et occhi ha di Zaffiro
la bella e cruda Donna, ond'io sospiro.
Ha d'alabastro fino
la man che volge del tuo carro il freno, 5
di marmi il seno, e di diamante il core.
Qual meraviglia Amore,
s'a' tuoi strali, a' miei pianti ella è sì dura ?
Tutta di pietre la formò Natura.⁷⁶¹

Dieses Madrigal bezieht sich eindeutig auf Gedicht CCCXXV des *Canzoniere*. In dieser nach dem Tod Lauras geschriebenen Kanzone werden all ihre Qualitäten, vor allem ihre Schönheit, aber auch ihre Reinheit und

761 Marino *Amori* 5; Die Petrarca-Referenzen in diesem Gedicht sieht auch Alessandro Martini. Allerdings benennt er weder die entsprechende Stelle bei Petrarca, noch geht er ausführlicher auf Funktion und Wirkung der Anspielungen ein; vgl. Martini 1985, S. 30.

Güte, mithilfe zahlreicher Metaphern gepriesen. Gleichzeitig findet sich in ihr in einem Rückgriff auf eine Offenbarung durch Fortuna ein Bezug zum Liebesglück, dann aber vor allem Liebesleid, dass das lyrische Ich durch Laura erlebte. Die Kanzone erscheint als weiterer wesentlicher Bezugspunkt für den Gedichtblock Marinos. In ihrer überbordenden Bildlichkeit musste sie attraktiv für eine Rezeption wirken. So ist sie der Ausgangspunkt für nahezu alle Bilder, die in *Beltà crudele* verwendet werden.

[...]

Muri eran d'alabastro, e 'l tetto d'oro,
d'avorio uscio, et fenestre di zaffiro,
onde 'l primo sospiro
mi giunse al cor, et giugnerà l'extremo:
Inde i messi d'Amor armati usciro 20
di saette et di foco, ond'io di loro,
coronati d'alloro,
pur come or fusse, ripensando tremo.
D'un bel diamante quadro, et mai non scemo,
vi si vedea nel mezzo un seggio altero 25
ove, sola, sedea la bella donna:
dinanzi, una colonna
cristallina, et iv'entro ogni pensiero
scritto, et for traluca sì chiaramente,
che mi fea lieto, et sospirar sovente. [...] ⁷⁶² 30

Eingebunden in eine übergeordnete Metapher, die Lauras Körper mit einem Haus gleichsetzt, und somit in doppelt verschlüsselter Form, finden sich hier drei Bilder für die Schönheit der verstorbenen Geliebten, die Marino in seinem Madrigal aufgreift, „occhi di Zaffiro“, „la man d'alabastro“ und „il core di diamante“. In der Vorlage sind die „occhi“ „fenestre“, eine häufige Metapher Petrarca's, die weißen Glieder erscheinen als „muri“ und das Herz als „seggio altero“. Während aber in der Kanzone all diese Charakteristika gänzlich positiv besetzt sind, wie sich im Fortgang des Gedichts deutlich zeigt, wertet sie Marino um, so dass er in den letzten

762 RVF CCCXXV, V. 16 -30.

drei Versen mit der Feststellung schließt, es sei kein Wunder, dass so eine Dame sich undurchdringlich für Amors Pfeile und unerweichlich gegenüber dem Weinen des lyrischen Ichs zeige, schließlich sei sie von der Natur ganz aus Stein geschaffen worden. Besonders augenfällig wird dies am Beispiel des Herzens aus Diamant, dem härtesten aller Steine, zu dem Marco Santagata in seinem Kommentar der Kanzone feststellt: „[I]l diamante simboleggia l'indefettibile purezza del cuore di Laura.“⁷⁶³ Bei Marino ist es nur mehr Metapher für die spröde Unnachgiebigkeit der *donna*, die sie vor dem Hintergrund der die *Amori* beherrschenden Liebeskonzeption als wenig begehrenswert erscheinen lässt. Zu diesem Eindruck passt auch das Bild von den Zügeln, die sie in den Händen hält. Denn es sind die Zügel des Wagens Amors, der hier vom lyrischen Ich angesprochen wird. Das bekannte Schema von Amor als Beherrscher der menschlichen Leidenschaften und den Menschen als Beherrschten, wie es noch im Auftaktgedicht präsentiert wurde und wie es noch ausführlicher in einem weiteren möglichen Hypotext des Madrigals präsentiert wird, nämlich in der zweiten Elegie von Ovids *Amores*, erscheint hier umgekehrt. In *Amores* 1.2 lässt Ovid Amor als Wagenlenker auftreten,⁷⁶⁴ der seinen Triumphzug anführt und die Schar der von ihm gefangenen „iuvenes“ und „puellae“ hinter sich versammelt. Die „bella e cruda Donna“ übernimmt bei Marino selbst die Zügel des Wagens und tritt damit an die Stelle des „tyrannischen“ Amor. Das Bild der Grausamkeit der Dame kulminiert in der abschließenden Pointe. Die gänzlich aus Stein geschaffene Frau erweist sich als keiner menschlichen Regung fähig. Die Schlusspointe gibt dem Interpreten einen Hinweis darauf, dass hier tatsächlich gar keine lebendige Frau, sondern eine Statue besungen wird – eine Deutung, die den ironischen Bruch noch verstärkt. Mithilfe einer spezifischen Kombination der petrarkesken Bilder vermag Marino sein Madrigal mit einem scharfsinnigen *conchetto* zu schließen, das zugleich herben satirischen Spott über die gesamte Lauradichtung und die ihr zugrundeliegende Liebeskonzeption, in der die Erfüllung der Liebe nie eine reelle Option darstellt, ausdrückt. Ihm gelingt es dabei, diesen metapoetologischen Kommentar

763 Vgl. RVF CCCXXV, S. 1253.

764 Ovid *Amores* 1.2.

mit der Zurschaustellung seiner eigenen Fähigkeit zur ständigen Variation und Überraschung zu verknüpfen.

Belege für solch spöttisch-parodistische, gleichzeitig aber auch das literarische System evolutionisierende Bezüge auf das Modell Petrarca gibt es noch zahlreiche andere. So findet sich zum Beispiel, ähnlich wie in den *Rime Amoroſe*, in den *Amori* eine Reihe von *sdegno*-Gedichten, auf die dann aber ein Gedicht folgt, das mit dem Titulus *Novo innamoramento*⁷⁶⁵ aufwartet. Folgt man Regns Ausführungen zur Funktion der *sdegno*-Gedichte im Petrarkismus, kann man auch hierin einen ganz deutlichen, offensichtlich bewussten Bruch mit dem petrarkistischen Modell des Liebeszyklus als narrativem „iter“ erkennen. Die *sdegno*-Gedichte bilden in *den Amori* nur einen thematischen Block neben anderen, haben darüber hinaus aber keine sammlungsstrukturierende Funktion.

Besondere Aufmerksamkeit verdient abschließend das Gedicht 19 mit dem Titel *Bella schiava*:

Nera sì, ma bella, o di Natura
fra le belle d'Amor leggiadro mostro.
Fosca è l'Alba appo te, perde e s'oscura
presso l'ebeno tuo l'avorio e l'ostro.
Or quando, or dove il mondo antico o il nostro 5
vide sì viva mai, sentì sì pura
o luce uscir di tenebroso inchiostro,
o di spento carbon nascere arsura ?
Servo di chi m'è serva, ecco ch'avolto
porto di bruno laccio il core intorno, 10
che per candida man non fia mai sciolto.
Là 've più ardi o Sol, sol per tuo scorno
un Sole è nato; un Sol che nel bel volto
porta la notte, et ha negli occhi il giorno.⁷⁶⁶

765 Marino *Amori* 33.

766 Marino *Amori* 19.

Martini stellt hier eine starke Bezugnahme auf Petrarcas Sonett CCCXLVII fest.⁷⁶⁷

Donna che lieta col Principio nostro
ti stai, come tua vita alma rechiede,
assisa in alta et gloriosa sede,
et d'altro ornata che di perle o d'ostro, 5
o de le donne altero et raro mostro,
or nel volto di Lui che tutto vede
vedi 'l mio amore, et quella pura fede
per ch'io tante versai lagrime e 'nchiostro;
et senti che ver' te 'l mio core in terra
tal fu, qual ora è in cielo, et mai non volsi 10
altro da te che 'l sol de li occhi tuoi:
dunque per amendar la lunga guerra
per cui dal mondo a te sola mi volsi,
prega ch'i' venga tosto a star con voi.⁷⁶⁸

Erneut nutzt Marino hier das inzwischen bekannte Verfahren, durch verschiedene intertextuelle Bezüge einen petrarkistisch determinierten Erwartungshorizont aufzurufen, den er sogleich, durch seine unterminierende Bearbeitung, einer metapoetischen Kritik unterzieht. Kern dieser Kritik ist in diesem Fall erneut das petrarkistische Frauen- bzw. Schönheitsideal. Aufgerufen wird der Themenbereich hier durch die Übernahme der Bezeichnung der Frau als „mostro“ sowie die Übereinstimmung der mit dem Substantiv verbundenen Reimworte „inchiostro“, „ostro“ und „nostro“.⁷⁶⁹ Schon durch diese intertextuelle Referenz wird eine Parallele zwischen der schwarzen Sklavin und der blonden Laura, die in Petrarcas Gedicht hier schon tot ist und bei Gott wohnt, hergestellt. *La bella schiava* ist aber insofern besonders interessant, als in dem Gedicht nicht nur das petrarkistische Frauenbild spöttisch desavouiert wird, wie wir es zum Beispiel auch in *Beltà crudele* gesehen haben, sondern ihm ein komplementäres Ideal gegenübergestellt wird, nämlich das der „schönen

767 Vgl. Martini 1985, S. 30.

768 RVF CCCXLVII.

769 Vgl. Martini 1985, S. 30.

Schwarzen“. Die Vorzüglichkeit der *bella schiava* bildet den inhaltlichen Kern des Sonetts, so dass die Inszenierung ihrer Überlegenheit gegenüber dem Ideal der weißen, üblicherweise blonden Frau, das die petrarkistische Dichtung prägt, dem Gedicht seine Struktur gibt. Diese Inszenierung ist im Wesentlichen geprägt vom virtuosen Spiel mit dem Stilmittel der Antithese.⁷⁷⁰ Ausgehend vom Gegensatzpaar „schwarz“ - „weiß“ entwickelt Marino ein Netzwerk antithetischer Sprachspiele, die mit den Mitteln einer „paradoxalen barocken Überbietungstopik“⁷⁷¹ in exzellenter Weise die Vereinigung von Disparatem herstellen. Einen wesentlichen Teil ihrer poetologischen Relevanz beziehen sie dabei aus ihrer direkten intertextuellen Referenz auf Laura, so dass es erstaunlich ist, dass Hugo Friedrich diese Verweise in seiner Interpretation des Gedichts ignoriert.⁷⁷² Dies umso mehr, als einige der Verweise überdeutlich sind. Neben den von Martini dargestellten Aspekten finden sich noch zahlreiche andere Bezüge. So wird schon in der ersten Strophe die Schönheit des „ebeno“ der Sklavin, also ihrer schwarzen Haut, dem „avorio“ und „ostro“ in paradoxaler Weise gegenübergestellt, wenn Marino äußert, dass die strahlenden Farben neben dem Schwarz „verblassen“. „Avorio“ und „ostro“ werden nun typischerweise zur Beschreibung der Schönheit Lauras verwendet, oder lassen sich auf solche Beschreibungen beziehen.⁷⁷³ Das lyrische Ich lässt so keinen Zweifel daran, dass im Angesicht des neuentdeckten Schönheitsideals das Bekannte seinen Reiz verliert, wenn es erklärt, dass keine weiße Hand sein Herz mehr aus der Umklammerung des „bruno laccio“ lösen können.⁷⁷⁴ Der Kontrast fällt nun umso größer aus, als mit der Hautfarbe der Besungenen eine Reflexion über ihren sozialen Status und damit über das hierarchische Verhältnis zwischen den Protagonisten einhergeht. Denn einerseits beschreibt sich das lyrische Ich hier, ganz in der Tradition Petrarca's,⁷⁷⁵ als Gefangenen der Geliebten, wenn

770 Vgl. Friedrich 1964, S. 718f.

771 Vgl. Schulz-Buschhaus 2000, S. 341.

772 Dieser Befund trifft auch auf die Analyse Italo Michele Battafarano's zu.; vgl. Battafarano, Italo Michele: „La luce al centro delle tenebre / le tenebre al centro della luce. Cosmogonia come antropologia nel sonetto *Bella Schiava* di Giovan Battista Marino“, in: »*Versos de amor, conceptos esparcidos...*« *Diskurspluralität in der romanischen Liebeslyrik*, hrsg. von Anna-Sophia Buck [et al.], Münster: Daedalus Verlag, 2003, S. 86-104.

773 Vgl. RVF CLXXXI.

774 S. Marino, *Amori*, 19, V. 10-11.

775 Vgl. RVF 96; 196; 197; 270

es das Bild des „laccio“ aufruft, der sein Herz umschlinge, und folgt somit der petrarkistischen Stilisierung des *innamoramento* als „Sklavendasein“,⁷⁷⁶ andererseits bricht er die typischen Hierarchisierungs-niveaus petrarkistischer Dichtung von vornherein auf, indem er eine Sklavin zur Adressatin seiner Liebeswerbung macht – ein Konventionsbruch, den Marino im paradoxalen Wortspiel „Servo di chi m'è serva“ (V. 9) gipfeln lässt. Zwar erscheint es nicht zuletzt aufgrund der zahlreichen intertextuellen Bezugsquellen für das Motiv der „schönen Schwarzen“ fragwürdig, Marino auf Grundlage der *Bella schiava* gleich zu einem „poeta esploratore [di] un nuovo orizzonte, mai fin'allora raggiunto, un'orizzonte non-e(u)rotico-estetico“⁷⁷⁷ zu erklären, wie es Michele Batafarano tun will, denn die „Entdeckung“ der (möglichen) Schönheit einer schwarzen Frau ist auch in der europäischen Tradition keineswegs so neuartig, wie der Literaturwissenschaftler behauptet,⁷⁷⁸ und doch ist ihm zuzustimmen, wenn er feststellt, Marinos Neubewertung von Liebes- und Schönheitsidealen sei hier von fundamentaler Qualität und erschöpfe sich nicht in einer „variazione degli stilemi petrarcheschi“.⁷⁷⁹ Die Vehemenz, mit der Marino hier die Schönheit und den Reiz der schwarzen Sklavin über diejenigen der weißen Herrin stellt, dürfte in der italienischen Liebesdichtung tatsächlich vorbildlos sein.⁷⁸⁰ Sie stellt einen eklatanten Konventionsbruch dar, der beim zeitgenössischen Publikum größtes Erstaunen hervorgerufen haben muss. So präsentiert sich das Sonett *Bella schiava* als eine der raffiniertesten Manifestationen von Marinos Neuerungsstreben, das alle Ebenen seiner

776 Hoffmeister, Gerhart: *Petrarkistische Lyrik*, Stuttgart: Metzler, 1973, S. 26.

777 Batafarano 2003, S. 93.

778 Batafarano will Marino aufgrund seiner poetischen Nobilitierung der „negritudine“ sogleich zum Entdecker eines neuen poetischen Terrains und zum Überwinder des „eurocentrismo estetico“ erklären. Dabei übersieht er aber, dass Marino mitnichten der erste war, der ein vergleichbares Sujet behandelt hat. Zu Marinos Intertextuellen Quellen, die vom *Hobelied* über die *Anthologia Graeca* bis hin zu Tasso reichen, s. Friedrich 1964, S. 718.

779 Ebenda.

780 Die Funktion von Tassos Gedichten auf eine schöne schwarze Dienerin der Eleonora Sanvitale (*Rime* 369-373), die zu den Auftragsarbeiten Tassos gehören, liegt laut Friedrich darin, „daß in der Huldigung an die schwarze Dienerin halbversteckt der Herrin gehuldigt, aber auch, daß letztere zur Eifersucht gereizt werden soll, – taktische Galanterie also.“ (Friedrich 1964, S. 480). Sie erscheinen daher im Vergleich mit Marinos Bearbeitung des Sujets geradezu unschuldig, wobei festzuhalten gilt, dass insbesondere in Tassos Madrigal 372 das Oppositionsschema und die Bevorzugung der schwarzen Frau gegenüber der weißen, die dort metaphorisch mit einer dunklen Blume verglichen wird, bereits vorgebildet ist. Die Metapher von der dunklen, dennoch schönen Blume stammt, wie man Bruno Basiles Kommentar entnehmen kann, aus der zehnten Idylle des Theokrit.

dichterischen Produktion prägt. Die poetologische Dimension dieses Prozesses zeigt sich dabei im letzten Terzett noch einmal eindrucksvoll. Am Höhepunkt der Konfrontation zwischen schwarzer und weißer Schönheit wird der darin implizit präsente Konflikt zwischen „neu“ und „alt“ expliziert, indem die *Bella schiava* mit einer neuen Sonne identifiziert wird, die zur Schande der alten geboren ist und diese übertrifft. In Petrarcas *Canzoniere* durchzieht nun aber die Identifikation von Sonne und Laura das gesamte Werk.⁷⁸¹ Zugleich ist bei Petrarca der Verweis auf die Sonne aber auch mit einem zweiten Motivkreis verbunden, nämlich dem Apollo-Mythos, und so mit dem innersten Kern seines dichterischen Schaffens und seiner Poetologie. Die Identifikation mit dem Musengott Apoll ist zentral für das dichterische Selbstverständnis Petrarcas, und erst in diesem Licht, vermittelt der Allusion auf den Apollo-Daphne Mythos, erhellt sich die komplexe Sehnsuchtsfigur *Laura/lauro*.⁷⁸² So ist bei Petrarca seinem Sehnen nach Laura immer auch ein Streben nach der Vollendung der eigenen künstlerischen Ambitionen inhärent, kodiert über seine Rezeption des antiken Mythos. Dieser Zusammenhang lässt nun die Bedeutung von Marinos Gedicht gänzlich hervortreten, die weit über das von Friedrich beobachtete antithetische Spiel, aber auch über die bloße „umiliazione della divina e bionda Laura“ hinausgeht.⁷⁸³ Durch das Spiel mit den zahlreichen, mal mehr mal weniger offensichtlichen intertextuellen Verweisen, insbesondere durch den Bezug auf den Sonnen- und damit Apollo-Diskurs ruft Marino Überlegenheit seiner Poesie gegenüber der Petrarcas aus. Wenn die neue schwarze Sonne als Symbol dieses Konzepts der alten Sonne eine Schmach bereitet und die neue, schwarze, exotische Schönheit, die ebenfalls einer neuen, „exotischen“ Literatur entspricht, das alte Ideal der Laura an Schönheit übertrifft, dann ist das die Proklamation einer literarischen Zeitenwende. Die veränderten ästhetischen Ideale der Zeit motivieren in Marinos Werk die Etablierung neuer Formen und Verfahren, die die alten endgültig ablösen.⁷⁸⁴

781 Vgl. Santagatas Kommentar zu RVF IV, S. 24.

782 Vgl. zu Petrarcas Rezeption des Apollo-Mythos: Stierle 2003, S. 514-524. Außerdem: Galimberti, Cesare: „Amate dal Sole (R.V.F., XXXIV, CLXXXVIII, CCCLXVI)“, in: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. Vol. I: *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze: Olschki, 1983, S. 427-434.

783 Martini 1985, S. 30.

784 Es erschien lohnend, zu prüfen, welchen Widerhall Marinos Motiv der schönen Schwarzen, die die Weiße Dame übertrifft, in der Barockliteratur gefunden hat. Sein Potenzial zur effektvollen

Das Sehnen nach exotisch-Neuem durchzieht das Gedicht auf verschiedensten Ebenen, wobei Marino keine Gelegenheit ungenutzt lässt, die Erwartungshaltung seiner Rezipienten zu brechen, ein Verfahren, das im Oxymoron der schwarzen Sonne der Nacht kulminiert. Das Marinos Suche nach einem neuen poetischen Terrain sich dabei auch auf neue geographische Imaginationsräume erstreckt, zeigt sich hier in seinem Bezug auf den Raum „'ve più ardi o Sol" (V. 14), den afrikanischen Kontinent. Welch großes Potenzial solche poetischen Imaginationsräume für die Neuerungsästhetik des Neapolitaners haben, zeigt sich in einem Abschnitt seiner Gedichtsammlung, der bisher erstaunlich wenig Aufmerksamkeit vonseiten der Forschung erfahren hat: Den *Rime marittime*.

Bei der Betrachtungen der *Rime Amoroſe* und der *Amori* ließen sich bereits zahlreiche Charakteristika von Marinos Dichtungskonzeption herausarbeiten. Dabei zeigte sich, wie Marino zwischen seiner früheren Sammlung der *Rime* von 1602 und dem dritten Teil der *Lira* von 1614 seinem poetologischen Ideal mehr und mehr eine eigenständige Gestalt verlieh. Doch trotz des großen Innovationspotenzials verbleiben auch die *Amori* in einem engen Dialog mit traditionellen Ausdrucksformen der Liebesdichtung, und sei es nur, um sich in parodistischer Weise von ihnen abzuheben und deren Normensysteme zu dekonstruieren. Löst man sich aber von der Betrachtung der explizit als Liebeslyrik ausgewiesenen Gedichte, findet man mit den *Rime marittime* bereits in den frühen *Rime* Marinos von 1602 einen Zyklus, in dem zahlreiche konstitutive Elemente

Inszenierung war jedenfalls zweifelsfrei groß, sei es aufgrund des gänzlich neuen und normverletzenden Schönheitsideals, sei es aufgrund der zahlreichen antithetischen Metaphern von hell und dunkel, Licht und Schatten, die es eröffnet. Einen Hinweis darauf, dass das Motiv durchaus rezipiert wurde, liefert die Anthologie *L'Amour noir. Poèmes baroques*, die Albert-Marie Schmidt 1959 herausgegeben hat und in der sich auch eine Sektion mit Gedichten auf die „dame de couleur“ (S. 85-97) aus dem 17. Jahrhundert findet, die allesamt jünger sind als *La bella schiava*. Vgl. Schmidt, Albert-Marie (Hrsg.): *L'Amour noir. Poèmes baroques*, Paris – Genève: Slatkine, 1982, (réimpression de l'édition de Monaco, 1959). Ein beeindruckendes Beispiel für eine barocke Weiterentwicklung des Motivs liefert auch Ciro di Pers mit seinem Gedicht *Ad un cavaliere innamorato d'una mora che andava a prender fuoco nella sua casa*. Vgl. Pers, Ciro di: *Poesie*, Venezia: B. Miloco, 1677, S. 78-79.

seines Dichtungsideals angelegt sind. So schätzt es auch Guglielmo Aprile in seiner Bewertung der poetologischen Bedeutung der *Rime marittime* ein:

Nel complesso itinerario della poetica mariniana, il significato delle *Rime marittime* [...] assume il valore di una fondamentale tappa d'avvicinamento all'*Adone*, prefigurando già, nei temi e nello stile, l'opera che darà pieno corso all'ambizione barocca di concepire un codice espressivo nuovo e stupefacente [...].⁷⁸⁵

Und auch Marino selbst maß seinen *Rime marittime* offenbar eine besondere Stellung innerhalb seines Werkes bei. Dafür spricht eine Passage aus seinem *Adone*, in der er den Fischer Fileno als sein dichterisches Alter Ego auftreten lässt. Bei dessen Begegnung mit Venus und Adonis begrüßt die aus dem Meer geborene Göttin den Fischer mit folgenden Worten:

– Per romper – dice – o per turbar non vegno
i tuoi dolci riposi, o i bei lavori.
Sai ben, che quando del mio patrio regno
prendesti in prima a celebrar gli onori,
io diedi forza al tuo affannato ingegno,
svegliando a cantar teneri amori;
onde il nome immortale ancor per tutto
serban di Lilla tua l'arena e 'l flutto.⁷⁸⁶

Die maritime Dichtung wird hier als wichtiger Ausgangspunkt der künstlerischen Produktion Marinos/Filenos, markiert, bei dem Venus als Muse Quelle der Inspiration war. Diese Betonung wird zusätzlich noch dadurch aufgewertet, dass ihr eine recht ausführliche Lebensbeschreibung des Fischers folgt, die Fileno klar als Alter Ego Marinos ausweist. Dass dabei die *Rime marittime* und die in ihnen dargestellte Liebesgeschichte von Fileno und Lilla von Venus so deutlich hervorgehoben werden, darf als Beleg für die besondere Wertschätzung des Autors für diese Sammlung gelten.

785 Aprile, Guglielmo: „Nell'«ondoso regno» di amore. Affabulazione retorica e sensuale nelle *Rime marittime* di Giovan Battista Marino“, in: *Critica letteraria* 164-165 (2014), S. 470-493 hier S. 493.

786 Marino, Giambattista: *Adone*, a cura di Marzio Pieri, Roma-Bari: Laterza, 1975, IX 54.

Obwohl sich auch in dem im maritimen Ambiente situierten Abschnitt seiner *Rime* noch Verweise auf die petrarkistische Dichtungstradition finden, bot sich Marino hier deutlich mehr Raum zur Entfaltung seiner Neuerungsprogrammatis. Dabei stellen sich die *Rime marittime* zunächst in den Kontext der Systemevolution im Sinne einer Gattungskombination bzw. Gattungsnivellierung, wie sie Schulz-Buschhaus als für die Epoche des italienischen Literaturbarock charakteristisch bezeichnet.⁷⁸⁷ Sowohl in Bezug auf ihre formale Ausgestaltung als auch in Hinblick auf ihre thematische Ausrichtung können sie ein hohes Maß an Neuartigkeit beanspruchen. Dies schon deshalb, weil sie sich in den Zusammenhang einer selbst noch sehr jungen Tradition stellen.⁷⁸⁸ So bilden sicher die *Eclogae piscatoriae* Sannazaros, den Marino mehrfach, und sehr prominent schon im Einleitungsgedicht erwähnt, das wichtigste Vorbild für das Sammlungsprojekt. Von Sannazaro übernimmt der Barockdichter unter anderem die Übertragung traditioneller bukolischer Themen und Motive in die Sphäre des Maritimen. Dennoch sind die Unterschiede zu ihm, wie auch zu Vorbildern der bukolischen Dichtung insgesamt, mehr als deutlich. Von Sannazaros Modell trennt Marino schon die Sprache. Darüber hinaus, und das ist noch relevanter, unterscheiden sich die *Rime marittime* auch formal von bis dahin geläufigen Modellen, denn sie bestehen, wie der erste Teil der *Lira* insgesamt, ausschließlich aus Sonetten. Verbunden mit der speziellen maritimen Thematik dürfte Marinos Sammlung demnach ohne direktes Vorbild sein.⁷⁸⁹ Sie erscheint als eine eigentümliche

787 Vgl. Schulz-Buschhaus 1985.

788 Zum sich entwickelnden Subgenre der „Piscatorie“ vgl. Peirone, Claudia: „Un genere di «confine»: Le Piscatorie“, in: *Politica e cultura nell'eta di Carlo Emanuele I*, hrsg. von Mariarosa Masoero, Firenze: Olschki, 1999, S. 141-154. Peirone richtet besonderes Augenmerk auf die „Piscatorie“ als Variante des „dramma pastorale“, das sich im ausgehenden 16. Jahrhundert so großer Popularität erfreute, dass es den Rang eines „terzo genere teatrale“ innehatte, „accanto alla commedia e alla tragedia.“ (ebd., S. 144). Tatsächlich sei die Spielform der „Piscatoria“ im frühen 17. Jahrhundert dann zu einer regelrechten „moda“ geworden, und das bezeichnenderweise gerade im alpin geprägten Turin Carlo Emanuele, wo zwischen 1601 und 1619 jedes Jahr mindestens ein entsprechendes Stück zur Aufführung kam. (Vgl. ebd., S. 147).

789 Hinzuweisen ist gleichwohl auf *Le bizzarre, faconde et ingeniose rime pescatorie* von Andrea Calmo, ein 1556 in Venedig erschienenes Werk, in dem sich auch eine Abteilung mit Sonetten findet. Allerdings handelt es sich dabei um venezianische Dialektdichtung, die außerdem einen praktisch durchgängig burlesken Ton pflegt. Aufgrund der Bekanntheit Calmos und der guten Überlieferungssituation seiner *rime pescatorie* erscheint es aber durchaus möglich, dass Marino sie gekannt hat. So weit bisher bekannt, findet sich aber kein Hinweis auf eine direkte Bezugnahme. Aufgrund der großen Unterschiede in Sprache, Stil und Register kommen sie auch kaum als direktes Vorbild in Frage. Einzelne Gedichte – auch Sonette – mit maritimer Thema-

Hybrid-Form, zusammengesetzt einerseits aus den in die Sphäre des Maritimen übertragenen bukolischen Topoi, wie sie sich zum Beispiel auch in Bernardino Rotas *Egloghe pescatorie*, seiner volkssprachlichen Nachahmung der *Eclogae* Sannazaros, finden, und andererseits aus typischen Elementen der Liebesdichtung nach petrarkistischem Vorbild. Entsprechend ist in den *Rime marittime* ein besonders prägnantes Beispiel von Gattungsmischung und „Gattungsevolution“ zu erkennen, denn sie bedienen sich verschiedener Elemente eines selbst noch jungen literarischen Phänomens, dass trotz seiner Popularität noch keine wirklich eigenständigen Konturen entwickelt hatte,⁷⁹⁰ und kombinieren sie mit konventionalisierten Formen der lyrischen Tradition.

Zu einem genaueren Verständnis der formalen und funktionalen literarischen Neuerungen, die die *Rime marittime* enthalten, scheint es zunächst geboten, Aufbau und Ordnung der Sammlung genauer zu betrachten. Ottavio Besomi, Costanzo Marchi und Alessandro Martini unterteilen das Werk im Vorwort der von ihnen veröffentlichten Ausgabe in einen Hauptteil von 34 Sonetten, der von jeweils acht Sonetten im Anfangs-, bzw. Schlussteil eingerahmt wird. Auch Aprile orientiert sich an dieser Einteilung.⁷⁹¹ Einige der Überlegungen, die mit ihr verbunden werden, erscheinen durchaus überzeugend, so beispielsweise die Parallelität der Gedichte 8 und 43 (also des achten und des achtletzten der insgesamt 50 Gedichte), die jeweils eine nächtliche Bootsfahrt behandeln. Aus Sicht der Herausgeber markieren diese beiden Paralleltexte zugleich auch je einen thematischen bzw. atmosphärischen Umschwung innerhalb der Sammlung. So sehen sie in den Auftaktgedichten 1-8 eine „predominanza delle forze del bene“, der Ruhe und der Schönheit.⁷⁹² Eine genau gegenteilige Situation konstatieren sie für den Schlussteil, in dem Motive des Schmerzes, der Bedrohung und der Trauer

tik finden sich bei unterschiedlichen Autoren in verschiedenen Sammlungen seit Petrarca und noch einmal verstärkt in der zweiten Hälfte des Cinquecento, allerdings nirgends in einer vergleichbaren systematisch-thematischen Ordnung. Für einen genaueren Überblick sei auf den Kommentar der Ausgabe von Besomi, Marchi und Martini verwiesen: Marino, Giovan Battista: *Rime marittime*, a cura di Ottavio Besomi, Costanzo Marchi e Alessandro Martini, Modena: Panini, 1988. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass ausgerechnet Gaspare Murtola, Marinos schärfster Rivale, Sonette mit maritimer Thematik verfasste. Er veröffentlichte seine *Pescatorie* aber erst 1604, zwei Jahre nach Marinos *Rime*.

790 Vgl. Peirone 1999, passim.

791 Vgl. Aprile 2014, S. 475.

792 Marino *Rime marittime*, S. 10.

dominierten. Die Herausgeber sehen erst im Mittelteil, also erst ab dem neunten Gedicht, einen *canzoniere* in Gang gesetzt. Von ihm sagen sie: „[...] svolge il solito tema dell'amore non corrisposto, che caratterizza ogni canzoniere.“⁷⁹³ Als Ende dieses *canzoniere* gilt ihnen wiederum Sonett 43, nach dem in der Tat die Liebesthematik nicht mehr präsent ist. Gegen diese Einteilung lassen sich allerdings verschiedene Einwände vorbringen. Der wichtigste betrifft die inhaltlich-thematische Ebene. So präsentiert Marino in den *Rime marittime* eine „Liebesgeschichte“ zwischen dem Fischer Fileno und der Nymphe Lilla. Diese „Erzählung“ beginnt aber nicht erst im vermeintlichen „Mittelteil“ der Sammlung, sondern schon im zweiten Sonett. Beschrieben wird dort ein Sonnenaufgang am Meer, in dessen Verlauf das lyrische Ich seine Geliebte erblickt. Die Szene wird hier, ganz in petrarkistischer Tradition, unmittelbar aus der Perspektive des Ichs geschildert, so dass die männliche Sprecherfigur zunächst namenlos bleibt.⁷⁹⁴

Spuntava l'alba, e 'l rugiadoso crine
già la stella d'Amor sparso cogliea,
e già grembi di fior, nemi di brine
dal celeste balcon Clori scotea.

Le cerulee bellezze e mattutine
il mar dal ciel, il ciel dal mar predea
e tranquillo e seren senza confine
un mar il ciel, un ciel il mar parea.

5

Ridean vestiti di smeraldo i lidi,
di smeraldo gli scogli; era ogni speco
d'argento, di zaffir, di perle adorno:
quando mi volsi, e la mia Lilla io vidi,
e dissi: - Or chi menar potea mai seco,
altri che 'l mio bel sol, sì lieto giorno? -

10

793 Ebd., S. 12; Ähnlich argumentiert – gestützt auf den Kommentar Besomis, Marchis und Martinis – auch Peirone, die für Marino konstatiert: „Marino elabora [...] spunti petrarcheschi filtrati attraverso l'esperienza napoletana delle psicatorie, costruendo un vero e proprio canzoniere di un amore infelice.“ Ihm gelinge dies außerdem unter Einsatz eines „depurato linguaggio petrarchesco arricchito con singolari spunti marini.“ (Peirone 1999, S. 153).

794 Sie wird namentlich erst im zehnten Gedicht der Sammlung als Fileno eingeführt, was zugleich mit einem Wechsel der Sprecherperspektive einhergeht.

Obwohl in diesem zweiten Gedicht der Sammlung nicht von einer ersten Begegnung zwischen dem lyrischen Ich und der geliebten Nymphe die Rede ist, erscheint es dennoch als funktionales Äquivalent zu petrarkistischen *innamoramento*-Gedichten.⁷⁹⁵ Das lyrische Ich beschreibt den Moment des Erblickens der geliebten Frau/Nymphe, der zugleich den Auftakt zur sich anschließenden Schilderung der Liebe Filenos zu Lilla bildet. Dieser Augenblick fällt zusammen mit einem Sonnenaufgang am Meer, der hier eingehend geschildert wird, wodurch die Markierung des Gedichts als Auftaktgedicht für die folgende Liebeshandlung noch verstärkt wird.

Im Moment des Übergangs von Nacht zu Tag scheinen dem lyrischen Ich Meer und Himmel eins zu werden. Das aufsteigende Licht des Tages erzeugt einen *trompe-l'oeil*-Effekt, der eine Verschmelzung beider Sphären bewirkt, die sprachlich durch die zweifache chiastische Verknüpfung im zweiten Quartett deutlich hervorgehoben wird. Die Verbindung erscheint, wie die Atmosphäre des Gedichts insgesamt, vollkommen harmonisch. Analog zu diesem Sonnenaufgang, der den „*sì lieto giorno*“ einleitet, erscheint dem lyrischen Ich im abschließenden Terzett auch eine zweite Sonne, die geliebte Nymphe Lilla, die er pointiert im letzten Vers „*[i]l mio bel sol*“ nennt. Auf die Bedeutung der Sonnenmetaphorik in Petrarcas Laura-Lob ist bereits hingewiesen worden. Die entsprechende Bezeichnung Lillas ist also mindestens als petrarkistischer Reflex, wenn nicht als klarer Verweis zu begreifen.

Trotz der grundsätzlichen Parallelen zum petrarkistischen Modell werden aber auch Brüche deutlich. Am offensichtlichsten zeigen diese sich zunächst im Fehlen jeder Einschränkung des glücklich-harmonischen Charakters der Situation und zugleich der Liebesbeziehung. Die Liebe des lyrischen Ichs zu Lilla wird zwar nur sehr kurz thematisiert, erscheint dabei aber zunächst als vorbehaltlos erfüllt. Darin unterscheidet sich Marinos Gedicht von den *innamoramento*-Gedichten petrarkistischer Prägung, in denen sich typischerweise auch ein Verweis auf die schmerzvollen Konsequenzen der unerfüllten Liebe, sowie die „sündhafte“ Liebesverstrickung des lyrischen Ichs findet.⁷⁹⁶ Auch im Setting der beschriebenen

795 Zum Begriff des funktionalen Äquivalents vgl. Regn 1993b, S. 268.

796 Vgl. Kablitz, Andreas: „*Era il giorno ch'al sol si scoloraro per la pietà del suo fattore i rai*“ – Zum Verhältnis von Sinnstruktur und poetischem Verfahren in Petrarcas Canzoniere“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 39 (1988), S. 45-72, hier S. 46.

Situation zeigen sich Abweichungen. So bleiben sowohl Ort als auch Zeitpunkt der Begegnung bei Marino vollkommen unbestimmt, wohingegen sich sonst gewöhnlich zumindest Hinweise darauf finden, oftmals in Verbindung mit einem Verweis des jeweiligen Sprechers auf sein damals junges Alter. Marinos Gedicht scheint aus solchen Beziehungen zur Realität vollkommen heraus- und damit unter die typischen Parameter der „Kunstwelt Arkadiens“⁷⁹⁷ gerückt. Eine vergleichbar heiter-entrückte Atmosphäre herrscht auch in den unmittelbar folgenden Sonetten vor. So findet sich in Gedicht 3 eine Variation desselben Motivs, allerdings mit deutlich gesteigerten mythologischen Bezügen. Passend zur Aufrufung zahlreicher Figuren aus der *Aeneis* und anderen Werken ändert sich nun der Stil. Der leichte und unbeschwerte Tonfall des vorangegangenen Gedichts weicht einem erhabeneren Stil, der sich der epischen Größe des Inhalts anpasst. Doch trotz dieser Veränderung gelingt es Marino im zweiten Terzett erneut auf überraschende Weise den bekannten Topos der geliebten Frau als Sonne zu präsentieren, eine Metapher, die hier noch zusätzlich durch eine Periphrase verschlüsselt wird:

Chino ognun, lieto ognun meco l'onori,
e 'n lui (spargendo odor d'Arabia al vento)
de la mia Lilla il simulacro adori.

Die formal-stilistische Transformation eines bekannten, hier gleichwohl stark variierten Motivs ermöglicht Marino einen zusätzlichen Variations- und damit Überraschungseffekt. Verstärkt wird er noch dadurch, dass Marino auch inhaltlich über den tradierten Motivrahmen „Frau=Sonne“ hinausgeht, in dem die Sonne zum Abbild der geliebten Frau reduziert wird. Wir Laura also der Sonne nur gleichgesetzt, ist Lilla ihr sogar „überlegen“.

Im Folgenden finden sich Gedichte, die in der Sphäre der heiteren Liebe bleiben und verschiedene bukolische Motive, in maritimer Färbung präsentieren (ein Bad der Nymphe im Meer, das Geschenk einiger Korallen als Liebeswerbung). Dies ändert sich in den Gedichten 8 und 9, in denen Unglück und Liebesleid in die Idylle einbrechen. Diesen Umschlag

⁷⁹⁷ Vgl. Wehle, Winfried: „Diaphora. Barock: eine Reflexionsfigur von Renaissance; Wandlungen Arkadiens bei Sannazaro, Tasso und Marino“, in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, hrsg. von Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel, München: Fink, 2000, S. 95-145.

inszeniert Marino im letzten Terzett des achten Gedichts. Darin beschreibt er eine nächtliche Bootsfahrt, die zunächst friedlich verläuft. Meer und Winde sind absolut ruhig und ähnlich wie in Gedicht 2 stellt sich der Eindruck ein, dass Meer und Himmel eins würden, so dass das lyrische Ich meint, es bewege sich nicht auf dem Wasser, sondern zwischen den Sternen. In diese unbeschwerte Situation bricht das Wehklagen des Sprechers unvermittelt hinein:

Quando da lo spirar de' miei sospiri
gonfia la vela, un mar profondo e grave
mi sommerse di pianti e di martiri.

Marino erzeugt hier mit praktisch durchgehend petrarkistischem Vokabular und petrarkistisch anmutendem Duktus eine konzeptistische Wendung, indem er das Verhältnis von Ursache und Wirkung umkehrt. So können die Seufzer des lyrischen Ichs hier kaum als das Resultat empfundener Liebesqualen gelesen werden – von solchen war bis dato weder im Gedicht Nr.8, noch in den früheren Texten der Sammlung die Rede. Auch wird kein äußerer Auslöser für den Liebesschmerz präsentiert. Er tritt erst in dem Moment als Motiv auf, in dem das lyrische Ich seine Klage beginnt. Mehr noch: Die Klage des Verliebten in Form seiner Seufzer füllt erst die Segel und treibt das Boot hinaus auf das tiefe Meer, wo es „pianti“ und „martiri“ überfluten. Begreift man nun die „sospiri“ – durchaus in petrarkistischer Tradition⁷⁹⁸ – als Metapher für die Liebesdichtung selbst, bietet sich eine metapoetologische Interpretation des Sonetts, besonders seines abschließenden Terzetts an. Das Versinken im „mar profondo e grave“ ist in diesem Sinne ein dichterisches Versinken: Es markiert den Anfang eines weiteren formalen, stilistischen und inhaltlichen Experimentierfeldes, in das Marino nun vordringen wird. Seine Dynamik verleiht ihm die Kombination der selbst literarhistorisch noch recht neuen „Fischer-Bukolik“ mit formalen und stilistischen Elementen der petrarkistischen Liebeslyrik. Dadurch bieten sich Marino vielfältige Möglichkeiten innovativer und ingeniöser Verbindungen, wobei Dichtungen entstehen, die als Hybrid-Wesen zwischen Fischer- und *Canzoniere*-

798 Man denke nur an *RVI*.

Dichtung changieren und sich so ganz im Sinne von Schulz-Buschhaus einer klaren Gattungszuordnung entziehen. Ein eindrückliches Beispiel hierfür liefert schon das unmittelbar folgende Gedicht 9, das aber erst im nächsten Kapitel eingehend behandelt werden soll. Hier sei zunächst noch einiges zur Sammlungsstruktur angemerkt.

Besomi, Marchi und Martini sahen in Gedicht 8 den Übergang zur *canzoniere*-Dichtung innerhalb der *Rime marittime* und in Gedicht 9 deren Beginn. Aus dem bisher Dargelegten lässt sich schließen, dass dieser Einteilung nicht zuzustimmen ist. Zwar lässt sich in den Sonetten acht und neun tatsächlich ein Umbruch ausmachen, allerdings innerhalb eines bereits begonnenen *Canzoniere*. Noch eindeutiger erscheinen aber die Argumente, die gegen Gedicht 43 als Endpunkt dieses *canzoniere* sprechen. Zwar ist die Parallelität der beiden nächtlichen Bootsfahrten nicht zu bestreiten, und es ist auch richtig, dass mit dem Gedicht 43 die Liebesthematik innerhalb der Sammlung ihren Abschluss erreicht, allerdings ist ebenso offensichtlich, dass die „Geschichte“ des zentralen Paares Fileno-Lilla bereits deutlich früher, nämlich schon in Gedicht 31, endet. Danach treten durchgängig andere Figuren auf, bevorzugt solche der antiken Tradition. Betrachtet man aber diesen Teil der Sammlung, also die Gedichte 2 bis 31 *en bloc*, stellt man fest, dass Marino ihn klar als Zyklus strukturiert und dessen Abschluss nicht nur inhaltlich, sondern auch formal, im Hinblick auf die Sammlungsordnung, markiert hat. Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei zunächst das Gedicht Nummer 28 der Sammlung, ein Sonett, das mit dem Titel *Sdegno amoroso* überschrieben ist.

Abbia chi mai per te pianti e sospiri
sparge, nemico il ciel, nemico il vento;
e 'l piè gli avvolga in cento nodi e cento
brancuto pesce, e giù nel fondo il tiri.

Trovi chi mai per te pene e martiri
soffre, turbato il più tranquillo argento;
e l'ossa, gioco del suo bianco armento,
nel tempestoso Egeo Proteo raggiri.

Sia chi ti crede mai, d'empio corsaro
preda, onde 'l giogo e 'l fren sostenga e morda
di prigion dura e di servaggio amaro.

O più che Scilla e che Cariddi ingorda,
orca, mostro maggior del nostro faro,
più che mar, più che scoglio, iniqua e sorda.

Inhalt und Motive dieses Gedichts sind durchaus ungewöhnlich und werden daher später noch genauer betrachtet werden. Hier soll es zunächst im Hinblick auf seine Funktion in der Sammlungsstruktur hin untersucht werden. Das Gedicht bildet das viertletzte Sonett des Abschnitts 2-31, indem Fileno und Lilla die Protagonisten sind. Begreift man diesen Block als zusammenhängenden Zyklus, stünde es also in einer Position kurz vor dem Ende und damit in einer ganz ähnlichen Position wie die *sdegno*-Gedichte Tassos in dessen *Rime d'amore*.⁷⁹⁹ Der eigentliche *sdegno* gegenüber der angesprochenen Frau kommt erst im letzten Terzett zum Ausdruck. In den ersten drei Strophen ist zunächst ein lyrisches Ich anzutreffen, das all diejenigen anklagt und verwünscht, die, getrieben von ihrer Liebe, um die geliebte „ninja“ weinen, ihretwegen leiden und ihren Versprechen Glauben schenken werden. All dies trifft aber vor allem auf das lyrische Ich selbst zu, sodass die Verwünschung in erster Linie als Selbstanklage des Sprechers zu verstehen ist.⁸⁰⁰ Insbesondere die letzte Anklage (vv. 9-11) ist dabei bedeutsam, denn sie ist zugleich auch Vorwurf der Unaufrichtigkeit an Lilla. Hierin verbindet sich das Gedicht mit dem nachfolgenden Sonett, dem die Überschrift *Rimprovera alla sua ninfa la rotta fede* vorangestellt ist. Die beiden Gedichte können daher als Einheit bei allerdings unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkten begriffen werden. Während Nr. 28 in vollem Pathos erst die Verwünschung der Liebenden, dann aber den scharfen Vorwurf der Grausamkeit gegenüber der Geliebten in leidenschaftlichem Ton formuliert, ist die Grundhaltung in Nr. 29 von Melancholie geprägt. Das lyrische Ich blickt dort zurück auf das gebrochene Treueversprechen der Nymphe, das freilich von vornherein in Sand geschrieben war. Und so ist erneut der Vorwurf an die Geliebte hier auch ein Vorwurf des Sprechers an sich selbst, wenn er im letzten Terzett ausruft:

799 Vgl. dazu Regn, Gerhard: *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur Parte prima der Rime (1591/1592)*, Tübingen: Gunter Narr, 1987, S. 267ff.

800 So deutet es auch der Kommentar, vgl. Marino, *Rime marittime*, S. 80.

Lilla è d'altrui, Filen lasciato in pena.
Folle chi crede (or men rammento e doglio)
a parole di donna, e scritte in rena.⁸⁰¹

Marino bedient sich mit der Dopplung der Gedichte 28 und 29 vordergründig erneut des *variatio*-Prinzips. Die Verschiebung geht aber im Hinblick auf die Rolle der jeweiligen Gedichte in der Sammlungsstruktur über eine bloße stilistische *variatio* hinaus. Gewinnt im ersten letztlich der *sdegno* durch die Wendung im letzten Terzett vollends die Oberhand, tritt im zweiten eine Art *pentimento* hinzu. In der Rückschau erkennt das lyrische Ich, dass die Verheißung des Liebesglücks von vornherein falsch war und bereut seinen *inganno*. Dabei präsentiert es sich als „Geläuterter“, der auf die Liebesverstrickung, aus der er sich inzwischen unter Schmerzen befreit hat (*or men rammento e doglio*, V. 13) zurückschaut. Bereut wird diese aber nur um der erlittenen Qualen willen, der Verweis auf eine übergeordnete, moralisch oder rational motivierte Reueebene, wie sie für den Petrarkismus typisch wäre, fehlt. Das lyrische Ich beweint die Unaufrichtigkeit und Untreue Lillas, die es hätte vorhersehen können, da es sich bei ihnen, so wird suggeriert, um allgemeine Charakteristika des weiblichen Geschlechts handle. In diesem Sinne erscheint das Sonett, analog zum eingangs besprochenen Gedicht Nr. 2, als funktionales Äquivalent eines *pentimento*-Gedichts innerhalb der Sammlung. Trotz des Fehlens einiger, teilweise konstitutiver Elemente ist der Verweis auf das Modell der petrarkistischen *Canzoniere*-Dichtung deutlich. Erneut zeigt sich also Marinos Verfahren der transformierenden Anknüpfung, bei dem sowohl die Auslassung als auch die Einführung bestimmter Elemente zur Erneuerung des Kerns der jeweiligen literarischen Reihe beitragen kann. Auch das Schlusssonett passt sich entsprechend ein. Marino beendet den Fileno-Lilla Zyklus mit einem Gedicht, das wiederum den Standpunkt eines Zurückblickenden einnimmt.

Dal dì che gli occhi a' tuoi begli occhi femmi
aprir Amor, dond'egli il primo colpo

801 Ebd., S. 83. Obwohl in den Terzetten in der dritten Person gesprochen wird, lässt sich insbesondere im zweiten Quartett deutlich erkennen, dass der Sprecher tatsächlich mit Fileno zu identifizieren ist, der dort noch in der ersten Person von sich spricht und erst am Ende des Gedichts in die dritte Person wechselt.

mi trasse al cor, là nel natal d'Eumolpo,
 volgon sei verni già, se ben soviemmi:
 altro mai, Lilla mia, cibo non diemmi 5
 ch'affanno e pena, e quanto lui n'incolpo,
 tanto te del mio mal dolce discolpo
 te, che l'arene indori e l'acque ingemmi.
 Ma pria romper col gomito la selce,
 e col fiato scaldar quel freddo tufo 10
 spero, che te, d'ogni mio duol ministra.
 Or mi rimembra, oimè, che d'arid'elce
 colà presso Pioppin con la sinistra
 cornice il tutto a me predisse il gufo.

Das lyrische Ich liefert hier eine Betrachtung seiner Liebe zu Lilla, die gespickt ist mit Referenzen auf die Tradition der Liebeslyrik. Vom ersten Vers an webt Marino ein dichtes Netz intertextueller Verweise, angefangen bei der Aufrufung Amors, der durch die Augen der geliebten Frau dem Liebenden den ersten Stoß versetzt. Der Rückbezug auf den Beginn des *Canzoniere*, die *innamoramento*-Gedichte 2 und 3, in denen sich exakt diese Motivkette vorgebildet findet, ist mehr als deutlich. Dabei sind vor allem die Parallelen zu Petrarcas berühmten 3. Sonett, *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, evident, angefangen bei der Rückbesinnung auf den Tag des *innamoramento*, über den *primo colpo*, den Amor durch die Augen der Geliebten dem Liebenden versetzt, bis hin zum Motiv des offenen Wegs von den Augen zum Herzen, über den sich der Stoß vollzieht.⁸⁰² Auf struktu-

802 Era il giorno ch'al sol si scoloraro
 per la pietà del suo Factore i rai,
 quando i' fui preso, et non me ne guardai,
 ché i be' vostr'occhi, Donna, mi legaro.
 'Tempo non mi pareo da far riparo 5
 contra colpi d'Amor: però m'andai
 secur, senza sospetto; onde i mei guai
 nel comune dolor s'incominciario.
 'Trovòmmi Amor del tutto disarmato,
 et aperta la via per gli occhi al core, 10
 che di lagrime son fatti uscio et varco:
 però, al mio parer, non li fu honore
 ferir me de saetta in quello stato,
 a voi armata non mostrar pur l'arco.
 (RVF, 3)

reller Ebene nutzt Marino hier ein bemerkenswertes Verfremdungsverfahren, indem er in gewissermaßen chiastisch antithetischer Weise, mittels des gemeinsamen Elements der Amornvokation, das Ende der zentralen Liebeshandlung seiner Sammlung mit dem petrarkistischen Sammlungsaufakt verschränkt. Was er dadurch gewinnt, ist neben der Verfremdung des Modells auch eine typisch barocke Vereinigung von Disparatem, wie sie Tesauro später loben wird. Marino erzeugt eine hypertextuelle *acutezza*-Struktur, die beim ausreichend gebildeten Rezipienten potenziell *maraviglia* hervorruft. Dies nicht zuletzt deshalb, weil sich erst in der Verschränkung von Anfang und Schluss der Zyklus verbindlich ausbildet: Erst in der Rückschau von einem Endpunkt auf einen Beginn entsteht endgültig der Eindruck eines zurückgelegten Weges. Dass der Bezug sich aber nicht (oder nur sehr schwach) auf den eigenen Sammlungsbeginn richtet, der eben keinen Verweis auf den Liebesschmerz oder einen *primo colpo* kennt, sondern auf Petrarcas *Canzoniere*, kann als erneuter Beleg des parodistisch-evolutionierenden Zugriffs Marinos gelesen werden. So lässt sich auch über das Gedicht Nr. 31 der *Rime marittime* sagen, was Regn in Bezug auf das Schlusssonett von Marinos *Rime amorose* feststellt. Auch hier dient der Aufruf des petrarkistischen Vorbilds letztlich nur dazu, „es wirkungsvoll zum Kollabieren zu bringen.“⁸⁰³ Allerdings ist Marinos Referenz hier um einiges vielschichtiger, raffinierter, in barocken Termini ingenieuser als in den *Rime amorose*. Dies zunächst deshalb, weil er erst durch den Rückbezug den Referenzrahmen, der bis dato wesentlich weniger klar und verbindlich gegeben war, endgültig aktiviert. Darüber hinaus akzentuiert erst Marinos Abschlussgedicht die Differenzqualität des Sammlungsaufakts deutlich. Indem sich der Dichter auf einen in petrarkistischer Tradition zeitlich recht deutlich verorteten Anfangspunkt der Liebeshandlung bezieht, der sich in dieser Form in seiner Sammlung aber gar nicht findet, richtet er den Fokus klar auf seine Abweichung vom Modell. Die zahlreichen vorausgehenden Anspielungen auf dieses Modell waren die Bedingung für die Operationalisierbarkeit eines solchen Verfahrens. Um durch sein Abschlussgedicht ein Sammlungs- oder Zyklusmodell kritisieren zu können, musste Marino zunächst eine solche Zyklusvorstellung wenigstens in Grundzügen evozieren. In diesem Sinne

803 Regn 1993b, S. 269.

wird dann das Gedicht Nr. 31 zu einer Art poetologischen Kommentar petrarkistischer Dichtung, was es im Genetteschen Sinn gegenüber dem Basistext Petrarca eher als Meta- denn als Hypertext erscheinen lässt.⁸⁰⁴

Wenn auch der „metatextuelle Chiasmus“ sicher die stärkste und für die Interpretation relevanteste Petrarkismusreferenz bildet, so ist er doch nicht die einzige. So nimmt Marino ebenfalls im ersten Quartett einen weiteren Topos auf, der wiederum in Petrarca's *Canzoniere* von Bedeutung ist, nämlich die Zählung der Jahrestage des „servizio amoroso“. Petrarca nutzt dieses Verfahren mehrfach zur Strukturierung und Akzentuierung der narrativen Ordnung der *Rerum Vulgarium Fragmenta*.⁸⁰⁵ In ähnlicher Weise verwendet Marino es hier, mit der schon erwähnten Besonderheit, dass in seiner wesentlich kürzeren Sammlung der Eindruck einer solchen Ordnung erst durch den Rückblick im „Schlusssonett“ deutlich evoziert wird. Im ersten Terzett ruft Marino außerdem den Topos der gegen den Liebenden verhärteten Geliebten auf, auch dies ein zentrales Motiv der petrarkistischen Liebesdichtung. Ungewöhnlich sind dabei die Vergleichsgegenstände, die Marino für die Konstruktion seiner Adynata wählt. Lilla erscheint hier härter als „selce“ und kälter als „tufo“, zwei Begriffe, die im *Canzoniere* praktisch keine Rolle spielten.⁸⁰⁶

Neben diesen Referenzen enthält das Gedicht aber auch zahlreiche Abweichungen von petrarkistischen Schemata. Diese Beobachtung leitet über zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit den Neuerungen und Transformationen, die Marino in den *Rime marittime* erprobt. Der Dichter beendet sein Schlusssonett mit dem Verweis auf eine Weissagung. Dem lyrischen Ich war demnach seine gesamte unheilvolle Liebesverstrickung einst von einer Eule prophezeit worden. Dem Kommentar von Besomi, Marchi und Martini lässt sich entnehmen, dass es sich dabei um ein kaum verhülltes Zitat der neunten Ekloge Vergils, vermittelt über die auch sprachlich sehr ähnliche Verarbeitung in Sannazaros *Arcadia*, handelt.⁸⁰⁷ Die Rückbesinnung auf die Weissagung verleiht dem gesamten Zyklus

804 Zum Konzept der Metatextualität vgl. Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil, 1982, S. 10.

805 Vgl. Santagatas Kommentar zur RVF XXX, S. 167.

806 „Tufo“ findet sich im *Canzoniere* überhaupt nicht, „selce“ immerhin zwei mal, allerdings nie bezogen auf die Hartherzigkeit Lauras.

807 Vgl. Marino *Rime marittime*, S. 86.

eine zusätzliche Rahmung, die hier aber in bewusste Differenz zu petrarkistischen Sammlungsmodellen tritt. Durch die Offenbarung, dass dem lyrischen Ich die unheilvolle Liebesbeziehung bereits vorhergesagt worden war, rückt auch das Schlusssonett in eine inhaltliche Nähe zu den Gedichten 28 und vor allem 29. Es wird unmissverständlich klar, dass Fileno genügend Zeichen gegeben waren, um die Geliebte zu meiden. Waren diese in Nr. 29 noch unklar (die Schrift im Sand), so ist ihnen hier jede Vagheit genommen. Die Düsternis der Vorhersage war im Gegenteil mehr als deutlich. So begnügt sich Marino hier nicht mit der Krähe als Träger der schlechten Prophezeiung, wie sie sich bei den Vorbildern Vergil und Sannazaro findet, sondern stellt ihr noch den Uhu zur Seite. Dieser galt schon den Römern als eines der dunkelsten Vorzeichen. Ovid beispielsweise sagt über ihn: „tristia mille locis stygius dedit omnia bubo“.⁸⁰⁸ Die Eiche der Vorbilder steigert Marino zu einer vertrockneten Eiche. Die Unheilszeichen waren somit eigentlich unübersehbar. Dass sich das lyrische Ich der Liebe zu Lilla trotzdem hingab, erscheint daher einerseits als Schuld Amors, der auch explizit angeklagt wird, andererseits aber auch als Verfehlung des lyrischen Ichs selbst, das offensichtlich wider besseres Wissen der Nymphe verfiel. Auch hier findet sich also das Motiv der Selbstanklage. Trotzdem erscheint die Einsicht in die Fehlerhaftigkeit der eigenen Liebesverstrickung ganz anders kodiert als im Petrarkismus üblich, denn der Fehler des Liebenden ist kein moralischer mehr und die Abkehr von der Schmerzliebe keinem Akt der Ratio geschuldet. Der Grund für die Aufgabe des Liebenden ist schlicht die finale Einsicht in die Aussichtslosigkeit seines Unterfangens. Bedauert wird letztlich nur, diese trotz aller Vorzeichen nicht früher erkannt zu haben. Wenn Wehle über Arkadien sagt: „Hier soll Liebe um ihrer Erfüllung willen besprochen werden“,⁸⁰⁹ dann gilt dies offenbar auch für das Arkadien der *Rime marittime*. Entsprechend endet die Erzählung dort, wo die Erfüllung ausgeschlossen erscheint. Im Schlussgedicht des Fileno-Lilla Zyklus demonstriert Marino damit noch einmal eindrücklich den bewusst hybriden Charakter seiner Sammlung. Hier treten im literarhistorisch neuen Bezugsraum des Meeres petrarkistische neben bukolische Motive und gehen

808 Ovid: *Met.* XV, V. 791: „Tausendmal gab Vordeutung des Wehs der stygische Uhu“ (Übers. von Johann Heinrich Voß).

809 Wehle 2000, S. 102

neuartige Verbindungen ein. Diese ermöglichen es Marino auf verschiedenen Ebenen, formal wie inhaltlich, neue Akzente zu setzen. Von besonderer Relevanz ist dabei seine Dekonstruktion des *Canzoniere*-Modells, die mit einer Neubewertung der für die Liebeslyrik als verbindlich erachteten Liebeskonzeption einhergeht. Möglich wird dies durch die scharfsinnige Kombination unterschiedlicher Elemente. Sie findet sowohl auf der Makro- als auch auf der Mikroebene der Sammlung statt, also sowohl an strukturell relevanten Stellen als auch innerhalb von Einzeltexten.

Das Sonett Nr. 31, mit dem die Liebesgeschichte von Fileno und Lilla endet, ist bei weitem nicht das einzige Gedicht, dem solche Funktionsbestimmungen zuzuschreiben sind. Ähnliches lässt sich auch über die bereits behandelten Anfangsgedichte sagen. Blicken wir dazu genauer auf das Gedicht Nr. 6. Es trägt die Überschrift „Descrive una ninfa che spiega le chiome sopra il mare“:

Avea su per lo mar, del biondo crine
 la pescatrice mia sciolto il tesoro
 quasi nova Fortuna, e Noto e Coro
 preziose ne fean dolci rapine.
 Ondeggiavan per l'onde in onde d'oro 5
 sparse le fila rilucenti e fine;
 et invide scorgean l'onde marine
 più bella dea d'Amor nascer da loro.
 Corsero agli ami in que' bei lacci tesi 10
 guizzando i pesci amorosetti e lieti
 d'un dolce foco in mezzo l'acque accesi.
 E disser prigionieri a Dori, a Teti
 con la lingua d'Amor, ch'io solo intesi:
 – Dolce è morir fra sì pompose reti. –

Marino bedient sich in diesem Sonett des Topos: „Der Liebende als Gefangener seiner Geliebten“, rückt ihn aber vollständig unter das Signum des *dolce*. Dargestellt wird eine Szene, in der die geliebte Nymphe den „Goldschatz“ ihres offenen Haares frei über dem Meer treiben lässt. Schon in der ersten Strophe nennt das lyrische Ich die Geliebte dabei „pescatrice mia“, worin schon eine erste metaphorische Anspielung auf das „Gefan-

gensein“ des Sprechers zu erkennen ist. Dabei wird ihr Haar zum Objekt von „dolci rapine“. Die Windgötter ergattern durch ihr Blasen das eine oder andere Haar der Nymphe. Die zweite Strophe liefert nun eine weitere Beschreibung der Szene, deren sprachliche Umsetzung bemerkenswert ist. Marino eröffnet sie mit dem Bild der auf den Wellen sanft wogenden Locken, das er durch die einführende *figura etymologica* (*ondegiavan* – *onde*), die Wiederholung (*onde* – *onde*) und die Alliteration (*onde* – *oro*) unterstützt, indem er dem Vers lautmalerisch eine gleichmäßig auf und ab wogende Gestaltung verleiht. Vers sechs zeichnet sich durch den abrupten Wechsel von vorwiegend dunklen zu hellen Vokalen aus, die den feinen Charakter der Haarsträhnen und die auf ihnen aufblitzenden Lichtreflexe sprachlich widerspiegeln. Die Strophe endet mit dem Verweis auf die übermenschliche Schönheit der Geliebten, die die der Aphrodite, auf deren Geburtsmythos explizit angespielt wird, noch übertrifft.

In den beiden Terzetten wird nun das Bild der Fischerin wieder aufgegriffen, nun aber vordergründig nicht mehr metaphorisch in Bezug auf das lyrische Ich, sondern konkret. Die ausgebreiteten Haare erscheinen nun als Angelschnüre beziehungsweise Netz, dem Haken eingebunden sind. Ihnen geben sich die zappelnden Fische freudig hin, entfacht von dem „dolce foco“ der Leidenschaft für die Schönheit der „pescatrice“, das, in paradoxer Weise, „in mezzo l'acque“ entzündet ist. Die Umwertung des zentralen Topos der Gefangenschaft kulminiert im letzten Vers, in dem der Tod im Netz der Fischerin von den Fischen ersehnt und selbst als „dolce“ verklärt wird. Zugleich findet eine Identifikation der Fische mit dem lyrischen Ich statt, vermittelt durch die von ihnen gesprochene Sprache Amors, die nur das *io* versteht.

Sehr deutlich ist hier eine Liebeskonzeption realisiert, in der der Aspekt des Liebesschmerzes gänzlich absent ist, mehr noch, offensichtlich negiert wird. Nicht nur die Gefangenschaft, selbst der Tod wird im Angesicht der schönen Geliebten idealisiert. Zwar weisen die Kommentatoren der jüngsten Ausgabe der *Rime maritime* darauf hin, dass sich schon bei Tasso ein Madrigal finde, indem ein ähnliches Motiv, das einer Mücke, die im Busen der Geliebten stirbt, bearbeitet werde,⁸¹⁰ doch zum einen gehört

810 Tasso *Rime*, 1205.

dieses im Werk Tassos zu den *Rime d'Occasione* und eben nicht in den engeren Bereich der *Rime d'amore*, zum anderen – und dies erscheint noch wichtiger – steht es unter dem Zeichen der „invidia“. Der Sprecher beneidet dort die Mücke darum, den Busen der Geliebten erreicht zu haben, und präsentiert damit eine Situation, in der trotz aller offensichtlichen Komik noch immer die Ebene der unerfüllten Sehnsucht präsent ist. Selbst diese aber tilgt Marino. Das Motiv der Hingabe an die Geliebte wird in seinem Sonett durch nichts getrübt. Darüber hinaus erscheint sie als eine sinnlich-erotische: Die verliebten Fische gehen eine körperliche Verbindung mit der Fischerin ein. Zugleich stehen sie in einem geheimnisvollen Verhältnis zum Sprecher des Gedichts. Der recht dunkle Verweis auf die Sprache Amors, die nur das Ich verstehe, könnte als Hinweis auf eine intendierte zweite Leseebene interpretiert werden, die dem Gedicht eine sexuelle Komponente zuweist. Allerdings finden sich sonst kaum klare Anspielungen auf ein solche Sinnebene. Eine entsprechende Interpretation würde sich aber auf die besprochenen Textstellen und den stark sensuell aufgeladenen Gesamtcharakter des Gedichts stützen können. Auch das Wogen der Wellen könnte als Anspielung in diesem Sinne verstanden werden und erzeugt eine erotisch aufgeladene Atmosphäre.

Deutlicher treten die sinnlichen Komponenten im siebten Gedicht, *Le offre alcuni coralli*, hervor.

Un bosco di coralli in que' confini
 là dove giace il mar placido e muto
 fu l'altr'ier, Lilla mia, da me veduto
 mentr'io stava a raccor nicchi et echini.

Oggi v'andai soletto, e cristallini 5
 fondi tutti cercai stanco e battuto,
 e dal profondo scoglio aspro et acuto
 con gran forza e sudor colsi i più fini

Duo tronchi a cento rami i' pria ne scelsi 10
 per far le corna a la tua cerva, e poi
 altre branche minori anco ne svelsi.

Qui gli serb'io: ma se da me tu vuoi
 di coralli sì bei doni sì eccelsi,
 dona i coralli a me de' labri tuoi.

Das Grundmotiv des Gedichts ist prinzipiell nicht neu. So heißt es im Kommentar von Besomi, Marchi und Martini: „Caro alla lirica tardo cinquecentesca, il tema del 'bacio chiesto con arguzia' piacque pure al Marino“.⁸¹¹ Marinos Ausgestaltung des Themas innerhalb eines maritimen Ambientes ist hingegen durchaus innovativ. Für die Frage nach der Liebeskonzeption ist das Sonett insofern relevant, als es in der Werbung um den Kuss der Geliebten die sinnliche Komponente der Liebe deutlich in den Vordergrund treten lässt. Darüber hinaus verbindet das lyrische Ich mit der Bitte um den Kuss zugleich ein Angebot. Die wertvollen Korallen sollen als Tauschwert eingesetzt werden für die Hingabe der Geliebten. Zwar erscheint die Szene für sich genommen recht unschuldig, doch lässt sich durchaus eine motivische Nähe zu Marinos Idyll *La ninfa avara* herstellen, in dem Schulz-Buschhaus den „Sachverhalt von Prostitution“⁸¹² verhandelt sah, allerdings mit vertauschten Protagonisten. Im Idyll der *Sampogna* tritt Filaura auf, deren sprechender Name schon auf ihr Ansinnen verweist. Sie fordert ganz explizit eine materielle Gegenleistung für ihre Liebe und weist Filenos immaterielle Gaben, sein Herz und seinen Gesang, zurück.⁸¹³ In den *Rime marittime* ist es dagegen Fileno, der materielle Gaben gegen die Hingabe der *ninfa*, das heißt ihren Kuss, anbietet. Auch an weiteren Stellen seines Werks arbeitet Marino das Thema „offerta in cambio d'amore“⁸¹⁴ aus, so zum Beispiel im 9. Gesang des *Adone*. Dort lässt er in den Strophen 48-51 einen Fischer auftreten, der Lilla zu sich in den Schatten einlädt, um ihr einen Aal zu schenken. Die gesamte Szene ist in höchstem Maß sexuell aufgeladen und von einer kaum verstellten Doppeldeutigkeit geprägt, in der der Aal, der Tradition der erotischen Dichtung gemäß, als Metapher für den Penis dient.⁸¹⁵

Den Sonetten 6 und 7 liegt die Vorstellung einer sinnlich erfüllten Liebe zugrunde. Betrachtet man beide Gedichte zusammen, deutet sich auch ihre erotische Komponente an, insbesondere dann, wenn man sie im Kontext von Marinos späterem Werk interpretiert. In jedem Fall wird in ihnen ein Liebeskonzept verhandelt, das weit entfernt ist von den mora-

811 Marino, *Rime marittime*, S. 38.

812 Schulz-Buschhaus 2000, S. 350.

813 Vgl. ebd., S. 348.

814 Marino, *Rime marittime*, S. 38.

815 Marino, *Adone* IX, 48-51.

lisierenden Vorstellungen des Petrarkismus. Es nimmt seinen Ausgang von Motiven der bukolischen Tradition, transgrediert in seinen erotischen Allusionen aber auch diese, womit sich Marino auch in seinen *Rime marittime* den Liebesmodellen der lateinischen Elegiker annähert. Nicht zufällig schließt er daher den Teilabschnitt seines Fileno-Lilla Zyklus, in dem der Liebesschmerz noch nicht präsent ist, mit diesen sinnlich-erotisch aufgeladenen Gedichten ab, um im folgenden Gedicht den Überschlag hin zur Schmerzliebe effektiv zu inszenieren. Der abrupte Wechsel ermöglicht Marino die Erzeugung eines starken Kontrasteffekts im Sinne einer Motiv-*variatio*: Im 9. Gedicht, *Al pesce spada*, lässt er das lyrische Ich den Todeswunsch aus Sonett Nr. 6 wiederholen, nun aber nicht mehr unter dem Signum des *dolce*, sondern als Akt existenzieller Verzweiflung im Angesicht des Liebesschmerzes, in der allein noch die Hoffnung besteht, im Tod die „pietà“ der Geliebten zu empfangen. Selbst in dem Teil der Liebeserzählung der *Rime marittime*, der im Zeichen der unerfüllten Liebe steht, fehlt es aber nicht an Hinweisen auf ein Liebesideal, das vor allem die sinnlich-erotische Komponente der Liebe umfasst. Sie tritt bezeichnenderweise gegen Ende des Fileno-Lilla Zyklus nochmals hervor, im Gedicht Nr. 30, *Narra alcuni amori di pesci*:

Oggi là dove il destro fianco ad Ischia
 rode il Tirren col suo continuo picchio
 vidi conca con conca, e nicchio e nicchio
 baciarsi, e com'a l'un l'altro si mischia.

E la biscia del mar, che pur s'arrischia
 venirne infin colà presso il crocicchio,
 ove del sole al luminoso spicchio
 la chiama l'angue innamorato, e fischia.

5

E vidi d'amor l'algente anguilla
 arder fra l'acque; e gir di grotta in grotta
 i lor maschi seguendo occhiate e salpe.

10

Nè però vidi mai, perfida Lilla
 te fatta a me cortese, e se non rotta,
 men dura del tuo cor la rigid'Alpe.

Präsentiert wird hier eine Serie von Bildern erfüllter körperlicher Liebe, untermalt von virtuoser „Klangkunst“, besonders eindrucksvoll vorgeführt in Vers 3 (*conca con conca, e nicchio e nicchio*). Angesichtes des Liebesspiels der unterschiedlichen Fische, das das lyrische Ich beobachtet und das im vierten Vers des ersten klar benannt wird, erfährt auch der Liebes Schmerz Filenos eine (mindestens partielle) Redimensionierung. So erscheint seine abschließende Klage, Lilla habe sich ihm gegenüber nie freundlich erwiesen, vor allem als Klage darüber, dass sie sich ihm nie zum Liebesspiel hingeeben hat.

Marino vereint auf der Makroebene seiner Sammlung auf engstem Raum höchst disparate Konzepte, um sie effektiv gegeneinander auszuspielen. Auf der Metaebene erhalten die so erzielten *maraviglia*-Effekte einen poetologischen Gehalt, da sie der Überwindung von (aus Marinos Sicht) überkommenen Konzepten und Konventionen den Weg bereiten und so Raum für die Etablierung neuer poetologischer und ästhetischer Ideale entfalten. Wie diese aussehen können, deutet sich hier schon an: Sie umfassen eine Sammlungsstruktur, die sich immer mehr vom petrarkistischen moraldidaktischen „*iter*“ emanzipiert und sich stattdessen nur noch an thematisch-inhaltlichen Motiven orientiert. Ziel ist dabei das Erzielen von *maraviglia* durch ständige Neubearbeitung und Variation. Es geht einher mit einer Marginalisierung der Liebesthematik. Das Liebeskonzept selbst wird erweitert um die Ebene der sinnlich-erotischen Liebe, die auch glücklich sein kann.

Als Beleg einer solchen Praxis Marinos kann auch noch ein Blick auf die übrigen Gedichte der *Rime marittime* dienen. Nach dem Abschluss des Fileno-Lilla Zyklus finden sich zunächst noch einige Liebesgedichte, die allesamt Figuren aus dem bukolisch-maritimen Umfeld auftreten lassen, in keinem Fall aber mehr die bisherigen Protagonisten. Darauf folgen Gedichte, in denen die Liebesthematik völlig ausgeblendet ist und die insgesamt von sehr heterogener Gestalt sind. Unter ihnen findet sich eine Huldigung auf Jacopo Sannazaro, ein Gedicht auf die Seeschlacht von Lepanto und eine Verwünschung der Seeräuber, die die Küste vor Taranto unsicher machen, dazu Gedichte, die der Hoffnung auf reichen Ertrag für die geleistete Arbeit Ausdruck verleihen, oder ein Hilferuf an Neptun aus der Perspektive eines Seemanns. Heterogenität ist auch in Bezug auf

die Liebesgedichte des letzten Teils festzustellen. Sie ergibt sich allein schon aus den häufig wechselnden Sprechern und Adressaten der Gedichte. Insgesamt steht der gesamte Schlussteil der Sammlung eindeutig im Zeichen der *variatio*. Dies gilt sowohl für die Themen als auch für deren Ausgestaltung. So finden sich z.B. unter den Liebesgedichten mehrfach Variationen gleicher oder ähnlicher Motive in aufeinanderfolgenden Gedichten, so dass sich der Eindruck einer paradigmatischen Ordnung in kleinere thematische Blöcke ergibt, wie sie Regn auch in den *Rime amoro*se ausgemacht hat.⁸¹⁶ Dabei werden noch einmal im Kleinformat unterschiedliche Liebeskonzepte nebeneinander verhandelt, darunter auch solche mit klar erotischer Konnotation. Marino lässt also seinem bewusst im Bruch mit etablierten Mustern konzipierten Fileno-Lilla Zyklus Gedichte folgen, die einem anderen, von ihm zuvor bereits erprobten Ordnungsprinzip folgen, das sich verstärkt am Ideal der *variatio* orientiert. In dieser Gegenüberstellung spricht er dem zyklischen Dichtungsmodell erneut seine Alleinverbindlichkeit ab. Er demonstriert zwar, dass er in der Lage ist, ihm folgend einen Zyklus zu entwerfen, macht aber zugleich deutlich, dass das Zyklische als integrierender Rahmen für die Gesamtsammlung der *Rime marittime* nicht mehr erforderlich ist. In dieser Weise entfalten seine Gedichte auf der Makroebene ihre Differenzqualität. Diese ist aber, legt man ein Kunstverständnis zugrunde, das *meraviglia*, *novità* und „Neu-Sehen“ zu den obersten Zielen der Poesie erklärt, die mit Abstand wichtigste, ja vielleicht sogar die einzig relevante Qualität von Dichtung.

3.4.2. Neue Inhalte – Fremdes, Exotisches, Modernes, Monströses

Anhand der Analysen einiger früher Sammlungen Marinos sind wesentliche Merkmale seines Schaffens bereits deutlich hervorgetreten. Sein Werk entwickelt sich, ganz im Einklang mit seinem Ideal des „leggere col rampino“, aus einer stetigen Kombination unterschiedlicher Elemente, die, ihren eigenen Sinn- und Motivierungszusammenhängen entbunden, frei als Material verwendet werden. In diesem Prozess dekonstruiert und transformiert Marino bis dato konventionalisierte poetologische Prinzipien. Die Brüche stehen dabei im Dienst des *meraviglia*-Ideals, das den

816 Vgl. Regn 1993b, S. 271.

Kern seines Verständnisses von der Funktion der Kunst bildet. Der Vorsatz, ständig für Staunen zu sorgen, erfordert aber ständige Überraschung, ständige Neubetrachtung. Marinos frühe Gedichtsammlungen sind deshalb vom subtilen Spiel mit Erwartungsweckung und Erwartungstäuschung geprägt. Zugleich sind sie ein Experimentierfeld, auf dem neue Mittel des Überraschens erprobt werden. Insbesondere dieser zweite Aspekt tritt deutlicher hervor, wenn man von der Makroebene der Sammlung auf die Mikroebene der Einzeltexte wechselt. Schon im Sonett auf die *Bella schiava*, noch deutlicher aber in den per se hybriden Texten der *Rime marittime* lässt sich das Eindringen neuer thematischer Inhalte und Gegenstände in die Sphäre der hohen Dichtung beobachten. Dabei handelt es sich um ein für den Barock insgesamt charakteristisches Phänomen, durch das sich nicht zuletzt seine Neuartigkeit konstituiert. Entsprechend scheint es geboten, ihm im Sinne der Erhellung von Rolle und Funktion der Neuartigkeit im Werk Marinos nachzugehen. Die Beispiele in seinem Œuvre sind dabei so zahlreich, dass die hier gelieferten Analysen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können oder wollen. Vielmehr geht es darum zu zeigen, welchen Beitrag neuartige Objekte bei der Realisierung von Marinos poetologischem Ideal leisten.

Das Gedicht *La bella schiava* war unter anderem deshalb bemerkenswert, weil das Motiv der schönen schwarzen Sklavin, die explizit der weißen Dame und Herrin vorgezogen wird, im Bereich der volkssprachlichen Dichtung weitgehend neu, provokativ und daher in jedem Fall „erstaunlich“ war. Den größten Teil seiner Dynamik bezog es aus der transgredierenden Systemreferenz. Anders verhält sich dies bei den neuartigen Motiven der *Rime marittime*. Ein erstes anschauliches Beispiel hierfür liefert das bereits mehrfach angesprochene Gedicht Nr. 9, *Al pesce spada*.

O terror d'ogni rete e d'ogni nassa,
 pesce guerrier, che la lucente spada
 vibri per l'acque, e de l'algosa strada
 cerchi la parte più riposta e bassa:
 vien con l'acuta punta e 'l cor mi passa
 sì ch'io trafitto in mezzo al mar ne cada,
 e col corpo insepolto intorno vada
 l'ombra errando di me dolente e lassa.

5

Forse, qual del Gorgon su 'l lido moro
 fu dal sangue il corallo, e qual già tinto
 da quel de' duo fedeli il bianco moro,
 tal poscia ancor del mio vedran dipinto
 l'azur de l'onde (e con pietà) s'io moro,
 que' duo begli occhi, ond'io fui prima estinto.

10

Das Motiv des Gedichtes, der Todeswunsch des unglücklich verliebten lyrischen Ichs, ist nicht ungewöhnlich für die Liebeslyrik. Gänzlich neu und erst möglich durch das Setting der *Rime marittime* ist die Art des Todes, die der sprechende Fischer ersehnt. So wünscht er sich, von einem Schwertfisch, dem „pesce guerrier“, durchbohrt zu werden. Die beiden Quartette, die den Angriff und die tödliche Verwundung präsentieren, sind von einem beinahe heroischen Ton geprägt. Ihre expressive Bildsprache trägt Züge des *genus sublime*: Man beachte die Periphrasen „terror d'ogni rete e d'ogni nassa“ und „algosa strada“, die Metapher „pesce guerrier“ oder die Hyperbel „più riposta e bassa“. Entsprechend ähnelt die Darstellung des lyrischen Ichs im zweiten Quartett auffällig der eines gefallenen Kriegers. Im ersten Terzett findet sich darüber hinaus ein Rekurs auf die antike Mythologie durch Verweise auf zwei Episoden aus Ovids *Metamorphosen*: In der einen geht es um die Herkunft der Korallen, die durch das Haupt der Medusa erst ihre Eigenschaft, an der Luft zu versteinern, erhielten, in der anderen um Pyramus und Thisbe, die unter einem Maulbeerbaum Selbstmord begingen, dessen Früchte sich in der Folge dunkel färbten.⁸¹⁷ Die ersten drei Strophen dienen aber in erster Linie der Vorbereitung der konzeptistischen Pointe des zweiten Terzetts. Hier taucht zum ersten Mal die „donna“ auf, repräsentiert von ihren „duo begli occhi“. Es erweist sich, dass der Todeswunsch des Fischers letztlich ein letzter und verzweifelter Wunsch nach „pietà“ der Geliebten ist: Sie möge sie ihm beim Anblick der von seinem Blut getränkten Wellen gewähren. Denn eigentlich, auch dies wird hier nun klar, haben bereits die Augen der Geliebten dem Fischer den vernichtenden Stoß versetzt. Die Wendung am Schluss des Sonetts setzt die geliebte Frau mit dem schrecklichen „pesce spada“ parallel. Der Fisch selbst und somit nicht zuletzt die

817 Vgl. Ovid: *Met.* IV, 84-164 (Pyramus und Thisbe); 740-752 (Korallen). Die Hinweise auf Ovid sind dem Kommentar der Ausgabe von Besomi, Marchi und Martini entnommen.

Frau wirken dabei durchaus ambivalent. Einerseits erscheint der Schwertfisch als Krieger mit leuchtendem Schwert, also in positiver Konnotation, zugleich aber, und diese Ebene überwiegt, als sinister und grausam. Die Grausamkeit der Geliebten wiederum wirkt umso gravierender, als sie nicht bloß physisch verletzt, sondern vor allem die Seele des lyrischen Ichs mit ihren Augen verletzt, und ihm damit die eigentlich „tödliche“ Wunde beibringt. Die *acutezza*-Struktur der scharfsinnigen Metapher, wie sie Tesauro beschreibt ist hier klar ausgebildet. Das Verfahren der Vereinigung der „Figuren“ des Schwertfischs und der Geliebten, die dem Gedicht auch in seinem Aufbau als Klammer dienen, in der finalen Pointe ist zweifelsohne überraschend. Auch lässt sich eine Übertragung der Eigenschaften mittels des ungewöhnlichen *tertium comparationis* „Todesstoß“ erkennen. Zweifelsfrei musste eine solche Verbindung Überraschen und ein „Neu-Sehen“ insbesondere der Figur der Geliebten auslösen. Die Verbindung erscheint dabei als prototypisch ingeniös. Erst eine mehrfache Übertragung der Ausgangsmetapher von den „stechenden Augen“ führt bis zum Schwertfisch. Tatsächlich könnte man sich hier als Grundlage der Generierung dieses Bildes ein Verfahren vorstellen, das dem *indice categorico* Tesauros ähnelt.

Im Mittelteil des Zyklus finden sich nun zahlreiche Gedichte, die analoge Verfahren nutzen. Sie entwickeln *conceitti*, die ihr *maraviglia*-Potenzial aus der Verbindung von Lilla, ihren Eigenschaften, oder der Liebe Filenos zu ihr einerseits und Objekten aus der Sphäre des Maritimen, die dafür zunächst ungeeignet und unangemessen erscheinen, andererseits beziehen. Es handelt sich also um genau jene Typen von scharfsinnigen Metaphern, die im Zentrum der Überlegungen Tesauros stehen sollten. Marino dienen sie zur Erweiterung und Schärfung seiner Ausdrucksmöglichkeiten. Das Verfahren nimmt dabei Züge an, die der Methode der „uneigentlichen Beschreibung“, wie sie Šklovskij bei Tolstoi ausgemacht hatte, ähneln, da es sich dadurch auszeichnet, gerade durch unkonventionelle Vergleichsgegenstände ein besonders hohes Maß an Expressivität und Anschaulichkeit zu erzielen.

Als Beispiel kann unter anderem das Gedicht Nr. 12, *Per alcune frutta di mare che aveva donate alla sua ninfa*, dienen:

Ricci pungenti, o misero Fileno,
a chi (sia pur il cor) doni non cura
recasti in dono. Un dono omai procura
che lei rassembri, e la contenti a pieno.
Ché, se pari al rigor ch'ella ha nel seno, 5
lor di scogli e di spine armò natura,
sott'aspre punte e scorza alpestra e dura
dolce frutto e gentil chiudono almeno.
Dono le fia più caro un'orsa, un angue;
ma più, s'egli averrà che tu le porte 10
un vaso o del tuo pianto o del tuo sangue.
Chi non sa ciò che sia malvagia sorte,
chi vago di morir vivendo langue,
ami costei, ch'è quant'amar la morte.

Das *conchetto* wird in den beiden Quartetten entwickelt. Hier sind es Seeigel, die Fileno seiner Geliebten als Geschenk darbietet. Und wie bei den Korallen im Gedicht Nr. 7 dient das Geschenk dem Dichter als Ausgangspunkt zur Bildung von Analogien zwischen dem dargebotenen Gegenstand und der Geliebten.⁸¹⁸ Die „ricci pungenti“ seien gerade deshalb ein passendes Geschenk, da sie von der Natur mit Dornen und „Klippen“, die hier selbst wiederum metaphorisch für die harte und raue Schale stehen, bewaffnet worden seien und damit dem harten Herzen in der Brust Lillas entsprächen. Der Vergleich zwischen den „ricci“ und dem Herz der Geliebten ist sicher ungewöhnlich und dürfte ohne direktes Vorbild sein. Es ist hier auch über die durchaus konventionelle Grundstruktur des Vergleiches – „harter Gegenstand“ und „hartes Herz“ – auch deshalb interessant umgesetzt, da es noch eine zusätzliche Wendung erfährt. So ist die Analogisierung hier nur scheinbar korrekt, denn während ein *riccio*

818 Das Motiv der „ricerca del dono conveniente“ und, damit verbunden, der Analogisierung von Geschenk und beschenkter Person ist, wie Besomi, Marchi und Martini in ihrem Kommentar unter Verweis auf ein Sonett Antonio Ongaros festhalten, schon vor Marino in der bukolischen Tradition präsent.

tatsächlich unter der rauen Schale einen weichen Kern verbirgt, ist das in Bezug auf Lillas Herz nicht der Fall. Deshalb erweist sich das Geschenk zuletzt auch als unangemessen. Neu ist das *conchetto* aber vor allem auf der Objektebene. Dieses Verfahren erprobt Marino in den *Rime marittime* ausführlich. Er importiert dabei gerade solche Objekte in die Reihe der Liebeslyrik, die ihr eigentlich unangemessen scheinen, sei es aufgrund ihres geringen Wertes, ihrer hässlichen Gestalt oder anderer, oftmals abstoßender Eigenschaften. Gerade diese Gegenstände haben aber, zumal verbunden mit dem größtmöglichen Kontrast der schönen Geliebten, ein maximales Verfremdungs- und damit auch Überraschungspotenzial. Es handelt sich um eben das Verfahren, das Tesauro meinte, als er sagte:

[U]na *Tarantola*, una *Botta*, un'*Aspido*, uno *Scorpione*, veduto vicino cagiona afrezza: ma se tu lo miri da lungi col *Cannocchiale*; con diletto lo miri: per la novità dell'ingegnoso ordigno che'l rappresenta.⁸¹⁹

Durch die verfremdete Perspektive des *Cannocchiale*, der bei Tesauro bildlich für die Metapher steht, bereitet die Betrachtung eigentlich schrecklicher Objekte plötzlich Freude, aufgrund der Neuartigkeit der Eindrücke, die sich bei dieser Form der Anschauung gewinnen lassen.

Das gleiche Prinzip lässt sich am Schwertfisch aus Gedicht Nr. 9, am Schiffsgesetz (Nr. 11), an der Auster (Nr. 19), der „tracina“ (dem Petermännchen der Nr. 27), dem Schwertwal (Nr. 28) und dem Tuffstein (Nr. 31) erkennen. Sie alle verletzen das konventionalisierte Objektrepertoire der Liebesdichtung. Trotz ihrer „Hässlichkeit“ kann aber die Dichtung, die sie aufruft, dennoch „schön“ im Sinne von „dilettevole“ sein, und zwar aufgrund ihrer Neuartigkeit, genauer, der Neuartigkeit der Perspektive ihrer Betrachtung unter Bezug auf ein von ihnen vollkommen verschieden scheinendes Vergleichsobjekt, zumeist der geliebten Lilla. Der *diletto* entsteht im Prozess der Erkenntnis der unerwarteten Verbindung zwischen disparaten Objekten. Extreme Disparität, die zugleich ständige Brüche des Dekorums mit sich bringt, unterscheidet Marinos Metaphern, Analogien und Vergleiche von den angesprochenen, struktu-

819 CA, S. 124.

rell ähnlichen Konstellationen („harter Gegenstand ↔ „hartes Herz“ etc.), aus der Tradition der Liebeslyrik, in der statt Schalen von Meeresfrüchten und Tuffstein Diamant oder Marmor auftauchen, Materialien also, die allein aufgrund ihrer Hochwertigkeit dem Dekor angemessen erscheinen. Dass Marino diese Regeln wenig interessierten, dass er ihnen die „novità e bizzaria della invenzione“⁸²⁰ vorzog, hat er selbst klar geäußert – eine Haltung, die sich in Anbetracht des forcierten Strebens nach Disparität im Dienst der *maraviglia*, das den Kern barocken Dichtens bildet, beinahe zwangsläufig ergibt.⁸²¹ Einige seiner bizarren *concetti* seien nun noch eingehender untersucht. Dabei soll unsere Aufmerksamkeit zunächst Gedicht Nr. 19, *Sopra un'ostrica*, gelten:

Questo, che quasi un pargoletto scoglio
per durissima scorza aspro e sassoso,
Lilla, e di scaglie rigido e nodoso,
dal mar divello e nel mio grembo accoglio,
rassembra me, cui sol d'alto cordoglio 5
circonda un ocean torbido ondoso,
cui schiantar mai non valse Austro cruccioso
di martir grave o di feroce orgoglio.
E se, qual rozo, il tuo pensier m'aborre,
da quel ch'entro nascondo, esca potrai 10
a la tua ferità spesso raccorre.
Anzi pur te rassembra, a cui se mai,
qual famelico polpo, il cor sen corre,
in pena de l'ardir, morte gli dai.

Das Gedicht setzt ein komplexes Spiel mit Analogien und Metaphern in Gang, an dessen Anfangspunkt die Betrachtung einer Auster steht, die Fileno aus dem Meer gehoben hat und die er in seinem Schoß hält. Der visuelle Eindruck, den sie erweckt, löst nun eine ganze Kette von Assoziationen aus. So wird die Auster aufgrund ihrer Form, ihrer rauen und

820 Marino, *Lettere* XCVIII, S. 146.

821 Vgl. Kapitel 3.2; Franz Penzenstadler spricht denn auch mit Blick auf das Barockzeitalter von einer „Episteme der Disparität“ in Bezug auf das Barockzeitalter (vgl. Penzenstadler 2006, S. 190).

steinigen Schale, ihrer scharfen und verschlungenen Schuppen, selbst metaphorisch bereits im ersten Quartett „quasi“ zum „pargoletto scoglio“. Ausgehend von diesem Bild entwickelt das lyrische Ich eine weitere Vergleichsebene, auf der es eine Ähnlichkeit zwischen sich selbst und der Auster konstruiert. So wie diese sieht es sich ebenfalls in einem Meer situiert, allerdings einem düsteren und stürmischen Meer, das metaphorisch den Liebesschmerz des Sprechers und seine Versunkenheit und Verlorenheit in demselben bezeichnet. Wie die Auster aber, die sich mit ihrer felsartigen Schale schützt, so vermag der „Austro cruccioso“, der mit Schmerz und wildem Stolz beladen ist, das lyrische Ich nicht zu brechen. Das zu Beginn eingeleitete metaphorische Setting wird also ergänzt um einen brausenden Wind, der, wie sich aus den ihm zugeordneten Attributen schließen lässt, als Metapher für die Geliebte zu lesen ist.

Im ersten Terzett wird der metaphorische Vergleich zwischen Auster und lyrischem Ich nun um eine weitere Ebene ergänzt. Beiden diene die harte Schale zum Schutz für ihr verletzliches Innenleben, womit im Falle des Sprechers – wie das zweite Terzett mit der Nennung des Substantivs „cor“ in V. 13 vollend offenbart – das Herz gemeint ist, das hier periphrastisch mit „quel ch'entro nascondo“ bezeichnet wird. Dieser Kern nun, und hier kippt die Bildlichkeit zum ersten Mal, soll der Grausamkeit Lillas als Nahrung dienen können. War er bisher durch die grobe Schale geschützt, die in V. 9 noch einmal erwähnt und als Grund für die Abscheu der Geliebten gegen den Liebenden ausgemacht wird, so ist dieser Schutz nun aufgegeben. Das Herz wird also gleichsam der Geliebten hingegeben, wobei jedoch von vornherein klar ist, dass es zum Opfer ihrer Grausamkeit werden muss. In Folge der Hingabe kommt es nicht zur glücklichen Erfüllung der Liebe, sondern letztlich doch zum Eindringen des Schmerzes, vor dem die Schale zuvor Schutz zu bieten schien. Dieser Umschlag evoziert nun im zweiten Terzett die gleichermaßen überraschende wie opake Umkehrung des Bildes. So erscheint hier plötzlich nicht mehr das lyrische Ich, sondern die Geliebte der Auster ähnlich. Um aber nachzuvollziehen, wie diese Umkehrung zustande kommt, muss man zunächst die sie herbeiführenden Bilder und Assoziationen betrachten. Die metaphorisch das Herz des Liebenden bezeichnende Auster löst zunächst eine Assoziation mit einem weiteren Vertreter des Stamms der Weichtiere aus, dem Tintenfisch. Der bisher zentrale metaphorische Nexus Herz/Muschel,

in dem das lyrische Ich passiv geblieben war, wird nun aufgelöst und durch die Verbindung Herz/Tintenfisch ersetzt. Der Tintenfisch teilt mit dem Inneren der Auster neben dem gemeinsamen maritimen Habitat die Eigenschaft, weich und verletzlich zu sein. Durch seine Einsetzung wird aber gleichzeitig das als Signifikat der Metapher zugrundeliegende Herz des lyrischen Ichs aus der passiven Haltung in die Rolle eines Akteurs überführt. Dieser stürzt sich nun, getrieben von seinem „Liebeshunger“, auf die Geliebte, die nun ihrerseits in der Metapher der Auster erscheint. Anders als im Fall des ersten Terzetts, widersteht die Auster hier jedoch dem Ansturm, mit der finalen Konsequenz, dass Herz und Tintenfisch zur Strafe ihrer Kühnheit an der undurchdringlich harten Schale den Tod finden.

Das Sonett demonstriert ante litteram das Verfahren, das Tesauro „Argomento metaforico“ oder auch „entimema urbano“ nennt und das er als: „operation dell'Intelletto [...] perfettissima, e sopra tutte l'altre ingenuosissima“ bezeichnet.⁸²² Ausgangspunkt ist die Auster, deren vorgebliche Auffindung durch das lyrische Ich im ersten Quartett als Anlass für eine scheinbar spontane Reflexion des Sprechers über die Muschel inszeniert wird, die hier nur mit dem (grammatikalisch „neutralen“) Demonstrativum „questo“ bezeichnet wird, was den Eindruck der Unmittelbarkeit verstärkt. Ausgehend von dieser Reflexion entspinnt sich ein Geflecht metaphorischer Verknüpfungen, die sich in ständig variierender Gestalt bis zum Ende des Sonetts fortsetzen. Die einzelnen Assoziationen selbst erfüllen zusätzlich den Anspruch der „arguten Metaphern“, indem sie weit Entferntes, scheinbar Unvereinbares miteinander verknüpfen und damit neu und überraschend erscheinen. Dabei steht zunächst der sinnlich vermittelte Eindruck von der Schale der Auster, ihrer Form und ihrer Beschaffenheit im Vordergrund. Er löst den schon ungewöhnlichen, aber doch noch naheliegenden Vergleich mit einem „scoglio“ aus. In der Folge nimmt das Abstraktionsniveau der Metaphern stetig zu bis hin zum „famelico polpo“, der ohne die vorbereitende Kette von Bildern kaum als Metapher für das Herz des Liebenden stehen könnte. Die Verschränkung dieses für sich bereits hochingeniösen Bildes mit der plötzlich auf die Geliebte gewendeten Austermetapher bildet den Höhe-

822 CA, S. 487.

punkt der im Gedicht angelegten *acutezza*-Struktur. Spätestens die Tintenfisch-Metapher ist dabei in einem so hohen Grad artifiziell, dass nicht mehr davon die Rede sein kann, die Metapher basiere hier auf „realen“, durch ein Zeichen der Ähnlichkeit offenbarten Beziehungen zwischen den metaphorisch verschränkten Gegenständen. Im Gegenteil ist hier geradezu prototypisch ein Verfahren zu beobachten, das ausgehend von immer vageren Ähnlichkeiten zu immer unerwarteteren Assoziationen und Vergleichen voranschreitet, und so das *maraviglia*-Potenzial des Gedichts stetig erhöht. Noch verstärkt wird es durch das auch hier zu beobachtende Spiel Marinos mit bekannten Topoi der Liebeslyrik. So findet sich am Ende erneut das Motiv der gegen den Liebenden verhärteten und daher grausamen Geliebten. Ihr Vergleich mit der Auster, die im Gedicht selbst ja als „aspro e sassoso“ bezeichnet wird, erscheint aber mindestens ebenso unangemessen, wie der mit den „ricci pungenti“ aus dem 12. Gedicht. Besomi, Marchi und Martini führen in ihrem Kommentar einige Beispiele für Werke anderer Dichter auf, in denen ein Liebender sich selbst mit einer vom Meer umspülten Klippe vergleicht. Allerdings scheinen diese im Kommentar hergestellten Bezüge eindeutig überbetont, da die Klippe als Signifikant hier wesentlich weniger zentral ist, als es der Kommentar, der ansonsten nur wenige Erklärungen zum intrikaten Metapherngeflecht des Gedichts liefert, suggeriert. Stärker als an das Bild des Liebenden als Klippe, die sich dem Ansturm des Meeres ausgesetzt sieht, lassen die Motive des Sonetts an das Bild des personifizierten *Sdegno* denken, der sich zur Verteidigung des Liebenden wappnet, wie es Tasso in mehreren Gedichten entworfen hatte.⁸²³ Marino entkleidet es allerdings aller episch-heroischen Bezüge. Dabei erscheint es durchaus fraglich, ob das Gedicht aufgrund seiner hohen Artifizialität tatsächlich von seinen Rezipienten spontan entschlüsselt werden konnte. Doch selbst wenn dies nicht für alle Bezüge gelänge, besitzt das Sonett allein aufgrund der Fülle der Beziehungen und des zugleich unerwarteten wie eindeutigen Umschlags im letzten Terzett genügend Potenzial, Erstaunen zu erzeugen. Für das Spiel mit fortlaufenden Metaphern und stets variierenden Assoziationen liefert *Sopra un'ostrica* wahrscheinlich das beeindruckendste Beispiel innerhalb der *Rime marittime*. Ungewöhnliche Metaphern, die ihre

823 Vgl. u.a. Tasso *Rime d'amore* [1591], CII; CIV.

Überraschungseffekte aus der Vereinigung von Disparatem gewinnen, begegnen indes in zahlreichen weiteren Texten der Sammlung. Das Material für sie gewinnt Marino oftmals aus der Vermischung von petrarkistischen und bukolischen Motiven, teils burlesken erotischen Allusionen und Aspekten der maritimen Erlebniswelt der Protagonisten.

Dies lässt sich am Beispiel des bereits angesprochenen Gedichts Nr. 28 beobachten. Das insbesondere bei Tasso stark präsente Motiv des *sdegno amoroso* führt hier zu scharfen Verwünschungen desjenigen, der sich der Liebe zu Lilla hingibt, die letztlich nichts anderes sind als Selbstanklagen des lyrischen Ichs. Marino führt dabei ein bemerkenswertes Inventar an Strafen für den Liebenden vor, die sämtlich der Lebenswelt der Fischer und Seefahrer entstammen. So sollen ihm Netze, Raubfische oder Korsaren den Untergang bereiten. Schon auf der Gegenstandsebene stellen sich damit künstlerisch produktive verfremdende Kontraste ein. Im letzten Terzett liefert Marino dann erneut eine in Tesaurus Sinne argute Metapher, wenn er die geliebte, aber grausame Frau mit einem Schwertwal identifiziert, den er zugleich hyperbolisch als „mostro maggior del nostro faro“ bezeichnet – noch vor den mythischen Seeungeheuern Skylla und Charybdis. Die Frau erscheint nun nicht als „leggiadro mostro“, wie es die *bella schiava* sein wird, sondern als wirkliches Ungeheuer. Der Abstand zwischen den beiden Komponenten der Metapher („schöne Geliebte“ und „furchtbares [See-]Ungeheuer“) könnte kaum größer sein.

Als letztes Beispiel für ein Konstruktionsverfahren, das seinen Reiz aus der großen Diskrepanz zwischen den kombinierten Elementen und Motiven bezieht, soll das Gedicht Nr. 27, *Parla delle bellezze della sua ninfa e delle sue penne*, dienen:

Né tante intorno a sé, dentro e di fore
ha la tracina ria spine nocenti,
quante rigide punte, aghi pungenti,
misero, ascose in duo begli occhi Amore.

Né tante accender sòle il pescatore
quando i suoi raggi il sol ne l'acqua ha spenti
d'odorifero pin facelle ardenti,
quante n'ha nel bel volto, e nel mio core.

5

Né tante in su 'l mattin tender vid'io
 reti, lacciuoli et ami in questi scogli,
 quanti a me lasso un biondo crin n'ordio.
 Ma tu, sola cagion de' miei cordogli,
 Lilla, la piaga, il foco, il nodo mio,
 ché non sani, non tempri e non disciogli?

10

Erneut findet sich hier, wie Besomi, Marchi und Martini treffend feststellen, ein Grundmotiv der Liebeslyrik, das der „danni d'Amore“.⁸²⁴ Marino gelingt es aber – auch dies heben die Herausgeber hervor –, diesen stark konventionalisierten Topos durch seine innovative Bildsprache neu zu beleben. Das Grundmuster ist dabei ähnlich wie in den zuvor behandelten Gedichten. Erneut werden Eigenschaften Lillas – im fraglichen Fall die Verletzungen, die sie dem Fischer beibringt – mit Objekten aus dem maritimen Umfeld metaphorisch assoziiert. Marino unterstützt dieses Muster aber noch durch rhetorische Konstruktionsverfahren, die das Gedicht zusätzlich strukturieren. So weisen die ersten drei Strophen einen parallelen Aufbau mit anaphorischem Auftakt auf. In jeder Strophe wird ein spezifischer „danno“ thematisiert. Verursacher dieser „danni“ ist jeweils ein physischer Aspekt der schönen Geliebten, die Schönheit ihrer Augen in der ersten, die ihres Antlitzes in der zweiten und die ihres Haars in der dritten Strophe. Bis hierhin bewegt sich das Gedicht innerhalb des konventionalisierten Form- und Motivrepertoires der Liebesdichtung petrarkistischer Prägung. Allenfalls die stark schematisierte Struktur mag auffällig erscheinen, geht für sich betrachtet aber nicht über Formexperimente hinaus, wie sie Bernhard Huss als typisch für den noch innerhalb der petrarkistischen Regelsysteme zu verortenden Manierismus des *Cinquecento* beschrieben hat.⁸²⁵ Innovativ ist allerdings die Metaphorik, die hier zusätzlich hyperbolisch verstärkt wird. So werden in jeder Strophe den einzelnen Charakteristika der Geliebten spezifische Arten des „Schadens“ zugeordnet, für die dann maritime Bezugsobjekte gesucht werden. Für die Augen lautet das entsprechende Attribut „stechen“, für das Gesicht „brennen“, für die Haare „fangen“. Marino findet also nicht nur ein, sondern gleich drei *tertia comparationis*, die ihm zur Grundlage ungewöhn-

824 Vgl. Marino, *Rime marittime*, S. 78.

825 Vgl. Huss 2014.

licher Vergleiche werden, unter denen sicher der erste besonders hervortritt. Der Vergleich der Augen der Geliebten mit der „tracina“, dem Pe-termännchen, einer Fischart, die sich durch ihre giftigen Stacheln auszeichnet, dürfte wohl einzigartig in der italienischen Liebesdichtung sein. Die variierend wiederholende Struktur der ersten drei Strophen wird im abschließenden Terzett aufgegriffen und, eingebettet in die doppelten „versi rapportati“ der Verse 13 und 14, in die finale Pointe überführt. Nachdem in den Versen 12 und 13 Lilla noch einmal explizit als die Ursache der Leiden, als „piaga“, „foco“ und „nodo“ des Fischers Fileno benannt wird, endet das Gedicht in der flehenden Frage, warum sie, statt in solcher Weise zu verletzen, Fileno nicht heile, abhärte und erlöse. Tatsächlich wirkt die finale Wendung hier in erster Linie formal motiviert, da sie die durchgängige „Dreierstruktur“ aufnimmt und „Gegenbegriffe zu den zuvor geschilderten „danni“ präsentiert. Denkt man an die Konstruktionsverfahren der Dichtung, von denen im *Cannocchiale aristotelico* die Rede ist, insbesondere an den „indice categorico“, sowie an Marinos eigene Aussagen zu seinen Dichtungsprinzipien (die Sammlung von Motiven in seinem „Zibaldone“ etc.) so kann der Eindruck entstehen, dass Marino hier besonders deutlich einem formalen Plan folgt, an dessen Ausgangspunkt das Streben nach einem möglichst großen Überraschungs- und Verfremdungseffekt durch eine Massierung ungewöhnlicher Metaphorik steht, der durch eine sich anschließende Überladung mit rhetorischen Stilmitteln noch gesteigert werden soll. Allerdings muss man wohl sagen, dass dieses Ziel hier nur teilweise erreicht worden ist, da eigentlich nur das erste Bild wirklich überraschend ist. Auch die Struktur wirkt in ihrer starken Schematik starr und geht nicht über cinquecenteske Vorbilder hinaus.

Insgesamt hat die Untersuchung der *Rime marittime* gezeigt, dass diese Sammlung in besonders eindrucksvoller Weise das Verfahrensrepertoire von Marinos poetischen Experimenten repräsentiert. Mit dem Ziel der Hervorbringung größtmöglicher *maraviglia* setzen ihre Gedichte ein fort-dauerndes Spiel mit Erwartungsweckung und -täuschung, mit Normreferenz und Normbruch in Gang, und zwar sowohl auf der Ebene der Einzeltexte als auch auf der Makroebene der Sammlung. Dies bezieht sich sowohl auf das Figuren- und Objektrepertoire als auch auf das Motivinventar und die mit seiner Hilfe inszenierten Brüche tradierter Ordnungs-

muster zyklischer Sammlungen. Dabei beziehen zahlreiche der eingesetzten Verfahren ihr Verfremdungs- und Überraschungspotenzial aus intertextuellen Bezügen, die oftmals einen (gemäß formalistischer Definition) parodistischen Charakter aufweisen. So sind die von Marino aufgerufenen Vorbilder – die Liebeslyrik petrakistischer Prägung, aber auch die bukolische Dichtung und ihre spezifische Ausprägung der maritimen Eklogendichtung nach dem Vorbild Sannazaros – ständig präsent, ohne aber irgendeine Verbindlichkeit im Sinne eines Modells zu besitzen. Im Gegenteil wird den Modellen durch deren stetige Mischung jeglicher Vorbildcharakter abgesprochen. Konsequenterweise wird stattdessen Marinos Ideal einer Dichtung im Zeichen ständiger *variatio*, die dem übergeordneten Zweck der Erzeugung von *maraviglia* dienen soll, wobei die strukturelle Nähe barocker *maraviglia*-Verfahren zu den Verfremdungsverfahren, wie sie der Formalismus beschreibt, deutlich hervortritt. Die barocke Lyrik Marinos erscheint tatsächlich als eine Kunst, die in erster Linie die „Summe ihrer Verfahren“ und deren Ziel die Verfremdung ist.

In den *Rime marittime* finden sich einige Musterbeispiele für das, was Tesauro „argute Metaphern“ nennen sollte. Ihren Ausgang nehmen sie von einer (meist visuellen) Wahrnehmung, die mit einer Täuschung einhergeht: Ein Gegenstand erscheint als etwas, das er nicht ist. Besonders eindrucksvoll ist dieses Verfahren im bereits besprochenen Gedicht *Sopra un'ostrica* realisiert. Aber auch im Gedicht Nr. 2, das, wie gezeigt, den Auftakt der Liebeshandlung der *Rime marittime* markiert, findet sich ein starker Effekt der Sinnestäuschung, wenn Meer und Himmel eins zu werden scheinen. Ähnliche Bilder durchziehen die gesamte Sammlung, die somit ständig unter dem Zeichen einer gebrochenen, unsicheren und doch produktiven Wahrnehmung steht, einer Wahrnehmung wie der, in der Tesauro die Grundlage der *acutezza* sehen und die er im Rahmen seiner breit angelegten Theorie epistemologisch funktionalisieren sollte. Schon für Marino aber waren die nach Foucault und Blumenberg für das Denken des 17. Jahrhunderts so charakteristischen Zusammenhänge von Sinneseindruck und Täuschung, die somit unzuverlässige (oder unzuverlässig gewordene) Wahrnehmung und die sich aus diesem Befund ergebenden Konsequenzen für die menschliche Urteilskraft nicht nur implizit als Ausgangspunkt seines literarischen Schaffens relevant. Die Beschäftigung mit sinnlichen Eindrücken und die Frage nach ihrer „Bedeutung“ prägt sein Werk. Ent-

sprechend wird Marino in seinem *Adone* den Sinnen jeweils einen Garten zuweisen, den sein Protagonist bei seiner Reise durchquert.⁸²⁶ Maurice Slawinski zeigt dabei anschaulich, wie die Behandlung der einzelnen Sinnesorgane, ihre Beschreibung und die Einschätzung ihrer Funktion im Hinblick auf die Einsicht in die Zusammenhänge der Welt von Auseinandersetzungen mit Erkenntnissen der neuen Wissenschaften geprägt ist.⁸²⁷ Gerade auch die Vermischung von sinnlichen Eindrücken und die sich daraus ergebende Gefahr der Täuschung spielen dabei im *Adone* eine wichtige Rolle. Was dort explizit thematisiert werden sollte, prägt, wie sich zeigen ließ, an vielen Stellen bereits Marinos frühe Dichtung in den *Rime marittime*. Dies mag ein Grund dafür sein, dass Marino gerade diese Sammlung in seinem späteren Hauptwerk in so exponierter Weise erwähnt. Maurice Slawinski hat gezeigt, dass im *Adone* die Frage, ob der Himmel, wie die Erde aus Materie bestehe, ausführlich erörtert wird, eine Frage, deren Bedeutung im Zusammenhang der sich entwickelnden neuen Wissenschaften und ihrer Auseinandersetzung mit den aristotelisch geprägten Lehren der scholastischen Tradition kaum zu überschätzen ist.⁸²⁸ Die in Marinos Epos gegebene Antwort fällt deutlich anti-aristotelisch aus. Ausgehend von der Beobachtung der Mondflecken kommt Mercurio, Adones Lehrmeister, zu dem Schluss, dass der Mond letztlich nicht anders beschaffen sei als die Erde und sich dort „altri mari, altri fiumi, ed altri fonti, città, regni, provincie, e piani, e monti“ fänden.⁸²⁹ Was Marino damit erreicht, ist die Etablierung einer „material continuity of Earth and the Heavens“. Eben diese Kontinuität kommt schon in den *Rime marittime* zum Ausdruck, so dort, wo der Fischer auf seiner Bootsfahrt den Eindruck gewinnt, sich nicht mehr auf dem Meer, sondern tatsächlich im Himmel zwischen den Sternen zu bewegen, oder gleich zu Beginn im zweiten Gedicht der Sammlung, indem von einem Austausch zwischen

826 Vgl. Marino *Adone* VI-VIII.

827 Vgl. Slawinski, Maurice: „The Poet's Sense: G. B. Marino's Epic Poem *L'Adone* and the New Science“, in: *Comparative Criticism* 13 (1991), S. 51-81, bes. S. 56-62.

828 Marino *Adone* X, 13. Marino nimmt in diesem Zusammenhang auch direkt Bezug auf das Fernrohr „per cui ciò ch'è lontan, vicino appare“ (X, 40) und dessen (vermeintlichen) Erfinder Galileo Galilei, den er einen „novello Endimion“ (X, 43) nennt; vgl. Slawinski 1991, S. 53-55.

829 Marino *Adone* X, 40. Slawinski zeigt auf, dass sich Marino in dieser Passage nicht nur mit dem Verhältnis von neuer Wissenschaft und aristotelischer Lehre beschäftigt, sondern zugleich auf „that other 'scientific' poet“ rekurriert, nämlich auf Dante, der im *Paradiso* in ähnlicher Weise die gleiche Frage behandelt hatte, freilich mit anderem Ergebnis; vgl. Slawinski 1991, S. 56.

Himmel und Meer die Rede ist.⁸³⁰ Im Angesicht des starken Niederschlags, den die Beschäftigung mit den Möglichkeiten der sinnlichen Wahrnehmung und der Problematik ihrer Täuschung im künstlerischen Werk Marinos findet, überrascht es nicht, dass diese Zusammenhänge zum zentralen Gegenstand seiner spekulativ-theoretischen Auseinandersetzungen werdensollten. Dies offenbart die Beschäftigung mit einem weiteren seiner von der Forschung insgesamt wenig beachteten Werke, den *Dicerie Sacre*.

3.5. Dicerie Sacre

Im Jahr 1614 veröffentlichte Marino seine *Dicerie Sacre*, das Werk also, dessen „novità e bizzaria della invenzione“ er in seinem Brief an Guid'Ubaldo Benamati selbst herausstellte.⁸³¹ Es handelt sich um Predigttexte, oder mit den Worten des Autors um „orazioni nobili“.⁸³² Die Wahl des Genres ist schon für sich überraschend, trat Marino doch sonst nicht als Autor von Prosatexten auf und war kein Theologe oder Prediger.⁸³³ Zu den möglichen Gründen für diesen Wechsel der Gattung, sowie für die (wie Marino selbst äußert) unerwartete Hinwendung zu religiösen Themen⁸³⁴ gibt es verschiedene Theorien, die hier nicht im Einzelnen erörtert werden sollen.⁸³⁵ Unabhängig von der Frage nach möglichen persönlichen Motiven

830 Le cerulee bellezzee mattutine

il mar dal ciel, il ciel dal mar prenda: [...] (Marino *Rime marittime* 2, V. 5-6).

831 Marino; *Lettere* XCVIII, S. 146.

832 So werden sie in klarer Abgrenzung zum allgemein geläufigen Verständnis des Begriffs „diceria“ im Einleitungsbrief zum dritten Teil der *Lira* bezeichnet, der zwar mit dem Namen Onorato Claretti unterzeichnet ist, allgemein aber Marino selbst zugeschrieben wird. Vgl. Marino, Giambattista: „A chi legge“, in: Ders.: *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino: Einaudi, 1966, S. 602-615.

833 Vgl. den Kommentar Giovanni Pozzis aus seiner Ausgabe der *Dicerie Sacre*: Marino, Giambattista: *Dicerie Sacre e la Strage de gl'Innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino: Einaudi, 1960, S. 11-72, hier S. 19f.; außerdem Luparia, Paolo: „Il Mondo creato nelle *Dicerie sacre* del Marino“, in: *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, hrsg. von Guido Arbizzoni, Marco Faini und Tiziana Mattioli, Roma-Padova: Editrice Antenore, 2005, S. 353-393.

834 Vgl. Marino *Lettere* XCVIII, S.146: „Parrá cosa stravagante ed inaspettata“. (Gemeint ist die Herausgabe von Schriften mit religiösem Inhalt.)

835 Hinweise geben die Einleitungen der beiden kommentierten Ausgaben der *Dicerie Sacre* von Erminia Ardissino (Marino, Giambattista: *Dicerie Sacre*, a cura di Erminia Ardissino, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, S. 9-50) und Giovanni Pozzi. Vgl. außerdem: Flemming, Victoria von: „Was ist ein Bild? Marinos *Dicerie Sacre*“, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos „Galeria“*, hrsg. von Christiane Kruse und Rainer Stillers, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2013, S. 15-43; Luparia 2005, hier S. 383-384.

kann die Wahl des Genres als weiterer Beleg für Marinos Gespür für den Geschmack seiner Zeit gelten. So erfreute sich die Predigtliteratur seit Beginn des 17. Jahrhunderts einer stetig wachsenden Beliebtheit, die ihren Höhepunkt gegen Mitte des Jahrhunderts fand.⁸³⁶ Entsprechend stellt Erminia Ardissino fest: „[...] Marino precorreva i tempi, intuiva dove andava il gusto del pubblico e lo soddisfaceva prevenendolo.“⁸³⁷

Das Werk selbst umfasst drei *Dicerie*, die in ihrer Form und Ausgestaltung durchaus heterogen sind.⁸³⁸ Jede der drei Predigten behandelt ein allgemeines Thema, mit dem es sich ausgehend von einem konkreten Gegenstand beschäftigt. So überschreibt Marino die dritte *Diceria* mit „Il Cielo“ und versieht sie mit dem Untertitel „Diceria Terza sopra la religione de' Santi Maurizio e Lazzaro.“ Die zweite *Diceria* widmet sich „La Musica“ und entfaltet ihre Auseinandersetzung mit dem Thema durch eine Predigt „Sopra le sette parole da Cristo in croce.“ Von besonderem Interesse für die Fragestellung dieser Arbeit ist die erste *Diceria* „La Pittura. Diceria Prima sopra la Santa Sindone.“

Die in drei Teile gegliederten Ausführungen Marinos zur Malerei im Allgemeinen und zum Turiner Grabtuch im Speziellen offenbaren trotz ihres teils überbordenden Bildreichtums und ihres wenig strukturierten Aufbaus einige höchst interessante Überlegungen zum Wesen des Bildes, seiner Umsetzung in Sprache und seiner Beziehung zu Wahrnehmung und Erkenntnis. Sehr anschaulich thematisiert Victoria von Flemming diese Zusammenhänge in ihrem Aufsatz „Was ist ein Bild?“, nachdem schon Gerald Ackermann in der *Diceria prima* einen nicht unwichtigen Beitrag Marinos zur Kunsttheorie des Seicento erkannt hatte.⁸³⁹

Der amerikanische Kunsthistoriker sieht im ersten Teil von „La pittura“ unter Berufung auf Ernst Robert Curtius ein typisches Beispiel für die

836 Ardissino 2014, S. 18.

837 Ebenda. Für den großen Erfolg der *Dicerie* beim Publikum sprechen zusätzlich die zahlreichen Auflagen, die das Werk in den Folgejahren erfuhr. So erschienen bis 1675 23 Auflagen, von denen 15 allein in den ersten sechs Jahren veröffentlicht werden. (vgl. ebd., S. 49).

838 Vgl. Ackermann, Gerald: „Gian Battista Marino's Contribution to Seicento Art Theory“, in: *The Art Bulletin* 43 (1961), S. 326-336, hier S. 330f.; Ardissino 2009, S. 166f. Als einen möglichen Grund für die Heterogenität der Texte nimmt die Forschung unterschiedliche Entstehungszeiträume an. Die Genese der Texte lässt sich allerdings bis heute nicht exakt bestimmen. Einen Überblick zum (insgesamt sehr dünnen) Forschungsstand zu dieser Frage liefert Ardissino 2014, S. 10-18.

839 Vgl. Ackermann 1961, S. 335.

apologia einer Kunst. Mit Blick auf Curtius Ausführungen wäre es aber gewiss treffender den Text der Gattung der *laudatio* zuzuordnen.⁸⁴⁰ Vor das eigentliche Lob stellt Marino noch eine Vorrede, in der er die ebenfalls seit der Antike topische Frage erörtert, ob der Malerei oder der Bildhauerei unter den Künsten der Vorzug zu geben sei.⁸⁴¹ Er eröffnet sie mit einem allgemeinen Lob der bildenden Künste. Schon hier äußert er Bemerkenswertes: So nennt er Bildhauerei und Malerei „arti certamente sopra l'altre tutte, che manuali e attive s'appellano, non solo nobili e degne, ma rare e mostruose, sí perché quasi di niente rappresentano stupori incredibili e miracoli alle genti, sí anche perché sono i piú atti e acconci strumenti da risvegliar la memoria, la quale essendo tesoriera e depositaria della parte intellettuale, le serve di non picciolo aiuto co' fantasimi che da questa le sono esteriormente somministrati.“⁸⁴² Sowohl Bildhauerei als auch Malerei schaffen also beinahe aus dem Nichts, und beide besitzen ein besonderes Potenzial, *memoria* und *fantasia* zu aktivieren. Inhaltlich sind es in Marinos Augen entsprechend Nuancen, die die beiden Künste voneinander unterscheiden, wobei die Übereinstimmungen viel größer seien als die Unterschiede. Beide seien „Schwestern“, deren gemeinsamer Vater der „Disegno“ sei und deren gemeinsames Ziel in einer „artificiosa imitazione della natura“ und im „offerire agli occhi nostri le sostanze individue“⁸⁴³ bestehe. Mit dem „Disegno“ präsentiert Marino hier bereits ein wichtiges Element seiner Kunsttheorie, dem er sich allerdings erst später eingehender widmen wird. Zunächst steht noch immer die Antwort auf die Frage an, welcher Kunstform der Vorzug zu geben sei. Der

840 Vgl. ebd., S. 330f; Curtius 1948, S. 530f. Tatsächlich sagt Ackermann über den ersten Teil der *Diceria prima* „it is in the antique *apologia* form.“ Daraufhin zitiert er aber die vier Merkmale, die Curtius als typisch für eine *laudatio* beschreibt: „1. menschliche und göttliche Erfinder der Kunst; 2. ihr sittlicher und staatlicher Nutzen; 3. Enzyklopädie und Philosophie als Voraussetzung der Kunst; 4. Heroenkatalog.“ (Curtius 1948, S. 530). Curtius spricht erst in einem der folgenden Abschnitte auch von apologetischer Rede, wenn er vom *Protrephtikos* sagt: „Je nachdem [ob in ihm] das eine oder das andere Element [d. i. das endeiktische oder das apelenktische] überwog, näherte er sich mehr der epieiktischen oder der Verteidigungsrede, der panegyrischen oder der apologetischen Art“ (Ebd., S. 531).

841 Vgl. Ackermann 1961, S. 331.

842 Marino, *Dicerie Sacre*, S. 81.

843 Ebd., S. 85f.; Marino bedient sich mit dem Bild der beiden Schwestern einer Metapher, die sich beinahe wortgleich bei Vasari findet: „Dico, adunque, che la Scultura e la Pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre, che è il Disegno.“ (Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 infino al 1567*, Firenze: Giunti, 1568, S. 7.)

Dichter beantwortet sie schließlich, was mit Blick auf den Gegenstand seiner Abhandlung kaum überraschen kann, zugunsten der Malerei. Als entscheidenden Grund dafür gibt er an, dass Gott selbst es vorgezogen habe, sich eher als Maler, denn als Bildhauer zu betätigen. Zeugnis dieser Bevorzugung der Malerei durch Gott sei dabei zuvörderst das Turiner Grabtuch.⁸⁴⁴ Marino beantwortet so nicht nur die Streitfrage nach dem Rang der Künste, sondern führt zugleich den Topos des *Deus pictor* ein, den er in der Folge – anders als in der patristischen Tradition – in einem wörtlichen, auf die Malerei verengten Sinn weiterführt und der von zentraler Bedeutung für die Argumentation der *Diceria prima* sein wird.⁸⁴⁵

Nachdem Marino die Vorzüglichkeit der Malerei unter den bildenden Künsten proklamiert hat, widmet er sich ihrer *laudatio* und eröffnet damit seine eigentlichen kunsttheoretischen Reflexionen. Dabei steht für ihn zunächst die Frage im Vordergrund, welcher Fähigkeiten ein „pittore [...] eccellente e perfetto“⁸⁴⁶ bedürfe. Er nennt in erster Linie drei: „scienza, sapienza e diligenza“.⁸⁴⁷ Keine dieser drei komme aber den „pittori mondani“ in Perfektion zu, alle drei fänden sich in Vollkommenheit nur bei Gott, der somit als einziger „perfekter“ Maler erscheint.⁸⁴⁸ Ihren Ausdruck finde die vollkommene göttliche Kunstfertigkeit in der Schöpfung der Welt, die Marino als ein von Gott geschaffenes Gemälde beschreibt, das jedes menschliche Werk an „maraviglie“ übertreffe.⁸⁴⁹ Zu diesen „maraviglie“ gehöre nicht nur das „dilettevole“, sondern genauso auch die „grottesche“.⁸⁵⁰ Die Konzeption der Schöpfung als Gemälde ist nun

844 Vgl. Marino, *Dicerie Sacre*, S. 87.

845 Die Vorstellung von Gott als Maler oder allgemein als „Bildner“ hat ihre ältesten Vorbilder schon in der Patristik, in der der Schöpfergott als *Deus pictor* konzipiert wird. Bei Origenes findet in dieser Weise der platonische Gedanke vom Demiurgen als Weltenschöpfer Einzug in die christliche Lehre, anders als bei Platon freilich in der Form des allmächtigen Schöpfers eines „vollkommen schöne[n] Kunstwerks“. Ähnliche Vorstellungen finden sich später bei Basilius oder Ambrosius. Zum Topos des *Deus pictor* vgl. Curtius 1948, S. 527-529. Zu seiner Bedeutung in den *Dicerie sacre* vgl. auch: Regn 2000.

846 Marino, *Dicerie Sacre*, S. 89.

847 Ebenda.

848 Vgl. ebd., S. 89-95.

849 Marino *Dicerie Sacre*, S. 95: „Ha voluto dunque, ha saputo ed è stato sempre solito Iddio di dipingere, e, sí come nella sua sacra Cosmoepica canta il gran cronista Mosè, ha nella creazione dell'Universo varie e diverse maraviglie dipinte. [...] E quale delizia di luoghi dilettevoli offerse giamai quadro Fiamingo a l'altrui vista con vaghezza d'inganno, ch'assai meglio con verità reale non s'esponga agli occhi nostri questo immenso e piacevole teatro del mondo?“

850 Vgl. ebenda.

selbst wiederum implikationsreich und veranlasst Marino zu weitergehenden bildtheoretischen Reflexionen. Vor ihrem Hintergrund stellt sich für den Autor nun aber ein grundsätzliches Problem. Denn Schöpfung ist im christlichen Sinne als „*creatio ex nihilo*“ definiert, Malerei wird aber als Darstellung, als Repräsentation verstanden. Wenn das göttliche Gemälde der Schöpfung nun aber nicht aus dem Nichts entstanden, sondern eine Abbildung sein soll, so wirft dies die Frage danach auf, was in ihm dargestellt wird, und diese führt dann weiter zu der Frage, die thaumas Artikel im Titel führt: „Was ist ein Bild?“⁸⁵¹ Einen wichtigen Hinweis zur Beantwortung dieser Frage liefert die bereits angesprochene *disegno*-Theorie, bei deren Entwicklung sich Marino stark an die Überlegungen Federico Zuccaris anlehnte.⁸⁵² Wie schon für Zuccari hat der *disegno* auch für Marino grundsätzlich zwei Ebenen:

[L]'uno è intellettivo interno, l'altro pratico esterno, e tanto l'uno quanto l'altro non riguarda che la forma o fattezza delle cose corporee mediante la circoscrizione o sia d'intorno, e l'esser bene insieme, cioè l'esser ciascuna parte del tutto nel suo proprio sito collocata. L'interno intellettivo specola queste forme nell'idea del pittore secondo il suo sapere, l'esterno pratico in carta, in tela o altrove materialmente le spiega, per giudicarle con l'occhio corporale, e secondoché fa di mestieri, rassettarle poi e correggerle insino all'ultima perfezione.⁸⁵³

Der *disegno interno* ist demnach eine innere Vorstellung, die sich der Künstler von seinem Gegenstand macht, der *disegno esterno* ihre konkrete Ausführung. Diese Aufteilung übernimmt Marino direkt von Zuccari, ohne allerdings dessen wesentlich weiterreichende Überlegungen und Erläuterungen zum *disegno interno* im Einzelnen zu rezipieren.⁸⁵⁴ Eingehender

851 Es geht also auch um Marinos Mimesis-Konzept, dem er sich bereits in seinem Brief an Achillini (Marino, *Lettere* CXLIX, S. 257f.) widmete, dort allerdings in Bezug auf die Literatur.

852 Regn zeigt anschaulich zentrale Unterschiede zwischen Zuccaros Modell und Marinos Adaption desselben. Diese beziehen sich vor allem auf den Grad theologischer Orthodoxie. Zuccaro sei demnach wesentlich stärker an einer korrekten Bezugnahme auf theologische Autoritäten, vor allem Thomas von Aquin, interessiert gewesen, vgl. Regn 2000, S. 376f.

853 Marino, *Dicerie Sacre*, S. 155f.

854 Vgl. Ackermann 1961, S. 332: „Although borrowing heavily from Zuccaro, he does not use the theorist's exact and complex terms, but taking for granted connections which Zuccaro

werden seine Einlassungen erst dort, wo er sich einer weiteren Ebene des *disegno*-Modells widmet, die er als *disegno pratico* bezeichnet. Seine Wurzel hat der *disegno pratico* ebenfalls in der Theorie Zuccaris. Dieser hatte in seinen Ausführungen den *disegno interno* in den *disegno interno speculativo* und den *disegno interno pratico* unterteilt.⁸⁵⁵ Von Letzterem nimmt Marinos Darlegung ihren Ausgang. Er verändert dabei allerdings die Bestimmungen so sehr, dass sein *disegno pratico* tatsächlich den Eindruck eines schwer fassbaren „go-between“ zwischen *disegno interno* und *disegno esterno* erweckt.⁸⁵⁶ Tatsächlich scheint aber auch bei Marino der *disegno pratico* weitgehend mit dem *disegno interno* übereinzustimmen, allerdings bereits eine Konkretisierung im Hinblick auf eine (künstlerische) Realisierung durchlaufen zu haben.⁸⁵⁷ Diese, so der Autor der *Dicerie Sacre*, könne auf dreifachem Wege zustande kommen:

Per tre vie usa ordinariamente operare ne' pittori terreni il disegno pratico, il cui ufficio è porre in opera i concetti imaginati o gli oggetti veduti: l'uno di far le cose a mente che si dice far di pratica, ovvero di fantasia; l'altra di regolarsi puntualmente per regola di prospettiva; la terza di cavare dal naturale. [...] Niuno di questi due ultimi modi ha tenuto nel suo disegno Iddio.⁸⁵⁸

carefully explored, he hurries through to a practical solution.“ Tatsächlich scheint Ackermanns zweifelsfrei richtiger Befund hier fast noch untertrieben. Für Zuccari ist die menschliche Fähigkeit, ein *disegno interno* zu bilden, direkter Ausdruck der Gottesebenenbildlichkeit. Es nennt sie „Scintilla della Divinità“ und erläutert, dass das gesamte menschliche Vermögen, Vorstellungen und Verständnis zu haben und ihnen gemäß zu handeln, auf ihm beruhe: „E se questo Disegno non movesse e ammaestrasse l'intelletto nostro in particolare il pratico, e questo non movesse, cioè non guidasse la volontà nostra, e questa poi commandasse alle nostre virtù, e potenze inferiori e alle parti del corpo, in particolare alle mani, non si troverebbe ordine, nè modo di operare rettamente entro di noi.“ Vgl. Zuccaro, Federico: *L'Idea de' Pittori, Scultori et architetti. Divisa in 2 libri*, Torino: Disserolio, 1607, S. 14f.

855 Diese Aufteilung nahm er in Analogie zu den aristotelisch-scholastischen Kategorien von *intellectus speculativus* und *intellectus practicus* vor; vgl. ebd., S. 15f.

856 Ackermann 1961, S. 332. Erstaunlicherweise erklärt Ackermann ebd., Marinos Konzept sei „deduced from Zuccaro's *disegno esterno* [sic] *practico*“. Es muss sich dabei aber wohl um eine Unaufmerksamkeit des amerikanischen Kunsthistorikers handeln, denn unabhängig von inhaltlichen Einwänden lässt sich feststellen, dass sich die Kategorie *disegno esterno pratico* bei Zuccari gar nicht findet. Gemeint sein muss auch hier der *disegno interno pratico*.

857 Vgl. Marino *Dicerie Sacre*, S. 157.

858 Ebd., S. 158.

Diese Einteilung ist nicht zuletzt deshalb bemerkenswert, weil sich Marino in ihr zwar erneut an den Ausführungen Zuccaris orientiert, gleichzeitig aber eine entscheidende Umwertung vornimmt. Denn im Gegensatz zu Zuccari, der die *fantasia* unter den drei Inspirationsquellen am geringsten schätzte, adelt Marino sie, indem er erklärt, sie sei die einzige Quelle der göttlichen Inspiration beim Schöpfungswerk gewesen.⁸⁵⁹ Dieser Unterschied ist in der Tat von zentraler Bedeutung. So werden bei Zuccari reine Produkte der *fantasia* als substanzlos abqualifiziert und ihnen wird eine ausschließlich ornamentale Funktion zugestanden.⁸⁶⁰ Bei Marino kehrt sich diese Einschätzung vollständig um.⁸⁶¹ Obwohl er sich konkret auf die *Santa Sindone* bezieht, hat seine Wertung mindestens ebenso große Relevanz für die Frage nach der „Vorlage“ des göttlichen Schöpfungsbildes. So lassen sich aus der bis hierhin vorgestellten Konzeption Marinos zwei zentrale Schlüsse für seine Kunst- bzw. Bildtheorie ableiten. Erstens bleibt innerhalb seiner Argumentation die Malerei als Abbild bestimmt, und zwar insofern, als der *disegno esterno* stets Repräsentation des *disegno interno* ist. Zweitens wird aber die Möglichkeit eingeräumt und explizit gelobt, sich bei der Schaffung eines Kunstwerks vollständig von realen Vorlagen zu lösen. Hierin liegt ein wichtiger Hinweis zur Auflösung des Paradoxons von der Schöpfung als Malerei, die aus dem nichts entstanden und doch zugleich Abbild sein soll. Die enge Verwandtschaft von göttlichem Schöpfungswerk und menschlichem Kunstwerk stellt Marino ganz deutlich heraus: „[...] se tu [sc. Dio] crei di nulla, l'uomo dipinge, poiché di poco men che nulla la pittura dà l'essere alle sue forme.“⁸⁶² Dennoch bleibt ein entscheidender Unterschied zwischen Gott und dem Menschen als Maler. Denn auch wenn der Mensch von Gott die Gabe erhalten hat, in sich einen *disegno interno* zu erzeugen und dieses ohne äußere Vorlage nur kraft seiner *fantasia* zu erschaffen, bleibt das Problem, dass die *fantasia* des Menschen nicht voraussetzungslos operieren kann: Obschon sie keine unmittelbaren realen Vorlagen braucht, ist sie zu ih-

859 Vgl. Ackermann 1961, S. 332.

860 Vgl. Zuccaro 1607, II, S. 17; Regn 2000, S. 379f.

861 Tatsächlich geht Ackermann so weit zu schließen, dass sich aus Marinos Ausführungen eigentlich eine triadische Bildtheorie ableiten lasse, obwohl er explizit nur zwei Grundlagen des Bildes (*disegno* und *colorito*) bestimme: „Though Marino nowhere formulates *Fantasia*, *Colorito*, and *Disegno* as the three parts of painting, the triad is fully implied“ (Ackermann 1961, S. 333).

862 Marino *Dicerie Sacre*, S. 115.

rem Funktionieren doch auf *phantasmata* angewiesen. Dass Marino *fantasia* tatsächlich in diesem aristotelischen Sinne begreift, zeigt sich schon auf der ersten Seite seiner *Dicerie*, wo er von der *memoria* spricht sagt, sie sei „tesoriera e depositaria della parte intellettiva“ und helfe dem Geist, indem sie ihm „fantasimi“ vorführe.⁸⁶³ Mit diesem Schritt in das Feld der aristotelischen Psychologie gewinnt zugleich eine zweite Metapher Relevanz für Marinos Argumentation, die des „inneren Spiegels“ im Geiste des Menschen, die in unterschiedlicher Nuancierung und Konnotation mehrfach in der *Diceria prima* erscheint. Besondere Bedeutung gewinnt dieses Bild im Zusammenhang mit dem menschlichen Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erkenntnisvermögen. Um aber zu begreifen, was genau es mit dem inneren Spiegel im Menschen auf sich hat, gilt es, sich zunächst einem anderen „specchio“ zu widmen. Laut Marino nämlich betrachtet sich nicht nur der Mensch, sondern auch Gott in einem Spiegel:

[V]agheggiando se stesso dentro lo specchio limpidissimo della propria essenza, e con atto non mai interrotto intendendosi, non solo essenzialmente, ma anche nozionalmente sommo bene; venne eternamente col pennello dell'intelletto suo produttivo e fecondo a ritrarre se medesimo, anzi (per usar questo termine) a medesimarsi ed a formare (si può dire) un altro sé; e questi fu il Verbo eterno. *Candor lucis aeternae*: ecco il pennello; *speculum sine macula*: ecco lo specchio; *et imago bonitatis illius*: ecco il ritratto.⁸⁶⁴

Mit dem Akt des „medesimarsi“ beschreibt Marino ein erstes Werk Gottes, noch vor der Erschaffung der Welt. In einer zweifellos ingeniosen Kombination verknüpft der Dichter hier mehrere Bibelstellen miteinander. So bezieht er sich bei dem Verweis auf den „specchio limpidissimo“ zunächst auf das deuterokanonische Buch der Weisheit. Dort findet sich die von Marino zitierte Beschreibung: „candor est enim lucis aeternae et speculum sine macula Dei maiestatis et imago bonitatis illius“, die allerdings nicht die göttliche Schöpfung, sondern das „Wesen der

863 Ebd., S. 81.

864 Ebd., S. 136f.

Weisheit“ illustrieren soll.⁸⁶⁵ Marino bemächtigt sich nun dieser Bilder, allen voran der Spiegelmetapher, und setzt sie in Bezug zur Erschaffung des „Verbo eterno“, womit er auf den Beginn des Johannesevangeliums verweist.⁸⁶⁶ Das Wort nun, das schon vor Anbeginn der Zeit bei Gott und Gott selbst war, beschreibt Marino als das erste und einzige vollkommene Abbild Gottes, und er tut dies in der Terminologie der Malerei: „Ritratto di Dio senza paragone alcuno piú raro e piú singolare è dunque il Verbo.“⁸⁶⁷

Die Verbindung der beiden Bibelstellen geschieht wiederum über ein drittes Schriftzitat, dieses nun aus den Sprüchen Salomos: „quando appendebat fundamenta terrae, cum eo eram, cuncta componens. Et delectabar per singulos dies, ludens coram eo omni tempore, ludens in orbe terrarum; et deliciae meae esse cum filiis hominum.“⁸⁶⁸ Hier ist es die personifizierte Weisheit selbst, die spricht und erklärt, schon vor der Erschaffung der Welt bei Gott gewesen zu sein und den Schöpfungsakt begleitet zu haben. Die Verbindung dieser Stelle mit den Anfangsversen des Johannesevangeliums, also die Identifikation von Weisheit und Wort ist nun in der theologischen Tradition durchaus nicht neu. Entsprechende Interpretationen finden sich unter anderem in der *Glossa ordinaria*.⁸⁶⁹ Daher scheint es naheliegend, dass Marino von diesem Gedanken ausgehend seine Argumentation entwickelte. Auch die Verknüpfung mit der Beschreibung des Wesens der Weisheit erhellt sich vor diesem Hintergrund. Wofür sich aber in der Tradition kein Vorbild findet, ist Marinos Interpretation des Wortes bzw. der Weisheit als göttliches Werk und zwar als

865 Weish. 7, 26: „Sie ist der Widerschein des ewigen Lichts, / der ungetrübte Spiegel von Gottes Kraft, / das Bild seiner Vollkommenheit.“

866 Joh. 1, 1: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott.“

867 Marino, *Dicerie Sacre*, S. 135.

868 Spr. 8, 29-31: „Als er die Fundamente der Erde abmaß, / da war ich als geliebtes Kind bei ihm. Ich war seine Freude Tag für Tag / und spielte vor ihm allezeit“; Marino *Dicerie Sacre*, S. 141.

869 Vgl. *Glossa ordinaria*, ad Prv. 8. 29-31, PL 28, col. 1252C. Die Identifizierung von Weisheit und Gott bzw. einer Person der Trinität steht in einer langen theologischen Tradition. Sie ist unter anderem charakteristisch für die *Glossa ordinaria* in der „Sapientia“ dabei meist auf Christus bezogen wird. Zur (vornehmlich katholischen) theologischen Tradition vgl. auch: Zeller, Dieter: *Der erste Brief an die Korinther*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010, S. 145.

Kunstwerk, genauer: als Selbstporträt Gottes.⁸⁷⁰ Der Gedanke ist aber für die gesamte Argumentation Marinos implikationsreich. Zunächst schließt er seine bildtheoretischen Überlegungen zum *disegno* ab. Auch dem ersten *disegno esterno*, dem „Verbo eterno“, liegt in dieser Konzeption ein *disegno interno* zugrunde. Es ist Gott selbst, der er sich im ungetrübten Spiegel in seinem Innern in all seiner Vollkommenheit erkennen kann („non solo essenzialmente, ma anche nozionalmente“) und so zur perfekten Vorlage eines vollkommenen Abbilds wird. Marino verlässt hier allerdings den Boden einer theologisch fundierten Exegese, denn er verschweigt bei seinem Zitat aus dem Buch der Weisheit, dem er die Spiegelmetapher entnimmt, die genauen Bezüge. Dort ist der Spiegel aber nicht ein Spiegel in Gott, sondern die Weisheit selbst wird als „speculum [...] Dei maiestatis“ beschrieben. Die eigentümliche Interpretation der Spiegelmetapher erklärt sich auch aus dem Umstand, dass Marino hier ein – wohlwollend ausgedrückt – „argutes“ Verfahren der Auslegung anwendet, das in hohem Maße assoziativ erscheint. Denn in den Versen aus dem Buch der Weisheit handelt es sich bei allen drei Zuschreibungen an die Weisheit um Metaphern, die der Weisheit einen Abbildcharakter in Bezug auf bestimmte göttliche Eigenschaften zusprechen. Marino fasst nun aber die ersten beiden Bilder, und ganz besonderes das zweite, „speculum sine macula Dei maiestatis“, wörtlich auf. Die Weisheit erscheint in diesem Sinne wirklich als Spiegel und nicht, wie es wohl angemessener wäre, als Spiegelbild.⁸⁷¹ Der Abbildcharakter der Weisheit bleibt aber trotzdem gewahrt, über die dritte Zuschreibung „imago bonitatis illius“. Entsprechend sind in Marinos Interpretation plötzlich Pinsel, Spiegel und Bild jeweils getrennt voneinander präsent und erzeugen so die Vorstellung eines künstlerischen Aktes, bei dem mittels der ersten beiden das Kunstwerk erschaffen wird. Durch die theologisch „sichere“ Verbindung von

870 Tatsächlich erscheint eine solche Deutung theologisch hochproblematisch, bedenkt man, dass in der Christologie die Vorstellung von Christus, der „gezeugt, nicht geschaffen“ ist von zentraler Bedeutung ist; vgl. das apostolische Glaubensbekenntnis.

871 Der „candor lucis aeternae“ wird entsprechend mit dem Pinsel identifiziert, wobei unklar bleibt, wie Marino zu dieser Zuschreibung kommt.

Weisheit und Wort über Spr. 8, 29-31 kann Marino dann außerdem das „verbo“ als göttliches „autoritratto“ mit diesem Werk gleichsetzen.

Die hier nachgezeichnete Auslegung leistet innerhalb der Theorie Marinos dreierlei. Erstens unterstreicht Sie das eingangs präsentierte Gottesbild des *Deus pictor*. Zweitens definiert sie die göttliche Schöpfung als Bild im Sinne seiner Bildtheorie, in der das Werk als *Disegno esterno* die Realisierung eines *Disegno interno* ist. Drittens erklärt sie mithilfe der Spiegelmetapher, wie es möglich ist, dass selbst die erste Schöpfung, zu deren Zeitpunkt noch nichts existierte, dennoch schon Abbild eines Vorbildes ist. Dabei wird der innere Spiegel als Projektionsfläche des *Disegno interno* bestimmt, also als der Ort, an dem innere Vorstellungen entstehen. So definiert, wird die Spiegelmetapher nun auch für die Ausgangsfrage nach Funktionen und Möglichkeiten des *menschlichen* Vorstellungs- und Erkenntnisvermögens relevant.⁸⁷² Die Beschäftigung mit dem Spiegel im Inneren des Menschen leitet Marino durch zwei zusätzliche Referenzen ein: zum einen durch das Zitat einer berühmten Stelle aus dem ersten Korintherbrief des Paulus, in der sehr deutlich auf die Möglichkeiten und Grenzen des menschlichen Erkenntnisvermögens eingegangen wird: „Videmus nunc per speculum in enigmate; tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.“;⁸⁷³ zum anderen durch eine Anekdote, die man über den römischen Kaiser Domitian erzählte. Ihr zufolge hatte dieser einen Saal seines Palastes mit spiegelnden Steinen auskleiden lassen, um so jederzeit sich selbst, aber auch alle anderen Anwesenden beobachten zu können.⁸⁷⁴ Wie

872 Das Bild vom inneren Spiegel, der metaphorisch für die intellektuellen Vermögen steht, begegnet dem Rezipienten, wie gezeigt, in ganz ähnlicher Weise auch bei Tesaurio (vgl. Kapitel 2.3.1.).

873 1 Kor, 13, 12: „Jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umriss, dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich unvollkommen, dann aber werde ich durch und durch erkennen, so wie ich auch durch und durch erkannt worden bin“; Marino zitiert nur: „Nunc videmus per speculum in aenigmate“ (Marino *Dicerie Sacre*, S. 120).

874 Marino *Dicerie Sacre*, S. 120: „Narrano l'istorie che Domiziano (fusse per sua delizia o per sospetto di tradimento) fece l'interna facciata d'una galeria, dove egli per lo piú aveva in uso di far soggiorno, vestir tutta d'una incrostatura di sassi cosí lucenti, che quasi tanti ammiragli rifletevano l'immagine altrui, talché quivi e cenando e scrivendo e leggendo e sedendo e passeggiando, dovunque gli occhi si rivolgesse, poteva e davante e da tergo e d'ogn'intorno, nelle mura chiunque vi entrava o ne usciva chiaramente vedere.“

der römische Kaiser seinen Palast, so habe Gott das Innere des Menschen mit einer spiegelnden Schicht aus Stein ausgekleidet:

[...] fate ragione che tanto appunto abbia fatto l'Imperador del mondo nel maraviglioso edificio dell'uomo, la cui parte interiore ha egli foderata d'una pietra lucida, in cui, non altrimenti che in un tersissimo specchio vagheggiando se stesso, si diletta di stampar la propria figura.⁸⁷⁵

Der Mensch besitzt demnach ebenso wie Gott einen Spiegel im Inneren, einen Spiegel, den Gott ihm eingegeben hat, so dass er sich selbst im Menschen erkennen kann. In zweifacher Weise betont Marino hier die Gottesebenbildlichkeit des Menschen.⁸⁷⁶ Zugleich, und hier wird das Pauluszitat relevant, besitzt dieser Spiegel für den Menschen eine ähnliche Funktion wie für Gott. Wenn in Marinos Deutung der Spiegel Gott zur Selbstbetrachtung dient und damit auch zur vollkommenen Erkenntnis, da er sich in ihm selbst in seiner Vollkommenheit erkennt, so ist er für den Menschen im Einklang mit dem Pauluswort das Medium, durch das er, solange er auf Erden ist, „sieht“, wobei „sehen“ hier das Vermögen des Menschen meint, sich Vorstellungen von der Schöpfung Gottes zu machen, also letztlich Erkenntnisse über die ihn umgebende Welt zu gewinnen.⁸⁷⁷ Beide Bestimmungen des Spiegels, sowohl als Sitz des Erkenntnisvermögens als auch als Träger der Gottesebenbildlichkeit, geben schon einen Hinweis auf die Bedeutung der Metapher des Spiegels im Inneren. Explizit benennt Marino sie erst einige Seiten später: „Era (come dissi pur dianzi) l'anima dell'uomo a guisa di specchio, in cui vagheggiandosi Iddio, veniva il proprio volto ad imprimere.“⁸⁷⁸ Es sind also der menschliche Geist bzw. seine Seele, die hier gemeint sind. Von Flemming erkennt in dieser Konzeption Marinos, in der Erkenntnisvermögen und

875 Ebenda.

876 Vgl. Flemming 2013, S. 22.

877 Vgl. ebd. S. 21: „Das hier [in dem Pauluswort] das Verhältnis Gottes zur Schöpfung als eines kaum ergründ- geschweige denn hinreichend erkennbaren Verhältnisses von Urbild und Abbild thematisch wird, ist hinlänglich bekannt. Die gesamte, in ihrer Ewigkeit dennoch vergängliche Schöpfung, aber auch das Heilsgeschehen sind Spiegelbilder Gottes.“

878 Marino *Dicerie Sacre*, S. 134.

Gottesebenbildlichkeit im Bild des Spiegels verbunden werden, Parallelen zur Philosophie von Giordano Bruno und Nicolaus von Kues:

Marinos Antwort [auf die Frage, wo Gott sich im Menschen wiedererkennt und worin die menschlichen, gottähnlichen Spiegelungen bestehen] ist eigensinnig. Und verstehbar wird sie erst, sobald die berühmte, ebenfalls vom Pauluswort ableitbare Metapher des Subjekts als (lebendiger) Spiegel erinnert wird. Sie ist keine Erfindung von Marino. Vielmehr dürfte deren Kenntnis seiner Auseinandersetzung mit der Philosophie von Nicolaus Cusanus, vielleicht sogar mit der Giordano Brunos zu verdanken sein. Dort wird geklärt, dass die Spiegelungen des Göttlichen im Menschen denen der menschenmöglichen Erkenntnis dienenden Reflexionen der Individuen entsprechen: zu Modellen und Systemen verdichtete Gedanken und Begriffe. Neu war bei Cusanus indes, dass dazu auch reale, gemalte Bilder zählen. Sie wurden als der in Sprache formulierten Reflexion absolut ebenbürtig wahrgenommen.⁸⁷⁹

Auch wenn die These, Marino habe die beiden Philosophen direkt rezipiert, vor dem Hintergrund der Überlieferungsgeschichte ihrer Schriften zweifelhaft erscheint, sind die Ähnlichkeiten in den Theorien, die von Flemming hier herausstellt, auffällig. In dieser Deutung wird nun klar, warum sich gerade der Spiegel so gut als Metapher für Erkenntnisvermögen und Gottesebenbildlichkeit eignet. So „spiegelt“ sich Gott einerseits im Menschen, da der Mensch wie Gott die Fähigkeit besitzt, innere Vorstellungen zu haben und aus ihnen heraus reflektierend Modelle zu entwickeln. Andererseits ist wiederum das Vorstellungsvermögen, die *fantasia*, dem Spiegel darin zu vergleichen, dass es Reflexe sinnlicher Eindrücke, das heißt *phantasmata*, hervorrufen und in diesem Sinne „widerspiegeln“ kann.

Der Prozess, den Marino hier behandelt, hat damit aber eine Bedeutung, die weiter reicht als die Beantwortung der spezifischen Fragestellung nach den Bedingungen der Möglichkeit des Künstlers, ein *disegno interno* zu

879 Flemming 2013, S. 22.

schaffen. Letztlich geht es ganz allgemein um die Bedingungen der Möglichkeit menschlicher Erkenntnis. Denn durch den Rückgriff auf die *phantasmata*-Theorie bedient sich Marino eines Modells, dass menschliches Denken innerhalb der Logik des Visuellen als eine Kombination bildhafter Eindrücke begreift.⁸⁸⁰ Ein solches Konzept wiederum lässt Rückschlüsse auf das Kunstverständnis des Dichters zu: Denn wenn Denkformen die Eigenschaften von Bildern haben, dann können im Umkehrschluss auch Bilder – und dazu zählen für Marino auch sprachliche Bilder – bei ihren Rezipienten leicht den Gehalt von Denkformen, von *phantasmata* gewinnen oder, wie von Flemming es in Bezug auf die Metapher formuliert: „Erkenntnis formulieren heißt in Bildern sprechen.“⁸⁸¹ Offensichtlich ist dies eine Qualität der Kunst, die für Marino von zentraler Bedeutung ist.

An diesen Komplex des Denkens und Erkennens in Bildern schließen sich nun mehrere Problemstellungen an, die Marino in seiner Theorie behandelt. Die erste leitet sich direkt aus dem Pauluswort ab. Denn dort heißt es ja nicht nur, dass der Mensch im Diesseits wie durch einen Spiegel sehe, sondern noch dazu „in enigmatē“, also in verschlüsselter, unklarer Form. Damit steht der Spiegel im Inneren des Menschen in deutlicher Opposition zum „speculum sine macula“ der göttlichen Selbstschau. Während es Gott möglich ist, sich selbst und damit zugleich auch alles potenziell Seiende, das ja immer nur Produkt der göttlichen Vollkommenheit sein kann, zu erkennen, bleibt dem Menschen solch ungetrübte Erkenntnis zumindest in seiner diesseitigen Existenz verwehrt, und das, obwohl, wie Marino ausführt, der menschliche Geist als Einsprengsel des Göttlichen diesem stark ähnele:

Non ha però dubbio alcuno, che se in tutto il composto dell'uomo è stampato il marchio di Dio, l'anima è quella che precisamente lo rappresenta. E sicome il Sole (secondo che dicemmo) fra gli oggetti visibili, così l'anima fra i soggetti invisibili in gran parte lo rassomiglia; la quale (per quanto testimonia il padre della Romana eloquenza) a niuna cosa altra si può con legittima ragione para-

880 Vgl. ebd., S. 23-25; siehe auch oben, Kapitel 2.3.2.

881 Flemming 2013, S. 23.

gonare, eccetto a Dio. Sí ch'egli è vero, o anima, che tu sei di tutte le altre imagini create similissima al suo fattore.⁸⁸²

Dieser Bestimmung schließt sich eine seitenlange Beschäftigung mit dem „Wesen“ des menschlichen Geistes an, die Positionen der Philosophie seit den Vorsokratikern rezipiert, dabei aber rein doxographischen Charakter hat. An ihrem Ende steht der Vergleich der Seele mit einem Spiegel, der freilich – Gott selbst ähnlich – auch das Spiegelbild der göttlichen Größe im Menschen reflektiert. Die Größe Gottes wird nun schon im obigen Zitat mit der der Sonne unter den Planeten verglichen. Diesen Topos greift Marino zum Abschluss des einschlägigen Abschnitts wieder auf. So gebe es zwar nichts Helleres als die Sonne, doch gerade dadurch entziehe sie sich der direkten menschlichen Betrachtung. Möglich werde diese erst vermittelt eines „specchio coverto di velo“, wodurch dem „velo“ zugleich eine bemerkenswerte Ambivalenz eigen ist.⁸⁸³ Einerseits behindere der Schleier die klare Erkenntnis Gottes, andererseits ermögliche er überhaupt erst eine wenigstens partielle Erkenntnis. Ebenso verhalte es sich nun auch mit dem menschlichen Geist. Auch dieser sei von einer „benda corrottibile“ umhüllt⁸⁸⁴, womit nichts anderes bezeichnet ist als der menschliche Körper. Beleg dafür ist eine spätere Passage, in der Marino die Kreuzigung Christi schildert und in deren Zuge er den Leib Christi mehrfach metaphorisch als „velo“ bezeichnet, dessen physische Zerstörung im Akt der Kreuzigung die innere Vollkommenheit des Messias vollends offengelegt habe.⁸⁸⁵ Marino streift hier ein altes Problem der Philosophie des Geistes, das das Denken im 17. Jahrhundert in besonderer Weise beschäftigen sollte und philosophiegeschichtlich als Leib-Seele-Problem bekannt ist. Er widmet sich ihm hier allerdings nicht systematisch. Was sich aus seinen Ausführungen aber schließen lässt, ist der Umstand, dass ganz offensichtlich die Körperlichkeit des Menschen in seiner diesseitigen Existenz einer vollkommenen Erkenntnis im Wege steht. Hier nun liegt die Vermutung nahe, dass der Grund für diese Einschränkung in der menschlichen Abhängigkeit von seinen Wahrnehmungsein-

882 Marino *Dicerie Sacre*, S. 115. Marino verweist hier auf Cicero, *Tusc. disp.* V 25, 70.

883 Marino, *Dierie Sacre*, S. 120.

884 Ebenda.

885 Vgl. ebd., S. 148f.

drücken zu finden ist. Diese Abhängigkeit betont Marino explizit, wenn er davon spricht, dass „l'angustia dell'umana intelligenza“ nicht in der Lage sei, etwas zu begreifen, „che non le sia dalla scorta de' sentimenti posta inanzi“. ⁸⁸⁶ Insgesamt bleiben die Ausführungen zu diesem Punkt allerdings vage. Festzuhalten ist gleichwohl, dass Marino sich mit der Thematisierung der potenziell täuschenden Wahrnehmung erneut einem Problem widmet, das, wie gezeigt, schon wichtiger Bestandteil der Überlegungen des Aristoteles zum menschlichen Erkenntnisvermögen war, ähnlich wie es sich an seiner Rezeption der *phantasmata*-Theorie feststellen ließ. Die Problematisierung der Rolle der sinnlichen Wahrnehmung in den Ausführungen Marinos endet indes nicht beim Bild des verhüllten Spiegels. So nimmt der Dichter zum Ende des ersten Teils der *Diceria prima* Bezug auf Exodus 33 und den Wunsch Moses, das Angesicht Gottes zu sehen. Gewährt worden sei dem Propheten aber nur die Rückenansicht, da das Antlitz Gottes zu sehen dem Menschen unmöglich sei. ⁸⁸⁷ Diese Stelle nimmt Marino zum Anlass für eine längere Einlassung, in deren Verlauf er mehrfach betont, dass die menschlichen Fähigkeiten ungenügend für eine direkte Erkenntnis Gottes seien. Dabei geht er ganz explizit auf physiologische Beschränkungen des Menschen ein, wenn er fragt: „E come può un occhio lippo ed infermo giugnere ad affissarsi in una luce insopportabile? [...] qual proporzione ha il corpo feccioso con lo spirito semplice?“ ⁸⁸⁸ Aus diesen Sätzen spricht eine deutliche Geringschätzung der sinnlichen Wahrnehmung. Fähig sei sie allenfalls zur Betrachtung der „spalle di Dio“, wie sie Mose gewährt worden sei. Daraus folgert Marino nun in einem typisch ingeniosen Umkehrschluss, dass, angesichts dessen, dass die Sinne zur wahren Erkenntnis Gottes unzureichend seien, die sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen kein vollkommenes Abbild Gottes darstellen könnten. Dieser Schluss deckt sich mit seiner ursprünglichen Argumentation, denn wie wir bereits gesehen haben, gibt es für den Dichter nur ein einziges perfektes Abbild Gottes, nämlich den Logos, das Wort. Allerdings ist der Logos auch für Marino freilich bei weitem nicht das einzige Werk des *Deus pictor*. Vielmehr beschreibt er auch die Erschaffung der Welt in der Terminologie der Malerei: „Ha voluto [...], ha saputo

886 Ebd., S. 144.

887 Vgl. Exod. 33, 18-23; Marino, *Dicerie Sacre*, S. 145f.

888 Ebd., S. 143f.

ed è stato sempre solito Iddio di dipingere, e, sí come nella sua sacra Cosmopea canta il gran cronista Mosè, ha nella creazione dell'Universo varie e diverse meraviglie dipinte.“⁸⁸⁹ Doch so wundersam dieses Kunstwerk auch sei, letztlich seien die Kreaturen doch nur „ritratti [...] non del viso, ma delle spalle di Dio.“⁸⁹⁰ Wie Gott Mose nur seinen Rücken gezeigt habe, so offenbare er dem Menschen in der Schöpfung nur ein ungenaues Abbild seiner Größe. Die wahrnehmbare Welt der Geschöpfe sei demnach nie ungetrübter Ausweis der göttlichen Wahrheit, und die Erkenntnis dieser Wahrheit, die der Mensch aus ihnen gewinnen könne, könne allenfalls „cognitio a posteriori“ sein, was sie notwendigerweise beschränkt mache:

Son le parti deretane di Dio le creature, onde imperfetto lume di conoscimento è quello che di loro si trae. Che sicome dagli omeri d'una persona rivolta in là, non si può la specie dell'individuo discernere distintamente, se rivolgendosi in qua non ci viene a palesare il volto: *ex visu cognoscitur vir et ab occursu faciei cognoscitur sensatus*, così dalla notizia delle creature non si può quella piena informazione avere della qualità di Dio, che dal vedere il figliuolo si ha, il quale è la sua faccia propria ed essenziale.⁸⁹¹

Es wird nun zunehmend deutlich, warum das Sehen durch den inneren Spiegel im Diesseits immer „in enigmat“ verbleibt, warum also das menschliche Reflexions- und Erkenntnisvermögen immer mit der Ungewissheit der Täuschung behaftet ist. Die Erscheinungen der Welt, die vermittelt über die Wahrnehmung, die erste Quelle zur Bildung der *phantasmata* sind, sind nicht verlässlich in dem Sinne, dass sie Repräsentation einer göttlichen Perfektion wären. Tatsächlich sind sie in Marinos Verständnis nichts anderes als bloßer *ludus*, ein Schluss, den Marino aus dem bereits zitierten Vers aus dem Buch der Sprichwörter zieht: „[...] cum eo eram, cuncta componens. Et delectabar per singulos dies, ludens coram eo omni tempore“, heißt es dort über den Zeitpunkt der Erschaffung der

889 Ebd., S. 95.

890 Ebd., S. 143.

891 Ebd., S. 144f. Marino zitiert hier Sir 19, 29. Tatsächlich gibt er allerdings Sir. 19, 26 an.

Welt, und weiter: „ludens in orbe terrarum“.⁸⁹² Für Marino wird damit die gesamte Schöpfung zum göttlichen Fingerspiel: „[G]ioco delle dita di Dio furono in somma tutte le cose create.“⁸⁹³ Sie vollzieht sich im Zusammenspiel Gottes und des zuerst von ihm geschaffenen perfekten Abbilds seiner selbst, des Wortes, das in Christus Mensch wird. Alle Geschöpfe sind demnach aber nicht mehr als durch spielerische Variationen geschaffene Abbilder des einen Urbilds oder, um es mit Marinos Worten zu sagen, „ombre di questa idea, esempi di questo esemplare, copie di questo originale.“⁸⁹⁴ Tatsächlich geht der Autor so weit, der Schöpfung jede Verbindlichkeit abzusprechen, wenn er Gott den Ausspruch „Hic est Filius meus dilectus, in quo mihi bene complacui“⁸⁹⁵ wie folgt erläutern lässt:

Questa è la viva e vera imagine di me stesso, pittura del tutto fornita e perfetta. Nell'altre non mi sono io compiaciuto, perciòché la mia infinita potenza avrebbe potuto infiniti mondi creare.⁸⁹⁶

Das hier präsentierte Weltmodell ist nicht nur aus epistemologischer Perspektive implikationsreich, sondern auch von großer Relevanz für die Klärung der Frage nach der „epistemischen Verortbarkeit“ Marinos und seines Denkens. Folgt man Hans Blumenberg, ist die Frage nach der möglichen Pluralität der Welten, die Marino hier beinahe beiläufig bejaht⁸⁹⁷,

892 Prov 8, 30-31.

893 Marino *Dicerie Sacre*, S. 142. Das Zitat ist Teil einer längeren Einlassung, in der Marino auch die Begriffe „scherzo“ und „capriccio“ verwendet. Zugleich vergleicht er den Schöpfungsakt erneut durchgängig mit den Tätigkeiten eines Malers beim Fertigen eines Gemäldes. Freilich ist es eigentlich die Weisheit, von der im Bibelzitat die Rede ist. Von Flemming merkt hier kritisch an, dass Marino diesen Umstand verschweige und fügt an, dass „Gott in *sapienza* und *scienza* adäquate Mitspieler gehabt haben [dürfte].“ (Flemming 2013, S. 31). Die Anmerkung scheint zunächst triftig, insofern als Marino tatsächlich weder hier, noch bei anderen Zitaten aus dem *Buch der Weisheit* explizit ausspricht, dass „sapiencia“ im Zentrum der jeweiligen Textstellen stand. Es ist aber bereits darauf hingewiesen, dass die Identifikation von Wort/Christus und Weisheit in einer langen theologischen Tradition steht. Im Sinne der Trinität ist damit die Weisheit letztlich aber nichts anderes als Gott selbst, was Marino in seinem Modell des perfekten Abbildes im Übrigen mehrfach betont. Die Verknüpfung ist außerdem bedeutsam im Hinblick auf Marinos Überlegungen zum Stellenwert der *Santa Sindone* als Abbild Gottes.

894 Marino, *Dicerie Sacre*, S. 135.

895 Matt 17, 5: „Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Gefallen gefunden habe.“

896 Marino *Dicerie Sacre*, S. 142.

897 Einen weiteren Beleg dafür, dass Marino das „Pluralität der Welten“-Problem in nicht unerheblichem Maße umtreibt, findet sich erneut in seinem *Adone*, im bereits angesprochenen

von zentraler Bedeutung im Zusammenhang mit den philosophie- und theologiegeschichtlichen Problemstellungen, die letztlich den endgültigen Zerfall des analogistischen Weltbildes auslösten. So sei Wilhelm von Ockham in seiner Erörterung eben dieser Frage zu dem Schluss gekommen, „daß das Wirken der Gottheit nur am Prinzip des Widerspruchs seine Grenze habe.“⁸⁹⁸ Eine solche Annahme hatte laut Blumenberg weitreichende Konsequenzen:

Der Gott, der nur dem logischen Prinzip des Widerspruchs unterworfen ist, ist zugleich der Gott, der sich selbst zu widersprechen vermag, dessen Schöpfung nicht den Willen zur Vernichtung ausschließt, der über jeder Gegenwart als Ungewißheit der Zukunft steht, also letztlich der Gott, dessen Wirken die Annahme immanenter Gesetze nicht zuläßt und der alle rationalen ›Konstanten‹ in Frage stellt.⁸⁹⁹

Das Modell einer verbindlichen, einzigen Welt, wie es Thomas von Aquin in seiner „Anerkennung des aristotelischen Beweises für die Einzigkeit der Welt“⁹⁰⁰ postuliert hatte, ist aber im Kern konstitutiv für jedes analogistische Weltbild. Es ist Ausdruck der von Foucault beschriebenen Übereinstimmung von „microcosme“ und „macrocosme“ im Denken, die dafür bürgt, „que chaque chose trouvera sur une plus grande échelle son miroir et son assurance macrocosmique“, einer Ordnung, die an ihrem Ende durch eine „créature de privilège“ garantiert wird, die sich in der Schöpfung selbst reproduziert und damit die Verbindlichkeit der geschaffenen Welt als einer ihr „ähnlichen“ bezeugt.⁹⁰¹ Im Pariser Dekret von 1277 wurde genau diese Vorstellung unter Androhung der Exkommunikation verurteilt, da die Festlegung der Gottheit auf eine einzig mögliche geschaffene Welt seine Allmacht beschneide – ein Ereignis von nicht zu

zehnten Gesang. Bei seinem Lob des Fernrohrs und dessen Schöpfers Galilei kommt Marino dort zu dem Urteil, dass mit Hilfe des Teleskops „*novo ciel e nova terra*“ zu sehen sein werden (*Adone* X 45). Slawinski verweist in diesem Zusammenhang auf eine mögliche Parallele zu Giordano Bruno (vgl. Slawinski 1993, S. 55).

898 LdN, S. 180.

899 Ebd., S. 180f.

900 Der Beweis findet sich bei Thomas in: *Expositio de caelo* I 16.

901 MC, S. 46 (s. Kapitel 1.1).

überschätzender geistesgeschichtlicher Bedeutung.⁹⁰² Durch die Verurteilung wurde einerseits zwar die Allmacht Gottes theologisch salviert, gleichzeitig aber „öffnete [das Dekret] die Schleusen für eine Flut neuer Fragen“, an denen sich die „nominalistische Naturphilosophie“ abarbeitete und an denen sich ihre letztlichen Zweifel an jeder weltimmanenten Verbindlichkeit entzündeten.⁹⁰³ Ihr Ergebnis sind Theorien wie die Ockhams, die die Vorstellung einer solchen Verbindlichkeit rundheraus ablehnen. In der Tradition solcher Modelle steht die Vorstellung von der Nichtigkeit der faktischen Welt und umso mehr das Bild eines *Deus ludens*, dessen Schöpfung nicht mehr sein soll als „gioco“, „scherzo“ und „capriccio“. So eine Welt muss in ihren Erscheinungen grundsätzlich trügerisch sein oder zumindest stets die Gefahr der Täuschung in sich tragen.⁹⁰⁴ Dies bestätigt auch Gerhard Regn⁹⁰⁵, weshalb es umso überraschender ist, dass er dennoch in Marinos *Diceria prima* einen Beleg dafür zu finden meint, „daß auch Marino der barocken Diskurs-Renovatio im Sinne einer Restitution analogistischer Weltmodellierung Tribut zollt, ja mehr noch, daß er die analogistische Diskurserneuerung zur Rahmenbedingung barocker Kunst erhebt.“⁹⁰⁶ Regn stützt diesen Befund letztlich einzig auf die Feststellung, dass Marino in seiner Rezeption Zuccaris den Topos von „Gott als Bildner“ (in der spezifischen Ausgestaltung als *Deus pictor*) übernommen habe und entsprechend die Schöpfung als Abbild des göttlichen Urbildes beschreibe. Allerdings weist er selbst darauf hin, dass ein

902 Vgl. LdN, S. 178f.

903 Ebd., S. 179.

904 Dies umso mehr vor dem Hintergrund eines Modells der Schöpfung als eines Gemäldes, das als *Disegno esterno* in einer gewissen Diskrepanz zu seinem *Disegno interno* steht, insofern es kapriziöses Spiel ist und damit in der Tradition einer „amimetischen“ (Regn 2000, *passim*) Ästhetik steht. Hierauf wird im Zusammenhang mit der Funktion des *ingegno* noch einzugehen sein.

905 Regn nennt die Vorstellung eines *Deus ludens* wörtlich eine „dem Analogismus letztlich nicht compatible Vorstellung“ (ebd., S. 381).

906 Regn 2000, S. 381. Eine Erklärung hierfür könnte darin liegen, dass Regn die zweite zentrale Metapher der *Diceria prima* vom „Spiegel in der Seele“ nicht behandelt. Dies ist erstaunlich, denn erst aus ihrer Verbindung mit der *deus pictor*-Metapher lassen sich deren Implikationen für Marinos Ästhetik und seine Funktionsbestimmung der Kunst klar herausarbeiten. Nur wenn man sie ignoriert, kann man wie Regn dazu gelangen, in der Analogisierung von göttlichem und menschlichem Maler ausschließlich eine Strategie zur Nobilitierung der letztlich „desubstantialisierten“ *maraviglia*-Ästhetik qua theologisch-metaphysischer Salvierung zu sehen (vgl. Regn 2000, S. 382). Wenn man die Spiegel-Metaphorik aber in die Analyse der Argumentation der *Diceria prima* einschließt, lassen sich in Marinos Ausführungen durchaus auch positive Funktionalisierungen der *maraviglia*-Ästhetik und damit eine „Resubstantialisierung“ derselben erkennen. Darauf wird noch einzugehen sein.

wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Theorien im Grad ihres Bemühens um theologische Orthodoxie zu erkennen sei.⁹⁰⁷ Zuccari habe das Verhältnis zwischen Schöpfer und Schöpfung „nach Maßgabe neoscholastischer Vorstellungen“ und „sehr eng an Thomas von Aquin“ verbleibend konzipiert.⁹⁰⁸ In der Tat betont Zuccari explizit: „Hora perché il Mondo non è stato fatto a caso; ma fatto da Dio per l'intelletto agente, è necessario che nella mente di Dio fosse la forma alla cui similitudine fù fatto il Mondo“.⁹⁰⁹

Ohne Zweifel liegt bei Zuccari ein analogistisches Weltmodell zugrunde. Bei Marino aber findet sich keine vergleichbare Aussage, im Gegenteil: Mehrfach betont er, dass die Geschöpfe in keinem verbindlichen Verhältnis zu ihrem Schöpfer stünden. Von einer Ähnlichkeit zwischen Schöpfer und Schöpfung ist in der *Diceria prima* denn auch nicht die Rede. Vielmehr wird ein solches Ähnlichkeitsverhältnis durch den Vergleich der Schöpfung mit einem Abbild der Schultern Gottes geleugnet. Genauso wie man anhand des Anblicks des Rückens ein Individuum nicht erkennen könne, sei es auch unmöglich, „dalla notizia delle creature [...] piena informazione della qualità di Dio“ zu gewinnen.⁹¹⁰ Selbst von einer „analogistischen Weltmodellierung“, die „als brüchig erscheinen muß“, ⁹¹¹ kann daher meines Erachtens nicht mehr die Rede sein. Doch selbst wenn man Marino eine entsprechende Intention nachweisen könnte, wäre das Auffinden fundamentaler Brüche des analogistischen Weltbildes in den *Dicerie Sacre* im Hinblick auf die epistemische Verortung Marinos, d.h. aus diskursarchäologischer Sicht, wesentlich bedeutsamer.

Überzeugend sind hingegen Regns Beurteilungen des ästhetischen Programms, das die *Dicerie* anhand ihrer vordergründig theologischen Reflexionen entfalten. So erkennt er in ihnen den Versuch einer „metaphysisch-theologische[n] Legitimation neuer ästhetischer Vorstellungen [...], die in ihrer amimetischen Prägung den Makel der Substanzarmut tragen und deshalb der Rechtfertigung bedürfen.“⁹¹² In der Tat stellt Marino die

907 Vgl. ebd., S. 376f.

908 Ebenda.

909 Zuccaro I, S. 9.

910 Marino, *Dicerie Sacre*, S. 144.

911 Regn 2000, S. 381.

912 Ebd., S. 381.

„Ästhetisierung der Schöpfung“ in den Dienst einer Ästhetik, in der „das substantiell im Grunde Nichtige [also „gioco“, „scherzo“ und „capriccio“] zugleich als das ästhetisch Vollkommene erscheinen kann.“⁹¹³ Allerdings erhalten diese „Nichtigkeiten“ in Marinos Theorie neben der ästhetischen auch eine funktionale Aufwertung, die durchaus „substanziell“ ist. Deutlich wird dies schon zu Beginn des Traktats, wenn Marino die Begabungen und Fähigkeiten behandelt, die ein Maler benötige, um Exzellenz zu erlangen. Unter ihnen finden sich – wie nicht anders zu erwarten – auch *ingegno* und *arguzia*. Deren besondere Eigenschaft sei es, mehr zu erkennen und erkennen zu lassen, als eigentlich zu sehen sei.⁹¹⁴ Beispielhaft sei darin Timanthes gewesen. Marino bezieht sich bei dieser Anspielung auf das in der antiken Literatur am stärksten rezipierte Werk des Malers, die *Opferung der Iphigenie*. Nachdem Timanthes bereits alle um Iphigenie gruppierten Helden in größtem Schmerz dargestellt hatte, sei es, so Marino im Anschluss an ältere Quellen, dem Künstler nicht mehr möglich erschienen, den noch größeren Schmerz des Vaters Agamemnon zu zeigen. Der *ingegno* und die *arguzia* des Malers hätten sich nun darin offenbart, dass er dieses Problem dadurch gelöst habe, im fraglichen Fall auf eine Darstellung zu verzichten. Stattdessen habe er das Gesicht von Iphigenies Vater mit einem Tuch bedeckt abgebildet.⁹¹⁵ Dabei habe gerade die zur Schau gestellte Nichtdarstellbarkeit in genialer Weise die Größe des Schmerzes offenbart. Die Fähigkeit des *ingegno*, dieses „Mehr“ an einem Bild zu zeigen und zu erkennen, lässt sich dabei als Illustration der Diskrepanz zwischen dem „disegno interno“ und dem „disegno esterno“ auffassen. Die Vorstellung, d.h. der *disegno interno* eines so umfassenden Schmerzes, überfordert die unmittelbaren Gestaltungsfähigkeiten des Künstlers. Den Ausweg liefert nun sein *ingegno*, mit dessen Hilfe er in der Lage ist, einen ingenüösen Einfall, ein *concetto* zu entwerfen, der es ihm ermöglicht, in verstellter und spielerischer Weise das nicht Darstellbare anschaulich zu

913 Ebd., S. 382.

914 Marino, *Dicerie Sacre*, S. 89f. „Nella parte che conviene alla Scienza e al sapere deve il buon Pittore abbandonar non solo d'ingegno nel ritrovare am di giudicio nel rappresentare e d'eruditione nel comporre. Ingegno, conciosiacosaché quelle sieno le dipinture degne di loda e di maraviglia nelle quali si sottointende piú che non si dimostra e tuttoché l'arte per se stessa sia grande, l'arguzia nondimeno l'eccede.“

915 Vgl. ebd., S. 172. Der Kommentar Pozzis weist darauf hin, dass Marino sich bei seiner Beschreibung des Gemäldes eng an der des Valerius Maximus orientiert. Marino selbst weist auch Plinius als Quelle aus.

machen. Dabei ist wichtig, dass das *conchetto* in keinerlei Ähnlichkeitsverhältnis zum *disegno interno* steht. Das Tuch ähnelt dem Schmerz nicht. Es ist eine intellektuelle Operation, die den Bezug zwischen den Gegenständen herstellt, und diese muss zum Gelingen des *conchetto* sowohl auf Seite des Produzenten als auch auf der der Rezipienten erfolgen. Die Parallelen zwischen diesem Gedanken und der späteren, wesentlich elaborierteren Theorie Tesauros sind evident.

Ingeniös sind für Marino aber nicht nur die Werke der „pittori mondani“, sondern auch und in unendlich höherem Maße die göttlichen, weil Gott den Menschen an *ingegno* (wie auch an allen anderen Begabungen) um ein Unendliches übertreffe.⁹¹⁶ Das heißt aber, dass es auch bei der Betrachtung der Schöpfung ein solches „Mehr“ zu entdecken gibt, das Gott ihr mittels seines *ingegno* eingeschrieben hat. Wer nun also aus der Anschauung der Natur Erkenntnisse über ihre tieferen Zusammenhänge gewinnen will, muss zum Interpretieren dieses Schöpfungsbildes werden und dabei vor allem auf das achten, was man nicht oder nicht eigentlich sieht.⁹¹⁷ Zweifelsfrei ist dies eine stark mystifizierende Idee Marinos, zumal sie nicht in ein systematisches epistemologisches Programm eingebettet wird. Dennoch ist klar, dass Analogiebildung in diesem Entwurf nicht mehr Mittel zum Erkenntnisgewinn sein kann. Vielmehr ist der Mensch im Angesicht der „ästhetisierten Schöpfung“ auf die interpretatorischen Fähigkeiten angewiesen, die ihm der *ingegno* verleiht. Mit seiner Hilfe wird es möglich, sich über einige der Beschränkungen zu erheben, die sich aus der Bindung an die materielle und sinnlich erfahrbare Welt im Diesseits ergeben und die von Marino in dem von Paulus abgeleiteten Bild des „specchio coverto di velo“⁹¹⁸ veranschaulicht werden. Wie Marino sich den Prozess eines solchen Weltzugangs vorstellt, deutet schon zu Beginn der *Diceria prima* der Verweis auf die *phantasma*-Theorie und die Fähigkeit der Bilder, die *memoria* zu wecken, an. Die diesbezüglichen Andeutungen blieben zwar recht vage, doch klingt durchaus an, was von Tesauro später systematisch beschrieben werden sollte.

916 Vgl. ebd., S. 91.

917 Vgl. dazu auch Flemming 2013, S. 36. Dort wird allerdings viel stärker die Gefahr als der mögliche Nutzen des „Täuschungspotenzials“ der Bilder thematisiert.

918 Marino, *Dicerie Sacre*, S. 120.

Die *phantasmata* spielen für Marino eine wesentliche Rolle bei der Bildung des *disegno interno*. Zugleich sind gemalte Bilder aus seiner Sicht in der Lage, die *memoria* zu wecken und *phantasmata* hervorzurufen. Wenn nun das Gelingen eines *concetto* davon abhängen soll, dass der dem Kunstwerk zugrundeliegende Einfall des Künstlers vom Rezipienten mittels seines *ingegno* nachvollzogen wird, wird klar, dass der malerisch realisierte *disegno esterno* für Marino nur dann als gelungen gelten kann, wenn er *phantasmata* beim Rezipienten aktivieren kann, die einen Bezug zum eigentlich Gemeinten, aber nicht Dargestellten herstellen.⁹¹⁹ Dieses Konzept des *ingegno* wirft ein weiteres Schlaglicht auf das Problem des potenziell trügerischen Charakters der ingeniosen Bilder im Allgemeinen und der Schöpfung als eines ingeniosen Bildes im Besonderen. Denn einerseits beinhaltet eine solche Bildtheorie aufgrund der in ihr angelegten Distanz zwischen Gegenstand und Darstellung, eine Gefährdung von Einsicht und Erkenntnis. Es ist das Problem, das von Flemming „Täuschungspotenzial des Bildes“ nennt und von dem sie bezogen auf das „Gemälde der Schöpfung“ sagt, dass es „wie Marino weiß, [dazu] verführt, Wirklichkeit mit Wahrheit zu verwechseln“.⁹²⁰ Genau dieses Täuschungspotenzial ist ja nicht zufällig ein zentraler Auslöser des nominalistischen Zweifels, der seinen Höhepunkt und Abschluss bei Descartes findet, in dessen radikalem Zweifelsexperiment der für den Menschen ungreifbare und daher unverlässliche Gott, der *Deus absconditus*, dem man bei Marino als *Deus ludens* begegnet, als ein die Menschen bewusst täuschender Gott, als *genius malignus*, vorgestellt wird. Aus der Einsicht, dass der Mensch selbst durch einen solchen „böartigen Geist“ niemals mit Notwendigkeit zum Irrtum verleitet werden könnte, da ihm durch das *Cogito* und das verweigerte Urteil immer ein fundamentaler Akt der Freiheit offen bliebe, entwickelt Descartes eine Philosophie, die den wohl wichtigsten Ausgangspunkt neuzeitlichen Denkens darstellt.⁹²¹ Andererseits erscheint das „Täuschungspotenzial“ aber als Basis eines ästhetisch fundierten Weltzugangs. Das Konzept der ingenios verfassten Natur eröffnet die Möglichkeit der ingeniosen Selbstermächtigung des Künstlers, der mittels seines *ingegno* Erkenntnisse „konstruiert“. Denn obwohl es sich so verhält, dass das mit

919 Auch hier sind die Parallelen zur späteren Theorie Tesaurus mehr als auffällig.

920 Flemming 2013, S. 35.

921 Vgl. LdN, S. 209-213.

ingegno geschaffene Bild sein Vorbild nicht im Sinne einer getreuen Abbildung zeigt, so ermöglicht es dem Betrachter doch einen Einblick in einen tieferliegenden Zusammenhang, der auf eine zugrundeliegende „Wahrheit“ verweist, in dem man, insbesondere in Bezug auf das göttliche Kunstwerk der Schöpfung, sicher noch einen Restbestand der Vorstellung einer göttlich garantierten Wahrheit innerhalb der Wirklichkeit ausmachen kann. Entsprechend wird es möglich, in der Anschauung der Wirklichkeit ein „Mehr“ zu erkennen, aber nicht dank einer externen Macht, die ein verbindliches Ordnungsschema garantiert, sondern auf der Basis einer sehr spezifischen intellektuellen Verständniskraft, des *ingegno*, der hier ganz ähnlich dem cartesianischen *Cogito* die prinzipielle Möglichkeit des Zugangs des Individuums zu Erkenntnissen erst verbürgt. Ein solcher Prozess weist nun große Ähnlichkeiten zum von Tesauro postulierten „fa travedere l'un dentro all'altro“ auf, das letztlich immer einen assoziativen Akt des denkenden Menschen einschließt.⁹²² Über die genaueren Funktionszusammenhänge des *ingegno* schweigt Marino sich allerdings aus, so dass sich nicht klären lässt, ob er selbst eine präzise Vorstellung von ihnen hatte. Ein elaboriertes Modell sollte hier erst Tesauro liefern. Was aber schon in Marinos Ausführungen zu erkennen ist, ist, dass er für die künstlerische Praxis „eine von der Innovationspflicht geprägte Distanz von ‚res‘ und ‚verba‘, die signifikant für die neue Metapherntheorie ist“, verteidigt und legitimiert.⁹²³ Bei allem berechtigten Zweifel daran, ob sich Marino der Tragweite der hier dargestellten Zusammenhänge stets bewusst war, wird doch deutlich, wie sehr die Fragen und Problemstellungen, aus denen heraus Tesauro seine systematische Theorie entwickeln sollte und die ihren Grund in der besonderen epistemischen Umbruchsituation des 17. Jahrhunderts haben, schon die Überlegungen des führenden Barockdichters prägen. Dieser Befund legt durch-

922 Vgl. dazu auch Flemming 2013, S. 31: „Die *arguzia* oder *acutezza*, die Scharfsinnigkeit und der Witz eines Metaphern produzierenden Einfalls (*conchetto*) sollten staunen lassen; nicht nur über die Genialität ihres Erfinders, sondern auch darüber, dass – wie bei einem Wunder – plötzlich das eine durch das andere erkennbar wird.“ Von Flemming äußert dies in Bezug auf Marinos Konzeption der Schöpfung als „scherzo della mano“ Gottes. Sie verweist dabei selbst auf Tesauro.

923 Ebd., S. 31. Die Feststellung dieser Distanz ist auch in zeichentheoretischer Hinsicht signifikant. Denn im analogistischen Modell des Zeichens, wie es Foucault beschreibt, kann es eine solche Distanz nicht geben. Für Foucault fallen, wie gezeigt, in der analogistischen *Episteme* Zeichen und bezeichnetes durch ihre Verbindung mittels der Ähnlichkeit letztlich immer ineins (Vgl. MC, S. 57).

aus nahe, dass sich Tesauro im *Cannocchiale aristotelico* auch mit den bildtheoretischen Reflexionen der *Dicerie sacre* auseinandergesetzt haben könnte. An einigen Stellen könnte er sie sogar zum Ausgangspunkt seiner eigenen Überlegungen genommen haben, was umso wahrscheinlicher anmutet, wenn man den großen Erfolg bedenkt, den Marinos Werk erzielte.⁹²⁴

Der erste Teil von Marinos *Dicerie Sacre* ist, soviel dürfte klar geworden sein, nur vordergründig eine religiöse Abhandlung. Weit mehr als das ist die *parte prima* eine Auseinandersetzung mit dem Bild und den ihm eigenen Aussagepotenzialen. Dabei hat der Autor „eine Reihe von (Selbst-)Beschreibungsmodellen der Malerei- und Bildtheorie aufgerufen, die Themen moderner Kunstwissenschaft in beeindruckender, wenn nicht beunruhigender Weise antizipieren.“⁹²⁵ In seiner Auseinandersetzung mit Fragen nach dem Verhältnis von Wahrheit, ihrer Erkennbarkeit und ihrer Repräsentation bzw. Vermittlung präsentiert sich Marino als Denker auf der Höhe der intellektuellen Debatten seiner Zeit. Freilich sind bei ihm sowohl Perspektive als Zugang immer die des Künstlers, was sich auch in der Ausgestaltung der *Dicerie* niederschlägt. Vieles in ihnen muss erschlossen werden, anderes bleibt gänzlich vage. Marino liefert keine in sich geschlossene Theorie, und ganz offensichtlich ist dies auch nicht sein Anspruch. Was aber nicht zu bezweifeln ist, ist die Tatsache, dass auch für Marino Fragen nach der Möglichkeit menschlicher Erkenntnis und ihrer Vermittelbarkeit und Beförderung durch das Medium des Bildes in der Kunst von zentraler Bedeutung waren und er sich diesen Themen in wesentlich differenzierterer Weise gewidmet hat, als es die Kritik vielfach zur Kenntnis genommen hat. Dass seine Gedanken dabei schnell einen sehr weiten Bildbegriff umfassen und explizit auch das sprachliche Bild einschließen, wird an zahlreichen Stellen deutlich, am stärksten zu Beginn des zweiten Teils der ersten *Diceria*, wo es heißt: „[...] somigliansi tanto queste due care gemelle nate d'un parto, dico pittura e poesia, che non è chi sappia giudicarle diverse.“⁹²⁶ Die Entwicklung von Marinos Bildtheorie vollzieht sich primär anhand des „göttlichen Werks“ der Schöpfung.

924 Vgl. Ardissino 2014, S.49.

925 Ebd., S. 35.

926 Marino, *Dicerie Sacre*, S. 151. Marino liefert damit zugleich seinen Beitrag zur Debatte um die horazsche Formel *ut pictura poesis*. Vgl. Pozzis Kommentar, *ad locum*.

Dennoch wird deutlich, dass seine „Theoreme“ genauso für menschliche Artefakte gelten. Der Gott ähnliche, weil nach seinem Bild geschaffene Mensch strebt nach Erkenntnis und bedient sich dabei der Mittel der Kunst, womit die immer wiederkehrende „Selbstbeschreibung des Menschen als ‚alter deus‘“⁹²⁷ aufgerufen ist.

Bei der Frage nach der diskursiven und epistemischen Verortbarkeit Marinos offenbaren sich die *Dicerie Sacre* nicht zuletzt deshalb als Schlüsselwerk, weil sie sich in besonderer Weise als Dokument einer geistesgeschichtlichen Umbruchphase präsentieren. Regn stellt grundsätzlich fest, „daß die *Dicerie Sacre* ihr textkonstitutives Muster in einem Analogismus finden, der sich – bei allen theologischen und philosophischen Anreicherungen – in seinen Eckpunkten patristisch-thomistisch legitimiert sehen darf.“⁹²⁸ Zugleich finden sich aber zahlreiche Brüche in dieser Konzeption, bis hin zu Aussagen, die eine Seinsanalogie zwischen Schöpfer und Schöpfung rundheaus leugnen.⁹²⁹ Auch Regn konstatiert solche Brüche, so dass er zu dem Urteil kommt, in den *Dicerie Sacre* werde „[d]ie analogistische Weltmodellierung [...] zugleich affimiert und unterlaufen.“⁹³⁰ Regn begreift diese Brüche aber ausschließlich als Resultat einer Strategie Marinos, „den analogistisch-theologischen Ordnungsdiskurs insgeheim und unter der Hand als Begründungsrahmen für eine weltliche Ästhetik in Dienst zu nehmen, die im Hinblick auf den Ordnungsdiskurs recht eigentlich defizitär ist und deshalb der Legitimation bedarf“,⁹³¹ und diese Ästhetik bleibt für ihn immer auf eine „hedonistische Ästhetik der Diversität“ beschränkt, „deren unausgesprochener Zweck das Spiel der *varietas* ist“.⁹³² Nicht zuletzt mithilfe der Erkenntnisse von Flemmings, grundsätzlich aber vor allem durch die Einbeziehung der allgemeineren geistesgeschichtlichen Umstände und Bedingungen der Zeit (hier vor allem der

927 Von Flemming 2013, S. 22.

928 Regn 2000, S. 369f. Regn liefert noch einige weitere Belege für solch analogistische Verfahren.

929 Deutlich wird dies in der bereits zitierten Gegenüberstellung von Gott und seinen Geschöpfen, die allenfalls unvollkommenen Abbilder seien und keine substanziellen Rückschlüsse auf das göttliche Wesen zuließen (vgl. Marino, *Dicerie Sacre*, S. 144f). Vielsagend sind in diesem Zusammenhang die Charakterisierung der Schöpfung als „gioco delle dita di Dio“ (ebd., S.142) und die Annahme, Gott hätte in seiner Allmacht „in finiti mondi“ erschaffen können.

930 Regn 2000, S. 382.

931 Ebd., S. 370.

932 Ebd., S. 374.

von Blumenberg beschriebenen nominalistischen Verunsicherungen) ließ sich aber zeigen, dass diese Definition der Ästhetik Marinos zu kurz greift. Sie blendet die Ebene der erkenntnistheoretischen Problemstellungen zu sehr aus, was im konkreten Fall einhergeht mit einem Übersehen wesentlicher Elemente der *Dicerie Sacre*, namentlich der Spiegelmetapher. Aus der Untersuchung ging hervor, wie wesentlich gerade diese Aspekte für Marinos Bild- und Metapherntheorie, seine Vorstellung von der Möglichkeit der Erkennbarkeit der Zusammenhänge der Welt und ihrer Vermittelbarkeit durch die Kunst sind. Was dabei deutlich zu Tage trat, war eine Gebrochenheit des analogistischen Weltbildes, die wesentlich durch theologische Positionen ausgelöst wird, die im Zeichen des nominalistischen Zweifels stehen. So präsentiert Marino die Vorstellung eines *Deus ludens*, dessen Schöpfung nur Spiel ist und sich damit jeder Verbindlichkeit und Verlässlichkeit entzieht, da sie immer auch eine andere sein könnte. Ein solches Gottes- und Weltbild ist aber unvereinbar mit der patristisch-thomistischen Vorstellung eines analogistisch auf Gott hin geordneten Ordo und einer Korrespondenz von Mikro- und Makrokosmos. Aus den Bruchstücken dieser Ordovorstellung entwickelt Marino eine Ästhetik, die – unabhängig von einer nicht auszuschließenden restituierenden Intention des Autors – de facto die Brüche des Weltbilds nicht zu überspielen oder gar zu „kitten“ sucht, sondern gerade aus ihnen ihren wesentlichen Gehalt und ihre argumentative Dynamik ableitet. Die Unverlässlichkeit der Erscheinungen wird, indem sie die Gegenstände durch ihre Lösung aus dem Ordo der theoretischen und künstlerischen Reflexion neu verfügbar macht, zum Ausgangspunkt einer Ästhetik, die eine freie künstlerische Selbstentfaltung legitimiert und sich insofern in ein Programm der Selbstbehauptung einfügt, als sie Ausdruck einer „neuen Konzentration auf das Interesse des Menschen an sich selbst“⁹³³ ist, wie sie in der frühen Neuzeit als Reaktion auf den „Verlust [d]er Verortung des Menschen im theologischen Bezugssystem“⁹³⁴ aufkam. Zwischen der *maraviglia*-Ästhetik, zu deren zentralen Zielen das ständige „Neu-Sehen“ der Gegenstände gehört, und dem epistemischen Bruch, der das analogistische Weltbild und damit zugleich auch das mit ihm einhergehende Zeichenmodell beseitigt, zeigt sich dabei ein enger Konnex. Die „Distanz

933 LdN, S. 201.

934 Ebenda.

von ‚res‘ und ‚verba‘“⁹³⁵ schafft erst den Raum zur Entfaltung von künstlerischer Reflexion und Gestaltung. In den *Dicerie Sacre* werden dabei ästhetische Prinzipien Marinos in Ansätzen explizit, die implizit sein gesamtes Werk prägen und möglicherweise zum Anstoß für die theoretische Systematisierung Tesausos wurden. Auch darin zeigt sich die „beunruhigende“ Modernität der Ästhetik Marinos.

935 Von Flemming 2013, S. 31.

4. Fazit

Die Untersuchung der in dieser Arbeit aufgeworfenen Fragen zur Dichtung und Dichtungstheorie des italienischen Barock und ihrem Status im Zusammenhang der allgemeinen geistesgeschichtlichen Entwicklungen ihrer Zeit haben einige aufschlussreiche Befunde zu Tage gefördert.

Zunächst zeigte sich ganz allgemein noch einmal deutlich, in welchem großen Maß die Dichtung des italienischen Barock eine Dichtung ist, die den „Geist des Jahrhunderts“⁹³⁶ reflektiert und sich an ihm orientiert. So ließen sich sowohl bei Marino als auch bei Tesauro Passagen finden, in denen ein dieses Bestreben offen formuliert wird. Marino bringt dabei klar zum Ausdruck, dass es ihm um die Befriedigung bestimmter ästhetischer Bedürfnisse seines Publikums geht, mit dem Ziel, den eigenen (auch finanziellen) Erfolg zu maximieren. Die Untersuchung hat aber offengelegt, dass die barocke Auseinandersetzung mit dem „Zeitgeist“ über den bloßen Willen zur Unterhaltung des Publikums weit hinausgeht. So wurde deutlich, wie stark Theorie und Praxis der barocken Dichtung durch die Rezeption jener Probleme und Fragestellungen geprägt waren, die die intellektuellen Kreise der Zeit, insbesondere in Theologie und Philosophie, beschäftigten. Dabei handelt es sich um die eingangs der Arbeit thematisierten epistemologischen Grundfragen, denen Foucault und Blumenberg in je eigener Weise eine epochenkonstitutive Bedeutung zuschrieben, insbesondere um die Fragen nach der Verlässlichkeit der göttlichen Schöpfungsordnung und den Möglichkeiten und Grenzen ihrer Erkenntnis durch den Menschen. Aus ihnen ergibt sich die große Aktualität und Relevanz zweier weiterer Fragen, der nach der Rolle und Funktion der Wahrnehmung im Erkenntnisprozess sowie der nach der Gefährdung der Erkenntnis durch die Täuschung.

Die Einsicht, dass die Dichter des Barock ein großes Interesse am Phänomen der Täuschung haben, ist für sich genommen wenig überraschend, zeigte sich doch, dass das zentrale *maraviglia*-Ideal des Barock damit aufs Engste verknüpft ist. Bisher ist in der Forschung allerdings zumeist auf die Verbindungen dieses Ideals zum allgemeineren Ideal der

936 Vgl. Marino, *Lettere* CCXXX, S. 55: „[...] accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo“.

variatio hingewiesen worden,⁹³⁷ das *fraglos* von großer Bedeutung für die poetologischen Konzepte des Barock ist, allerdings eher als Mittel zum Zweck – als Verfahren im Dienste der *maraviglia*. Was sich durch die Untersuchungsperspektive dieser Arbeit aufdecken ließ, ist, dass die barocke Faszination für die *maraviglia* darüber hinaus mit spezifischen funktionalen, epistemologisch relevanten Bestimmungen derselben einhergeht.

Deutliche Hinweise auf derartige Reflexionen ließen sich schon im poetischen Werk und in den poetologischen Äußerungen Marinos finden. Der Dichter erklärte die *maraviglia* zunächst deshalb zum Ziel seiner Kunst, weil mittels ihrer der „gusto del secolo“⁹³⁸ befriedigt werde. *Maraviglia* muss entsprechend immer wieder aufs Neue erzeugt werden, was zunächst vor allem als formales Problem bzw. als Frage der künstlerischen Verfahren verhandelt wurde. Der Effekt der *maraviglia* wird laut Marino in erster Linie mittels der „bizzarria della novità“ erzielt. Nicht zuletzt durch den Rekurs auf die Theorien des Russischen Formalismus ließ sich zeigen, dass Marinos Verfahren zum Hervorbringen dieser „bizzarria“ beinahe durchgängig, funktional wie strukturell, im Modus der Verfremdung operieren. Verfremdung hat aber in den „wahrnehmungskritischen“ Theorien des Formalismus selbst das heuristische Ziel des „Neu-Sehens“. Verfremdungsverfahren ließen sich bei Marino sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlichen Ebene auffinden (wobei nach formalistischem Verständnis auch der Inhalt formal motiviert ist). Sie konnten auf der Mikroebene der Einzeltexte nachgewiesen werden, beispielsweise in *arguten* Metaphern, in der Vereinigung von Disparatem oder in den assoziativen Ketten, die viele von Marinos Gedichten prägen, schließlich auch im Import eigentlich „unpassender“ Themen und Gegenstände in seine Lyrik. Sie begegneten aber auch auf der Makroebene von Marinos Sammlungen, besonders in seinen parodistischen Systemillusionen auf die Modelle des Petrarkismus, die mit inszenierten Regelbrüchen einhergehen. Ebenso tritt die Verfremdung in der den petrarkistischen Ordnungsschemata gegenübergestellten Untergliederung seiner Lyriksammlungen in einzelne thematische Blöcke hervor – ein Ordnungsschema, das seinerseits stets dem *variatio*-Ideal verpflichtet ist.

937 Vgl. Tappert 1997, passim.

938 Marino, *Lettere* CCXXX, S. 54.

Die zentrale Bedeutung der *maraviglia*, der Überraschung und der Täuschung, und vor allem das umfassende Repertoire an Verfahren zu ihrer Hervorbringung im Werk Marinos ließen sich in den Analysen seiner Gedichte, wie auch in der Auswertung seiner Briefe und Widmungen deutlich zeigen. Und doch blieb das *maraviglia*-Ideal auf ihrer Grundlage weitgehend ein Postulat, dessen einzige Rechtfertigung in der Behauptung zu bestehen schien, dass der Geschmack der Zeit eine entsprechende Schreibpraxis einfordere. Eine wichtige Frage, die bis dato aber offen blieb, war die nach einer weitergehenden Begründung dieses Ideals. Konzepte, die sich mit „Verfremdung“ und vor allem mit „Neu-Sehen“ beschreiben lassen, klingen in seinem Plädoyer für „bizarre Neuartigkeit“ deutlich an und, formalistisch interpretiert, ist in ihnen eine Tendenz zur Funktionalisierung der *maraviglia* als erkenntnisleitendem Prinzip angedeutet, und doch bleibt die Frage bestehen, ob es bei Marino nicht auch eindeutiger Bestimmungen eines weiterführenden eigenständigen Gehalts der *maraviglia* gibt. Schließlich liefert er in seinen Briefen keine ausführlichen poetologischen Reflexionen zur *maraviglia*. Als aufschlussreich hat sich im Zusammenhang mit dieser Frage schließlich die Auseinandersetzung mit seinen *Dicerie Sacre* erwiesen. Darin zeigte sich, wie intensiv sich Marino tatsächlich mit zentralen theologisch-philosophischen Fragestellungen seiner Zeit auseinandersetzte. Es handelt sich dabei vor allem um Aspekte, die Blumenberg als konstitutiv für die Etablierung des neuzeitlichen Denkens beschrieben hat. Von besonderem Interesse waren für Marino die Problematik der Weltaneignung durch Wahrnehmung, die Schwierigkeit, auf dieser Grundlage zur Einsicht in „tiefer liegende“ Wahrheiten zu gelangen und die Gefährdungen des so zu erreichenden Erkenntnisgewinns, die nicht zuletzt in Täuschungen und Verzerrungen in der Wahrnehmung liegen. Auf Grundlage dieser Überlegungen gewinnt die Verfremdungsästhetik des Dichters deutlich schärfere Konturen. In den *Dicerie Sacre* werden die Verzerrungen als bewusstes Spiel konzipiert, das hinter dem Schleier der oberflächlichen Wahrnehmung eine eigentlichere Wahrheit durchscheinen lassen soll, eine Vorstellung, die man ganz ähnlich auch bei Tesauro antrifft.

Der *maraviglia* wird in diesem Zusammenhang wesentlich expliziter eine epistemologische Funktion zugeschrieben. Sie wird in den *Dicerie* verbunden mit spezifischen intellektuellen Vermögen und spielt eine zentrale

Rolle in einer Vorstellung von Weltaneignung, die von der Einsicht geprägt ist, dass absolute Wahrheiten über die Welt kaum aus unmittelbaren Betrachtungen derselben zu gewinnen sind. Die potenzielle Trughaftigkeit der Erscheinung macht es notwendig, sich bestimmter geistiger Potenzen zu bedienen, um sich dem „Wahren“ anzunähern. Im Verständnis der Ästhetik des Barockzeitalters ist dies vor allem Aufgabe des *ingegno*. Dieser operiert, wie sich ebenfalls zeigen ließ, auch in Marinos Verständnis mithilfe der *maraviglia*.

Unter der Maßgabe dieser Prämisse erscheint aber auch der Dominantenwechsel in einem neuen Licht, der vor allem in Marinos früher Lyrik in seinen parodistischen Zugriffen auf das petrarkistische Modell prägnant sichtbar wird. Marino ersetzt dabei die für den Petrarkismus fundamentale moraldidaktische Komponente, die typischerweise im „iter“ des letztlich aus den Verwirrungen der Liebesverstrickung erlösten Protagonisten der *Canzoniere*-Dichtung repräsentiert wird und die Regn als „sine qua non“ der petrarkistischen Dichtung bezeichnet hat, durch das *maraviglia*- und *variatio*-Ideal. Diese grundlegende Refunktionalisierung der Dichtung lässt sich vor dem Hintergrund der Überlegungen zu den *Dicerie Sacre* und den sich dort offenbarenden Auseinandersetzungen Marinos mit erkenntnistheoretischen Problemstellungen deutlicher als Ergebnis eines epistemologischen Umbruchs lesen, der das finale Ergebnis des nominalistischen Zweifels und zugleich Ausgangspunkt einer Neubestimmung menschlicher Erkenntnisfähigkeit im 17. Jahrhundert war, dies umso mehr, als sich zeigen ließ, wie eng die *maraviglia*-Ästhetik selbst mit Problemstellungen verknüpft war, die – um an dieser Stelle Blumenberg und Foucault zusammenzubringen – ausschlaggebend für das Zerschlagen der *Episteme* der Analogie und die Etablierung der neuzeitlichen, analytisch-taxonomischen *Episteme* waren. Insbesondere die abschließende Analyse der *Dicerie Sacre* konnte zeigen, dass Marino die zeitgenössischen theologischen und philosophischen Debatten, die vor allem die Frage nach den Möglichkeiten menschlichen Erkenntnisgewinns betrafen, eng in seine ästhetischen Überlegungen einbezog.⁹³⁹ Im Kontext die-

939 Von Flemming sah Marinos Denken dabei vor allem von der Auseinandersetzung mit der Philosophie des Nicolaus von Cues und „eventuell Giordano Brunos“ geprägt (Vgl. Flemming 2013, S. 21). Das gerade diese beiden Denker Einfluss auf Marino gehabt haben sollen, ist insofern zusätzlich bemerkenswert, als es sich bei ihnen eben um diejenigen handelt, die Blumenberg im

ser Überlegungen erscheinen *maraviglia* und die mit ihr verbundenen Verfahren umso deutlicher als Instrumente im Dienste eines neuen Weltzuges, ganz analog zur formalistischen Konzeption des „Neu-Sehens“ der Gegenstände durch die Mittel der Kunst. Dies manifestierte sich bei Marino allerdings nur in Ansätzen und sicher nicht, ohne deutliche Brüche in seinem eigenen Denken. An diesem Umstand zeigte sich aber auch die Leistungsfähigkeit des gewählten Analyseansatzes. So offenbarte die Auseinandersetzung mit der Untersuchung Regns zu den *Dicerie Sacre*, dass auf der Ebene der Autorintention nicht auszuschließen ist, dass Marinos Überlegungen die Absicht einer „Erneuerung“ oder Bewahrung des Analogismus verfolgen, auch wenn diese Frage hier nicht abschließend zu beantworten und für die vorliegende Untersuchung auch nicht entscheidend ist. Was sich aber erst durch die Einbeziehung der den allgemeinen Diskurs dominierenden Probleme der Epistemologie, in Ansätzen auch der Metaphysik und Psychologie, demonstrieren ließ, ist, dass Marinos Reflexionen in den Antworten, zu denen sie mit Blick auf die genannten Fragestellungen kommen, bereits stark von „neuzeitlichen Denkmustern und Diskursen“ geprägt sind. Vor diesem Hintergrund erhält auch Marinos Orientierung am „gusto del secolo“ eine zusätzliche Bedeutung. Denn unabhängig von der Frage, inwieweit Marino diesen „gusto“ im einzelnen „durchschaut“ oder auch nur kritisch hinterfragt hat, erkannte und bediente er sehr deutlich ein Bedürfnis nach einer Kunst, die in der beschriebenen Weise *maraviglia* hervorbringt und somit auch Neu-Sehen und „müheloses Lernen“ ermöglicht.

Dieser Umstand und diese besondere Qualität der Dichtung Marinos wiederum entgingen Emanuele Tesauro nicht. Sein Verdienst liegt darin, die Beziehung zwischen den ästhetischen Phänomenen und den diskursiv relevanten epistemologischen Fragestellungen seiner Zeit wesentlich expliziter thematisiert und sie in den Entwurf eines theoretisch legitimierenden Überbaus integriert zu haben, den er der Dichtung marinistischer Prägung verlieh. Tesauro formuliert und beantwortet mit einigem zeitlichen Abstand nun deutlicher die (auch bei Marino) noch „unformulierten Fragen [...], deren Gesamtheit die Bestimmung der krisenhaften Span-

vierten Teil der *Legitimität der Neuzeit* als Kronzeugen für den finalen Übergang von einem im Kern noch mittelalterlich geprägten Denken zum neuzeitlichen Denken heranzieht; vgl. LdN, S. 555ff.

nungen im Gefüge der Epoche gewesen wäre.“⁹⁴⁰ Deshalb war die intensive Analyse von Tesausos Denken Voraussetzung für den hier gewählten Zugang zum Werk und zur Ästhetik Marinos.

Bei Tesauo wird das neue Kunstideal auf der Höhe der intellektuellen Debatten seiner Zeit verhandelt. Wie die Untersuchung zeigte, kann die im *Cannocchiale aristotelico* niedergelegte Theorie dabei sowohl als Resultat eines neuen „Weltverständnisses“ infolge der nominalistischen Verunsicherung und der wissenschaftlichen Umbrüche der Epoche gelesen werden, als auch als ein Versuch einer Antwort auf die sich daraus ergebenden Fragen und Probleme. So ließ sich zeigen, dass in Tesausos Konzeption die Kunst, in Analogie zu den sich zunehmend entwickelnden Wissenschaften, analytisch wird. Ihre Verfahren sollen der Belehrung dienen, aber nicht mehr im Sinne einer moralischen Modellhaftigkeit. Eine solche Vorstellung hatte ihre Überzeugungskraft verloren. Vielmehr wird die Kunst zu einem Mittel, das es ermöglichen soll, Neues über das eigentliche Wesen der von ihr behandelten Gegenstände zu erfahren und zu vermitteln. Dieses veränderte Kunstverständnis hat, so wurde deutlich, weitreichende Konsequenzen für die barocken Antworten auf alte Fragen des ästhetischen und poetologischen Diskurses. Denn es ist keineswegs so, dass zentrale Fragen wie die nach dem angemessenen Verhältnis von *docere* und *delectare* oder dem von Fiktion und Wahrheit für die barocke Diskussion ohne Belang gewesen wären. Das Gegenteil ist der Fall. Die seit der griechischen Antike geführte Diskussion über Wesen und Funktion der Dichtung blieb auch für die Intellektuellen des Barockzeitalters relevant. Was sich veränderte, waren die Antworten, die auf diesen Fragen gegeben wurden. Die eigentliche Bedeutung und die Tiefe der Veränderung offenbaren sich erst dann, wenn man einschlägige Äußerungen barocker Autoren vor dem Hintergrund der allgemeineren geistesgeschichtlichen Problemstellungen ihrer Zeit betrachtet. Diese Aufgabe hat Blumenberg wie folgt charakterisiert:

Sie besteht hier wie sonst darin, Aussagen, Doktrinen und Dogmen, Spekulationen und Postulate als Antworten auf Fragen zu

940 LdN, S. 558.

beziehen, deren Projektion auf den Hintergrund des Dokumentierten unser Verstehen ausmacht.⁹⁴¹

Es sind dies die zuvor erwähnten „unformulierten Fragen“, und auch wenn diese Fragen bei Tesauro deutlicher gestellt werden als beispielsweise bei Marino, so zeigt gerade auch die Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur, dass ein Analyseansatz wie der hier gewählte, der neben dem engen Feld der poetologischen Auseinandersetzung auch den allgemeineren diskursiven Entstehungsrahmen als Ermöglichungsbedingung der Entwicklung der Theorie einbezieht, die Relevanz dieser Fragestellungen erst deutlich zum Vorschein bringt; ein Umstand, der zugleich die gemeinsame Verwendung der Überlegungen Blumenbergs und Foucaults als theoretischer Basis begründet. Von besonderer Wichtigkeit war bei dieser Aufgabe nun die eingehende Analyse des *Cannocchiale aristotelico*.

Tesauros intensive Auseinandersetzung mit erkenntnistheoretischen Fragestellungen deutete sich schon in seiner eingangs zitierten Neubestimmung der Funktion der Kunst an, „müheles Neues zu vermitteln“.⁹⁴² Ausgehend von dieser Bestimmung präsentiert Tesauro eine eingehende Behandlung derjenigen menschlichen Vermögen, die die Verwirklichung eines solchen Kunstideals ermöglichen und bestimmter Verfahren, die dazu notwendig oder hilfreich sind. Zugleich nimmt er eine innovative Remodellierung aristotelischer Theoriemodelle vor. Was er dabei schuf, war nichts weniger als eine neuartige Synthese epistemologischer und rhetorisch-poetologischer Konzepte. Auf Grundlage dieser Synthese wurde es ihm möglich, zahlreiche weitere Begriffe und Prinzipien neu zu bestimmen. Dies betrifft zunächst einen Zentralbegriff des Barock, den *ingegno* mit allen ihm zugehörigen Vermögen. Tesauro beschreibt ihn umfassend und greift dabei auf Aristoteles und andere Autoritäten der Tradition zurück. In seine Bestimmung werden zudem weitere Definitionen barocker Schlüsselbegriffe wie *acutezza* und *argutezza*, *perspicacia* und *versabilità* oder *maraviglia* einbezogen. Mit diesen Definitionen verbindet sich eine Diskussion über die zum Verfassen gelungener Dichtung notwendigen Vermögen, so über die Frage nach dem richtigen Verhältnis von *ars*

941 LdN, S. 558.

942 Vgl. oben, Kapitel 2.1.

und *ingenium*. Dabei fällt auf, dass Tesauro durchaus nicht den *ingegno* als wichtigste Quelle der Dichtung beschreibt, sondern *esercitio* zur unverzichtbaren Aufgabe des Dichters erklärt. Dies mag zunächst überraschen, im Angesicht der so oft anzutreffenden Charakterisierungen der barocken Dichtung als einer Kunst, die das Ingeniöse zelebriert. Und doch erhält auch diese beinahe konservativ anmutende Beurteilung dadurch eine moderne Stoßrichtung, dass *esercitio* für Tesauro nicht etwa in erster Linie das Studium der dichterischen Autoritäten meint, sondern das Anlegen eines Repertoires von der Art des *indice categorico*, jenes von ihm entworfenen, taxonomisch geordneten Registers, das als Instrument zur automatischen Bildung von Metaphern fungieren soll.

Was Tesauros Theorie aber über die Verhandlung solch traditioneller poetologischer Fragen hinaus leistet, ist die Salvierung der weltvermittelnden Funktion der Kunst, die mit der Auflösung der analogistischen *Episteme* verlorenzugehen drohte. Dies gelingt, indem er die Metapher, die alles überragende Figur und das zentrale Verfahren seines Kunstmodells, zugleich zu einem systematisch klassifizierbaren analytischen Instrument der Weltaneignung ausbaut.

Wie fern Tesauros Theorie dabei einem analogistischen Denken steht, konnte an seinem spezifischen Umgang mit der Ähnlichkeit und der Täuschung gezeigt werden. Die Ähnlichkeitsbeziehungen, denen Tesauro noch epistemologischen Wert beimisst, sind solche, die vom *ingegno* des Menschen zugleich als Täuschungen erkannt werden. In diesem Bezug offenbarten sich zahlreiche wesentliche Prinzipien des Denkens der klassischen *Episteme*, wie sie von Foucault beschrieben worden sind. Es wurde zunächst ein Bewusstsein für die potenzielle Gefährdung der Erkenntnis durch die Ähnlichkeit offenkundig. Diese Gefährdung geht soweit, dass Tesauro feststellt, dass ein Zuviel an *ingegno* in den Wahnsinn führen könne. Die Gefahr sollte aber durch die funktionale Einbettung der Ähnlichkeit in eine analytisch-taxonomische Systematik gebannt werden. Dies sollte der *Indice categorico* leisten. Unter Rückgriff auf die aristotelische Kategorienlehre entwarf Tesauro mit ihm ein Instrument, das in der Tat in wesentlichen Zügen den „großen Listen“ des Zeitalters der klassischen *Episteme* entspricht. Die Ähnlichkeit wird dabei zum bloßen Anlass für Vergleiche degradiert. Zur korrekten Verwendung des *Indice categorico*

durch den Dichter bedarf es laut Tesauro der *acutezza*, deren Definition sich durch eine eingehende Analyse aus Tesausos unübersichtlichem Traktat destillieren ließ.

Aus der Untersuchung von Tesausos Schrift konnten starke Hinweise auf einen höchst originellen Zugriff des Autors auf die aristotelische Psychologie und Epistemologie gewonnen werden. In der Auseinandersetzung mit der Wahrnehmungslehre des Aristoteles entwickelte Tesauro einen Begriff von *acutezza*, der diese dem aristotelischen Prinzip der akzidentellen Wahrnehmung eng verwandt erscheinen lässt. Dieses Modell dürfte Tesauro aber nicht nur eine Erklärung des Phänomens der Täuschung im Akt der Wahrnehmung geboten haben – diese Funktion erfüllt die akzidentelle Wahrnehmung innerhalb der Theorie des Aristoteles⁹⁴³ –, sondern darüber hinaus die Entwicklung einer Theorie, in der der Täuschung ein erkenntnisfördernder Gehalt zugeschrieben wird. Was Tesauro durch sie erreicht, ist eine theoretisch-systematische Begründung des schon von Aristoteles formulierten Postulats der besonderen Lehrhaftigkeit der täuschenden Metapher.⁹⁴⁴ Darin aber liegt auch eine Legitimation der für den Barock charakteristischen „Überfunktion des Stils“⁹⁴⁵ mit seiner ostentativen Metaphernverwendung, denn zwangsläufig kann es für „scharfsinnige“ Metaphern in Tesausos Kunstverständnis keine „unangemessene“ Verwendung geben und somit auch keinen Grund für Beschränkungen in deren Gebrauch. So werden die Prinzipien des Dekorums obsolet, wie Ulrich Schulz-Buschhaus bereits grundsätzlich festgestellt hat und wie es auch Tesauro selbst in kaum verschlüsselter Deutlichkeit zum Ausdruck bringt.⁹⁴⁶

Die im *Cannocchiale aristotelico* zu beobachtende Integration poetologischer Überlegungen in den umfassenden Rahmen einer Erkenntnistheorie bedingt auch in Bezug auf andere, traditionsgemäß viel diskutierte poetologische Fragestellungen einige wichtige Neubewertungen. Dies betrifft besonders Tesausos Beurteilung des Verhältnisses der Dichtung zur Lüge, einen Aspekt seiner Theorie, der oft missverstanden wurde. Dies liegt

943 Auf die Kontroversen innerhalb der wissenschaftlichen Diskussion ist in Kapitel 2.3.2. bereits hingewiesen worden.

944 Vgl. Rhet. III 11, 1412a 19-21.

945 Friedrich 1964, S. 545.

946 Vgl. Schulz-Buschhaus 1985; CA, S. 270.

teils daran, dass die Forschung zwar Tesauros Aussage, die Qualität des Dichters bzw. der Dichtung hänge von ihrer Fähigkeit zum „saper ben mentire“ ab, rezipierte,⁹⁴⁷ dabei aber die weitere Bestimmung seitens des Autors außer acht ließ, dass das Ziel dieser spezifischen Form der „Lüge“ darin bestehe, „il vero [...] come per un velo“⁹⁴⁸ durchscheinen zu lassen. Noch allgemeiner aber liegt der Grund für die häufigen Missverständnisse in Bezug auf Tesauros Einstellung zu Wahrheit und Fiktion in der Dichtung in der Nichtberücksichtigung der Grundlagen seiner Theorie. So wird seine prinzipielle Apologie des „mentire“ vor dem geistesgeschichtlich relevanten Hintergrund einer potenziell unverlässlich gewordenen Welt erklärlich. Wenn Gott als Täuschender oder – wie bei Descartes – sogar als bewusst Irreführender gedacht werden kann⁹⁴⁹, wird die Auseinandersetzung mit der Lüge verstärkt zu einer Frage von epistemologischer Dimension, jenseits ihrer moralischen Beurteilung. Die Lüge wird insofern zu einer entscheidenden Herausforderung für das menschliche Denken, als es seinen Anspruch auf die Möglichkeit von Welterkenntnis wahren möchte. Für den Barock, wie für zahlreiche philosophische Überlegungen der Zeit insgesamt, ist dabei die Einsicht leitend, dass hinter den wahrgenommenen Erscheinungen der Welt immer die Möglichkeit eines „Andersseins“ verbleibt. Die potenzielle Trughaftigkeit der Dinge macht es nötig, sie in einer Weise zu interpretieren, die über die bloße Exegese der in die Welt gelegten Zeichen hinausgeht. Nötig ist in diesem Verständnis ein Akt der Selbstbehauptung, wie ihn Blumenberg beschreibt, und dieser vollzieht sich anhand von Setzungen des menschlichen Geistes. In diesem Sinne kann eine menschliche Zeichensetzung, die bewusst fehlerhaft im Sinne einer Täuschung ist, dennoch „das Wahre hinter dem Schleier des Falschen hervorscheinen lassen“,⁹⁵⁰ indem es eine Beziehung im Sinne einer Zuordnungsfähigkeit anzeigt. Eben ein solches Verfahren propagiert Tesauro in seinem *Cannocchiale aristotelico*.

Die vorliegende Analyse eröffnet eine Perspektive auf das Verhältnis barocker Poetologie zu übergeordneten philosophischen Diskursen der

947 CA, S. 491.

948 CA, S. 494

949 Vgl. LdN, S. 207ff.

950 Vgl. CA, S. 494.

Epoche, insbesondere zu Diskursen erkenntnis- und wissenschaftstheoretischer Prägung. Es wäre daher interessant, einen Schritt weiterzugehen und zu prüfen, in welchem Verhältnis Tesausos Modelle zu anderen Positionen seiner Zeit stehen. Auf die mögliche Bezugnahme auf Galileis *Lettere sulle macchie solari* und bestimmte Parallelen zum Denken Descartes wurde bereits hingewiesen. Zugleich kann Tesausos Werk aber auch als Apologie des Aristoteles gelesen werden, der wichtigsten Autorität der Scholastik. Tesausos Rezeption der aristotelischen Schriften steht nun wiederum, so konnte offengelegt werden, deutlich im Zeichen einer modernen *Episteme*. Hier wäre es interessant zu untersuchen, wie sich allgemein die Rezeption des Stagiriten und besonders seiner epistemologisch relevanten Schriften unter den Zeitgenossen entwickelte, ob sich weitere Beispiele für einen vergleichbar progressiv innovativen Zugang zu seinem Werk finden lassen und wie sich Tesausos spezifische Interpretation zur restlichen Aristotelesrezeption der Barockzeit verhält. Die Schriften anderer Theoretiker der *acutezza* (bzw. *argutezza*) wie die einschlägigen Traktate Pellegrinos oder Pallavicinos haben sich dabei als wenig ergiebig herausgestellt. Lohnend wäre aber eine Gegenüberstellung Tesausos mit Rezipienten des Aristoteles aus dem allgemein konservativen jesuitischen Umfeld einerseits, sowie aus den Reihen der Unterstützer und Apologeten der neuen Wissenschaften andererseits. Dies könnte zu einer Schärfung des Bildes der epistemischen Situation des Barockzeitalters beitragen und weitere Hinweise auf den Innovationsgrad der Theorie Tesausos liefern, der aber in Bezug auf seine Anwendung der Erkenntnistheorie auf die Poetologie schon jetzt als hoch erscheint. Ganz unabhängig von der Frage nach den möglichen Intentionen des Autors zeigt sich aber deutlich, dass die frühneuzeitliche *Episteme* bereits die Bedingungsgrundlage seines Denkens bildete.

Verzeichnis der verwendeten Kurztitel

An. Post. = Aristoteles, *Analytica posteriora*.

DA = Aristoteles, *De anima*.

DM = Aristoteles, *De memoria*.

Insomn. = Aristoteles, *De insomniis*.

Interpr. = Aristoteles, *De interpretatione*.

Poet. = Aristoteles, *Poetik*.

Rhet. = Aristoteles, *Rhetorik*.

CA = Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*.

FM = Tesauro, *La filosofia morale*.

LdN = Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*.

MC = Foucault, *Les mots et les choses*.

Literaturverzeichnis

Standardausgaben lateinischer und griechischer Werke werden nicht gesondert aufgeführt. Bibelzitate entstammen, so nicht anders ausgewiesen, der Vulgata bzw. der Einheitsübersetzung.

Primärtexte

Descartes, René: *Regeln zur Leitung des Geistes*, übersetzt und herausgegeben von Artur Buchenau, Leipzig: Meiner, ²1948 [¹1920].

Luther, Martin: *Disputatio contra scholasticam theologiam* [1517]. Zitiert nach LdN, S.203.

Marino, Giambattista: *Adone*, a cura di Marzio Pieri, Roma-Bari: Laterza, 1975.

Marino, Giambattista: *Dicerie Sacre e la Strage de gl'Innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino: Einaudi, 1960.

Marino, Giovan Battista: *La Lira*, a cura di Maurice Slawinski, Torino: Edizioni RES, 2007.

Marino, Giambattista: *Lettere e dedicatorie*, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, Bari: Laterza, 1911.

Marino, Giambattista: *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino: Einaudi, 1966.

Marino, Giambattista: *Opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Milano: Rizzoli, 1967.

Marino, Giovan Battista: *Rime marittime*, a cura di Ottavio Besomi, Costanzo Marchi e Alessandro Martini, Modena: Edizioni Panini, 1988.

Pallavicino, Sforza: *Del bene libri quattro*, Roma: Corbelletti, 1644.

Pellegrino, Camillo: „Del concetto poetico“, in: Ders.: *I dialoghi e le rime di Camillo Pellegrino*, a cura di Giovanni Valletta, Messina – Firenze: D'Anna, 1971, S.68-108.

Pers, Ciro di: *Poesie*, Venezia: B. Miloco, 1677.

Petrarca, Francesco: *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a cura di Marco Santagata, Milano: Mondadori, 1996.

Petrarca, Francesco: *Canzoniere*, a cura di Raffaele Manica, Roma: Newton, 2006.

Tasso, Torquato: *Opere*, a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, Torino: UTET, 1974.

Tasso, Torquato: *Rime*, a cura di Vania de Maldé, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2016.

Tesauro, Emanuele: *Il Cannocchiale aristotelico, ò sia, Idéa dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' principii del Divino Aristotele*, hrsg. von August Buck, Bad Homburg v.d.H.: Gehlen, 1968.

Teasuro, Emanuele: *La filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele Stagirita*, Venezia: Pezzana, 1673.

Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 infino al 1567*, Firenze: Giunti, 1568.

Zuccaro, Federico: *L'Idea de' Pittori, Scultori et architetti. Divisa in 2 libri*, Torino: Disserolio, 1607.

Anthologien

Schmidt, Albert-Marie (Hrsg.): *L'Amour noir. Poèmes baroques*, Paris – Genève: Slatkine, 1982 (réimpression de l'edition de Monaco, 1959).

Nachschlagewerke

Höffe, Otfried [Hrsg.]: *Aristoteles-Lexikon*, Stuttgart: Kröner, 2005.

Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München: Hueber, 1960.

Ritter, Joachim [Hrsg.]: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 12 Bde., Darmstadt: WBG, 1971-2007.

Ueding, Gert [Hrsg.]: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 12 Bde., Tübingen: Niemeyer, 1992-2015.

Walter, Jens [Hrsg.]: *Kindlers neues Literatur-Lexikon*, 20 Bde., München: Kindler, 1989-1992.

Battaglia, Salvatore: *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 Bde., Torino: UTET, 1961-2002.

Sekundärtexte

Ackermann, Gerald: „Gian Battista Marino's contribution to Seicento art theory“, in: *The Art Bulletin* 43 (1961), S. 326-336.

Affò, Ireneo: *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare*, Milano: Silvestri, 21824 [1777].

Anceschi, Luciano: „Le poetiche del Barocco letterario in Europa“, in: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano: Marzorati, 1975, S. 435-546.

Aprile, Guglielmo: „Nell'«ondoso regno» di amore. Affabulazione retorica e sensuale nelle *Rime marittime* di Giovan Battista Marino“, in: *Critica letteraria* 164-165 (2014), S. 470-493.

Ardissino, Emiliana: „Le *Dicerie sacre* del Marino e la predicazione di primo Seicento“, in: *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, hrsg. von Emilio Russo, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2009, S. 165-183.

Asor Rosa, Alberto: *La cultura della Controriforma*, Roma-Bari: Laterza, 1974.

Auerbach, Erich: „Figura“, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), S. 436-489.

Avanessian, Armen: *Phänomenologie ironischen Geistes. Ethik, Poetik und Politik der Moderne*, München: Wilhelm Fink, 2010.

Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

Battafarano, Italo Michele: „La luce al centro delle tenebre / le tenebre al centro della luce. Cosmogonia come antropologia nel sonetto *Bella Schiava* di Giovan Battista Marino“, in: »*Versos de amor, conceptos esparcidos...*« *Diskurspluralität in der romanischen Liebeslyrik*, hrsg. von Anna-Sophia Buck [et al.], Münster: Daedalus Verlag, 2003, S. 86-104.

Battistini, Andrea: „Acutezza“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, 1992, Bd. 1, Sp. 88-100.

Battistini, Andrea: „Il molteplice e l'uno. La cultura barocca tra vocazione al disordine e ricerca dell'ordine“, in: *Intersezioni* 22 (2002), S. 189-206.

Benassi, Alessandro: „Lo scherzevole Inganno. Figure ingegnose e argutezza nel Cannocchiale Aristotelico di Emanuele Tesauro“, in: *Studi secenteschi* 47 (2006), S. 9-55.

Bisi, Monica: „Visione e invenzione: La conoscenza attraverso la metafora nel Cannocchiale aristotelico“, in: *Studi secenteschi* 47 (2006), S. 57-87.

Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2. überarbeitete Auflage 1988.

Bretzigheimer, Gerlinde: *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, Tübingen: Gunter Narr, 2001.

Buck, August: „Emanuele Tesauro und die Theorie des Literaturbarock.“, in: Tesauro, Emanuele: *Il Cannocchiale Aristotelico, ò sia, Idèa dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' principii del Divino Aristotele*, hrsg. von: Buck, August. Bad Homburg v.d.H.: Verlag Gehlen, 1968, S. V-XXIV.

Busche, Hubertus: „aisthêsis/Wahrnehmung“, in: *Aristoteles-Lexikon*, hrsg. von Otfried Höffe, Stuttgart: Kröner, 2005, S. 10-14.

Busche, Hubertus: „phantasia/Vorstellung“, in: *Aristoteles-Lexikon*, hrsg. von Otfried Höffe, Stuttgart: Kröner, 2005, S. 442-444.

Conte, Giuseppe: *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano: Mursia, 1972.

Corradini, Marco: *In terra di letteratura. Poesia e Poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce: Argo, 2012.

Corcilus, Klaus: „anchinoia/Scharfsinn“, in: *Aristoteles-Lexikon*, hrsg. von Otfried Höffe, Stuttgart: Kröner, 2005, S. 44.

Croce, Benedetto: *La poesia. introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari: Laterza, ²1966 [¹1936].

Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München: Franke, 1948.

Dimundo, Rosalba: „Da Apollo a Cupido. Ov. am. 1,1 e la scelta obbligata della poesia elegiaca“, in: *Orpheus*, n. s., 6 (1985), S. 1-24.

Donato, Eugenio: „Tesauro's Poetics: Through the Looking Glass“, in: *Modern Language Notes* 78 (1963), S. 15-30.

Eco, Umberto: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani, 1962.

Ejchenbaum, Boris: „Die Theorie der Formalen Methode“, in: Ders.: *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1965, S. 7-52.

Engels, Johannes: „Ingenium“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, Bd. 4, 1992, Sp. 382-417.

Ferrari, Severino: „Di alcune imitazioni e rifioriture delle ‘Anacreontee’ in Italia nel sec. XVI“, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 20 (1892), S. 395-424.

Ferroni, Giulio: *Storia della letteratura italiana*, 4 Bde., Milano: Einaudi, 1991.

Fiorani, Malvina: „Aristotelismo e innovazione barocca nel concetto di ingegno del *Cannocchiale aristotelico* di Tesauro.“ In: *Studi secenteschi* 46 (2005), S. 91-129.

Flemming, Victoria von: „Was ist ein Bild? Marinos *Dicerie Sacré*“, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos „Galeria“*, hrsg. von Christiane Kruse und Rainer Stillers, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2013, S. 15-43.

Floek, Wilfried: *Die Literarästhetik des französischen Barock. Entstehung – Entwicklung – Auflösung*, Berlin: Erich Schmidt, 1979.

Foucault, Michel: *Les Mots et les Choses (une archéologie des Sciences humaines)*, Paris: Gallimard, 1966.

Foucault, Michel: *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969.

Frank, Manfred: *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ²1984, [¹1983].

Frare, Pierantonio: „La ‘nuova critica’ della meravigliosa Acutezza“, in: *Storia della critica letteraria in Italia*, hrsg. von Giorgio Baroni, Torino: UTET, 1997, S. 223-277.

Frare, Pierantonio: „Il *Cannocchiale Aristotelico*: da retorica della letteratura a letteratura della retorica“ [1991], in: Ders.: *«Per istraforo di prospettiva»*. *Il Cannocchiale Aristotelico e la poesia del Seicento*, Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, S. 55-84.

Friedrich, Hugo: *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1964.

Galimberti, Cesare: „Amate dal Sole (R.V.F., XXXIV, CLXXXVIII, CCCLXVI)“, in: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. Vol. I: *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze: Olschki, 1983, S. 427-434.

Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil, 1982.

Gil, Alberto: „Rhetorische Figuren und Informationsstruktur im Italienischen am Beispiel der Antithesen bei Emanuele Tesauro“, in: *Retorica: Ordnung und Brüche. Beiträge des Tübinger Italianistentags*, hrsg. von Rita Franceschini [et al.], Tübingen: Gunter Narr, 2006, S. 27-37.

Halbfaß, Wilhelm: „René Descartes“, in: *Kindlers Neues Literatur-Lexikon*, hrsg. von Jens Walter, München: Kindler, 1989, S. 585-595.

Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.

Hempfer, Klaus W.: „Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende‘“, in: *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, hrsg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart: Steiner, 1993, S. 9-45.

Hempfer, Klaus W.: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*, Stuttgart: Steiner, 2014.

Herzberg, Stephan: *Wahrnehmung und Wissen bei Aristoteles. Zur epistemologischen Funktion der Wahrnehmung*, Berlin: De Gruyter, 2011.

Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, durchgesehene und erweiterte Ausgabe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987.

Hoffmeister, Gerhart: *Petrarkistische Lyrik*, Stuttgart: Metzler, 1973.

Höffe, Otfried: „phronêsis/Klugheit“, in: *Aristoteles-Lexikon*, hrsg. von Dems., Stuttgart: Kröner, 2005, S. 451-454.

Huss, Bernhard: „Luigi Grotos *Rime*: Manierismen als implizite Metapoese“, in: *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen*

formalem Experiment und historischer Signifikanz, hrsg. von Bernard Huss und Christian Wehr: Heidelberg, 2014, S. 71-92.

Jossa, Stefano: „Verso il barocco. Sperone Speroni e Carlo Borromeo (tra retorica e mistica)“, in: *Aprosiana: Rivista annuale di studi barocchi*, 11-12 (2004), S. 11-34.

Kablitz, Andreas: „Era il giorno ch'al sol si scoloraro per la pietà del suo factore i rai“ – Zum Verhältnis von Sinnstruktur und poetischem Verfahren in Petrarca's Canzoniere“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 39 (1988), S. 45-72.

Kapp, Volker [Hrsg.]: *Italienische Literaturgeschichte*, Weimar/Stuttgart: Metzler, 1992.

Kapp, Volker: „Argutia-Bewegung“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 1, Tübingen: Niemeyer, 1992, Sp. 991-998.

Kemmann, Ansgar: „Evidentia, Evidenz“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 3, Tübingen: Niemeyer, 1996, Sp. 33-47.

Klein, Josef: „Der Syllogismus als Bindeglied zwischen Philosophie und Rhetorik bei Aristoteles. Anmerkungen aus sprechhandlungstheoretischer Perspektive“, in: *Rhetorik und Philosophie*, hrsg. von Josef Kopperschmidt und Helmut Schanze, München: Fink, 1989, S. 35-54.

Kluxen, Wolfgang: „Analogie“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Darmstadt: WBG, 1971, Bd. 1, Sp. 214-217.

Kubota, Naomi: „Nous/Intellekt, Verstand, Vernunft“, in: *Aristoteles-Lexikon*, hrsg. von Otfried Höffe, Stuttgart: Kröner, 2005, S. 381-385.

Küpper, Joachim: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama; mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990.

Lange, Klaus-Peter: *Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesaurus und Pellegrinis Lehre von der "acutezza" oder von der Macht der Sprache*, München: Fink, 1968.

Lawn, Brian: *The Rise and Decline of the Scholastic 'Quaestio Disputata'*, Leiden: Brill, 1993.

Leuker, Tobias: „Dall' "Admiratio" alla "meraviglia". Su Marino lettore dei trattati di poetica“, in: *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, hrsg. von Antonio Corsaro, Harald Hendrix und Paolo Procaccioli, Manziana: Vecchiarelli, 2007, S. 77-87.

Leuker, Tobias: „Mühelosigkeit als Meisterschaftsmerkmal: *Facilitas* bei Boileau und in der Kunsttheorie der italienischen Renaissance“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 32 (2008), S. 17-30.

Leuker, Tobias: „Aurelio Orsi nel Giudizio di Giambattista Marino“, in: *The Neo-Latin Epigram: A Learned and Witty Genre*, hrsg. von Susanna de Beer, Karl A.E. Enenkel und David Rijser, Leuven: Leuven University Press, 2009, S. 233-253.

Liebermann, Marita: „Optik und Rhetorik in Emanuele Tesauro's *Cannocchiale aristotelico*“, in: *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*, hrsg. von Bernard Huss und Christian Wehr, Heidelberg: Winter, 2014, S. 321-335.

Luparia, Paolo: „Il Mondo creato nelle *Dicerie sacre* del Marino“, in: *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, hrsg. von Guido Arbizzoni, Marco Faini und Tiziana Mattioli, Roma-Padova: Editrice Antenore, 2005, S. 353-393.

Martini, Alessandro: „Marino postpetrarchista“, in: *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, 7 (1985), S. 15-36.

Mazzocchi, Elena: „La riflessione secentesca su retorica e morale“, in: *Studi secenteschi* 38 (1997), S. 11-56.

Morpurgo-Tagliabue, Guido: „Aristotelismo e Barocco“. In: *Retorica e Barocco*, hrsg. von Enrico Castelli, Roma: Bocca, 1955, S. 119-196.

Müller, Alexander: *Die Carmina Anacreontea und Anakreon. Ein literarisches Generationenverhältnis*, Tübingen: Gunter Narr, 2010.

Noyer-Weidner, Alfred: „Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch in Bembo's Einleitungsgedicht“, in: *Romanische Forschungen* 86 (1974), S. 314-358.

Ohly, Friedrich: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt: WBG, 1977.

Orsi, Giovan-Gioseffo: *Considerazioni Del Marchese Giovan-Gioseffo Orsi Bolognese, Sopra La Maniera Di Ben Pensare Ne' Componimenti, già publ. dal Padre Domenico Bouhours della Compagnia di Gesu*, Modena: Soliani, 1735.

Peirone, Claudia: „Un genere di «confine»: Le Piscatorie“, in: *Politica e cultura nell'eta di Carlo Emanuele I*, hrsg. von Mariarosa Masoero, Firenze: Olschki, 1999, S. 141-154.

Penzenstadler, Franz: „Rinascimentale Pluralität und barocke Disparität am Beispiel der italienischen Novelle“, in: *Renaissance – Episteme und Agon*, hrsg. von Andreas Kablitz und Gerhard Regn, Heidelberg: Winter, 2006, S. 189-220.

Raimondi, Ezio: *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze: Olschki, 1961.

Raimondi, Ezio: „Ingegno e metafora nella poetica del Tesauro“ [1958], in: Ders.: *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze: Olschki, 1961, S. 1-32. [Raimondi, 1961a]

Raimondi, Ezio: „Una data da interpretare (a proposito del *Cannocchiale aristotelico*)“, in: Ders.: *Letteratura Barocca. Studi sul seicento italiano*, Firenze: Olschki, 1961, S. 51-75. [Raimondi, 1961b]

Ramage, Edwin S.: „Urbanitas: Cicero and Quintilian, a Contrast in Attitudes“, in: *The American Journal of Philology* 84 (1963), S. 390-414.

Reeves, Eileen: „The Rhetoric of Optics: Perspectives on Galileo and Tesauro“, in: *Stanford Italian Review* 7 (1987), S. 129-144.

Regn, Gerhard: *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur Parte prima der Rime (1591/1592)*, Tübingen: Gunter Narr, 1987.

Regn, Gerhard: „Barock und Manierismus. Italianistische Anmerkungen zur Unvermeidbarkeit einer problemlastigen Begriffsdifferenzierung“, in: *Europäische Barockrezeption*, hrsg. von Klaus Garber, Wiesbaden: Harrassowitz, 1991, S. 879-897.

Regn, Gerhard: „Mimesis und Episteme der Ähnlichkeit in der Poetik der italienischen Spätrenaissance“, in: *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, hrsg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart: Steiner, 1993, S. 133-145. [Regn 1993a]

Regn, Gerhard: „Systemunterminierung und Systemtransgression. Zur Petrarkismus-Problematik in Marinos *Rime amoroze* (1602)“, in: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, hrsg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Stuttgart: Franz Steiner, 1993, 255-280. [Regn 1993b]

Regn, Gerhard: „Metaphysische Fundierung und ästhetische Autonomie. Ambivalenzen barocker Kunstkonzeption in Marinos *Dicerie Sacre*“, in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, hrsg. von Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel, München: Fink, 2000, S. 359-382.

Rosenmeyer, Patricia A.: *The Poetics of Imitation. Anacreon and the Anacreontic Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Scheiter, Krisanna M.: „Images, Appearances, and Phantasia in Aristotle“, in: *Phronesis* 57 (2012), S. 251-278.

Schmitt, Arbogast: „Die ‘Wende des Denkens auf sich selbst’ und die Radikalisierung des Begriffs des Neuen in der Neuzeit“, in: *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, hrsg. von Maria Moog-Grünewald, Heidelberg: C. Winter, 2002, S. 13-38.

Schmitt, Arbogast: „Die Poetik des Aristoteles und ihre Neudeutung in der Dichtungstheorie des Secondo Cinquecento“, in: *Anglia. Zeitschrift für englische Philologie* 122 (2004), S. 6-23.

Schmitt, Charles B. [et al.]: *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Antipetrarkismus und barocke Lyrik. Bemerkungen zu einer Studie Jörg-Ulrich Fechners“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 19 (1968), S. 90-96.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Barocke ‚rime sacre‘ und konzeptistische Gattungsnivellierung“, in: *Die religiöse Literatur des 17. Jahrhunderts in der Romania*, hrsg. von Karl-Hermann Körner und Hans Mattauch, München: Kraus, 1981, S. 179-190.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs «Barock»“, in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hrsg. von Hans-Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer, Frankfurt: Suhrkamp, 1985, S. 213-233.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Der Barockbegriff in der Romania. Notizen zu einem vorläufigen Resümee“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 25 (1995), S. 6-24.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Intertextualität und Modernismus bei Giovan Battista Marino. Interpretationen zu den ‚Idilli pastorali‘ *La bruna pastorella* und *La ninfa avara*“, in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, hrsg. von Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel, München: Fink, 2000, S. 331-357.

Šklovskij, Viktor: „Die Kunst als Verfahren“ [1916], in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von Jurij Striedter, München: Fink, 1994, S. 3-35. [Šklovskij 1916a]

Šklovskij, Viktor: „Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren“ [1916], in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von Jurij Striedter, München: Fink, 1994, S. 37-121. [Šklovskij 1916b]

Slawinski, Maurice: „The Poet's Sense: G. B. Marino's Epic Poem *L'Adone* and the New Science“, in: *Comparative Criticism* 13 (1991), S. 51-81.

Snyder, Jon R.: *L'estetica del Barocco*, Bologna: Il Mulino, 2005.

Stierle, Karlheinz: *Francesco Petrarca. Ein intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München/Wien: Hanser, 2003.

Striedter, Jurij: „Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution“, in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von J. Striedter, München: Fink, 1994, S. IX-LXXXIII.

Tappert, Birgit: „G.B. Marinos Prinzip der *varietas* am Beispiel der Brunnenepigramme in der *Galeria*“, in: *Kunst und Kommunikation. Betrachtungen zum Medium Sprache in der Romania*, hrsg. von Maria Lieber und Willi Hirdt, Tübingen: Stauffenburg, 1997, S. 533-550.

Tilg, Stefan: „Neo-Latin Anacreontic Poetry: Its Shape(s) and Its Significance“, in: *Imitate Anacreon! Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the Carmina Anacreontea*, hrsg. von Manuel Baumbach und Nicola Dümmler, Berlin: De Gruyter, 2014. S. 163-197.

Traninger, Anita: *Disputation, Deklamation, Dialog. Medien und Gattungen europäischer Wissensverhandlungen zwischen Scholastik und Humanismus*, Stuttgart: Steiner, 2012.

Tynjanov, Jurij: *Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes* [1924], München: Fink, 1977. [Tynjanov 1924a]

Tynjanov, Jurij: „Das literarische Faktum“ [1924], in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von Jurij Striedter, München: Fink, 1994, S. 393-431. [Tynjanov 1924b]

Tynjanov, Jurij: „Dostoevskij und Gogol'. (Zur Theorie der Parodie)“ [1921], in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von Jurij Striedter, München: Fink, 1994, S. 301-371.

Tynjanov, Jurij: „Über die literarische Evolution“ [1927], in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von Jurij Striedter, München: Fink, 1994, S. 433-461.

Vasoli, Cesare: „L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento.“ In: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. 1, *Dall'antichità Classica al barocco*. Milano: Marzorati, 1975, S. 325-433.

Vickers, Brian: „Rhetoric and Poetics“, in: *The Cambridge history of Renaissance Philosophy*, hrsg. von Charles B. Schmitt, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 1988, S. 715-745.

Ventarola, Barbara: „Die Abkürzung auf Umwegen. Überlegungen zum historisch-epistemologischen Standort des *Cannocchiale Aristotelico* Emanuele Tesaurus (1654)“, in: *Die Listen der Evidenz*, hrsg. von Michael Cuntz [et al.], Köln: DuMont, 2006, S. 255-274.

Vottero, Dionigi: „Indici delle fonti classiche de 'Il Cannocchiale aristotelico““, in: Tesaurus, Emanuele: *Il cannocchiale aristotelico*, Torino: Zavatta, 1670; ristampa anastatica, Cuneo: Editrice Anastatica Piemontese, 2000, S. 73-146.

Wehle, Winfried: „Diaphora. Barock: eine Reflexionsfigur von Renaissance; Wandlungen Arkadiens bei Sannazaro, Tasso und Marino“, in: *Dis-kurse des Barock: dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, hrsg. von Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel, München: Fink, 2000, S. 95-145.

- Weidemann, Hermann: „Symbolon/Gegenstück, Symbol“, in: *Aristoteles-Lexikon*, hrsg. von Otfried Höffe, Stuttgart: Kröner, 2005, S. 551-553.
- Weinberg, Bernard: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Zanardi, Mario: „La *metafora* e la sua *dinamica* di significazione nel «Canocchiale aristotelico» di Emanuele Tesaurò“, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 157 (1980), S. 321-368.
- Zeller, Dieter: *Der erste Brief an die Korinther* (= *Meyers Kritisch-exegetischer Kommentar über das Neue Testament*). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010.
- Ziolkowski, Theodore: „Some Features of Religious Figuralism in Twentieth-Century Literature“, in: *Literary Uses of Typology. From the Late Middle Ages to the Present*, hrsg. von Earl Miner, Princeton: Princeton University Press, 1977, S. 345-369.
- Zogović, Mirka: „L'*Obscuritas* nella poetica barocca e lo straniamento del formalismo russo“, in: *Obscuritas. Retorica e Poetica dell'oscuro*, hrsg. von Giosuè Lachin und Francesco Zambon, Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, S. 295-303.
- Zotou, Alexia: *Carmina anacreontea 1-34. Ein Kommentar*, Berlin: De Gruyter, 2014.

„... che il vero vi traspaia come per un velo.“

Sebastian Strehlau

Die Literatur des italienischen Barock hat praktisch seit ihrem Entstehen mit heftigen Anfeindungen zu kämpfen. Auch die Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts bleibt der Literatur des Barock gegenüber zumeist kritisch. Besonders wirkmächtig war hier zweifelsfrei das berühmte Urteil Benedetto Croces, der in seiner pauschalen Charakterisierung der Epoche „il barocco“ als „concetto di [una] particolare forma di bruttezza“ definierte.

Die Untersuchung möchte ein differenzierteres Bild der barocken Dichtung- und Dichtungstheorie zeichnen. Dabei geht sie der Frage nach, inwiefern die geistesgeschichtlichen Spannungsverhältnisse der Zeit Theorie und Praxis der Barockliteratur prägen und analysiert dabei insbesondere die epistemologische Dimension der Ästhetik. Im Zentrum steht dabei eine eingehende Analyse des bedeutendsten Theoriewerks der Epoche, Emmanuele Tesauros *Cannocchiale Aristotelico* sowie Dichtung und Selbstbild des berühmtesten italienischen Barockdichters Giambattista Marino.

26,00 €

ISBN 978-3-8405-0246-0

