



David Nelting und Valeska von Rosen (Hg.)

**GATTUNGSMISCHUNGEN
HYBRIDISIERUNGEN
AMALGAMIERUNGEN**

Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und
Novationen in Bild, Text und Musik des Barock

ad picturam

David Nelting und Valeska von Rosen (Hg.)

Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen

Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen
in Bild, Text und Musik des Barock

David Nelting und Valeska von Rosen (Hg.)

GATTUNGSMISCHUNGEN
HYBRIDISIERUNGEN
AMALGAMIERUNGEN

Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und
Novationen in Bild, Text und Musik des Barock

ad picturam

Titelbild: Bernardo Cavallino, *Tobias heilt seinen blinden Vater*, um 1640,
Öl auf Leinwand, 70 x 77,2 cm, Detail. Museumslandschaft Kassel,
Gemäldegalerie Alte Meister. © Bridgeman Images

Diese Publikation erscheint mit freundlicher Unterstützung der
Deutschen Forschungsgemeinschaft



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind
im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

David Nelting und Valeska von Rosen (Hg.):
Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen.
Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen
in Bild, Text und Musik des Barock, Merzhausen 2022.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-SA veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt
der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

ISBN: 978-3-942919-13-5 (Hardcover)

e-ISBN: 978-3-98501-107-0 (PDF)



Die Online-Version dieser Publikation ist auf arthistoricum.net
dauerhaft frei verfügbar (Open Access):

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1072-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1072-3)

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1072>

ad picturam – Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K.

Im Ried 4b · 79249 Merzhausen · <https://ad-picturam.de>

Printed in Germany

Inhalt

<i>David Nelting und Valeska von Rosen</i> Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen: Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock – Einleitung	7
<i>David Nelting</i> Giovann Battista Marinis Paratexte als Programm dichterischer ›Amalgamierung‹ – Überlegungen zu einer möglichen Beschreibungskategorie barocker Poetik	19
<i>Clizia Carminati</i> Commistione, ibridazione, amalgama nella poesia di Marino: struttura e imitazione nell' <i>Adone</i>	39
<i>Emilio Russo</i> Marino e l'intreccio dei generi letterari, dalle <i>Rime</i> all' <i>Adone</i>	59
<i>Ilaria Paltrinieri</i> <i>...quella mezzanità temperata di venusto e grave ch'altrui pare impossibile a conseguire...</i> La sonorità in Marino e i suoi legami con il Cinquecento	75
<i>Andreas Waczkat</i> Hybridisierung im Madrigal: Beobachtungen an Claudio Monteverdis <i>Quinto, Sesto</i> und <i>Settimo Libro de Madrigali</i>	101
<i>Wolfram Keller</i> Bottoms Traum: Gattung und Zeit in William Shakespeares <i>Midsummer Night's Dream</i>	123
<i>Bernd Roling</i> Sharon Turner in Sonetten: Ann Hawkshaws Gedichte als antiquarische Lehrdichtung?	143

<i>Elisabeth Oy-Marra</i> Gattungsdiskurs und Bilderzählung: Bernardino Cavallinos Überblendung der Gattungen und das religiöse Sammlerbild in Neapel	181
<i>Dominik Brabant</i> Melancholie, Mehrdeutigkeit, Gattungsmischung. Valentin de Boulogne als Genrekünstler	203
<i>Valeska von Rosen</i> Interpikturale Rekurse im Sammlerbild, caravaggeske Kodierungen in der venezianischen Malerei des 17. Jahrhunderts und Marco Boschinis Invektiven gegen die »Naturalisti«	241
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	279

David Nelting und Valeska von Rosen

Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock

Einleitung

Die DFG-Forschungsgruppe 2305 *Diskursivierungen von Neuem* nimmt mit den Verhältnisbestimmungen von *Tradition und Novation in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* grundlegende Fragen der Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in den Blick: Wie handeln Texte und Bilder das komplexe Verhältnis von ›Altem‹ und ›Neuem‹ aus, und wie lassen sich in unseren Disziplinen diese Prozesse historisch angemessen in ihren komplexen Dynamiken und wechselseitigen Bedingtheiten beschreiben, ohne auf die vereinfachenden Narrative von Brüchen und Kontinuitäten zurückzugreifen oder anachronistische Vereinnahmungen durch moderne Fortschrittsteologien vorzunehmen?¹

Das Neue meint in unserem Verbund zunächst die Resultate der Prozesse des Wandels in den jeweiligen Künsten und deren Ordnungen. Es bezieht sich aber auch auf andere diskursive Ordnungen, vor allem technisch-naturwissenschaftliche, kulturelle, religiöse und gesellschaftlich-politische, die selbst permanenten Neuerungen ausgesetzt sind. Um einen gleichsam archäologisch akkuraten Zugriff auf die betreffenden Phänomene der Diskursivierung von Neuem anzuzeigen, welcher mögliche Voreingenommenheiten moderner und modernisierender Hermeneutik sichtbar zu umgehen trachtet, wählt die Forschungsgruppe den Begriff der Novation. Er markiert (oder wir markieren so) einen heuristischen Gegensatz zu dem spezifisch modernen Begriff der Innovation, welcher den Geltungsanspruch künst-

¹ Vgl. zur systematisch-theoretischen Grundlegung der Forschungsgruppe insbes. Huss 2016.

lerischer Produktivität letzten Endes auf die unerhörte Neuerungskraft eines, um es mit Kant zu sagen, »Genies« zurückführt, das gerade nicht in Bezug auf vorgängige Regelsysteme Neues schafft, sondern kraft seiner Natur »der Kunst die Regel gibt« (Kritik der Urteilskraft §46). Auf diese Weise entwertet der Innovationsbegriff nicht nur die Traditionsgebundenheit etwa einer frühneuzeitlichen Nachahmungsdichtung, sondern behindert aufgrund seiner Denkvoraussetzungen auch allgemein einen angemessenen Blick auf die uns interessierenden, für die Produktion gerade frühneuzeitlicher Kunst konstitutiven Verschränkungen von ›Altem‹ und ›Neuem‹.

Zwei Teilprojekte des Verbundes, *Diskrepante Traditionen, ›alt‹-›neu‹-Hybride und Gattungsmischungen in der venezianischen Malerei und Kunsttheorie des Seicento²* und *...formar modelli nuovi... Marinos Poetik des ›Neuen‹ und die Struktur des literarischen Barock in Italien,³* nehmen unter diesen Vorzeichen systematische Verschränkungen von Traditionen und Novationen im 17. Jahrhundert in den Medien Malerei und Poesie in den Blick. Neuheit als Effekt der Konstruktion oder Abgrenzung von Tradition prägt die Grundstruktur der Projekte zentral. Denn mit quantitativer und qualitativer Vehemenz kommt es in den literarischen Texten und den Bildkünsten im Barock einerseits zu einer Auseinandersetzung mit den zunehmend historiographisch und theoretisch diskursivierten Traditionsbeständen und andererseits zu einer Destabilisierung, ja Auflösung überlieferter Gattungs- und Bezugssysteme mit ihren einschlägig tradierten Normen, Regeln und epistemischen wie ästhetischen Sicherheiten. Mit anderen Worten: Im späteren 16. Jahrhundert und frühen 17. Jahrhundert wird in den Text- und Bildkünsten nicht nur die Notwendigkeit, sich zu den Traditionen zu verhalten, dominant; auch das Gattungsschema gerät regelrecht und nachhaltig in Bewegung. Hierbei sind es vor allem ›niedrige‹ Sujets wie das Genre, die Landschaft und das Stilleben bzw. in der Literatur bukolische Dispositive, die nun neue Darstellungswürdigkeit erhalten. Im Bereich der Bildkünste gilt diese Erweiterung des Gattungsschemas nicht nur bezogen auf die Sujets, sondern auch in funktionaler Hinsicht. Damit verändert sich das Ordnungssystem der Künste tiefgreifend und nachhaltig. So kann nun etwa eine biblische *Historia* für einen Kirchenraum oder für ein Sammlerkabinett gemalt sein und damit auf je verschiedene Rezeptionsbedingungen und Sensibilitäten in puncto konsensueller Angemessenheit und Erwartungshaltung der Betrachter*innen treffen, die es von Seiten der Produzent*innen zu antizipieren gilt.

2 Projektleiterin ist Valeska von Rosen (Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf); Projektmitarbeiterinnen sind Anja Brug und Bonnie Wegner.

3 Projektleiter ist David Nelting (Ruhr-Universität Bochum); Projektmitarbeiterin Ilaria Paltrinieri.

Die Folge dieses neuen Traditionsbewusstseins, der Gattungsp pluralität und Darstellungswürdigkeit ist aber nur bedingt eine größere Systematik bzw. Stringenz in der Ordnung. Vielmehr können wir insbesondere im 17. Jahrhundert die Mischung von Darstellungsweisen bzw. der Gattungen selbst beobachten, die im Sinne einer gezielten Kombination von verschiedenen Traditionsbeständen und novatorischen Elementen meist auch eine zeitliche Dimension haben. Ohne dabei nun die Frage nach dem Barock als Epoche erneut totalisierend aufgreifen oder diese gar historistisch als Substanz ›an sich‹ aufbauen zu wollen, so scheint uns doch gerade die Frage nach Mustern der Diskursivierung von Neuem mit Blick auf ein differenziertes Verständnis barocker Kunst gewinnbringend. Nicht zuletzt aus unserer Forschungsgruppe heraus sind stichhaltige und umsichtige Argumente für die »Nichtvermeidbarkeit« und für den reflektierten Einsatz von Epochisierungen geäußert worden,⁴ welche, wie schon von Claudio Guillén gefordert, Epoche und Zeitraum (*period* und *historical time*) voneinander abheben,⁵ um sich aus dem Prokrustesbett histori(sti)scher Ganzheitlichkeit zu befreien. Und insbesondere mit dem Anspruch auf Neues scheint uns ein Geltungsanspruch vorzuliegen, der unabhängig von jeglichen anachronistischen Projektionen auf das Vergangene eine epochale Differenzqualität barocker Künste ausmachen dürfte – im Italienischen ist dieser Anspruch mit dem Begriff der *modernità* verbunden, der bis ins späte 16. Jahrhundert hinein eine defizitäre, weil nicht-klassische Kunst bezeichnet, aber in einer signifikanten Umwertung dann das massive zeitgenössische Interesse an Künstlern wie Caravaggio oder Marino in Sonderheit begründet.

Vor diesem Frageinteresse, über die Befassung mit ›alt‹-›neu‹-Beziehungen in den Künsten einen möglichen Baustein zu einer interdisziplinären Konturierung und Spezifizierung von Barock zu liefern, erklärt sich der Titel unseres Bandes.

In der romanistischen Forschung (aber nicht nur dort) hat zu Recht der Begriff der Gattungsmischung erhebliche Fortüne erlangt, um den neuen Umgang barocker Literatur mit vorgängigen Regelsystemen anzuzeigen.⁶ Ohne diesen gut eingeführten Terminus ad acta legen zu wollen, scheint es uns doch angezeigt zu sein, ihn strukturell zu weiten – gemischt werden ja nicht nur Gattungen, sondern auch Motive, Themen, Stile etc. –, ihn semantisch zu konkretisieren sowie funktional zu differenzieren: So wollen wir visuelle, textuelle oder musikalische Konfigurationen, die sich durch die Verschleifung der sie konstituierenden Elementkombinationen auszeich-

4 Vgl. HEMPFER 2017; HEMPFER 2018, S. 214–255; HEMPFER/VON ROSEN 2021.

5 Vgl. GUILLÉN 1971, S. 420–469.

6 Vgl. einschlägig FÖCKING 1994; SCHULZ-BUSCHHAUS 1981; SCHULZ-BUSCHHAUS 1985.



1. Pietro della Vecchia, *Handleser*, Öl auf Leinwand, 148,5 x 219 cm, Vicenza, Museo Civico.

nen, als Amalgamierungen bezeichnen;⁷ solche, die das tendenziell Unvereinbare regelrecht ausstellen und damit die Wahrnehmung der Rezipient*innen darauf lenken, nennen wir Hybride.⁸ Hybridisierungen ist folglich eine heterogene, oft auch rekursive Struktur zu eigen. Wenn etwa der venezianische Maler Pietro della Vecchia (1602/03–1672) in einem für einen profanen Raum bestimmten Genrebild wie dem *Handleser* (Vicenza, Pinacoteca Civica; Abb. 1) ostentativ auf das Figurenpersonal, die Komposition und die theatrale Beleuchtung von Caravaggios *Berufung Matthäi* in der römischen Kirche San Luigi dei Francesi (Abb. 2) Bezug nimmt, betreibt er durch den für die Rezipient*innen markierten Rekurs auf eine erfolgreiche und viel zitierte ›hohe‹ religiöse *storia* im sakralen Raum eine Hybridisierung im genannten Sinne; desgleichen, wenn er eine ähnliche Komposition mit analog gekleidetem Personal später auch für seine Darstellung des *Ungläubigen Thomas* (Vicenza, Palazzo

7 Den Begriff der Amalgamierung beleuchtet aus literarhistorischer Perspektive am Beispiel von Giovan Battista Marino näherhin der Beitrag von David Nelting in diesem Band.

8 Zu dem letztlich von Bruno Latour inspirierten Verständnis von ›Hybride‹ im Rahmen unserer Forschungsgruppe vgl. überblicksartig HUSS 2016 und NELTING 2017.



2. Caravaggio, *Berufung Matthäi*, 1599/1600, Öl auf Leinwand, 322 x 340 cm, Rom, S. Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli.

Thiene, Abb. 3) verwendet. Das Gemälde dürfte aufgrund des Formats eher für eine profane Sammlung bestimmt gewesen sein, in dem nach Ausweis der Inventare oft profane neben religiösen Sujets hingen. Hierdurch dürfte auch im Rezeptionsvorgang der hybride Charakter, in dem nicht nur Traditionsbestände, sondern auch generisch verschieden kodierte Elemente ostentativ miteinander verknüpft werden, verstärkt worden sein.

Im Bereich der Literaturgeschichte erscheint Giovan Battista Marinis Exaltation eines Neuen von besonderer Bedeutsamkeit, da bei ihm das Neue gegen den



3. Pietro della Vecchia, *Der ungläubige Thomas*, Öl auf Leinwand, 115 x 166 cm,
Vicenza, Palazzo Thiene, Sammlung der Banca Popolare di Vicenza.

humanistischen Anciennitätsdiskurs zur umfassenden Geltungsfigur aufgebaut wird. Damit einher geht eine nachdrückliche Subjektivierung poetischen Handelns, in der die vorgängigen nachahmungspoetischen Bezugssysteme keineswegs in einer Art quasimodernem Originalitätsdenken ausgeschaltet werden, aber durch das produktive *ingenium* und *capriccio* des Autors zur Unkenntlichkeit vermischt – amalgamiert – werden. Hierin ließe sich ein Unterschied zu der italienischen Dichtung etwa eines Torquato Tasso suchen, der zwar im Bestreben, ein Epos überzeitlicher Autorität herzustellen, unterschiedliche Bezugssysteme in seiner *Gerusalemme liberata* miteinander verschränkt, dabei aber deren jeweiligen Profile, wie in einer botanischen Hybride, in Hinblick auf mitgeführte Semantiken als solche erkennbar lässt. Marino dagegen tilgt soweit möglich die Identität des Zitierten und hebt damit eine Grundlage humanistischer *imitatio* auf: die Verbindung von poetischer Form und semantischer (v. a. moralphilosophischer) Substanz. Zu fragen wäre, ob der Ansatz, entsprechende Textverfahren auf die Entdifferenzierung konfessioneller Rhetorik zurückzuführen, weiter zu verfolgen wäre, wie die Amalgamierung als Zuspitzung barocker Gattungsmischung in der *poiesis* umgesetzt wird, ob das Phä-

nomen der Amalgamierung vorgängiger Text- und Diskursformate als Ausweis eines barocken Neuen über Marino und den Marinismus hinaus bei anderen, auf den ersten Blick gegenstrebigem Autoren oder Textsorten zu beobachten und damit womöglich als übergreifende epochale Signatur zu verstehen wäre (oder ob es im Gegenteil gattungsabhängig zu beschränken wäre), und schließlich, ob sich durch den vorgeschlagenen Begriffsrahmen Anknüpfungspunkte zu den anderen Künsten finden lassen.

Gemeinsames Anliegen der Beiträge unseres Bandes ist es also, die genannten Phänomene der Gattungsmischung, Hybridisierung und Amalgamierung sowie der Novationen generierenden Dynamiken im Umgang mit Traditionen in verschiedenen Gattungen und Medien (Poesie, Malerei bzw. bildende Kunst und Musik) fallweise und beispielhaft vergleichend zu beschreiben. Die folgenden Beiträge aus der Romanistik, Anglistik, Wissenschaftsgeschichte, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft fragen nach den jeweiligen Bedingungen und Möglichkeiten der Medien in diesen Prozessen. Sie loten die Produktions- und Rezeptionsbedingungen solcher Amalgame bzw. Hybride aus und fragen weiterhin, welche Erklärungsmodelle die verschiedenen Forschungsdisziplinen bislang für sie angeboten haben.

Der erste Beitrag unseres Bandes versucht den Begriff der Amalgamierung als Beschreibungskategorie für barockes Dichten prägnant zu machen. DAVID NELTING behandelt dazu die dichtungstheoretischen Schriften des bekanntesten italienischen Barockdichters, Giovan Battista Marino, und zeigt, wie dieser eine außerordentlich prononcierte Form posthumanistischer Nachahmung entwickelt: Auf der Suche nach einem eklatant Neuen will Marino die von ihm in seinem Werk verwendeten Bezugstexte zur Unkenntlichkeit vermischen, damit diese gleichsam hinter der Strahlkraft des eigenen *ingegno* verblassen, ja verschwinden. Damit kassiert er einen wesentlichen Grundgedanken humanistischer Nachahmungslehre: die Differenzierung und Kenntlichmachung der im eigenen Werk aufgerufenen Autoritäten, die als wiedererkennbare Klassiker auch die Geltungsansprüche ihrer Nachfolger untermauern sollen. Der Begriff der Amalgamierung soll Marinos Gegenentwurf zu dieser Form des humanistischen Traditionsbezugs in all seiner Schärfe und Tragweite erfassen.

Vor dieser Folie setzt der Band zunächst mit weiteren literaturwissenschaftlichen Beiträgen ein. CLIZIA CARMINATI vertieft systematisch das Verhältnis von Gattungsmischung, Hybridisierung und Amalgamierung mit Blick auf die Technik der *imitatio* in Marinos epischer Dichtung, genauer: am Beispiel des *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele* und des XXIII. Gesangs von Marinos Hauptwerk *L'Adone*. Sie kommt dabei zu dem Ergebnis, dass der Begriff der Hybridisierung vorzüglich Struktur und Genese von Marinos gewaltigem Epos zu fassen imstande ist, derjenige der Amalgamierung dagegen Marinos Stilverfahren.

EMILIO RUSSOS Beitrag beginnt mit der Behandlung von Marinos Praxis von Hybridisierung literarischer Genera vor allem in den *Rime*. Hierbei setzt Russo in besonderem Maße auf die *Lettera Claretti* als implizite poetologische Programmschrift Marinos, deren Forderung nach einer Überwindung traditioneller Gattungs- und Stilgrenzen Russo dann freilich nicht auf den Bereich der Lyrik der *Rime* begrenzt sieht, zu denen die *Lettera Claretti* als Paratext gehört, sondern auch an späteren Werken wie dem *Adone* aufweist und so als Schlüssel zum Verständnis von Marinos Poetik insgesamt fruchtbar macht.

ILARIA PALTRINIERI analysiert das Konzept der *mezzanità* als Stilideal Marinos, welches in besonderer Weise für die scheinbar spannungsarme, harmonische Verwebung unterschiedlicher Traditionen und Stile verantwortlich ist, und konzentriert sich dabei insbesondere auf die klangliche Dimension des *Adone*, welche, so ihr Befund, durch eine Poetik der *mezzanità* semantische Spannungen atmosphärisch zu überblenden imstande ist. Vor diesem Hintergrund bringt sie den Begriff des Amalgams als Beschreibungskategorie in Anschlag und substantiiert ihre Position durch einen Vergleich des ersten Gesangs des *Adone* mit der *terza parte* des 1606 erstmals publizierten Epos *Lo stato rustico* von dem heute kaum bekannten Genueser Aristokraten Giovanni Vincenzo Imperiale, der aber als Referenzautor nicht nur für Marino wichtig war, sondern insgesamt eine zentrale und in seinem Wirken repräsentative Figur der Literaten- und Kulturszene des Primo Seicento darstellt.

Die klangliche Dimension von Dichtung ist wesentlicher Grundstein für ihre auch musikalische Anverwandlung, die gerade im Barock eine ganz neue Dynamik sowohl in der höfischen als auch in der klerikalen Kultur Italiens (und darüber hinaus) gewinnt. In diesem kulturhistorisch eminent wichtigen Feld untersucht ANDREAS WACZKAT exemplarisch Fragen der Hybridisierung im Madrigal, genauer: in Claudio Monteverdis *Libri dei Madrigali* 5 (1605), 6 (1614) und 7 (1619). Als eine formal weitgehend unbestimmte, offene Gattung ist das Madrigal eine besonders aufschlussreiche und intensiv genutzte Gattung für formale Experimente, die typisch sind für die barocke Musikkultur. Zur Beschreibung der einschlägigen Kompositionsmerkmale eignet sich, wie der Beitrag vorführt, vor allem die Kategorie der Hybridisierung.

Wieder im Bereich der Literatur, nun aber außerhalb des für die Barockfrage nicht nur in weiten Teilen der Forschungstradition, sondern wohl auch tatsächlich paradigmatischen Italien, behandelt WOLFRAM KELLER ein singuläres Schwergewicht des *Western Canon*, nämlich William Shakespeares *Midsummer Night's Dream*. Mit Bottoms Traum stellt Keller eine spannungsreiche »tedious brief scene« in den Fokus und analysiert, wie sich in einem von Oxymora gesättigten Diskurs multiple Zeitlichkeiten verschränken und mit unterschiedlichen Gattungsreferenzen überlagern.

Shakespeares Neuheit im *Sommernachtstraum* liegt, wie Keller zeigt, in einer Technik prononcierter Gattungsmischung und Hybridisierung, die antike, rinascimentale und in Sonderheit mittelalterliche (von Belang sind hier – über Chaucer vermittelt – höfischer Roman und Traumvision) Traditionen verklammert und dadurch eine multitemporale und multigenerische fiktionale Welt schafft, die nicht nur in ihrer Transgressivität ihresgleichen sucht, sondern im entschlossenen Rückgriff auf mittelalterliche Genera Fortschrittsteologien von Antike zur Renaissance grundsätzlich durchstreicht.

Ebenfalls im Feld der englischsprachigen Literatur widmet sich BERND ROLING einer kritischen Reflexion und Fruchtbarmachung der für unseren Band ebenso wie für unsere Forschungsgruppe insgesamt relevanten Leitbegriffe auf ein Werk, das historisch jenseits des Barock liegt, aber in seiner Faktur eine spezifisch barocke Gattungsphysiognomie mitführt: Anne Hawkshaws *Sonnets on Anglo-Saxon History* (1854), welche in der Form eines kommentierten Sonettzyklus Sharon Turners *History of the Anglo-Saxons* (1799–1805) aktualisieren. Die Spezifik an Anne Hawkshaws Werk liegt darin, dass sie nachhaltig die wissenschaftsgeschichtlich machtvolle Tradition des barocken Großgedichts des englischen Antiquarismus strukturell mitführt. Hawkshaws *Sonnets* liefern dabei im zeitgemäßen Modus der kleinen Form ein antiquarisches Lehrgedicht, ohne ein episches Lehrgedicht der Form nach zu sein. In einer Hybridisierung von ›alt‹ und ›neu‹ legt Hawkshaw ein Gattungsparadoxon vor: ein didaktisches Epos in Sonetten. Die postromantische Aktualisierung des barocken Lehrgedichts schreibt insoweit ein Grundmerkmal barocken Dichtens fort.

Die drei kunsthistorischen Beiträge (ELISABETH OY-MARRA, DOMINIK BRABANT und VALESKA VON ROSEN) nehmen die im 17. Jahrhundert rasch Breitenwirksamkeit erlangende Bildsprache der sich als *naturalisti* bezeichnenden und entsprechend inszenierenden Maler in den Blick, die mit dem Anspruch des Traditionsbruchs und der ausschließlichen Hinwendung zur Natur auftraten, de facto aber auf die ›neue Tradition‹ der forciert alteritären Bildsprache Caravaggios rekurrierten. In ihrer »Fallstudie Neapel« rekonstruiert ELISABETH OY-MARRA Bernardo Cavallinos (1616–1656) raffiniertes Spiel der Überblendungen der Gattungen vor der Folie seiner interpikturalen Rekurse auf markante Figurenerfindungen Caravaggios: Cavallino amalgamiert die hoch kodierte Gattung der religiösen Historienmalerei mit Elementen des niederen, am Detail orientierten Genre und betreibt deren ostentative Verkleinerungen ins Preziose. In diesen rezeptionsorientiert ausgestellten Überlagerungen gattungsspezifischer Elemente erkennt Oy-Marra das Profil der noch jungen Gattung des religiösen Sammlerbildes, das mit einem wissenden, die Bezüge erfassenden Publikum rechnete.

DOMINIK BRABANT zeigt, wie der französische Maler Valentin de Boulogne (1591–1632) die noch relativ junge Gattung des Genrebildes, die einerseits bereits Darstellungskonventionen ausgebildet und ein Sammlerpublikum mit bestimmten Erwartungshaltungen für sich gewonnen hatte, andererseits aber auch ästhetische Spielräume eröffnet, neu konturiert. Denn der Maler bricht mit der satirischen und burlesken, das Genrepersonal herabsetzenden Bildsprache, wie sie sich nach Caravaggio etablierte. Valentin zielt auf die Inszenierung eines subjektiven Blicks auf Geschichte und Alltag, und damit ist er es selbst, der sich in seine Werke einschreibt und hierfür den Habitus als *Melancholicus* aneignet. So werden gattungs- und bildrhetorische Konventionen zugunsten von idiosynkratischen Bildmodi ausgehebelt.

Venedig galt in der Forschung lang als Ort der Wahrung der heimischen Tradition, der mit der »Internationalen caravaggesken Bewegung« (B. Nicolson) wenig zu tun gehabt habe. Dass dieses Bild durch venezianische Autoren selbst genährt wurde, zeigt VALESKA VON ROSEN für Marco Boschinis *Carta del navegare pittoresco* (1660), die die ausführlichste Auseinandersetzung mit der Bildsprache der *naturalisti* im 17. Jahrhundert überhaupt enthält, wenngleich jeder Bezug derselben zur venezianischen Malerei geleugnet wird. Wie kalkuliert tatsächlich in der malerischen Praxis und bezeichnenderweise erneut im Sammlerbild Traditionen hybridisiert werden, zeigt sie mit Bezug auf Giovanni Battista Lanzettis (1635–1676), Francesco Maffeis (ca. 1605–1660) und della Vecchias kommunikativ orientierte Rekurse. Wir Betrachter*innen sollen uns der Interferenzen und Brüche der verschiedenen Codes gewahr werden – in Werken, die neben der sinnlichen Freude am Schmutzig-Schönen den intellektuellen Genuss am eigentlich Unpassenden evozieren.

Der vorliegende Band vereint die Beiträge eines Workshops der DFG-Forschungsgruppe 2305, der unter dem Titel *Gattungsmischung – Hybridisierung – Amalgamierung. Zur historischen Tragweite literatur-, bild- und musikwissenschaftlicher Beschreibungsmodelle mit Bezug auf ›Seicento‹ und ›Barock‹* am 1. und 2. Oktober 2020 in Bochum stattfinden sollte und dann aufgrund der Pandemiesituation als virtueller Workshop über die entsprechenden Online-Plattformen der Freien Universität Berlin durchgeführt wurde. Wir danken neben allen Beiträger*innen und engagierten Diskutant*innen sehr herzlich dem gesamten Berliner Team der DFG-FOR 2305, allen voran Sabine Greiner sowie Béatrice de March und Anna Lena Schächinger von der Geschäftsstelle der FOR, die auf bewundernswerte Weise die kurzfristige Umstellung auf das Online-Format souverän bewerkstelligt haben. Wir danken der DFG für die großzügige Übernahme der Druckkosten, Elisa Occhipinti, Linda Voigt und Timm Schmitz für die Redaktion des Bandes sowie Carmen Flum vom *ad picturam* Verlag für die engagierte Betreuung der Herstellung.

Literaturverzeichnis

- FÖCKING 1994: Marc Föcking, Rime sacre und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536–1614, Stuttgart 1994.
- GUILLEN 1971: Claudio Guillén, Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History, Princeton 1971.
- HEMPFER 2017: Klaus W. Hempfer, Die Nichtvermeidbarkeit von Epochisierungen, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem, No. 6/2017, Freie Universität Berlin.
- HEMPFER 2018: Klaus W. Hempfer, Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie, Stuttgart 2018.
- HEMPFER/VON ROSEN 2021: Klaus W. Hempfer und Valeska von Rosen (Hg.), Multiple Epochisierungen. Literatur und Bildende Kunst 1500–1800, Berlin 2021.
- HUSS 2016: Bernhard Huss, Diskursivierungen von Neuem: Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem, No. 1/2016, Freie Universität Berlin.
- NELTING 2017: David Nelting, Vormoderne Hybriditäten. Plädoyer für den Einsatz kulturwissenschaftlicher Hybridisierungsbegriffe in der älteren Literaturgeschichte, in: Hybridisierungen, Hybridations, hg. von Helga Meise, Thomas Nicklas und Christian E. Roques, Reims 2017, S. 37–48.
- SCHULZ-BUSCHHAUS 1981: Ulrich Schulz-Buschhaus, Barocke »Rime sacre« und konzeptistische Gattungsnivellierung, in: Die religiöse Literatur des 17. Jahrhunderts in der Romania, hg. von Karl H. Körner und Hans Mattauch, München 1981, S. 179–190.
- SCHULZ-BUSCHHAUS 1985: Ulrich Schulz-Buschhaus, Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs ›Barock‹, in: Epochenschwellen und Epochenstrukturen in Literatur und Sprachhistorie, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer, Frankfurt a. M. 1985, S. 213–233.

Bildnachweis

- Musei Civici Vicenza – Museo Civico di Palazzo Chiericati: Abb. 1
- Valeska von Rosen: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, 3. Aufl. Berlin 2021, S. 14: Abb. 2
- Fernando Rigon (Hg.): La Pinacoteca di Palazzo Thiene. Collezione della Banca Popolare di Vicenza, Mailand 2001, S. 110: Abb. 3

David Nelting

Giovan Battista Marinos Paratexte als Programm dichterischer ›Amalgamierung‹ – Überlegungen zu einer möglichen Beschreibungs- kategorie barocker Poetik¹

Vorbemerkung

Zentraler Bezugsautor für eine grundsätzliche Befassung mit dem literarischen ›Barock‹ in Italien² ist seit jeher Giovan Battista Marino, der ohne jeden Zweifel berühmteste italienische Barockdichter. Der 1559 in Neapel geborene und dort 1625 nach einer glänzenden Karriere – der von Zeitgenossen begeistert gefeierte³ Autor hatte es zum Dichter des französischen Königshofs und zu beachtlichem Reichtum gebracht – gestorbene Giovan Battista Marino wird in der Grundstruktur seiner Poetik als Musterfall barocken Dichtens aufgefasst, und dies (zu Recht) weithin unabhängig von den zahlreichen Fehden, die ihn mit seinen Zeitgenossen neben rückhaltloser Bewunderung auch verbunden haben. Wenn die Literaturgeschichte das poetische Programm Marinos auf den Punkt bringen will, dann wird in vielen Fällen ein Sonett aus Marinos *Murtoleide* herangezogen, also aus seiner Sammlung an Schmähdichten gegen seinen Konkurrenten um das Amt des Hofdichters in Turin, Gaspare Murtola. In dem 33. Sonett der *Murtoleide* findet sich das Terzett

1 Der vorliegende Beitrag ist Teil einer breiteren Befassung mit Marino im Rahmen des Teilprojekts 05 ...*formar modelli nuovi*... *Marinos Poetik des ›Neuen‹ und die Struktur des literarischen Barock in Italien* der DFG-FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Mein Text entwickelt Gedanken weiter, die ich bereits in NELTING 2017a und NELTING 2021 behandelt habe.

2 Zur romanistischen (v. a. italianistischen) Diskussion des Epochenbegriffs vgl. insbes. FRIEDRICH 1964, S. 533–672; REGN 1991; KÜPPER/WOLFZETTEL 2000; KAPP 2007.

3 So rühmt etwa Claudio Achillini beispielhaft für die Autoren des sog. Marinismus (zum barocken ›Marinismus‹ vgl. FÖCKING 2001) Marino als den größten Dichter aller Zeiten und Kulturen (»...il maggior poeta di quanti ne nascessero o tra' Toscani, o tra' Latini, o tra' Greci, o tra gli Egizzi, o tra gli Arabi, o tra' Caldei, o tra gli Ebrei«, Achillini in MARINO 1993, S. 15f.)

»È del poeta il fin la meraviglia / Parlo dell'eccellente, non del goffo, / Chi non sà far stupir vada alla striglia«,⁴ und dieses Terzett enthält in der Tat sehr verdichtet wesentliche dichtungstheoretische Ansprüche Marinos: den Anspruch auf *meraviglia* als Eigenschaft des Werks und auf *stupore* als eine Form prononcierter *admiratio* bei den Rezipienten. Anlass für diesen *stupore* soll ein bewundernswerter Konzeptismus geben, der technisch meist auf Metaphernketten beruht. Hugo Friedrich hat einst in diesem Zusammenhang die Formel der barockmanieristischen »Hypertrophie der Kunstmittel« geprägt, die als ein Überfluss stilistischer Verfahren ihre Strahlkraft auf Kosten belehrender Semantik (»Atrophie der Gehalte«) entfaltet.⁵ Dieser poetischen Erscheinungsform eines starken und in seiner Opulenz vielfach untersemantisier-ten Ästhetizismus, der vielfach als wesentliches Merkmal ›barocker‹ Poetik geführt wird, geht freilich ein dichtungstheoretischer Denkraum voraus, der, wenn ich das richtig sehe, weniger in Marinos Dichtung selbst als vielmehr in einigen Paratexten formuliert wird, und den ich auf den nachfolgenden Seiten ansatzweise zu skizzieren mich bemühen möchte. Ziel meiner Darstellung ist der Versuch, den Begriff der ›Amalgamierung‹ in Hinblick auf eine prägnante Erfassung der entscheidenden Merkmale barocker *Poiesis* im Sinne Marinos vorzuschlagen, wobei die Kategorie der ›Amalgamierung‹ sowohl theoretische Voraussetzungen von Marinos Poetik als auch morphologische Grundzüge seiner imitativen Praxis erfassen soll. Um diesen Vorschlag mit einer hoffentlich ansatzweise ausreichenden Evidenz zu unterlegen, scheint es mir geboten, kurz auszuholen.

1.

Anders als noch wenige Jahre zuvor ein Autor wie Torquato Tasso hat Marino keine eigenständigen dichtungstheoretischen *Discorsi* oder Dialoge verfasst, sondern seine poetologischen Standpunkte in eher knapper Weise in Vorworten formuliert, welche Druckausgaben einiger seiner Werke vorangestellt sind. Wieso das so ist, kann ich nur mutmaßen, ich denke aber, dass bei Marino eine Rolle spielt, dass er im Gegensatz zu den ihm vorgängigen humanistischen Dichtungstheoretikern des Secondo Cinquecento, von Vincenzo Maggi über Pier Vettori, Girolamo Fracastoro, Francesco Robortello, Antonio Minturno und Ludovico Castelvetro bis hin zu Tasso, nicht allgemeine, akademisch präskriptive Regelsysteme zum richtigen Dichten

4 MARINO 1626, *Fischiaia* XXXIII, S. 33. Vgl. zu diesem Sonett vertiefend zuletzt die konzisen Beobachtungen von REGN 2018, S. 92f., der Marinos *meraviglia* in Bezug auf das tasseske christliche Wunderbare und das aristotelische *thaumastón* liest und Marinos Entsubstantialisierung der tradierten Konzepte hin zu einer »puren Wortzauberei« betont.

5 FRIEDRICH 1964, S. 597.

aufstellen wollte. Vielmehr ging es ihm darum, sich selbst mit seiner Form des Dichtens einem höfischen Publikum zu empfehlen, und dies in einem Medium, das sich jenseits akademischer Zirkel und für den auf wirtschaftlichen Erfolg erpichten Marino in besonders vorteilhafter Weise ebenso gefällig wie unmittelbar an seine Leserinnen und Leser wandte, wenn er nämlich seine Auffassung von Dichtung in Vorworten seiner Gedichtbände darstellte und nicht in gesonderten Dialogen, Kommentaren, Traktaten oder dergleichen. Ich habe also den Eindruck, dass Marinos Paratexte nicht nur von ihrem Inhalt her, und über den werde ich im Folgenden sprechen, sondern auch schon von ihrer medialen Form her, ein wenig wie bei einer Louise Labé oder einem Michel de Montaigne, bis zu einem gewissen Maße einen unakademischen Ansatz anzeigen, in dem es um das entschieden Besondere und Neuartige der eigenen Dichtung und der eigenen Dichterpersönlichkeit geht, um ein Besonderes, das sich als solches von den Dichtungslehren des akademischen Humanismus selbstbewusst absetzt. Marinos Paratexte zielen also innerhalb des Mediums Lyrikbuch, kurz gesagt, auf eine Selbstautorisierung, die, womöglich nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen, vor allem ein höfisches Publikum im Blick hat, und die deswegen nicht die Gattungsformen humanistischer Dichtungstheorie nutzt, also nicht den Weg eigenständiger Druckveröffentlichungen für einen akademischen Rezipientenkreis wählt, sondern auf die editorische Verbindung von Lyrikband und Dichtungstheorie setzt.

Marinos medialer Sonderweg geht einher, ich hatte es schon angedeutet, mit einer in hohem Maße unakademischen und ichbezogenen Theorie seiner Dichtung. Wenn ich nun im Folgenden skizziere, was Marino in den betreffenden Paratexten als seine Grundsätze ausweist, um die Lizenräume für die sogenannte ›Hypertrophie der Kunstmittel‹ zu schaffen, dann wird, so hoffe ich, neben möglichen sozioökonomischen Mutmaßungen auch und vor allem argumentativ durchsichtig, wieso Marino sein Dichtungsprogramm nicht wie im humanistischen Cinquecento üblich ausfaltete, sondern in eher pointierten und in hohem Maße selbstbezüglichen Paratexten einiger seiner Werke.

Heuristisch nähere ich mich der Behandlung von Marinos Paratexten als Orten unakademischer Poetologie aus dem Blickwinkel unserer DFG-Forschungsgruppe 2305, *Diskursivierungen von Neuem*, welche Phänomene des ›Neuen‹, die ausdrücklich als solche auf der historischen Objektebene benannt oder nur *implicite* mitgeführt werden können, insbesondere als dynamische Wechselwirkungen von Verschränkungs- und Abgrenzungsbeziehungen zu vorgängigen Traditionen und Normen – zum ›Alten‹ also – untersuchen und verstehen möchte.⁶ Die Frage nach

6 Die Forschungsgruppe 2305 möchte »Diskursivierungen von Neuem« jenseits statischer Alt-Neu-Dichotomien und einseitiger Fortschrittsteologien als Verschränkungen, als Hybride von ›Alt‹

der Konturierung eines poetischen und poetologischen ›Neuen‹ stellt sich nun mit Bezug auf den literarischen Barock in Italien mit einer besonderen Dringlichkeit. Denn das ›Neue‹ ist nicht nur eine Kategorie, die in der Forschung auf der Metaebene literarhistorischer Beschreibung zurückliegender Phänomene seit geraumer Zeit insgesamt und (völlig zu Recht) mit Nachdruck als zentrales Merkmal des literarischen Barock in Italien angeführt wird,⁷ sondern das ›Neue‹ stellt auch auf der historischen Objektebene für Marino (und zahlreiche andere Autoren seiner Zeit) eine umfassend bedeutsame Kategorie dar, die er offensiv ins Spiel bringt und die in erheblichem Maße sein eigenes Selbstverständnis bestimmt. Das ›Neue‹ ist gleichsam ein Kernbegriff, der auf der historischen Objektebene Marinos Anspruch auf Geltung auf den Punkt bringt, ihn gleichzeitig begründet und anzeigt, wie sich Marino von dem Klassizismus der Renaissancedichtung von Petrarca über Bembo bis Tasso unterscheidet, wo das ›Neue‹, das an sich im Vergleich zu den Vorbildern der *imitatio* zunächst defizitär ist, sich grundsätzlich ›klassizistisch‹ im Horizont eines würdevollen ›Alten‹ bzw. Antiken entfaltet. Bei Marino dagegen werden wir sehen, wie sich das ›Neue‹ als eine Geltungsfigur eigenen Rechts darstellt.

Einschlägig ist in diesem Zusammenhang Marinos Widmungstext zu dem Kleinepos *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia* aus dem Jahre 1608. Die betreffende *Dedica* ist im Druck von einem Conte di Rovigliasco unterschrieben, dem spanischen Legaten des Savoyer Hofes, aber, wie Emilio Russo gezeigt hat, tatsächlich von Marino selbst verfasst.⁸ Mit dieser fingierten Autorschaft des Vorworts delegiert Marino die dort formulierte Begeisterung für sein Werk an jemand anders und stiftet durch die Rede eines scheinbar Außenstehenden einen überzeugenderen Geltungsanspruch als ein der Schönfärberei stets verdächtiges Eigenlob. Interessanter als dieser letztlich vordergründige Taschenspielertrick ist aber, wie der Conte di Rovigliasco, also Marino, die Vorzüge des Werks formuliert. Wir lesen hier Folgendes:

und ›Neu‹ beleuchten. Der Begriff der ›Diskursivierung‹ bezieht sich dabei auf die Prozessualitäten und Modalitäten der Vertextung von ›Neuem‹, während das ›Neue‹ sowohl Resultate binnenliterarischer Prozesse des Wandels als auch die literarische Bearbeitung von ›Neuem‹ aus anderen diskursiven Ordnungen meint, d. h. von extraliterarischem ›Neuem‹. Die Teilprojekte des Verbundes setzen es sich mithin zum gemeinsamen Ziel, Kategorien für Konzeptualisierungen und Diskursivierungen von Neuem zu erarbeiten. Dabei soll eine Neubestimmung kultureller Dynamiken jenseits der theoretischen Opposition von Kontinuität und Bruch erreicht werden. Zur grundsätzlichen Systematik der FOR vgl. näherhin HUSS 2016.

7 Vgl. CROCE 1967; GUGLIELMINETTI 1964; jüngst zum Prinzip barocker *modernità* vor der Folie des späten Renaissanceklassizismus eines Tasso CARMINATI 2020.

8 RUSSO 2008, S. 91f.

...è componimento nuovo, anzi, & per lo genere del Poema, & per la maniera della testura, il primo, che si sia ancora nella nostra lingua veduto: componimento, & per la novità della invenzione, & per l'artificio dell'ordine, & per l'argutia de' concetti, & per la coltura, gravità, & dolcezza dello stile, meraviglioso. [...] Et certo, si come nelle attioni di quello [Carlo Emanuele di Savoia] si può hoggi verificare l'Idea, & il ritratto del vero Principe, da alcuno antico sotto incerto nome ombreggiato; così da i versi di questo [Marino] si può raccorre il modello, & l'esemplare dell'eccellente Poeta, che la Natura suol tanto di rado produrre, & l'Arte con tanta malagevolezza ridurre a perfezione. [...] Sarà (per mia stima) questa nuova foggia di poetare imitata da gli spiriti studiosi [...].⁹

Marino benennt hier einige Begriffe, welche die Qualität seines Werks betreffen. Dazu gehören *argutia*, *coltura*, *gravità*, *dolcezza* und *maraviglia*. Diese Vorzüge werden allerdings gerahmt durch den Anspruch auf die Neuartigkeit des eigenen Werks: *nuovo* (*componimento nuovo*), *primo* (*il primo che si sia ancora nella nostra lingua veduto*) und *novità*, genauer: *novità della invenzione*. *Nuovo*, *primo*, *novità*, das sind die Begriffe, die sowohl die *inventio* (*invenzione*) als auch die *dispositio* (*artificio dell'ordine*) als auch die *elocutio* (*stile*) betreffen, und die den Rahmen für alle nachfolgenden Kategorien bilden. Diese Kategorien, also *argutia*, *coltura* usw. sind gleichsam eingerahmt und abhängig von der Neuheit und nicht umgekehrt. Es ist also für Marino offenkundig überaus wichtig, sich vom rinascimentalen Klassizismus abzugrenzen und an die Stelle einer Ausrichtung an der Tradition die eigene Geltung in der eigenen *novità* zu veranschlagen. Grundlage der eigenen Autorität ist so nicht die traditionelle *imitatio*, *aemulatio* und *superatio* des machtvollen Alten, sondern das singuläre Talent des »eccellente poeta, che la natura suol tanto di rado produrre«. Das bedeutet erstens: die Grundlage des eigenen Neuheitsanspruchs liegt in der Begabung, in der Natur des Dichters; zweitens: das Neue avanciert als Neues zur Grundlage dichterischer Exzellenz; und drittens: die Bedeutung vorgängiger älterer, antiker wie nachantiker Modelle wird in Hinblick auf die Gewinnung auktorialer Geltung massiv in Frage gestellt. Das Neue begründet so in allen drei Feldern von *inventio*, *dispositio* und *elocutio* den Autoritätsanspruch des Werks, und es ist abhängig von der *natura*, von der individuellen Gestaltungsmacht jenes Autors, den der ›Conte di Rovigiasco‹ hier so nachdrücklich feiert.

9 MARINO 1624, fol. A4–A6.

2.

Diese Feier des poetisch Neuen als eines individuell Neuen in Hinblick auf die Herstellung dichterischer Autorität ist ein Ansatz, der sich wenige Jahre später in einem anderen Paratext Marinos findet, und zwar in dem Vorwort zu der erstmals 1614 bei Ciotti in Venedig erschienenen *Parte terza* von Marinos Gedichtsammlung *La Lira*. Auch hier haben wir es mit einer fingierten Autorschaft zu tun: die betreffende Adresse an die Leser, die auch in den darauffolgenden weiteren Auflagen durch Ciotti enthalten bleibt, trägt als Verfassernamen Honorato Claretti, damals Sekretär des Savoyer Hofes in Turin, stammt aber tatsächlich ebenfalls von Marino selbst.¹⁰ Und in diesem Vorwort erläutert Marino die Grundlage seiner Poetik, den »modo stesso della imitazione«. Der in diesem Zusammenhang aufschlussreichste Passus ist folgender:

Vuolsi l'accorto imitatore rassomigliare al gittatore, il quale volendo (per essem-
pio) d'una statua di Venere fare una Diana, la fonde, ma quantunque il metallo
sia l'istesso, la forma però ne riesce differente; e quella parte di materia che là
era nel capo, qui peravventura viene ad essere collocata nel piede. Non altri-
mento ancora fanno l'Api, le quali vanno depredando varia quantità di fiori
per comporre il miele; ma quando poi il miele è composto, non si può in esso
distintamente discernere qual sia giglio, né qual sia rosa, ma ne risulta una terza
specie diversa. Non si nega che quasi tutti i Poeti tanto antichi quanto moderni,
eziandio i più eccellenti, non abbiano usato di rubbarsi l'un l'altro, e troppo
farebbe chi volesse farne minute racconto. Ma chi rubba e non sa nascondere il
furto merita il capestro; e bisogna saper ritignere d'altro colore il drappo della
spoglia rubbata, accioché non sia con facilità riconosciuto. [...] E sì come i fiumi
poiché si sono mescolati col mare non son più fiumi; e le legna poiché si sono
incorporate nel foco non son più legna; così le sentenze straniere e l'elocuzioni
peregrine trasfuse dentro il loro stile sono divenute proprie di que' tali che di
esse si sono serviti. Questo costume hanno osservato Virgilio e Catullo andando
dietro ai primi Greci con tutta la schiera de' Latini migliori. Così hanno fatto
il Petrarca, il Bembo et il Casa seguitando loro. Così a' tempi nostri il Tasso e il
Guarini. Così ultimamente il Cavalier Marino, a cui non piacque mai murare
(come si dice) sopra il vecchio, ma formar modelli nuovi a suo capriccio.¹¹

¹⁰ FIRPO 1982, S. 129f.; RUSSO 2008, S. 32, 320ff.

¹¹ MARINO 2007, S. 32f.

Was erfahren wir hier? Zunächst einmal scheint es so zu sein, dass es für Marino jene *modelli nuovi*, für die er mit seiner Dichtung wegweisend stehen will, nicht unabhängig von der literarischen Tradition geben kann. Damit scheint er auf den ersten Blick ganz im Denkraum jener rinascimentalen Nachahmungslehre zu stehen, welche Dichtung grundsätzlich in einem Netz von Autoritätsbezügen verortet. Ich habe aber den Eindruck, dass sich Marinos dichtungstheoretisches Programm nicht so unkompliziert mit den humanistischen Nachahmungslehren verrechnen lässt, wie es auf dieser allgemeinen Ebene zunächst den Anschein hat. Die Art und Weise, wie Marino mit dem vorgängigen Material in Hinblick auf die Produktion seiner eigenen Dichtung umgeht, scheint mir nämlich an entscheidenden Punkten von den Grundlagen humanistischer Nachahmungslehren abzuweichen.

Von einigem Belang ist hier Marinos Verwendung eines altbekannten Topos, dem von Seneca her bekannten Bienengleichnis. Marino vergleicht wie Seneca in einem Brief an seinen Schüler Lucilius den Dichter mit den Bienen, die von Blüte zu Blüte fliegen und aus dem eingesaugten Blütensaft ihren Honig, also ihr eigenes Werk, schließlich herstellen. Dies ist das vielleicht eingängigste Bild zur Beschreibung des Wesens der Nachahmungspoetik; nicht von ungefähr setzt es nach Seneca auch kein Geringeres als Francesco Petrarca in einem Brief an Tommaso da Messina ein, genauer im achten Brief des ersten Buchs der *Familiars*. Es lohnt sich freilich, hier genauer hinzusehen, um einen wichtigen Unterschied zu Marino erfassen zu können. Ich zitiere daher zunächst den Wortlaut des betreffenden Passus bei Seneca:

Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quidquid attulere, disponunt ac per favos digerunt et, ut Vergilius noster ait, *liquentia mella / stipant et dulci distendunt nectare cellas*. [...] nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione congegimus separare (melius enim distincta servantur), deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem varia ilia libamenta confundere, ut etiam si apparuerit, unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est, appareat.¹²

12 *Sen. epist.* 84,1–5; Dt. Ü. Rainer Nickel (SENECA 2009: 84. Brief, 106ff.): »Wir müssen, sagt man, die Bienen nachahmen, die ausfliegen und die Blüten, die für die Herstellung des Honigs geeignet sind, aussaugen, dann alles, was sie herangeschafft haben, an verschiedene Stellen bringen und auf die Waben verteilen und, wie unser Vergil sagt, den klaren Honig hineinschaffen und mit süßem Nektar die Zellen füllen. [...] Auch wir müssen diese Bienen nachahmen und alles, was wir aus verschiedenartiger Lektüre zusammengetragen haben, trennen (wenn man es an unterschiedlichen Orten gesondert aufbewahrt, hebt man es nämlich besser auf), anschließend müssen wir jene einzelnen Köstlichkeiten in Rücksicht auf unsere geistigen Interessen und Möglichkeiten zu einer wohl-

Bei Petrarca liest man:

Sed ne ab apibus ad colonos dilabatur oratio, nunc potius, nunc, in pratis et per rura multorum floribus variis insidamus; perscrutemur doctorum hominum libros, ex quibus sententias florentissimas ac suavissimas eligentes, candida circum lilia fundamur; idque sicut indefesse, sic modeste leniterque faciendum est. Studiorum nostrorum non inanem vulgi gloriam ventose contentionis argutiis partam, sed veritatis effectum ac virtutis, honestiorem terminum statuamus.¹³

Wir sehen bei beiden Autoren, dass sich Dichtung im Widerspiel vom Rückgriff auf das Alte, auf die vorgängigen Autoritäten, und der Herstellung eines eigenen Neuen als organischer Einheit entfaltet. Literarische Produktion und menschliche Kognition folgen dabei, so Seneca, den gleichen Schritten: erst muss man sammeln, sodann trennen und systematisieren und schließlich die Bestandteile wieder neu so zusammenfügen, dass das Eigene sichtbar wird. Genau das scheint auch bei Marino der Fall zu sein, auch wenn seine Wortwahl etwas aggressiver ist, wenn er von *depredare* und *rubbare* spricht. Dennoch unterscheidet er sich in seinem Verständnis von *imitazione* wesentlich von Seneca und Petrarca, und dies wird in den Bildern augenfällig, mit denen er das Bienengleichnis flankiert und die er wählt, um den poetischen Prozess zu veranschaulichen: dem Bild es Erzgießers, des *gittatore*, der aus einer Venus-Statue eine Diana-Statue macht, dem Bild des Meeres, in dem sich die Flüsse vereinigen und dem Bild des Feuers, in dem das Holz verbrennt. In diesen Bildern fehlt ein durchaus entscheidender Aspekt des Bienengleichnisses von Seneca, nämlich der Anspruch, dass im Neuen die vorgängigen Bestandteile noch erkennbar sein sollen, dass klar sein soll, auf welche Autoritäten man sich in seiner Erkenntnis oder in seiner Dichtung bezieht – »ut etiam apparverit unde sumptum sit«, hieß es ja bei Seneca. Bei Marino dagegen löst sich das Alte im Neuen vollständig auf. Von der Form der Venus bleibt nichts mehr in der Diana; im Meer kann man die Flüsse nicht mehr unterscheiden, »non son più fiumi«, sagt Marino, und im Feuer verliert das Holz seine Form, »non son più legna«. Wenn Marino auf diese Weise darauf zielt, dass im Neuen das

schmeckenden Nahrung zusammengießen, sodass trotzdem deutlich wird, dass es etwas anderes ist als das, woher es stammt, auch wenn deutlich ist, woher es stammt.«

13 PETRARCA 1945, *Fam. I*, viii; Dt.: »...wenden wir uns auf die Wiesen und Felder und lassen wir uns auf einer Vielzahl unterschiedlicher Blumen nieder, durchsuchen wir die Bücher der Gelehrten, aus denen wir die blühendsten und süßesten Sätze erwählen, und auch wenn wir dies unermüdlich tun, sollten wir es bescheiden und frohgemut machen. Denn das Ergebnis unserer Studien soll nicht darin liegen, einen eiteln Ruhm beim Pöbel zu erreichen durch Spitzfindigkeiten und aufgeblasene Rede, sondern in dem ehrenvolleren Ziel des Erwerbs von Wahrheit und Tugend.« (eigene Übersetzung)

Alte gerade nicht mehr erkennbar sein soll, dann entwertet er sehr entschieden das Alte und damit eine grundlegende Denkfigur der humanistischen Nachahmungslehre. Das was bei Seneca noch wertvolle Lektüree Erfahrungen waren, das was bei Petrarca die *sententias florentissimas* in den Büchern der Weisen, der *doctorum hominum libros* waren, die als solche die Erkenntnis von Wahrheit und Tugend befördern, all das wird von Marino in *sentenze straniere* und *elocuzioni peregrine* zersplittert, in kleine Textbausteine, Sätze oder Kollokationen ohne festen Wohnsitz (*peregrine*), und damit ohne jene verehrungswürdige Autorität und Wiedererkennbarkeit, die ihnen zuvor doch eignete.

3.

Diese Besonderheit von Marinos Dichtungsauffassung lässt sich in ihrer scharfen Abwendung von den Grundlagen humanistischer *imitatio* anhand eines anderen Briefs von Petrarca noch einmal deutlicher machen. Ich denke hier an Petrarcas berühmten neunzehnten Brief an Giovanni Boccaccio im dreiundzwanzigsten Buch der *Familiars*, wo Petrarca wünscht, der junge Giovanni da Ravenna möge als Dichter dazu kommen, dass seine Nachahmungsbezüge als solche nicht so sichtbar seien, *imitationem celabit*, heißt es. Wichtig aber ist der Kontext, in dem Petrarca von diesem Verbergen der *imitatio* spricht. Hier steht nämlich Folgendes:

Firmabit, ut spero, animum ac stilum, et ex multis unum suum ac proprium conflabit, et imitationem non dicam fugiet sed celabit, sic ut nulli similis appareat sed ex veteribus novum quoddam Latio intulisse videatur. [...] ego autem, qui illum michi succrescentem letus video quique eum talem fieri qualem me esse cupio, familiariter ipsum ac paterne moneo, videat quid agit: curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem.¹⁴

14 PETRARCA 1945, Fam. XXIII, xix; Dt.: »Ich hoffe, dass er sich den Geist und den Stil so bilden kann, dass er aus vielem seinen eigenen prägt oder zusammenschmilzt, so dass er die Nachahmung nicht fliehen, sondern verstecken möge. [...] Ich, der ich ihn mir zur Seite froh wachsen sehe, würde ihn gern so formen, wie ich selbst gern wäre, und ihn vertraulich und väterlich ermahnen, wenn man sieht, was er tut: Sorge zu tragen, dass das, was man in der Nachahmung schreibt, ähnlich, aber nicht gleich sei, sodass die Ähnlichkeit nicht so sein soll, wie die des Abbilds zum Bild, sondern dem Künstler mehr Lob liefert, wenn sie so ist wie von einem Sohn zum Vater.« (eigene Übersetzung)

Es liegt auf der Hand, dass es Petrarca nicht darum geht, Giovanni da Ravenna möge seine Vergil-Bezüge unkenntlich machen. Was ihn stört, ist die allzu pedantische und schulmäßige Ausrichtung an der antiken Autorität. Giovanni da Ravenna solle seine *imitatio* so anlegen, dass sein Werk dem Vorbild ähnele, aber nicht ein Abbild dessen sei, dass, so Petrarca's Bild, sein Werk der antiken Autorität so nachfolgen solle, wie ein Sohn seinem Vater sichtlich ähnele. Petrarca's Position an dieser Stelle ist genau diejenige Senecas: in der *imitatio* soll das Vorbild ebenso sichtbar bleiben wie der eigene Stil des Autors sichtbar werden. Humanistische Nachahmung stellt sich so im Kern als eine Hybridisierung dar, als eine Verschränkung von ›Altem‹ und ›Neuem‹, als ein produktiver Anschluss des nachahmenden Autors an die nachzunehmende Autorität, wobei ›Altes‹ und ›Neues‹, ›Vater‹ und ›Sohn‹, ›Tradition‹ und ›Novation‹¹⁵ ebenso harmonisch wie nachvollziehbar, also im Bewusstsein um eine konstitutive Differenz, miteinander verbunden werden sollen.¹⁶ Insofern erscheint das humanistische Werk dann im Ergebnis als eine Hybride, als ein Text, der ein durchaus neues Ganzes sein soll, aber das Bewusstsein um die für die eigene Produktion wesentlichen Differenzen mit sich führt und auch ausstellt. Nur so funktionieren *imitatio*, *aemulatio* und *superatio*, und nur so funktionieren auf einer allgemeineren Ebene Gedankenfiguren wie Petrarca's wirkmächtige Vorstellung der *renovatio Romae*.

Damit sind wir aber weit entfernt von Marino's Anspruch, der seine Bezugstexte nicht mehr als Vorbilder würdigt, die wiederzuerkennen es sich lohnt, sondern der seine Bezugsautoren ganz im Gegenteil durch sein eigenes, neues Profil vollständig zu überstrahlen trachtet. Was die Exzellenz des Werks und damit seinen Geltungsanspruch begründet, das ist für Marino allein das singuläre Vermögen des Autors, der sich auf diese Weise jenseits der Konventionen einer humanistischen *imitatio* platziert und als krönenden Schlusspunkt einer Reihe großer Autoren von Vergil über Petrarca bis zu Guarini sieht:¹⁷ als einen »Cavalier Marino a cui non piacque mai

15 Mit dem Begriff der ›Novation‹ möchte die FOR 2305 die fortschrittsteleologisch modernen Implikate des Innovationsbegriffs vermeiden.

16 Zu Nachahmung und Nachahmungslehre im späten Cinquecento als ›Hybridisierung‹ vgl. NELTING 2016; NELTING 2017b; CAPPARELLI/DI SANTO/NELTING 2019. Bei meiner Verwendung des Hybridisierungs-Begriffs handelt es sich nicht um eine Idiosynkrasie, sondern um eine theoretische Grundannahme der FOR 2305 (vgl. Anm. 6).

17 Die Behauptung einer Tradition, welche Marino mit seinen Bekundungen vitaler Selbstbezüglichkeit und absoluter *novità* freilich als solche und auch als Prinzip dichterischer Selbstautorisierung (der Klassikerbezug als Legitimierung des eigenen Schreibens in einer humanistischen Kultur, in der Anciennität erst philosophische, sprachliche, poetische, architektonische usw. Geltung schafft) durchstreicht, erscheint mir als nichts anderes als ein performativer ›Witz‹, der die unernste Vereinnahmung vorgängiger Autoren und Texte in das eigene Werk und die eigene Autorschaft vorführt.

murare sopra il vecchio, ma formar modelli nuovi a suo capriccio«. Diese Exaltation von *modelli nuovi* nach der eigenen Laune bringt das historisch Einzigartige von Marinis Poetik auf den Punkt, war die frühneuzeitliche Nachahmungslehre doch bis dato durch die Annahme einer Gültigkeit überindividueller Regelsysteme (›Klassikerbezüge‹ und Gattungshierarchien) geprägt, vor deren Hintergrund sich dann die unterschiedlichsten Diskurstypen entfalten konnten. Der Antipetrarkismus ist satirisch durch den erkennbaren Petrarca-Bezug; Tassos *poema eroico* positioniert sich als eine ›victors' epic‹¹⁸ durch den programmatischen Vergil-Bezug; Ariostos *romanzo* erzeugt Komik durch das Aufeinanderprallen von hohem und niederem Sprachmaterial, von heldenepischen Versatzstücken und petrarkischer Larmoyanz, die als solche aber zum Funktionieren der Texte klar markiert sind. Marino dagegen zielt auf grundsätzlich Anderes: die eigene Geltung soll sich gerade auf das Verschwinden tradierter Konventionen und Formularien gründen.

4.

Damit erhellt eine weitere Eigenart von Marinis Poetik: von der epistemischen Grundierung der humanistischen *imitatio*, welche Petrarca mit seinem *renovatio*-Gedanken für die Frühe Neuzeit auf den Weg gebracht hat, bleibt nicht viel übrig. Marino entwertet das Alte und damit das, was zuvor doch Dreh- und Angelpunkt jeglicher Geltungsansprüche gewesen war. Für Marino zählt nurmehr er selbst, er selbst als Erfinder eines Neuen, welches das Alte in sich aufsaugt, diesem aber nicht mehr ehrerbietig begegnet, sondern es als blasse *elocuzioni peregrine* herabwürdigt. Darin unterscheidet er sich von einer gedanklich unverzichtbaren Dimension humanistischer *imitatio* – ich meine die Auffassung, welche sich an der antiken Rhetorik orientiert, dass ein Werk, ein Text, ein Stil sich nicht abheben lässt von seinem Autor und von dem mit diesem verbundenen und in diesem verkörperten und vertretenen moralphilosophischen Standort. Eine solche Auffassung orientiert sich in der italienischen Frühen Neuzeit vor allem an Ciceros Verbindung von *eloquentia* und *sapientia* (*Cic. inv.* 1,1; 1,5; 3,56–57) und an Quintilians Nexus von *eloquentia* und *bonitas* (*Quint. inst.* 1,9; 1,13; 2,15,34; 12,1,9). Schon seit Cato dem Älteren gilt die Überzeugung, dass ein guter Redner auch ein guter Mensch sein müsse, *vir bonus dicendi peritus*, eine Formel, die übrigens auch Seneca übernimmt (*Sen. Rhet. contr.* 1,9) und die besagt, dass ein guter Redner notwendig ein moralphilosophisch guter Mensch sein müsse. Umgekehrt kann, so die gängige Meinung, ein schlechter Mensch auch kein guter Redner sein, Quintilian schreibt in seiner *institutio oratoria* klipp und

18 Vgl. zu dem Begriff QUINT 1993.

klar: »neque enim dico, eum qui sit orator virum bonum esse oportet, sed ne futurum quidem oratorem nisi virum bonum« (*Quint. inst.* 12,1,3). Das bedeutet für die Nachahmungsdebatte, dass Autoritäten der *imitatio* als stilistische Autoritäten auch moralphilosophische Autoritäten sein sollen, dass Stil nicht nur eine Formsache ist, sondern auch Moral substantiell mitführt.

Von daher erklärt sich zu einem Teil auch, warum für Seneca und für Petrarca es so wichtig ist, dass man erkennen soll, von welchen Autoritäten ein Autor seinen Stil bezieht. Dieses Argument ist insbesondere dann wichtig, wenn man eine Autorität nicht nur als formalästhetische Referenz auffasst, sondern auch als eine moralphilosophische Orientierungsinstanz, die von ganz entscheidender Bedeutung auch für den eigenen Standort ist. Diese Vorstellung hat sich Petrarca in seinem oben erwähnten Brief an Tommaso da Messina zu eigen gemacht, wo er die *imitatio* als Weg zu der Erkenntnis von Wahrheit und Tugend auffasst, und er hat sie vor allem in *De remediis utriusque fortunae* vertreten, dem im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert im europäischen Humanismus außerordentlich verbreiteten und in der Frühen Neuzeit überhaupt meistgelesenen Werk Petrarcas.¹⁹ Im neunten Dialog des ersten Buchs dieses Werks bindet Petrarca die Figur der personifizierten Ratio, welche im Gegensatz zu ihrem Gesprächspartner Gaudium verbindlich Sinn stiften soll, die Begriffe *eloquentia* und *bonitas* – also stilistisch rhetorische Exzellenz und moralphilosophische Reife bzw. Vorbildhaftigkeit – prinzipiell aneinander:

Verus enim orator, hoc est eloquentie magister, nisi vir bonus non potest. Quod si bonus et sapiens. [...]. Quod ut sic esse non intelligas, dicam. Sed memineris duarum, de quibus loquor, rerum: definitiones in mentem rendeant, quarum altera Catonis, Ciceronis es altera. Ille ait: »Orator est vir bonus dicendi peritus«; iste autem »nichil est« inquit »aliud eloquentia nisi copiose loquens sapientia.«²⁰

Es ist hiermit völlig klar, dass für Petrarca Sprache und Kultur, Stil und Moral engstens verbunden sind, wie schon für Cicero, Seneca und Quintilian. Und wenn Petrarca

19 Zu der moralphilosophischen, literarischen und auch bildkünstlerischen (man denke nur an die kunsthistorische Fortüne der Holzschnitte des sog. Petrarcameisters für die *Artzney bayder Glück* von 1532) Relevanz und Rezeption von *De remediis* vgl. jüngst HUSS 2021, S. VII–XIII.

20 *De rem.* I,9; Dt. Ü. Ursula Blank-Sagmeister (PETRARCA 2021, S. 48f.): »Denn nur ein rechtschaffener Mann kann ein echter Redner, d. h. ein Meister der Beredsamkeit, sein. Wenn er aber rechtschaffen ist, ist er auch weise. [...] Wenn du nicht verstehst, warum dies so ist, dann will ich es dir sagen. Merke dir aber die beiden Dinge, über die ich gerade spreche, und erinnere dich an die Definitionen, von denen die eine von Cato, die andere von Cicero stammt. Jener sagte: »Ein Redner ist ein guter, des Redens kundiger Mann«, dieser aber: »Nichts anderes ist die Beredsamkeit als eine sich in reicher Sprache äußernde Weisheit.««

diese Verbindung einmal vermisst – in den *Familiares* XXIV,3 greift er den aus seiner Sicht großartigen Stilisten Cicero wegen dessen moralischen Verfehlungen an –, so machen die Ernsthaftigkeit seiner betreffenden Auseinandersetzung und der schmerzliche Ton seiner Vorhaltungen überdeutlich, wie wichtig ihm die ethische Substanz eines Diskurses ist. Der Zugang zu Wahrheit, Weisheit und stilistischer Exzellenz ist in diesem Sinn für Petrarca und den nachfolgenden Humanismus nur möglich, wenn man die alten Autoritäten ernst nimmt, wenn man sich mit ihnen systematisch auseinandersetzt, wenn man die von ihnen vertretenen Wertesysteme reflektiert und diese Beziehungen im eigenen Werk auch anzeigt – auch wenn das letzte Ziel in der Überbietung, in der Selbstautorisierung durch *superatio* besteht. Von hierher versteht man den Petrarkismus eines Pietro Bembo, von hierher versteht man noch wenige Jahre vor Marino die Vergil-Nachahmung eines Torquato Tasso, der im Proömium der *Gerusalemme liberata* seine Vergil-Verweise als solche bzw. als Klassikerzitate mit einer bestimmten Semantik ausstellt. Marino möchte selbstverständlich auch zitieren und zwar in Hülle und Fülle, aber er möchte dies mit der Geste grundsätzlicher Entdifferenzierung tun und damit auf tradierte Semantiken verzichten – denn wenn Marino darauf zielt, die *imitatio*-Bezüge zur Unkenntlichkeit verschwimmen zu lassen, dann tilgt er die Möglichkeit einer sinnstiftenden Auseinandersetzung mit den Bezugstexten und -autoren und zeigt mit seinem dichtungstheoretischen Anspruch deutlich an, wie gleichgültig ihm etwa die literarische Frage nach der persönlichen Ethik eines Cicero geworden ist.

Diese Entdifferenzierung hat erhebliche Auswirkungen nicht nur auf die Semantik, sondern auch auf die ästhetische Wirkung von Marinos Barockdichtung. Florian Mehlretter hat in einem wichtigen Aufsatz über Marinos *Adone* dessen poetische Technik als ein »Zusammenzwingen des Verschiedenen« beschrieben,²¹ wenn Marino in dem betreffenden Epos nämlich die unterschiedlichsten Autoren von Homer und Vergil über Moschos und Nonnos bis Petrarca und Tasso miteinander verbindet. Das Erstaunliche bei der Lektüre des *Adone* ist dann freilich, dass dieses Verschiedene keine scharfen Diskrepanzen erzeugt, sondern eigentümlich flüssig wirkt. In den hier behandelten Paratexten liegt der Schlüssel für diese Poetik, denn aus ihnen wird deutlich, dass Marino seine Versatzstücke derart kombinieren möchte, dass sie ihre Verschiedenartigkeit, ihre Differenzqualität verlieren sollen und dass ihr Arrangement am Ende in eine ziemlich ungewöhnliche ästhetische Harmonie einmünden soll. Kurzum: Marinos Harmonisierung des traditionell Verschiedenen erscheint mir historisch einigermaßen singulär (ich hatte oben auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen Marinos subjektivistischer Poetik und den,

21 MEHLRETTER 2013, S. 351.

auf welche Weise auch immer, stets überindividuell funktionierenden Regelsystemen der frühneuzeitlichen Nachahmungslehren hingewiesen). Marinos Poetik entzieht sich daher auch gängigen rhetorischen und philologischen Beschreibungskategorien – weshalb der sonst stets nüchtern begriffsscharfe Ulrich Schulz-Buschhaus den eigentümlichen Eindruck, den Marinos Dichtung hervorruft, denn auch außerordentlich treffend, aber eben in kühn suggestiver Metaphorik als »Atmosphäre gläserner Heiterkeit«²² gefasst hat.

5.

Hierzu ließe sich nun noch vieles sagen; ich denke aber, dass die entscheidenden Punkte deutlich geworden sind. Marino schert sich nicht um eine *imitatio auctorum*, die dem humanistischen Anciennitätsprinzip verpflichtet ist, so unterschiedlich sie in den diversen humanistischen Nachahmungslehren auch im Einzelnen sein mag. Immerhin reicht die Spannbreite humanistischer Imitationslehren von einer *imitatio bonorum omnium* eines Giovanfrancesco Pico della Mirandola oder eines Erasmus von Rotterdam bis zu einem monosystematischen Klassizismus eines Pietro Bembo. Allen diesen Imitationslehren und ihren sowohl ernsthaften als auch komischen oder satirischen Umsetzungen gemeinsam aber ist die Vorstellung, dass Nachahmung keine allein formalästhetische Angelegenheit ist, sondern dass Stil stets auch außerliterarische, moralische oder doktrinale Implikate mit sich führt, und dass sich die Herstellung und die Nachahmung von Autoritäten an diesem Denken bemisst. Marino dagegen schiebt derlei Überlegungen zur Seite; für ihn stellen vorgängige Texte nur *elocuzioni peregrine* bereit, die er nicht einem nachahmungspoetischen Konsens oder Regelsystem folgend, sondern allein nach seiner individuellen Laune, nach seinem subjektiven *capriccio*, rearrangiert. Deswegen kann er, wie die *Claretti*-Vorrede ausdrücklich festhält, als ein Autor erscheinen, »a cui non piacque mai murare sopra il vecchio«. Marino präludiert mit diesem Bild selbstredend nicht einer romantisch-idealistischen oder auch postromantischen Authentizität, welche die dichterische Produktivität auf das Genie des Autorsubjekts gründen möchte, welches Kant zufolge aus seiner »angeborenen Gemüthslage« heraus »der Kunst die Regel gibt« (*Kritik der Urteilskraft* § 46). Aber in einer Art ›intertextueller‹ Poetik²³ verzichtet er auf jegliche humanistisch differenzierte, strukturierte, semantisierte und konsistente Nachahmung vorgängiger Autoren – die für ihn auf diese

22 SCHULZ-BUSCHHAUS 2000, S. 336.

23 Zu einem Versuch, Marinos Nachahmungsverständnis dem poststrukturalistisch nivellierenden Intertextualitätsbegriff strukturell anzunähern, vgl. NELTING 2008.

Weise eben keine maßgeblichen Autoritäten im humanistischen Sinn mehr sind, sondern in einem ›Meer‹ (*Lettera Claretti*) »gläserner Heiterkeit« (Schulz-Buschhaus) aufgehen.

Marinos Anspruch und Prinzip der traditionsnihilierenden Vermischung (*mescolare* ist ja eines der Verben der *Lettera Claretti*) vorgängiger Texte, Gattungen und Diskurse als Grundlage der eigenen *novità* und als wesentliches Merkmal des literarischen Barockstils in Italien sind von der Forschung selbstredend bereits behandelt worden, wobei eine wesentliche Wegbereiterrolle für diesen barocken Ansatz überzeugend der weitgehend *decorum*-indifferenten geistlichen Dichtung und Homiletik zugeschrieben worden ist. In hohem Maße einschlägig sind hier etwa die inzwischen klassischen Studien von Marc Föcking und Ulrich Schulz-Buschhaus, wo die barocke Poetik wegweisend über die Begriffstrias »Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung« reflektiert wird.²⁴ Vor dem Hintergrund des bisher über die paratextuellen Selbstverortungen Marinos Gesagten möchte ich aber vorschlagen, die verblüffende Radikalität von Marinos Ansatz noch etwas schärfer und weitreichender zu fassen und seine systematisch einschneidende Neuausrichtung frühneuzeitlicher Nachahmungsprinzipien mit dem Begriff der ›Amalgamierung‹ zu beschreiben. Mit Blick auf die poetische Verschränkung von ›Altem‹ und ›Neuem‹ bzw. auf den Geltungsanspruch des Neuen in Bezug auf vorgängige Diskurstraditionen, Autoren und Werke scheint mir das der Chemie entlehnte Bild einer ›Amalgamierung‹ in besonderer Weise imstande, den wesentlichen, intentional und strukturell tiefgreifenden Unterschied zwischen Marino als prominentestem Vertreter des italienischen Literaturbarock auf der einen Seite und den vorbarocken, humanistischen Lehren und Praktiken von Nachahmung auf der anderen Seite pointiert ins Bild zu setzen. Während eine Beschreibungskategorie wie die Hybride eine Mischform bezeichnet, die insgesamt ein integrales Ganzes bildet, dessen verschiedene (möglicherweise auch untereinander spannungsträchtige, ja gegenstrebige) Bestandteile man aber noch unterscheiden kann, so ist das Amalgam eine chemische Verbindung, in der die einzelnen Bestandteile im Ergebnis voneinander nicht mehr unterscheidbar sind – und damit resümiert das Konzept des Amalgams voll und ganz Marinos vollständige Tilgung jeglicher Differenz, wie er sie in der oben zitierten *Lettera Claretti* entwirft:

24 Vgl. FÖCKING 1994; SCHULZ-BUSCHHAUS 1981; SCHULZ-BUSCHHAUS 1985.

E sì come i fiumi poiché si sono mescolati col mare non son più fiumi; e le legna poiché si sono incorporate nel foco non son più legna; così le sentenze straniere e l'elocuzioni peregrine trasfuse dentro il loro stile sono divenute proprie di que' tali che di esse si sono serviti.

Diese Bildgebung macht deutlich: Marino trachtet danach, vorgängige Texte und Autoren in der poetischen Aneignung im vollen Wortsinn zu ›amalgamieren‹, und in diesem Versuch der Amalgamierung liegt Marinos Selbstverständnis zufolge offenkundig das entscheidend Neue, die *novità* einer Dichtung, welche die Literaturgeschichte als paradigmatisch ›barock‹ zu verbuchen pflegt. Die Amalgamierung des ›Alten‹ soll dazu führen, dass wir im ›Neuen‹ nur noch eben dieses ›Neue‹ als schöpferisches *capriccio* eines Autors sehen, der seinen Geltungsanspruch so auf eine absolute, barocke *novità* gründen kann. – Dass der Realisationsgrad von Marinos Anspruch auf intertextuelle Amalgamierung im poetischen Ergebnis freilich durchaus zu skalieren wäre – Gerhard Regn's bedeutender Beitrag über Marinos Auseinandersetzung mit dem cinquecentesken Petrarkismus in den *Rime amorose* etwa zeigt, wie sich dort petrarkistischen Elemente auch systematisch als solche identifizieren lassen –,²⁵ steht auf einem anderen Blatt.

Literaturverzeichnis

- CAPPARELLI/DI SANTO/NELTING 2019: Maria Debora Capparelli, Federico Di Santo und David Nelting, Tassos ›Dritte Räume‹. Ein Dialog über ›Hybridisierung‹ als Schlüsselbegriff für die Beschreibung von Theorie und Praxis epischen Dichtens bei Torquato Tasso, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem No. 14/2019, Freie Universität Berlin.
- CARMINATI 2020: Clizia Carminati, Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento, Pisa 2020.
- CROCE 1967: Franco Croce, Critica e trattatistica del barocco, in: Storia della Letteratura Italiana, Vol. V: Il Seicento, hg. von Emilio Cecchi und Natalino Sapegno, Milano 1967, S. 473–518.
- FIRPO 1982: Massimo Firpo, Onorato Claretto, in: Dizionario Biografico degli Italiani 26, Roma, 1982, S. 129–130.
- FÖCKING 1994: Marc Föcking, Rime sacre und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536–1614, Stuttgart 1994.

25 REGN 1993

- FÖCKING 2001: Marc Föcking, Art. Marinismus, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, Bd. V, Tübingen, 2001, Sp. 950–954.
- FRIEDRICH 1964: Hugo Friedrich, Epochen der italienischen Lyrik, Frankfurt a.M. 1964.
- GUGLIELMINETTI 1964: Marziano Guglielminetti, *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, Messina/Firenze 1964.
- HUSS 2016: Bernhard Huss, Diskursivierungen von Neuem: Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem, No. 1/2016, Freie Universität Berlin.
- HUSS 2021: Bernhard Huss, Einleitung, in: PETRARCA 2021, S. VII–LXVI.
- KAPP 2007: Volker Kapp, Seicento, in: Italienische Literaturgeschichte. Dritte, erweiterte Auflage, hg. von Volker Kapp, Stuttgart/Weimar 2007, S. 171–208.
- KÜPPER/WOLFZETTEL 2000: Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, München 2000.
- MARINO 1624: Giovan Battista Marino, *Il ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia, Panegirico del Cavalier Marino, Al Figino*, In Venetia, Appresso il Ciotti, 1624.
- MARINO 1626: Giovan Battista Marini, *La Murtoleide, Fischiate del Cavalier Marino con la Marineide, Risate del Murtola, Al molt' Illust.re Sig.re mio Colendiss.mo il Sig. Giorgio Incuria*, Francfort, Appresso Giovanni Beyer, 1626.
- MARINO 1993: Giovan Battista Marino, *La Sampogna*, hg. von Vania De Maldé, Parma 1993.
- MARINO 2007: Giovan Battista Marino, *La Lira*, hg. v. Maurizio Slawinski, Torino 2007.
- MEHLTRETTER 2013: Florian Mehlretter, Das Ende der Renaissance-Episteme? Bemerkungen zu Giovan Battista Marinos Adonis-Epos, in: *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche*, hg. von Andreas Höfele, Jan-Dirk Müller und Wulf Oesterreicher, Berlin/Boston 2013, S. 331–353.
- NELTING 2008: David Nelting, ›La règle me déplaît...‹ – Überlegungen zur Selbstautorisierung manieristischer Lyrik am Beispiel von Théophile de Viau und Giovan Battista Marino, in: *Sprachen der Lyrik – von der Antike bis zur digitalen Poesie*. Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags, hg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart 2008, S. 309–330.
- NELTING 2016: David Nelting, Hybridisierung als Strukturprinzip. Überlegungen zu Poetologie und Epistemologie in Torquato Tassos *Gerusalemme liberata*, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem No. 2/2016, Freie Universität Berlin.
- NELTING 2017a: David Nelting, ...formar modelli nuovi... Marinos Poetik des ›Neuen‹ und die Amalgamierung des ›Alten‹. Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer

- laufenden Forschergruppe, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem, No. 5/2017, Freie Universität Berlin.
- NELTING 2017b: David Nelting, Vormoderne Hybriditäten. Plädoyer für den Einsatz kulturwissenschaftlicher Hybridisierungsbegriffe in der älteren Literaturgeschichte, in: Hybridisierungen, Hybridations, hg. von Helga Meise, Thomas Nicklas und Christian E. Roques, Reims 2017, S. 37–48.
- NELTING 2021: David Nelting, Considerazioni intorno all'imitatio postrinascimentale di Giovan Battista Marino (Paratesti, Adone I), in: L'Adone di Giovan Battista Marino. Mito – Movimento – Maraviglia, hg. von Roberto Ubbidiente, Roma 2021, S. 147–162.
- PETRARCA 1945: Francesco Petrarca, Rerum memorandarum libri, hg. von Giuseppe Billanovich, Firenze 1945.
- PETRARCA 2021: Francesco Petrarca, De remediis utriusque fortune. Heilmittel gegen Glück und Unglück. Band I: Heilmittel gegen Glück, übers. von Ursula Blank-Sagmeister, hg. und komment. von Bernhard Huss, Stuttgart 2021.
- QUINT 1993: David Quint, Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton, Princeton 1993.
- REGN 1991: Gerhard Regn, Barock und Manierismus. Italianistische Anmerkungen zur Unvermeidbarkeit einer problemlastigen Begriffsdifferenzierung, in: Europäische Barock-Rezeption II, hg. von Klaus Garber, Wiesbaden 1991, S. 879–897.
- REGN 1993: Gerhard Regn, Systemunterminierung und Systemtransgression. Zur Petrarkismus-Problematik in Marinos Rime amorose (1602), in: Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23.10.–27.10.1991, hg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn (Text und Kontext; 11), Stuttgart 1993, S. 255–280.
- REGN 2018: Gerhard Regn, Die Tragödie als spettacolo gentil: Poetik der meraviglia und hedonistische Weltmodellierung bei Marino, in: Parthenope – Neapolis – Napoli. Bilder einer porösen Stadt, hg. von Elisabeth Oy-Marra und Dietrich Scholler, Göttingen 2018, S. 87–115.
- RUSO 2008: Emilio Russo, Marino, Roma 2008.
- SCHULZ-BUSCHHAUS 1981: Ulrich Schulz-Buschhaus, Barocke »Rime sacre« und konzeptistische Gattungsnivellierung, in: Die religiöse Literatur des 17. Jahrhunderts in der Romania, hg. von Karl H. Körner und Hans Mattauch, München 1981, S. 179–190.
- SCHULZ-BUSCHHAUS 1985: Ulrich Schulz-Buschhaus, Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs ›Barock‹, in: Epochenschwellen und Epochenstruk-

turen in Literatur und Sprachgeschichte, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer, Frankfurt a. M. 1985, S. 213–233.

SCHULZ-BUSCHHAUS 2000: Ulrich Schulz-Buschhaus, Intertextualität und Modernismus bei Giovan Battista Marino. Interpretationen zu den ›Idilli pastorali‹ *La bruna pastorella* und *La ninfa avara*, in: KÜPPER/WOLFZETTEL 2000, S. 331–357.

SENECA 2009: Lucius Annaeus Seneca: *Epistulae morales ad Lucilium* / Briefe an Lucilius, Lateinisch-deutsch, Bd. II, hg. und übers. von Rainer Nickel, Düsseldorf 2009.

Clizia Carminati

Commistione, ibridazione, amalgama nella poesia di Marino: struttura e imitazione nell'*Adone*

*Troppo haremmo da dire, se volessimo
confrontare tutta questa negromantia del Marini
con quella di Lucano; e canterebbono i galli
prima che a capo venuti ne fussimo.*
(Nicola Villani)

Marino è autore per cui il termine *commistione*, il primo nel titolo del nostro convegno, è quanto mai appropriato. Si pensi alla *mescidanza* tra sacro e profano, che tanti problemi gli causò con la censura ecclesiastica;¹ oppure alla facilità dell'osmosi tra forme metriche diverse, alla capacità del Marino, per esempio, di *riplasmare* madrigali e canzonette della *Polinnia* entro le ottave dell'*Adone*.² O, ancora, alla disinvoltura con cui Marino cambia destinatario, *reformulando* con pochi ritocchi gli stessi materiali per destinarli al potente di turno (l'ottava di dedica al Concini riscritta per Luy-nes,³ il panegirico per Anna d'Inghilterra innestato nell'*Adone* e virato verso Maria de' Medici),⁴ quasi la poesia fosse un mosaico in cui le stesse tessere possono essere volta per volta *rimescolate*, *ricombinate* e dar luogo a figure diverse.

Quando si guardi all'*Adone* sul piano teorico e strutturale, termini come *commistione* e *ibridazione* sembrano persino troppo ovvii. Sin dall'avvio (I, 1–19), è evidente – e stridente – l'accostamento di una protasi classica, tipica del poema epico, non solo con l'argomento amoroso e non bellico, ma anche e soprattutto con la prima scena su cui si apre la narrazione, quella di Cupido battuto da Venere con un fascio di rose. È una *commistione* che agisce su ogni piano: quello del genere letterario, così come quello stilistico, con l'accostamento di espressioni solenni di derivazione dan-tesca, petrarchesca e tassiana⁵ («Io chiamo te [...] santa madre d'Amor», 1; »le venture

1 Cfr. CARMINATI 2008 e CARMINATI 2020, pp. 129–168.

2 Cfr. RUSSO 2005, pp. 122–129; CORRADINI 2019.

3 Cfr. RUSSO 2010, pp. 273–278.

4 Cfr. MARINO 2020, pp. 394–395.

5 Mi avvalgo dei due commenti al poema di Giovanni Pozzi e di Emilio Russo, rispettivamente MARINO 1988 e MARINO 2013.

e le glorie alte e superbe«, 3; »ordir testura ingiuriosa agli anni«, 4; »a sì gran volo i vanni«, 4; »alto concetto«, 6; »debile intelletto«, 6; »stame adamantin«, 8) a tratti quasi comici, con rime ›basse‹ (»lacci : stracci : discacci«, 14), lessico e sintagmi espressivisti o vezzeggiativi (»serpentello orgoglioso«, 15; »soffiar«, 18; »dispettosa doglia«, 19), paronomasie e allitterazioni marcate (»gelò la sua gelosa dea«, 11; »appesti / aspe di paradiso«, 12), oltre alla sequenza metaforica di invettive all'ottava 13 (»ministro di follie, fabro d'errori [...]«). Di lì in poi, sul piano dell'*ibridazione* e dell'*innesto*, gli esempi non si contano: dalla ripresa della favola di Amore e Psiche nel IV canto, alle ottave sulla guerra del Monferrato nel canto X (anch'esse provenienti da un'opera in prosa, il *Della guerra del Monferrato* di Virgilio Pagani del 1613, a testimoniare ancora un'altra commistione), all'inserito dalle *Etiopiche* di Eliodoro nel XIV canto e del poemetto *Scaccia ludus* di Marco Gerolamo Vida nel XV, sino alla mostra di cavalieri del canto XX, che proviene dall'abbandonata *Gierusalemme distrutta*.⁶

Meno ovvio, o meglio meno appropriato, sembrerebbe essere, invece, il termine *amalgama*: non perché Marino non provi ad amalgamare generi e tradizioni diverse, ma perché, a sentire i suoi primi lettori, tale amalgama non riuscì perfettamente *sul piano dell'unità del poema*, a livello di struttura (la precisazione è importante per quel che dirò poi). È noto, infatti, il giudizio, tutt'altro che oscurato dal livore, del suo rivale Stigliani, secondo cui l'*Adone* è »poema di madrigali«,⁷ costruito su un lessico ripetitivo, di scarsa estensione, più tipico di una raccolta lirica che di un poema, entro una commistione di poema narrativo e poesia lirica ancora non del tutto indagata.⁸ E sono note anche due similitudini attribuite nell'*Occhiale* al Marino stesso:⁹ l'*Adone* come manuale di disegno anatomico, come libro di disegni, al pari dei veri libri di disegni messi insieme da Marino, tutti della stessa dimensione e disposizione,¹⁰ ma in successione discreta; l'*Adone* come i musei vaticani, bellissimi ma di architettura irregolare (una *suite* di stanze, non un palazzo rinascimentale); un organismo, insomma, che diletta non nella sua unità e nella sua interezza, ma nelle sue parti, prese singolarmente, ›a squarci‹.¹¹

6 Per queste riprese si vedano i commenti menzionati; in particolare, per la Guerra del Monferrato di Pagani, il commento di Russo a X, pp. 225 e sgg.; per l'inserito dalla *Distrutta*, Russo 2005, pp. 68–100.

7 STIGLIANI 1627, p. 89.

8 Su cui cfr. la relazione di Emilio Russo in questo stesso volume.

9 Cfr. LAZZARINI 2011.

10 Per l'ossessione mariniana sulle dimensioni dei disegni che richiedeva agli artisti, cfr. da ultimo CARMINATI 2021, con bibliografia precedente.

11 A proposito della »natura aggregata« del poema, è imprescindibile l'*Introduzione* di Emilio Russo a MARINO 2013, pp. 5–29, in particolare le pp. 22–23.

Certo, confrontare l'*Adone* con l'unità centripeta della *Liberata*, che mai toglie al lettore l'orientamento, ma anche con la costruzione regolata e attenta delle trame del *Furioso*, interrotte ad arte ma mai dispersive, può dare l'idea che il Marino, nella sua foga di incamerare e rismaltare col proprio brillante stile fonti diversissime, numerosissime e nascoste, abbia perduto di vista il progetto architettonico. E la filologia recente¹² dimostra che è proprio così: l'*Adone* si forma per innesto progressivo di materiali eterogenei, pensati per altre scritture e per altri generi (la *Distrutta*, la *Polinina*, il panegirico ad Anna d'Inghilterra), mostrando una stupefacente capacità di conservazione e riuso di materiali preesistenti.

In una lettera del 15 giugno 1618 ritrovata di recente, diretta a Ridolfo Campeggi, con cui condivideva il problema di scrivere un »poema grande« su un »soggetto« breve, Marino conferma, del resto, questa sorta di disfunzione strutturale:

Se vi ha qualche imperfezione, ciò non avviene per colpa del poeta, ma del soggetto, il quale è povero di persone e d'azioni, se non quanto vi si strascinano per via d'episodio. Il mio Adone pecca del medesimo difetto, essendo la materia angusta et incapace di molta varietà; ond'io non ho fatto altro che amplificare la favola con diverse filastrocche, edificando una fabrica grande in luogo dove il sito è molto stretto; e sebene in questo si ammira l'ingegno del compositore, non è però che non si perda gran parte della dilettazione.¹³

La ricerca della varietà e dell'amplificazione importa una »farcitura« di episodi »strascinati«, di »filastrocche« eterogenee: fatta con ingegno, ma senza poter evitare disomogeneità evidenti, una perdita di unità e quindi di »dilettazione«. Di qui la critica dei »pedantuzzi moderni«, secondo i quali Marino aveva »in un corpo pigmeo effigiate membra gigantesche«.¹⁴

La natura aggregata e non amalgamata del poema era già stigmatizzata, sulla scorta del giudizio di Stigliani, da Felice Corcos, in un saggio oggi dimenticato sulle polemiche suscitate dall'*Adone*:

[...] non ultima ragione della imperfezione di questo poema è data da quei due elementi che lo compongono, cioè mitologico e medievale o cavalleresco, i quali

12 Cfr. i paragrafi iniziali di questo contributo e relativa bibliografia.

13 La lettera si legge in CARMINATI 2013, p. 220, e va confrontata con quella in cui Marino parla dell'*Adone* come di »fabrica risarcita« e »gonnella rappezzata« (MARINO 1966, n. 121), su cui vd. le conclusioni di RUSSO 2008a, pp. 269–270, e soprattutto RUSSO 2008b.

14 Così in MARINO 1966, n. 218, su cui più oltre.

non sono così strettamente uniti da formare un tutto indivisibile, o un tutto integrale, come dice Stigliani.¹⁵

Questa natura è così evidente, e con tanta acquiescenza dichiarata dallo stesso Marino che, rileggendo la difficile prefazione di Chapelain e le polemiche seguite alla pubblicazione del poema, viene da chiedersi se abbia avuto senso paragonare l'*Adone* a un poema eroico: non si trattò di fargli indossare un abito della foggia sbagliata, anzi di taglia, colore, tessuto sbagliati? Per rispondere a questa domanda, giunge in soccorso ancora un lapidario giudizio di Corcos: »Non si può negare che non ci fosse l'intenzione di fare un poema epico, come se ne vedono i vestigi e come egli stesso affermò.«¹⁶ Infatti, come sempre dovrebbe accadere, occorre guardare a Marino con gli occhi dei suoi contemporanei: risulta allora evidente che il confronto con il dibattito cinquecentesco sul romanzo cavalleresco e soprattutto sul poema eroico, a valle della pubblicazione della *Liberata*, era attivo nella mente di Marino (e giustifica di rimando le critiche di Stigliani). Anzi, è sempre in controluce, e ne sono prova proprio la lettera di Chapelain e le polemiche seguite alla pubblicazione del poema: segno che la norma cinquecentesca, su cui Tasso e molti altri con lui fondarono la loro intera carriera letteraria, è ancora, appunto, una norma: una regola da rompere »a tempo e luogo«, magari, ma una regola ancora vigente. Ogni gioco di scardinamento implica un intero, un montaggio corretto che viene scombinato, ma non cessa di esistere come modello. Sembra quasi che Marino avesse l'intenzione di fare qualcosa che poi, trascinato dal suo gusto, dal suo estro, e – importante – dalle sue traversie biografiche, finì per scompaginare egli stesso, rinnovando le architetture quasi inconsapevolmente.

In questo senso, può essere utile rileggere due lettere inviate dal Marino dopo l'emergere della polemica suscitata da Agazio di Somma, che nella prefazione ai due canti dell'*America* da lui pubblicati nel 1624 aveva »osato« premettere l'*Adone* alla *Liberata*.¹⁷ Come è noto, due tra i principali amici del Marino presero le distanze da quel giudizio: Girolamo Preti e Antonio Bruni.

La lettera al Preti¹⁸ è una delle più nitide prove di quell'»intenzione« di cui parlava Corcos. Ma è interessante studiarne le espressioni per comprendere che accanto alla notissima, spavalda dichiarazione che »la vera regola è saper rompere le regole a tempo e luogo«, in questa lettera vi sono da parte di Marino ammissioni di debolezza, e che

15 CORCOS 1893, p. 24. Cfr. STIGLIANI 1627, p. 27, che riteneva l'*Adone* non un »tutto integrale«, ma un »tutto aggregato«.

16 CORCOS 1893, p. 23. Su questo aspetto cfr. ARDISSINO 2020.

17 Cfr. PAUDICE 1978.

18 MARINO 1966, n. 216, da cui le citazioni qui di seguito.

la sua strategia difensiva va messa in relazione con i giudizi di Stigliani sopra commentati. Marino traccia un confronto per similitudine: l'*Adone* è diverso dalla *Gerusalemme* così come le *Metamorfosi* di Ovidio lo sono dall'*Eneide* di Virgilio; ma solo »in quanto alla parte della disposizione, perché circa l'arte, come sono l'invenzione, il costume, la sentenza, l'elocuzione«, i due poeti antichi (e di rimando, i due moderni) sono allo stesso livello. Questo confronto giunge dopo due altre mosse argomentative:

a. ci sono »mille capi« per poter far passare l'*Adone* per poema epico: infatti, la favola antica (il mito) ha »forza d'istorica«; e se non eroico, il poema può essere detto »divino«, perché parla di dei.

b. il genere della *Gerusalemme* è diverso da quello dell'*Adone*; lo stile è più magnifico, più laconico, più poetico e più ricco, ma il paragone è tuttavia lecito: »che in quel mio poemazzo non sia pur qualche particella, che gli si possa contraponer ed esser contrapesato alla medesima bilancia, di questo me ne riporto al vostro giudizio.«

Il termine chiave di quest'ultima argomentazione è »particella«: il confronto tra i due autori è possibile non sul piano della struttura, ma nelle singole parti.

Lo stesso ragionamento viene ribadito, quasi ossessivamente, nella lettera al Bruni,¹⁹ già richiamata; e vengono aggiunti esempi concreti. L'incanto d'Ismeno nella *Liberata* può essere stimato egualmente a quello di Falsirena, anzi il secondo è »più copioso ed è sparso di colori più vivi e spiritosi di poesia«; il discorso di Clizio in lode della vita pastorale è simile a quello del pastore che parla a Erminia; insomma,

Or come adunque affermar che *tra parte e parte* d'un poema con l'altro non si possa far parallelo e paragone? È così povero il mio poema dell'*Adone*, che non abbia cento e mille *luoghi* da paragonar con altrettanti della *Gerusalemme*? [...] È così gran bestemmia il dir che si possa comparar *un membro all'altro*, benché i poemi sieno fra loro diversissimi? [non] ho per isproposito che un litterato amico voglia far parallelo tra scrittura e scrittura in *quelle parti* che fra loro, o per il soggetto, o per lo stile, hanno simiglianza.

Un confronto possibile solo nelle singole *parti*, dunque, come riportava Stigliani: a riprova della natura aggregata del poema.

Lo stesso schema si ritrova nella *préface* di Chapelain e in alcune sue dichiarazioni più tarde. Del resto, tutta la *préface* non è altro che una lunga dimostrazione del fatto che l'*Adone* è un poema epico, pur se di nuova specie: esso viene analizzato alla luce delle »condizioni dell'epopea«, e non difeso come un nuovo genere. L'assunto con cui Chapelain apre e chiude la *préface* è: »giudico l'*Adone*, nella forma che noi l'abbiamo

19 MARINO 1966, n. 218 (corsivi miei).

veduto, esser buon poema, composto nella sua novità secondo le regole generali dell'epopeia et il migliore nel suo genere che possa giamai uscire in luce». ²⁰ Anzi, egli sta ben attento a censurare eventuali commistioni: quando viene a trattare di eventuali altre »azioni« oltre a quella portante del poema, parlando delle »non principali« sostiene che il Marino le abbia aggiunte nel modo giusto e parcamente, trattandole all'antica, per lo più, e solo in un caso »alla moderna«, ossia nel canto XIV *Gli errori*, scopertamente ripreso dalle *Etiopiche* di Eliodoro: »che non approvarei altrimenti in questo poema se ce ne fosse più d'un canto (veramente divino, che egli chiama Gli errori) per causa dell'assurdità che mi pare che apporti il mescolamento de' generi e la confusione de' tempi.« (§ 85)

La modernità del romanzo, in altre parole, è tollerabile solo in minime dosi; e in minime dosi, secondo Chapelain, l'ha accolta il Marino nel suo poema.

In alcune dichiarazioni dei decenni successivi, il giudizio di Chapelain, che già nella *préface* non era del tutto tenero, si inasprì, ed è interessante vedere come anche il critico francese converga nella direzione che era già stata di Stigliani, Preti, Bruni, e presumibilmente di Marino stesso:

Pour son Adone, c'est une mer qui n'a ni fond ni rive et que jamais personne que Saint-Amant n'a pu courir entièrement, mais le *détail* en est riant et les descriptions délicieuses.

Quant au Marin, il était fort ignorant et n'avait que l'imagination belle pour le *détail* des pensées, et l'expression pure, nombreuse, et claire pour *le lyrique principalement*. Il ne pensa à l'art qu'après avoir achevé son gran poème de l'*Adone*. ²¹

Una bellezza da gustare nel *dettaglio*, dunque, non nella struttura imprendibile; un poeta che trova l'arte nella singolarità dei pensieri e nello stile ma che pensa all'»arte«, ossia alla regolata costruzione, solo *dopo* la stesura; in buona sostanza, un'eccellenza riconducibile al genere lirico e concettoso.

Ma Marino non era un poeta distratto, e aveva una padronanza stupefacente dei propri materiali. Segno, dunque, che la questione architettonica non era centrale, e che la poetica mariniana guardava ad aspetti diversi da quello dell'unità del poema,

20 Cito dalla poco considerata traduzione italiana di Filippo Antonio Torelli, fedele e attenta al lessico critico della poetica: CHAPELAIN 1625, § 8 (rispetto la paragrafatura della *préface* adottata da Russo in MARINO 2013).

21 Le due citazioni rispettivamente dalla lettera a Pierre-Daniel Huet del 30 marzo 1662 e dalla lettera al Père Rapin del 20 marzo 1673, in CHAPELAIN 1883, pp. 217 e 816; corsivi miei.

del «picciolo mondo» tassiano: o meglio, che l'unità del poema viene raggiunta in modo diverso. Infatti, se pure un modello architettonico ancora è presente, non lo è più la gerarchia dei materiali che contribuiscono a costruire quell'edificio: Marino dà prova di un classicismo onnicomprensivo, ove i materiali vecchi e nuovi che usa per i suoi innesti e per le sue commistioni sono tutti alla pari e intercambiabili. Ed è qui che il concetto di amalgama acquista senso: è sul piano del confronto diretto e minuto col testo che le cose si complicano, e al contempo qualcosa giunge a rendere i testi mariniani del tutto omogenei e unitari. Volendo usare una metafora presa in prestito dalla chimica, potremmo dire che gli ingredienti del miscuglio sono fortemente eterogenei, ma l'esito è un miscuglio omogeneo, in cui i diversi componenti non sono più distinguibili. Che cosa giunge, dunque, a dare unità alla poesia mariniana? Che cosa fa sì, tanto per fare un altro paragone, che gli innesti e le commistioni tra epico e romanzesco in un poema come la *Bulgheria convertita* di Francesco Bracciolini²² risultino stridenti, e quelli mariniani perfettamente amalgamati tra loro?

Si tratta, ovviamente, di un'omogeneità attinta attraverso lo stile, attraverso *un trattamento sempre uguale dei materiali di partenza*. Del resto, anche Chapelain concludeva la *préface* con una lode incondizionata dello stile mariniano, visibile nei concetti e nella locuzione,

nel quale, o per le passioni o per le descrizioni, questa chiarezza sublime, cioè, se mi è lecito, questa floridezza o eleganza di stile, è stata conservata con tal possesso de suoi pensieri, con sì grande osservanza di lingua e con sì particolar riguardo al numero de versi et alla conformità che deve avere con il suo soggetto, che non si potria desiderar più.²³

Questo amalgama, questa omogeneità di stile è più dichiarata che studiata, anche nella critica recente. Segnalo, come eccezione, la nuova edizione commentata del *Tempio* a cura di Gian Piero Maragoni,²⁴ in grado di afferrare e trasmettere al lettore i meccanismi profondi dello stile mariniano. Altra bibliografia ho segnalato in un mio recente volume,²⁵ dove ho provato a verificare la tenuta dell'amalgama intrecciando la questione con quella, centrale nel Marino, dell'*imitatio*. Naturalmente, di imitazione si era discusso per tutto il Cinquecento e ben prima, ma Marino, come è noto dai suoi pronunciamenti di poetica, esemplarmente analizzati di recente da David Nelting,²⁶

22 Cfr. CARMINATI 2018.

23 CHAPELAIN 1625, § 150.

24 In MARINO 2020.

25 CARMINATI 2020.

26 NELTING 2017.

cambia profondamente il concetto di imitazione, abbandonando il criterio dell'*au-toritas* e riportando tutti i materiali sullo stesso piano, come anticipavo.

Un buon esempio si ricava da un testo la cui tenuta filologico-redazionale è a prova di bomba: il *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele* (1608), testo scritto molto in fretta, pubblicato a tambur battente, certamente non interessato da ripensamenti, aggiunte, mutamenti, aggregazioni di ampia scala come lo sarà invece l'*Adone*. Ebbene, gli studi più recenti e il nuovo commento di Marco Corradini (uscito insieme a quello appena menzionato di Maragoni)²⁷ hanno pienamente dimostrato che *anche* un panegirico scritto rapidamente e sulla scorta di una fonte macroscopica (Claudiano), nasconde in realtà un lavoro sulle fonti (che ho provato a rendere visibile con i colori nella citazione qui sotto: le parole a più colori sono comuni a più fonti) esemplare per comprendere il concetto di imitazione del Marino: per esempio, per le sestine 40–49 del *Ritratto* Marino usa un poemetto latino encomiastico a sfondo mitologico (la *Laus Herculis* dello pseudo-Claudiano), due poemi epici (uno latino, uno italiano: *Eneide* e *Gerusalemme liberata*) e un poema mitologico (latino: le *Metamorfosi* di Ovidio), e infine un madrigale²⁸ del suo rivale Stigliani.²⁹ Segno che anche nelle piccole porzioni di testo Marino attinge a materiali eterogenei *dal punto di vista del genere letterario*, rifondendoli in un unico calderone. La precisazione in corsivo non è oziosa: è un'eterogeneità di genere, metrica, *ma non tematica*, perché lo »zibaldone« di letture del Marino, ove egli annotava i brani notevoli degli autori che leggeva, funzionava per lemmi, per temi. Infatti, tutti i testi impiegati in quelle sestine descrivono serpenti: Marino vi ricorre per narrare l'episodio in cui Carlo Emanuele infante avrebbe strozzato due vipere giunte a minacciarlo nella culla. Naturalmente, questo metodo di lavoro comporta una totale indifferenza al rispetto dei diversi livelli di stile e una disarmante intercambiabilità tra i diversi livelli di genere, e questa è già una conclusione importante sul piano storico-letterario (impensabile, ad esempio, per Tasso). Nel caso del *Ritratto*, l'amalgama riesce perfettamente, tanto che non solo i singoli ingredienti non sono più distinguibili, ma essi risultano fusi in modo del tutto naturale e coerente con il genere di approdo, il panegirico in sestine, con un esito magistrale. Un esito che porta in un'unica direzione, garanzia di omogeneità: l'aumento della temperatura metaforica e della concettosità del testo, ad ogni livello,

27 In MARINO 2020.

28 *Cetra toscana, che già in suon cantasti*, »In lode della fontana di Leinate, del Signor Conte Pirro Visconti«, pubblicata sin dall'edizione delle Rime di Stigliani del 1601 (STIGLIANI 1601, p. 38) e poi con varianti nella seconda edizione del 1605 (STIGLIANI 1605, p. 281).

29 Rinvio per brevità all'analisi dettagliata dei testi e alle conclusioni contenute in CARMINATI 2020, pp. 100–107.

dall'aggettivazione alla vera e propria metafora. È questo lo smalto che Marino applica ad ogni suo testo, ed è questo che dà unità anche a un poema nato per aggiunte e progressive ›farciture‹ come l'*Adone*.

Il ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele, 1608, sestine 43–44

43

In squallid'orbi e 'n lubrici volumi

vibran sé stessi i fulmini del bosco.

Rosseggianti di morte ardono i lumi,

gonfio da l'ira irrigidisce il toscò.

Lancian tre lingue, e l'una e l'altra bocca

gravi d'aura tartarea aliti scocca.

• pseudo-Claudiano, *Laus Hercules*

• Virgilio, *Eneide*, II

• Ovidio, *Metamorfosi*, III e IV

• Tasso, *Liberata*, IX, 25 e XV, 48

• Stigliani, *madr. Cetra Toscana*

• sottolineato: Marino (aumento della concettosità)

44

Di ceruleo squallor, d'aurate squamme

ricche, e d'orgoglio tumide e superbe,

co' fumi de le fauci e con le fiamme

degli occhi annebbian l'aure e seccan l'erbe.

Ergono i colli e spiegano i colori,

de le fronti spietate orridi onori.

Un esempio dall'*Adone* potrà rivelarsi utile in questa chiave. Si tratta di un episodio appartenente ai ›canti di Falsirena‹, e precisamente delle ottave 32–82 del canto XIII, in cui Falsirena risuscita un cadavere, dandogli la parola affinché le riveli di chi è innamorato Adone. I canti di Falsirena sono stati indagati dai commentatori e dalla critica, sino agli anni recenti, ritrovandone le fonti (sin dal volume del 1891 di Francesco Mango)³⁰ e interpretando il rapporto del Marino con tali modelli. I risultati di questi studi vanno sostanzialmente in un'unica direzione: quella della »parodizzazione dell'eroe epico«,³¹ della demolizione dell'impalcatura del poema cavalleresco nelle riprese da Boiardo che segnano la differenza con l'*Inamoramento*³² e, per l'episodio

30 Cfr. MANGO 1891, pp. 192–205.

31 PORCELLI 1989, p. 219.

32 MICOCCI 2009, pp. 18–26. Mi riferisco al paragrafo *Morgana, Falsirena e Erichto* ove l'autrice traccia dapprima un paragone tra Boiardo e Marino, confrontando Morgana e Falsirena, e poi analizza le risonanze lucanee in Boiardo, identificando la *Pharsalia* come fonte comune a entrambi i poeti, sep-

particolare di cui qui si tratta, della parodia quasi irriverente dell'«apparato incantatorio» della maga Eritto nel VI libro della *Pharsalia* di Lucano.³³ Laddove, infatti, nel poema lucaneo la reviviscenza di un cadavere serve per decidere le sorti della guerra civile, nell'*Adone* l'incanto di Falsirena punta a scoprire un «risibile segreto: di chi è innamorato Adone?»³⁴ E ancora, la critica sanziona proprio l'uso «decorativo e non sostanziale» di Lucano: Selene Sarteschi sostiene che quegli spezzoni epici nell'*Adone* creino «un'illusione paragonabile ad una macchina col motore acceso ma messa in folle: si preme sull'acceleratore e il rumore diventa altissimo ma la macchina non si muove».³⁵ Sulla stessa linea la critica interpreta la distanza dalle altre due fonti principali: le *Etiopiche* di Eliodoro, che, già citate nel XIII canto, verranno poi in primo piano nel XIV; e il XIII canto della *Liberata*, con l'incanto di Ismeno (ottave 1–11).

Ora, se vogliamo dar credito alle parole del Marino, che nella lettera al Bruni sopra citata difendeva il confronto (addirittura vantaggioso per lui) tra l'incanto di Falsirena e quello di Ismeno, tale parodizzazione non sarebbe in alcun modo intenzionale, perché il fine del Marino in quelle ottave era invece quello di gareggiare con le sue fonti, in modo da scrivere versi che stessero a pari con quelli della *Liberata*, o addirittura la superassero: epici a tutti gli effetti. Se torniamo a guardare ai brani interessati col metodo variopinto seguito poco fa per il *Ritratto*, possiamo comprendere, a mio parere, il modo e lo scopo dell'ibridazione e dell'imitazione, l'efficacia dell'amalgama, e non ultimo il metodo di lavoro del Marino. Non posso qui analizzare da vicino tutte le ottave, il cui «lavoro di ritaglio [e di] redistribuzione» è del resto registrato, pur senza interpretarlo, nel commento di Pozzi.³⁶ Ad esso ha aggiunto elementi importanti un luminoso saggio di Edoardo Fumagalli³⁷ che ha dimostrato come, oltre che del testo di Lucano, Marino si sia servito anche dei commenti umanistici e cinquecenteschi al poema latino. Basteranno alcuni esempi.

Nelle ottave 38–39, Marino descrive il momento in cui Falsirena, alla ricerca di un morto da risuscitare, giunge nella «gran pianura» dove si era svolta una battaglia tra il sultano di Babilonia e il re d'Assiria, ora perciò disseminata di cadaveri. L'arrivo

pure per episodi e caratterizzazioni diverse. Inoltre, sottolinea la dipendenza del cagnolino Pericco, che accompagna Sylvania nel guidare Adone verso il regno di Falsirena, dai quadrupedi di Boiardo e Ariosto (rispettivamente *Inamoramento*, I, XXV, 2–10 e *Orlando furioso*, XLIII, 106–112).

33 MICOCCI 2009, p. 22; MASSELLI 2016, p. 96, che parla di «ridicolizzare l'uso della necromanzia». Da notare che il prelievo, scopertissimo e amplissimo, dal VI libro lucaneo non fu segnalato da Stigliani nell'*Occhiale* né da Girolamo Aleandro nella *Difesa dell'Adone*, si invece da Nicola Villani nelle *Considerationi di messer Fagiano* (VILLANI 1631, pp. 278–279, già citato da Mango).

34 MICOCCI 2009, p. 22.

35 SARTESCHI 2011, p. 151.

36 MARINO 1988, vol. 2, p. 513.

37 FUMAGALLI 1997.

della maga disturba »lupi ingordi« e »fere oscene«, intenti a divorare i corpi morti. La scena è ricalcata sui vv. 624–629 del VI libro della *Pharsalia*.³⁸ Come si vede dalla citazione qui sotto, le parole e le immagini tratte da Lucano, in verde, ricevono la consueta intensificazione concettosa (in rosso, e sottolineato): i lupi e i rapaci che in Lucano stanno dilaniando i cadaveri, e fuggono alla vista della crudele Eritto, diventano nel Marino, con la costruzione di due metafore continuate, protagonisti di un banchetto, ove i cadaveri sono l'*esca crudele*, le *delizie*, le *vivande*, il terreno la *mensa funesta*, e i cadaveri ammucchiati divengono *reliquie di guerra*, un bottino da rapire, ma un bottino fatto di resti umani. In Lucano, Eritto con un incantesimo raddoppia l'oscurità della notte («*noctis geminatis arte tenebris*«, v. 624); in Marino Falsirena non si serve della magia: è la sua chioma, avvolta in bende nere e in un fumo nero, a rendere più intensa l'oscurità. Il particolare lucaneo della fosca nube in cui è avvolta la testa di Eritto, dunque, viene unito a quello della raddoppiata oscurità delle tenebre entro un unico *concetto*, con procedimento iperbolico consueto nella lirica (si pensi al celebre sonetto *Nera sì, ma se' bella, o di Natura*).

L'Adone, XIII, 38–39

Pharsalia, VI, vv. 624–629

Veggionsi tutte in quelle parti e 'n queste
porporeggiar le spaziose arene,
fatte **d'esca** crudel **mense** funeste
a **lupi ingordi** et **altre fere oscene**
ch'è monte a monte accumulate in terra
le **reliquie a rapir van de la guerra**.

lupi [...] volucres

Ma **da la maga** che dal ciel discende
son le **delizie** lor turbate e rotte,
onde lasciate le **vivande** orrende
fuggon digiune e timide a le grotte.
Ella **di fosche nubi e fosche bende**
che raddoppiano tenebre a la notte
avolta il capo, invilupata i crini,
di quel **tragico pian scorre** i confini.

Dum Thessala vatem / eligit

fugere lupi, fugere revulsis / unguibus inpastae
volucres
Dixerat et **noctis geminatis arte tenebris**
maestum tecta caput squalenti nube pererrat

38 Mi servo dell'edizione LUCANO 2018.

La stessa intensificazione avviene nelle ottave 42–43, in cui è descritto il momento in cui Falsirena sceglie uno dei cadaveri, mentre gli altri uccisi »de l’alta sentenza in dubbio stanno«, domandandosi chi deciderà di risuscitare. In queste ottave Marino si appoggia non solo a Lucano (VI, vv. 629–636), ma anche ai suoi commentatori: lo ha mostrato Fumagalli, che ricorda come all’ottava 42 Marino »genialmente rallenta l’azione e indugia sugli affannosi controlli eseguiti da Falsirena«³⁹ per verificare che il cadavere sia integro nell’apparato fonatorio, che permetterà al corpo risuscitato di parlare.

L’Adone, XIII, 42–43

Pharsalia, VI, vv. 629–636 **commentatori di Lucano**

Scelse un meschin di quella mischia sozza
che passato **di fresco** era di vita.
Intero il volto, intera avea la strozza,
ma d’un troncon nel petto ampia ferita.
Se sia guasto il **polmon**, se **rotta o mozza**
sia **l’aspra arteria** ond’ha la **voce uscita**
prendendo a **perscrutar**, **trova** la maga
ch’ha le **viscere intatte** e **senza piaga**.

Eligit
novae [...] mortis (v. 619)
tepidique cadaveris ora / plena voce sonent (vv. 621–622)
pulmonis rigidi stantis sine vulnere fibras / invenit«
Per arterias vox clara exire non posset (Ognibene da Lonigo)
fracta aut stridula (Hortensius)
scrutata medullas

Pende il fato da lei di **molti uccisi**,
che de l’alta sentenza **in dubbio stanno**,
e **qual** di tanti dal mortal **divisi**
voglia a la luce rivo-car non sanno.
Se vuol tutti **annodar gli stami incisi**
convien che ceda l’infernal tiranno
e, **le leggi de l’Erebo distrutte**,
renda a le spoglie lor l’anime tutte.

Fata peremptorum pendent iam multa virorum
quem superis revocasse velit
in dubio sunt [...] nam quisque in lucem poterat revocari
(Sulpicio da Veroli)
Si tollere totas / temptasset campis acies et reddere bello,
cessissent leges Erebi

Ma questa verifica di integrità è del tutto vanificata dall’ottava 44 (qui sotto), in cui Marino, ricamando d’immaginazione sulla scena di Lucano in cui Eritto trascina il cadavere giù per una scarpata sino al suo antro (*Pharsalia*, VI, vv. 637–641), scrive che il cadavere fu trascinato da Eritto sui sassi *affinché* la carne anche dopo la morte resti *più lacera e trafitta*, senza che questa maggiore lacerazione trovi alcuna ragione sul piano narrativo e con un indugio horror degno del miglior Lucio Fulci.

39 FUMAGALLI 1997, pp. 339–340, donde traggio le citazioni dei commentatori, qui sotto.

L'Adone, XIII, 44

Or del misero **corpo** a cui prescritta
l'ultima linea ancor non era in sorte
lubrico intorno al **collo** un **laccio** gitta
e con groppi tenaci il lega forte.
Indi, acciò che più lacera e trafitta
resti la carne ancor dopo la morte,
fin dov'entra nel monte un cupo speco
su **per sassi** e per spine **il tira seco.**

Lucano, *Pharsalia*, VI, vv. 637–641

Electum tandem traiecto gutture corpus
ducit, et inserto laqueis feralibus unco
per scopulos miserum trahitur, per saxa cadaver
victurum montisque cavi, quem tristis Erichto
damnarat sacris, alta sub rupe locatur.

Nell'episodio Marino innesta anche una ripresa da Eliodoro.⁴⁰ Nel VI libro delle *Etiopiche* (§§ 12–15) è infatti presente una scena molto somigliante a quella di Lucano riscritta nell'Adone. Cariclea e Calasiri si affrettano verso il villaggio di Bessa, dove sperano di ritrovare Teagene e Tiami: ma, appena fuori del villaggio, si trovano di fronte una distesa di cadaveri, tragico esito di una battaglia. Camminando tra i corpi e volgendo lo sguardo dappertutto nel timore di trovare morti i propri cari, s'imbattono in una vecchia disperata per la morte del figlio. La donna racconta la battaglia ma si rifiuta di condurli subito a Bessa, perché durante la notte dovrà compiere sacrifici espiatori: li invita ad attendere poco discosti. Cala la notte, Calasiri si addormenta mentre Cariclea veglia e assiste terrorizzata al rito compiuto dalla vecchia, che con un elaborato sortilegio risuscita il figlio, costringendolo a reggersi in piedi. La vecchia gli chiede se l'altro figlio rimastole sopravviverà, ma il cadavere risuscitato si limita a fare un cenno con il capo, ricadendo bocconi; la donna allora impiega i »mezzi più violenti della magia«, riuscendo a farlo rialzare una seconda volta e ripetendo la stessa domanda. A quel punto, il cadavere parla, lanciandosi in una violenta rampogna contro la madre, accusandola di sacrilegio, di non portare rispetto ai morti, di non dargli sepoltura e di non arretrare di fronte a nessun limite. E di seguito le profetizza non solo la morte dell'altro figlio, ma pure la morte violenta che le toccherà di lì a poco; con l'occasione, la rimprovera anche di aver svolto le sue pratiche sacrileghe di fronte a testimoni, e prevede un futuro splendido e regale per Cariclea. Una traccia dell'episodio delle *Etiopiche*

40 Cfr. Micozzi 2009, p. 23 e nota 30.

(libro che, come già ricordato, diverrà la falsariga di tutto il canto XIV) è riscontrabile dapprima nell'ottava XIII, 40 dell'*Adone*:⁴¹ ma si tratta di un riscontro piuttosto generico.

L'Adone, XIII, 40

Per que' campi di sangue umidi e tinti
vassene col favor de l'ombra cheta
e la confusion di tanti estinti
volge e rivolge tacita e secreta;
e mentre de' cadaveri indistinti,
a cui l'onor del tumulo si vieta,
calcando va le sanguinose membra,
oscura cosa e formidabil sembra.

Lucano

[VI, 12]

Ecco che vedono un gran numero d'uomini che giacevano a terra, uccisi da poco.

passando vicino ai cadaveri e volgendo lo sguardo dappertutto [...]

[VI, 15]

Sospettando che si fossero nascosti tra i morti, vagava

dappertutto in mezzo ai cadaveri

conduceva la sua ricerca tra i corpi in preda all'ira e senza guardarsi intorno

pererrat / corpora caesorum tumulis proiecta negatis (vv. 625–626)

Che anche il testo greco sia alla base delle ottave dell'*Adone* che stiamo considerando è invece dimostrato con sicurezza dalle ottave 80–81, in cui il cadavere risuscitato da Falsirena, dopo avere risposto su chi sia la donna amata da Adone, si rivolta contro la maga, accusandola di «fiero abuso e rio» e profetizzando l'infelice fine del suo amore. La ripresa dal § 15 delle *Etiopiche* mi pare qui mediata dal volgarizzamento di Leonardo Ghini, a stampa sin dal 1556 e riedito più volte sino agli anni mariniani.⁴²

41 Per le *Etiopiche* cito la traduzione italiana di Aristide Colonna, in ELIODORO 2015. Così i brani citati qui sotto suonano nel volgarizzamento di Leonardo Ghini, per cui vd. *infra*: «viddero quivi disteso una gran moltitudine di corpi nuovamente uccisi»; «ma essendosi poi accostati, et havendo risguardato intorno a' quei morti» (p. 226); «con fiero et horribile aspetto andava contra di loro, per tutto dove erano i corpi morti raggirandosi»; «con tanto poca avvertenza per la grande ira andava tra que' morti cercando» (p. 233).

42 ELIODORO 1556 è la princeps. Per citare mi avvalgo di ELIODORO 1611: il passo riportato è a p. 232.

L'Adone, XIII, 80–81

E, **poiché tu** con fiero abuso e rio
de l'arti tue mi togli ai regni bassi,
e **per un curioso e van desio**
fai che Stige di novo a forza io passi,
né men crudel ch'è l'alma al corpo mio,
ucciso ancor, d'uccidermi non lassi,
ascolta pur, ch'io voglio ora scoprirti
quel che non intendea prima di dirti.

Permette il giusto ciel per questo scempio
e per l'audacia sol del tuo peccato,
ch'osò con strano e non udito esempio
sforzar natura e violare il fato,
che non s'adempia mai del tuo cor empio
il malvagio appetito e scelerato:
né te l'amato bene amerà mai
né tu del bene amato unqua godrai.

Eliodoro **volgarizzamento di Leonardo Ghini**

Non ti accontenti più, come all'inizio, di intraprendere pratiche empie, ma porti avanti questo tuo atto sacrilego senza arretrare davanti a nessun limite: infatti costringi un cadavere non solo a levarsi in piedi e a far cenni, ma anche a parlare. Non ti curi di seppellirmi, impedendomi così di unirmi alle anime degli altri morti e ti preoccupi soltanto di quello che torna utile a te. Ebbene ascolta allora ciò che prima esitavo a rivelarti.

Ma poi che tu, quanto vagliono le forze de la scienza tua, mi uccidi e perseguiti, usando non solamente scelerati principii, ma accrescendo già la sceleratezza in infinito; costringendo un corpo morto a parlare, non che a tenersi in piedi et accennare, né prendi cura alcuna di farmi l'essequie, e mi vieti il congiugnermi con l'altre anime, e sei divenuta **curiosa** solamente del commodo tuo, **ascolta quello che già io non volli scoprirti**. Né il tuo figliuolo tornerà salvo [...]

Marino innesta i prelievi da Lucano ed Eliodoro nel suo poema senza alcuna cautela e senza alcun distinguo: è, appunto, un innesto. La natura del testo di partenza non muta affatto, non è una *parodia* dell'epica: muta soltanto il contesto narrativo (amoroso e non bellico), in cui *lo stesso* episodio risulta incastonato. Marino decide di affidare la rivelazione e la profezia sull'infelice amore di Falsirena a un cadavere riportato in vita; a quel punto possiamo immaginare che faccia appello al suo zibaldone di letture alla voce »cadavere risuscitato« e »terreno cosperso di cadaveri«, e vi trovi Lucano, Eliodoro, Tasso, così come alla voce »maga« aveva trovato la Morgana di Boiardo, e alla voce »cagnolino« il quadrupede di Boiardo e Ariosto, alla voce »serpi« – per tornare al *Ritratto* – Virgilio, Ovidio, Claudiano, Tasso, Stigliani. Non è un pensiero peregrino, perché tali indici spesso corredevano le opere stesse e rendevano più facile il reperimento, come accade proprio nella *Tavola*⁴³ in esergo al volgarizzamento di Eliodoro, in cui si trova la seguente indicazione:

43 ELIODORO 1611, c. a8v.

Tavola di tutte le cose notabili contenute nella Historia Etiopica.

[...]

M

[...]

Morto fatto levare in piedi da una vecchia. 230

Ma la gestione dell'episodio e del rapporto con le fonti, il trattamento del materiale verbale, per riprendere una benemerita formula di Edoardo Sanguineti,⁴⁴ acquisisce il modello attraverso l'applicazione di uno smalto che rende l'innesto omogeneo al rimanente e, come ha scritto Fumagalli con felice espressione, «oculta le suture»: l'amalgama si realizza perfettamente e il lettore non percepisce alcuna scossa, perché lo stile permette di impastare insieme le cupe atmosfere di Lucano con quelle avventurose di Eliodoro, e di richiamare alla memoria il momento solenne dell'incanto demoniaco di Ismeno senza prelevare neppure una parola dalla *Liberata*.⁴⁵ Questo impasto è ottenuto mediante il trattamento retorico che ho mostrato nelle immagini: amplificazione con largo uso di figure binarie, creazione di campi semantici omogenei e di serie metaforiche, soprattutto aumento della concettosità, *forzando d'immaginazione* sul testo del modello. Ampia importanza nell'amalgama assume poi la musicalità inarrivabile dei versi del Marino (raggiunto forse solo da Metastasio), quella *venustà* di cui discorre in questo stesso volume Ilaria Paltrinieri. Ora, se rileggiamo la lettera al Bruni, avremo più chiaro il significato dei termini che immodestamente Marino applicava al suo XIII canto ritenendolo superiore alla *Liberata*: «più copioso», «sparso di colori più vivi» e soprattutto «più *spiritosi*», con termine infrequente nelle poetiche cinque-secentesche italiane e da riportare proprio alla stagione mariniana. Il *Vocabolario della Crusca* lo registra per la prima volta nella II edizione del 1623,⁴⁶ precisando: «Diciamo anche spiritoso, per molto ingegnoso»: da intendersi dunque in direzione marcatamente concettosa.

44 SANGUINETI 1964.

45 Cfr. l'analisi di MANGO 1891, pp. 201-202.

46 CRUSCA 1623, ad vocem: «che ha vivacità di spirito».

Apparato Bibliografico

- ARDISSINO 2020: Erminia Ardissino, »Vanitas vanitatum«. Una lettura dell'»Adone«, in: Testo 79, 2020, pp. 41–63.
- CARMINATI 2008: Clizia Carminati, Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura, Roma/Padova 2008.
- CARMINATI 2013: Clizia Carminati, Affetti e filastrocche: una lettera inedita di Giovan Battista Marino a Ridolfo Campeggi, in: Filologia e Critica 38, 2013, pp. 219–238.
- CARMINATI 2018: Clizia Carminati, Poesia e corte barberiniana: sulla ›Bulgheria convertita‹ di Francesco Bracciolini, in: Filologia e Critica 43, 2018, pp. 202–225.
- CARMINATI 2020: Clizia Carminati, Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento, Pisa 2020.
- CARMINATI 2021: Clizia Carminati, Arte e artisti nell'epistolario di Marino: le Lettere del 1628, in: L'Ellisse 14, 2019 [ma 2021], i.c.s.
- CHAPELAIN 1625: Discorso di Monsù Cappellano, a Monsù Faverello Consigliero del Re nella sua Corte de' Sussidij, nel quale dà il suo parere sopra L'Adone poema Del Cavalier Marino, Tradotto di francese in italiano dal Signor Filippo Antonio Torelli Romano, in La Sferza invettiva del Cavalier Marino a quattro Ministri della Iniquità. Con una lettera faceta del medesimo. Aggiuntovi un discorso in difesa dell'Adone, Venezia, Giacomo Sarzina 1625, pp. 131–248.
- CHAPELAIN 1883: Jean Chapelain, Lettres de Jean Chapelain de l'Académie Française, publiées par Pierre Tamizey de Larroque, vol. 2, Paris 1883.
- CORCOS 1893: Felice Corcos, Appunti sulle polemiche suscitate dall'Adone di G.B. Marino, Napoli 1893.
- CORRADINI 2019: Marco Corradini, Origine e fortuna di un libro non scritto. Sulla Polinnia di Giovan Battista Marino, in: L'Ellisse 14/1, 2019, pp. 47–71.
- CRUSCA 1623: Vocabolario degli Accademici della Crusca in questa seconda impressione da' medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autor del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'uso. Con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi latini, e greci, posti per entro l'opera, In Venezia, appresso Iacopo Sarzina 1623.
- ELIODORO 1556: Historia di Heliodoro delle cose ethiopiche. Nella quale fra diversi, e compassionevoli avvenimenti di due amanti, si contengono abbattimenti, discriptioni di paesi, e molte altre cose utili e dilettevoli a leggere. Tradotta dalla lingua greca nella thoscana da messer Leonardo Ghini, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari 1556.
- ELIODORO 1611: Historia di Heliodoro delle cose ethiopiche. Nella quale fra diversi, e compassionevoli avvenimenti di due amanti, si contengono abbattimenti, descrit-

- tioni di paesi, e molte altre cose utili e dilettevoli a leggere. Novamente tradotta dalla lingua greca nella thoscana da messer Leonardo Glinco [sic], In Vinegia, Presso Andrea Baba 1611.
- ELIODORO 2015: Eliodoro, *Le Etiopiche*, a cura di Aristide Colonna, Torino 2015 [1 ed. 1987].
- FUMAGALLI 1997: Edoardo Fumagalli, *Marino, Lucano e la scuola umanistica*, in: *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, con una bibliografia degli scritti a cura di Carlo Caruso, Bellinzona 1997, pp. 332–347.
- LAZZARINI 2011: Andrea Lazzarini, *Una testimonianza di Tommaso Stigliani. Palazzi e libri di disegno in una dichiarazione di poetica mariniana*, in: *Italianistica* 40, 2011, pp. 73–85.
- LUCANO 2018: Marco Anneo Lucano, *Farsaglia o la guerra civile*, introduzione e traduzione di Luca Canali, premessa al testo e note di Fabrizio Brena, testo latino a fronte, Milano 2018 [1 ed. 1997].
- MANGO 1891: Francesco Mango, *Le fonti dell'Adone di Giovan Battista Marino. Ricerche e studi*, Torino/Palermo 1891.
- MARINO 1966: Giambattista Marino, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino 1966.
- MARINO 1988: Giovan Battista Marino, *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, 2 voll., Milano 1988.
- MARINO 2013: Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, 2 voll., Milano 2013.
- MARINO 2020: Giovan Battista Marino, *Panegirici*, a cura di Marco Corradini, Gian Piero Maragoni ed Emilio Russo (Edizione delle Opere di Giovan Battista Marino; 3), Roma 2020.
- MASSELLI 2016: Grazia Maria Masselli, *A lezione di magia: Falsirena e le sue maestre nell'Adone di Marino*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea. Atti della Dodicesima Giornata di Studi*, Sestri Levante, 13 marzo 2015, a cura di Sergio Audano e Giovanni Cipriani, Campobasso/Foggia 2016, pp. 47–129.
- MICOCCI 2009: Claudia Micocci, *Sondaggi sull'Adone di Marino*, Roma 2009.
- NELTING 2017: David Nelting, *...formar modelli nuovi... Marinos Poetik des ›Neuen und die Amalgamierung des ›Alten‹. Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe*, in: *Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem* 5, 2017, 13 gennaio 2021 <http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp5/FOR-2305---Working-Paper-No_-5_-Nelting.pdf>.
- PAUDICE 1978: Anna Paudice, *Un giudizio »parziale« svelato: Agazio di Somma e il primato dell'Adone*, in: *Filologia e Critica* 3, 1978, pp. 95–106.

- PORCELLI 1989: Bruno Porcelli, Il luogo della peripezia e gli antimodelli del Marino (canto XIII: la prigionia), in: *Lectura Marini*, a cura di Francesco Guardiani, Toronto 1989.
- RUSO 2005: Emilio Russo, *Studi su Tasso e Marino*, Roma/Padova 2005.
- RUSO 2008a: Emilio Russo, *Marino*, Roma 2008.
- RUSO 2008b: Emilio Russo, Ordine barocco: su alcune pagine di Bartoli e Marino, in: *Ordine. Secondo Colloquio internazionale di Letteratura italiana*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, Napoli 2008, pp. 207–224.
- RUSO 2010: Emilio Russo, L'Adone a Parigi, in: *Filologia e Critica* 35, 2010, pp. 267–287.
- SANGUINETI 1964: Edoardo Sanguineti, Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia, Firenze 1964.
- SARTESCHI 2011: Selene Sarteschi, Lucano in due fonti dell'Adone, in: *Rassegna Europea di Letteratura Italiana* 37, 2011, pp. 141–151.
- STIGLIANI 1601: Tomaso Stigliani, *Rime*, parte prima, Venezia 1601.
- STIGLIANI 1605: Tomaso Stigliani, *Delle rime distinte in otto libri*, Venezia 1605.
- STIGLIANI 1627: Dello Occhiale opera difensiva del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani scritta in risposta al Cavalier Gio. Battista Marini, Venezia 1627.
- VILLANI 1631: Considerationi di messer Fagiano [Nicola Villani] sopra la seconda parte dell'Occhiale del cavaliere Stigliano, contro allo Adone del cavalier Marino; e sopra la seconda difesa di Girolamo Aleandro, Venezia 1631.

Emilio Russo

Marino e l'intreccio dei generi letterari, dalle *Rime* all'*Adone*

1. Marino, il primo Seicento, il Barocco

Una riflessione sul percorso di scrittura del Marino nel primo quarto del Seicento, e in particolare sulla sua lettura del sistema dei generi letterari, richiama in modo inevitabile i nodi interpretativi del primo barocco italiano, un quadro entro il quale il poeta napoletano gioca un ruolo centrale.¹ Cosicché ragionare del Marino, ragionare dell'ambizione dei suoi tanti progetti e poi delle opere effettivamente pubblicate, significa anche ragionare della sua forza modellizzante, della sua incidenza su tutta intera una stagione, al di qua di etichette di comodo (come, per esempio, quella di marinismo) che richiedono oramai una valutazione aggiornata.² Marino certo interviene da protagonista su alcune delle questioni più importanti, e lo fa con una lucidità e con una originalità che non hanno riscontri tra i contemporanei; allo stesso tempo, però, le sue posizioni e i suoi scritti suscitano più spesso polemiche che non riprese, e il coro di omaggi degli anni '10 lascia presto il posto a prese di distanza, e poi ad attacchi aperti, nel corso del papato di Urbano VIII Barberini.³ Si tratta di un diagramma che va dunque letto sul filo degli anni, per intendere le caratteristiche di quello che viene definito il barocco letterario italiano,⁴ individuando sin d'ora alcuni momenti decisivi, alcune date essenziali: dal 1615 del passaggio del Marino a Parigi,⁵ segno tangibile di un cambio di clima culturale, al 1623 dell'*Adone* e del *Saggiatore* e

1 Per un quadro generale sulla stagione barocca vd. gli studi ormai classici di GETTO 2000 e BATTISTINI 2000. Per un inquadramento generale su Marino vd. RUSSO 2008.

2 Per una discussione su alcuni di questi aspetti vd. RUSSO i.c.s.

3 Una presentazione di molte questioni in MOCHI ONORI/SCHÜTZE/SOLINAS 2007; vd. per alcuni autori in particolare RUSSO 2019 e RUSSO 2021.

4 Per una ricostruzione delle letture storiche della stagione barocca in Italia vd. RUSSO 2012.

5 Una ricostruzione fondamentale ora in CARMINATI 2008.

insieme dell'elezione di Maffeo Barberini al soglio pontificio, fino al 1632 del *Dialogo sopra i due massimi sistemi*.

Una diacronia che va inoltre interrogata su piani diversi e soprattutto sui diversi generi letterari, per incrociare autori e opere, per segnare innovazioni e per cercare di definire meglio i posizionamenti. Occorre così seguire le rivalità maturate nel dibattito sul genere epico, nel tentativo di diversi autori di produrre un poema che potesse confrontarsi in modo conveniente con il grande modello della *Gerusalemme liberata*;⁶ e occorre allo stesso tempo confrontare le raccolte di lirica che, in un giro strettissimo di anni, vedono schierarsi a stampa tutti i principali protagonisti del primo Seicento, da Marino a Stigliani, da Casoni a Murtola, fino a Rinaldi e Bruni.⁷ Soprattutto, per quanto qui importa, va sottolineata la proliferazione nella produzione di poemetti, opere poetiche brevi o brevissime nelle quali si consuma in modo evidente una sperimentazione libera dal sistema dei generi classicistici, e spesso intrecciata con la contemporanea produzione figurativa, in un gioco di influssi che ancora attende molti approfondimenti.⁸

Su tutti questi piani la presenza del Marino, come detto, risulta decisiva, e per più ragioni. In primo luogo va messa in conto la lunga durata dell'*Adone* e la sua lenta e silenziosa metamorfosi: dal poemetto in tre canti che destava meraviglia nella Napoli di Matteo di Capua e di Camillo Pellegrino, l'opera su Adone si carica di altre valenze nei primi anni romani e poi diventa, come vedremo, l'immenso edificio poetico degli anni parigini.⁹ Con la sua parabola trentennale, dunque, l'*Adone* va considerato costantemente presente sul tavolo del Marino, come un polo sempre vivo di elaborazione letteraria. Allo stesso tempo, però, accanto a questo filo rosso che corre sottotraccia, Marino si impegna in una serie di altre opere, attraverso le quali entra in relazione – e spesso in polemica – con i letterati contemporanei e soprattutto con diversi centri culturali: prima Roma e poi Torino, ma anche Bologna e Genova, Venezia e Napoli. Proprio seguendo il filo della cronologia e l'articolazione difficile della geografia, dunque, queste pagine proveranno a ragionare sull'esperienza mariniana

6 Vd. ARBIZZIONI/FAINI/MATTIOLI 2005 con una raccolta di indagini sulle diverse prove epiche di primo Seicento.

7 Sulla poesia e soprattutto sulla struttura dei libri di rime nel primo Seicento ancora essenziale MARTINI 2002.

8 Una serie di indagini, mirate in particolare su Marino (ma anche su Rinaldi e su Ferrante Carli) è ora disponibile in RUSSO/TOSINI/ZEZZA 2019.

9 Per una ricostruzione aggiornata sulle dinamiche di crescita del poema vd. RUSSO 2010; si farà qui riferimento alle due edizioni commentate disponibili, quella a cura di Giovanni Pozzi in MARINO 1988, e quella a cura di Emilio Russo in MARINO 2013.

in relazione al concetto di mescolanza e di ibridazione come un elemento qualificante per la stagione culturale di primo Seicento.¹⁰

2. Epica, lirica e poema sacro nei primi anni romani

Dopo la lunga stagione di formazione a Napoli, della quale poco sappiamo e che pure sarà stata decisiva per le prime opere,¹¹ Marino conquista il centro della scena letteraria romana in poco tempo e in modo impetuoso. Lo strumento principale e immediato sono le *Rime*, mandate a stampa nel 1602, ma il cantiere più atteso e più pregiato è quello epico, il poema intitolato *Gerusalemme distrutta* con il quale il napoletano intendeva riprendere e riscrivere a suo modo il precedente tassiano.¹² Non è un caso che, proprio a margine delle *Rime* del 1602, si facesse riferimento al poema su Gerusalemme come grande opera a venire;¹³ e sarà stato proprio quel progetto a destare l'interesse di Pietro Aldobrandini e a guadagnare a Marino l'accesso alla più importante corte romana. La protezione del cardinal Pietro avrà significato per Marino la possibilità di accedere nei circoli pregiati, e soprattutto di entrare in contatto con gli artisti che animavano quegli anni decisivi della corte di Clemente VIII: in primo luogo Caravaggio, in un incrocio del quale del resto sappiamo assai poco,¹⁴ ma poi anche il cavalier d'Arpino e ancora Bernardo Castello, coinvolto in varie committenze. Si tratta di una rete di relazioni che è certo fondamentale avere a mente in vista del futuro progetto della *Galeria* ma che, su un piano assai più difficile, sarebbe utile anche ragionare in termini di stile. Quelli attraversati da Marino sono in effetti anni di straordinaria sperimentazione, tra classicismi e nuove proposte, tra Arpino, Caravaggio e il giovane Poussin, senza dimenticare il ruolo giocato per Marino dalla

10 Su queste questioni fondamentale l'intervento di NELTING 2017; vd. anche le pagine di Clizia Carminati in questo stesso volume.

11 Per una ricognizione sull'ambiente napoletano di fine Cinquecento, e in primo luogo sulla corte di Matteo di Capua, vd. ZEZZA 2021.

12 Sulla *Distrutta* le testimonianze pubblicate in RUSSO 2005, pp. 68–94; inoltre il quadro complessivo in RUSSO 2008.

13 MARINO 1602, cc. a3v–a4r: »Onde, se bene hora io vani fiori e caduchi [le Rime] non arrossisco di presentarle, verrà forse stagione che dalla pianta del mio intelletto, ancorché sterile e dal patrio suo nativo terreno svelta, nascerà qualche frutto maturo di Poema più grave, quale è quello a cui d'intorno lavorando io vo tuttavia, fondato sopra la vendetta della morte di Christo, eseguita per divina volontà da Tito imperatore nella città di Gerusalemme«. Sono sempre miei i corsivi, a testo e in nota, in assenza di indicazione contraria.

14 Uno studio sui rapporti tra Marino e Caravaggio, passando per la figura di Murtola, è in corso da parte di chi scrive e sarà pubblicato nella miscellanea di studi in onore di Maria Antonietta Terzoli (Roma, Carocci, 2022); vd. intanto il celebre saggio di CROPPER 1991.

grande tradizione cinquecentesca, ben rappresentata nella *Galeria*. E questa sovrapposizione di modelli e di stili, che potrebbe aver inciso anche sulla pratica letteraria mariniana (vd. oltre), è già espressa in quella sezione figurativa inserita nell'esordio lirico del 1602.¹⁵

Tornando al progetto della *Gerusalemme distrutta*, comunque, conviene rileggere una testimonianza di un contemporaneo, Maurizio Cataneo (amico di lunga data del Tasso), che così dava notizie del lavoro di Marino intorno al poema epico:

il signor Marini giovane d'anni, ma vecchio di senno et di sapere, vivace et d'ingegno acuto, napolitano. Ha publicato un volume de' suoi sonetti, madrigali, canzoni et stanze, che sono molto lodati, *et hora è qui in casa di Monsignor Reverendissimo Crescentio Chierico di Camera, componendo il Poema della Destruttione di Gierusalemme, imitando per il più il Tasso*, et già ha finito il settimo libro di 30 che pensa di farne, et altri tanti ne ha abbozzati, che in breve li distenderà et colorirà. Nella prima mostra che fa del essercito, descrive 50 cavallieri principali vagamente et variamente l'un dall'altro con li lor varij habiti, arme, ornamenti et imprese et similmente descrive tutti i lor cavalli variati l'un dall'altro con le lor qualità, pelo, bellezza, et ornamenti.¹⁶

Siglata il 17 settembre 1602, e dunque subito dopo la fortunatissima uscita delle *Rime*, è una splendida immagine del poeta ancora nella dimora dei Crescenzi, impegnato nella stesura del suo poema epico, rispettando la promessa di un'opera grande. »imitando per il più il Tasso«, scriveva Cataneo, ma in realtà le notizie che forniva subito appresso andavano nel senso di una significativa deroga rispetto al modello tassiano. Il catalogo dei cavalieri, con la sua ampiezza (»cinquanta cavallieri principali«) e soprattutto il dettaglio sulla rassegna virtuosistica dei cavalli sono elementi caratteristici dell'abbondanza mariniana e di una poesia piegata in chiave ornamentale, in una linea lontana dagli attenti equilibri della *Liberata*. Come è noto, di quel poderoso edificio che aveva annunciato in più occasioni, Marino non pubblicò nulla e l'unico frammento pervenuto, apparso postumo nel 1626,¹⁷ non conteneva quella descrizione così abbondante annunciata dal Cataneo. Eppure, anche così incompiuta e misteriosa, la *Distrutta* suggerisce importanti riflessioni sulle modalità di lavoro e sulla poetica del Marino. Almeno due, infatti, sono le osservazioni possibili a partire

15 Su alcuni di questi testi vd. le proposte interpretative di GUARDIANI 2004; RUSSO 2020.

16 La lettera, inedita fino a pochi anni fa e conservata in un manoscritto della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, è stata pubblicata in RUSSO 2005, p. 72-76.

17 Vd. MARINO 1626.

dall'approfondimento di quella novantina di ottave. Il canto VII, l'unico apparso nella stampa del 1626, narra di una complessa dinamica di intercessione per ritardare la distruzione romana di Gerusalemme e, coinvolgendo le figure di David, della Vergine, di Cristo, toccava materia sacra; su queste ottave nei versi del Marino si possono ritrovare alcuni preziosi legami intertestuali non solo, come era lecito attendersi, con la *Gerusalemme liberata*, ma anche con il *Mondo creato* di Tasso.¹⁸ A quell'altezza, nei primi anni del Seicento, il poema sacro sulla *Genesi* era ancora in larga misura inedito, ma Marino probabilmente riuscì ad averne notizia proprio tramite gli Aldobrandini,¹⁹ e riscrisse nelle ottave della sua *Distrutta* alcuni passaggi dedicati al mistero della Trinità o al momento della creazione della luce da parte di Dio. Elementi del tutto inusuali in un poema epico, che denotano la contaminazione, l'ibridazione consapevole per cui il frammento della *Gerusalemme* mariniana poteva assumere tra le sue maglie fili che arrivavano da un modello di tutt'altra natura, il poema sacro di Tasso, in un trapasso di generi e di livelli che può essere considerato per varie ragioni simbolico.

Ancora, tornando alla lettera di Cataneo, è possibile d'altra parte ipotizzare che quella rassegna di cavalieri e cavalli sia stata, a un certo punto, trasferita dalla *Distrutta* all'*Adone*, nella maestosa quintana del canto XX.²⁰ Questo sarà certo avvenuto quando la speranza di pubblicare la *Distrutta* era definitivamente tramontata, e dunque verosimilmente dopo il 1620. A margine della pubblicazione della *Sampogna*, Marino infatti dichiarava:

*De' due miei poemi maggiori, la Gierusalemme distrutta e le Trasformazioni, non mi occorre di parlare per ora. Pregate Iddio che mi conceda qualche anno di vita, ch'io spero di far conoscere in breve se abbiamo ingegno ancor noi atto a saper tessere una epopeia.*²¹

Una frase rabbiosa nella quale si legge bene l'intenzione di dimostrare la capacità di portare a termine l'antico progetto di un'epica regolare. Mettendo insieme i due elementi: uno stesso progetto inizialmente di marca epica, la *Gerusalemme distrutta*, si alimentava a inizio secolo di elementi del poema sacro e finiva poi per essere riutilizzato, all'altezza degli anni '20, per allungare lo scorcio conclusivo di un poema mitologico. Si tratta della dimostrazione implicita ma non equivocabile

18 Vd. Russo 2019b per una puntuale analisi di alcune ottave.

19 Sulla tradizione del *Mondo creato* di Tasso nel primo Seicento vd. TOMASI 1994.

20 Vd. il commento relativo in MARINO 2013, pp. 2143–2144.

21 MARINO 1993, p. 65. Vd. anche RUSSO 2005, pp. 182–183.

della consunzione del genere epico, che finiva per essere svuotato dall'interno, e che smarriva nelle opere di Marino, ma anche in quelle di Chiabrera, di Bracciolini o di Stigliani,²² i suoi elementi identitari, sia in termini di favola sia e soprattutto in termini di stile, perdendo lo stile magnifico che era stato teorizzato da Tasso²³ e aprendosi allo stile mediano della lirica.

Una simile dinamica in qualche misura si riflette in un altro passaggio decisivo della carriera di Marino, di pochi anni successivo, risalente alla primavera del 1605. Scrivendo una lettera all'artista Bernardo Castello, Marino presentava un dossier di poemetti pronti per una pubblicazione a Venezia. È un testo celebre, sia perché Marino presentava le singole opere in funzione dei disegni e poi delle incisioni con cui Castello doveva accompagnarne la stampa, come era avvenuto sin dal 1590 per la *Gerusalemme* del Tasso; sia perché vi compare la prima descrizione dettagliata dell'*Adone*:

*L'Adone, il quale è diviso in tre libri. Il primo contiene l'origine dell'innamoramento fra la dea e 'l giovane; e qui potrebbe entrare una figura d'Adone addormentato in un prato, con la faretra appesa ad un'arbore e i cani a' piedi, e la dea che gli sta sopra in atto di vagheggiarlo. Nel secondo si raccontano gli amori e i godimenti dell'uno e dell'alto; e vi sarebbe a proposito la figura di Venere e di Adone, che stanno trastullandosi in un boschetto abbracciati insieme, ovvero in atto di stare ascoltando gli uccelli, che vengono a mover lite inanzi a loro. Nell'ultimo si narra la caccia dell'infelice giovane e la sua morte, col pianto che fa la dea sopra il corpo dell'amato.*²⁴

L'*Adone* era dunque qui un poemetto mitologico in tre canti, non ancora l'opera grande degli anni a venire. Quello che più conta, era affiancato a questa altezza da altri poemetti: un *Polifemo*, una *Strage de gl'Innocenti*, un poemetto intitolato *La Fama* e dedicato alla regina d'Inghilterra Anna di Danimarca, e infine un poemetto intitolato *Il pescatore*, sul quale Marino spendeva questa descrizione:

22 Vd. ancora ARBIZZIONI/FAINI/MATTIOLI 2005, in particolare nel saggio introduttivo di Guido Arbizzoni (ARBIZZIONI 2005, pp. 3-35).

23 Per una rassegna delle posizioni dei *Discorsi* tassiani (TASSO 1964) si ricordi almeno lo studio di GROSSER 1992.

24 MARINO 1966, p. 53 (lettera num. 34 dell'aprile del 1605).

Vi è anche un poemetto intitolato *Il pescatore*. Qui si può figurare un pescatore assiso in una riviera (che si finge esser Posilipo), e mentre che sta pescando ragiona alle barche che passano del mestier della pesca.²⁵

Il progetto della stampa veneziana dei poemetti siglava l'abbandono quanto meno temporaneo dell'epica, e segnava insieme l'apertura della narrazione mariniana verso materiali eterogenei: la scelta di poemetti di materia varia, dalla mitologia dell'*Adone* e del *Polifemo*²⁶ alla materia sacra della *Strage*,²⁷ al gusto tutto rusticale del *Pescatore*, fino al panegirico per la regina d'Inghilterra, strettamente collegato alle iniziative politiche della corte romana.²⁸ Era, da parte del Marino, il segno di una indifferenza al sistema dei generi, e insieme la dimostrazione che altri erano i poli che orientavano il suo esercizio letterario: le forme del poemetto, opere di pochi canti e dimensioni contenute, nelle quali realizzare quadri di raffinatissima elaborazione; allo stesso tempo l'ibridazione, rilanciata in modo più consapevole dopo le *Rime* del 1602, con l'immaginario figurativo che già qui, nel 1605 di questa lettera al Castello, sembra aver acquisito il ruolo di componente essenziale per la poesia di Marino.

3. Letteratura e arte tra Torino e Parigi

Proprio il rapporto con il mondo dell'arte sigla in maniera incisiva la stagione torinese. Il *Ritratto* del 1608 è un encomio ma anche una raffigurazione stilizzata di Carlo Emanuele, che assume come interlocutore il pittore Ambrogio Figino;²⁹ ma è soprattutto il capolavoro rappresentato dalla prima delle *Dicerie sacre*, la *Pittura*, a realizzare la sintesi più alta di questa tensione mariniana.³⁰ La celebrazione della Sacra Sindone diventa la base per una lunghissima elaborazione metaforica su Cristo pittore con il suo stesso sangue. E la definizione che Marino avrebbe dato delle *Dicerie* in diverse occasioni conferma come, anche in questo passaggio, l'indirizzo

25 MARINO 1966, p. 54.

26 Per la confluenza di questo progetto in un passaggio del canto XIX dell'*Adone* vd. le ipotesi presenti nel commento a quella zona del poema in MARINO 2013, pp. 1969–1971.

27 Per la *Strage* vd. MARINO 1960, pp. 442–608, con le fondamentali note di Pozzi di inquadramento dell'opera, per la quale sarebbe tuttavia necessaria una nuova edizione commentata.

28 Per la storia de *La Fama*, tra la composizione nel 1605 e la ricomparsa alla metà degli anni '10, vd. la ricostruzione proposta nell'edizione a cura di Emilio Russo in MARINO 2020.

29 Per una valutazione del progetto del *Ritratto* e per la sua complessa stratificazione poetica si può ora disporre del ricco commento di Marco Corradini in MARINO 2020.

30 Sulla base degli studi di Pozzi si è mosso il commento al testo delle *Dicerie* procurato da Erminia Ardissino: vd. MARINO 2014.

fosse quello di una forzatura delle pertinenze di genere (e in questo caso dei confini del genere della predicazione), procurando un testo contaminato di elementi altrui, fusi e mescolati insieme nell'impasto della prosa.

Non tacerò le sue *Dicerie sacre*, lequali sono veramente dettate *in istile alquanto poetico*, e quasi in quello che Marco Tullio chiama sofisticato benché delizioso. Ma bisogna considerare che questi se bene son ragionamenti la maggior parte in genere dimostrativo, *non son però da recitarsi nel foro, ma si accostano più al modo predicabile che all'oratorio*; onde a me pare ch'a sí fatta specie di sermoneggiare, *che tiene del Panegirico più che dell'Orazione*, si convenisse una simile elocuzione. Ha voluto in esse quanto agli ornamenti imitar più tosto Plinio che Cicerone, per compiacere *all'umor del proprio capriccio e secondare l'inclinazione del secolo corrente*. Son dottrinali, lunghe e diffuse, perciocché si è ingegnato d'assorbire in esse la sostanza di tutte le materie che ha prese a trattare, benché s'egli avesse avuto a recitarle l'avrebbe accorciate, troncandone molte digressioni superflue. Il modo del discorrere è nuovo, perciocché se gli altri che fin qui hanno ragionato scrivendo hanno dato a' loro ragionamenti unità di forma, egli ha data a' suoi unità di forma e di materia, obligandosi alla perpetua continovazione d'una metafora sola; ilquale obbligo è stato difficilissimo a sostenere, essendogli convenuto rifiutare tutti i concetti (per nobili e belli che fussero) di diversa allegoria e lontani dal Filo della sua materia.³¹

L'obbligo di un'unica metafora essenziale, la ricchezza di digressioni, la tendenza alla prosa epidittica piuttosto che a quella dimostrativa (dunque piuttosto un *Panegirico* che non un *Orazione*), e soprattutto il riferimento al *proprio capriccio* e all'*inclinazione del secolo corrente* chiariscono l'operazione di ibridazione di codici messa in atto dal Marino, e le ragioni tutte fondate sulla propria lettura del gusto dei contemporanei. Ed è forse anche per queste premesse che la prosa delle *Dicerie*, e soprattutto quella de *La Pittura* e de *La Musica*, può essere considerata una manifestazione piena e compiuta della stagione del primo barocco italiano.

Di questa trasversalità sui generi la prova più efficace è offerta dalla stampa di *Lira III*, nella primavera del 1614.³² Era non soltanto la raccolta con cui Marino chiudeva la propria produzione lirica, ma nella quale dava spazio a una sezione definita

31 Si cita la *Lettera Claretti* (vd. oltre, nota 32) da Russo 2005, pp. 138–184, qui pp. 174–175.

32 Sul ruolo fondamentale di questa raccolta per l'evoluzione della lirica mariniana vd. le approfondite analisi che si leggono in CARMINATI 2020; un inquadramento anche in Russo i.c.s., nel confronto con altre opere dello stesso frangente cronologico, e in particolare con *La selva di Parnaso* pubblicata da Antonio Bruni nel 1615.

Capricci all'insegna della libera sperimentazione, con una categoria ancora in bilico tra letteratura e arte.³³ In più, la stampa di *Lira III* era aperta da un lungo testo, la *Lettera Claretti*, il cui rilievo è stato progressivamente messo a fuoco negli ultimi anni.³⁴ Per un autore come Marino, estraneo al bisogno di una legittimazione teorica delle proprie opere, la *Lettera Claretti* rappresenta un bacino prezioso di informazioni, tale da consentire, sia pure *ex silentio*, una ricostruzione affidabile delle sue posizioni di poetica. Nella prima parte del testo si ragionava tra l'altro sulle modalità e sui limiti dell'imitazione, in termini che anticipavano quanto sarebbe stato poi espresso nel 1620, a margine dell'edizione della *Sampogna*:³⁵ i cardini erano una libera ripresa del patrimonio classico, da trapiantare e riscrivere nella tradizione volgare; l'intreccio tra modelli letterari e figurativi (Marino parlava in modo significativo di *maniera* dei singoli autori, e ricorreva largamente a metafore storico-artistiche);³⁶ il ruolo essenziale rappresentato dal successo presso il pubblico, assai più rilevante del rispetto di astratte regole di poetica. Su questa base, non più aristotelica, si muoveva la seconda parte della *Lettera Claretti*, che lasciava libera espressione ai progetti, e presentava le decine di opere che Marino diceva di avere in lavorazione sul suo scrittoio. Si trattava di una poderosa occupazione di tutti i campi letterari, con il dettaglio delle singole opere e delle loro caratteristiche, in una rassegna che, man mano che gli studi vanno avanti, si rivela sempre più affidabile, sempre meno fantasiosa. Quanto però colpisce, a uno sguardo d'insieme, è la conferma di un superamento di ogni confine di genere. Va in questa direzione la straordinaria operazione della *Polinnia* che Marino scelse prima di presentare nel dettaglio e che poi invece nelle stampe successive volle proteggere con una maggiore discrezione.³⁷ L'elenco dei 127 inni che dovevano comporre l'opera era in effetti di straordinaria originalità e insieme audacia: gli inni andavano dall'Archibugio alla Passione di Cristo, e una medesima soluzione metrica veniva piegata sui vari aspetti del reale, dalla descrizione degli elementi fino alla celebrazione della materia divina.³⁸ Era una riscrittura che andava dalla lirica (sezioni sui Baci, sui Sospiri) alle materie classiche del poema esameronico, sul modello ancora una volta del *Mondo creato* di Tasso, fino alla materia sacra,

33 Vd. MARTINI 1988.

34 Un recupero della versione maior della *Lettera Claretti* in Russo 2005, pp. 138–184; da allora diversi approfondimenti sono disponibili: segnalo almeno Russo 2008, per una visione d'insieme, e CORRADINI 2019 per alcune proposte sulla *Polinnia*.

35 Vd. MARINO 1993, con le annotazioni di Vania De Maldé.

36 Vd. RUSSO 2005, p. 147.

37 Per la complessa vicenda editoriale che riguarda la stampa di *Lira III* rinvio a Russo 2005, pp. 101–137.

38 Per alcuni esempi sugli inni che dovevano comporre la *Polinnia* vd. Russo 2008, pp. 240–242, e alcune sezioni di CARMINATI 2009.

secondo un principio che non era quello ordinato di una enciclopedia, ma quello aperto e libero di una collezione; in questo modo confermava l'istanza di ibridazione di materiali eterogenei all'interno di uno stesso registro letterario che è la prospettiva costante della scrittura di Marino.³⁹

Un segnale analogo si può rinvenire in quest'altro brano della *Lettera Claretti*:

Restangli assaissime opere incominciate ma non finite, lequali (se il corso della sua vita o della sua quiete non sarà da repentino intoppo di Fortuna interrotto) in breve è per ridurre a perfezione. Tra queste è il Cinto di Venere, poesia Lirica, partita in Sguardi, Parole, Sospiri, Sorrisi, Vezzi e Baci, tutti madriali e canzonette piene di lascivia e di tenerezza. Il Crivello critico in prosa, dove egli va burattando e ventillando infinite metafore sproporzionate et altri difetti di Poeti moderni. Molti Drammi vi avanzano ancora imperfetti, cioè due Tragedie, il Mordrecche, ... e la Madre Ebraea, che fu quella Donna laqual nell'assedio di Gerosolima divorò il proprio figlio per la fame. Due Comedie, l'una intitolata la Madrigna, l'altra la Ballarina. Sei Rappresentazioni Sceniche da recitare in Musica, cinque profane, la Pasitea, l'Elena rapita, l'Incendio di Troia, l'Olimpia abbandonata, il Medoro; et una spirituale, ch'è la Sepoltura di Cristo.⁴⁰

Anche in questo passaggio si coglie l'accostamento di raccolte liriche (il *Cinto di Venere*) con un'opera critica in prosa destinata a condannare gli eccessi stilistici dei poeti moderni;⁴¹ e poi ancora di drammi, votati ora alla materia arturiana (il *Mordrecche*) ora alla materia biblica, e commedie e ben sei rappresentazioni sceniche, pensate in rapporto alla musica. Anche qui i soggetti erano assai diversi: due prelevati dall'*Orlando furioso* di Ariosto, due dalla materia troiana, uno invece destinato alla *Sepoltura di Cristo*, tra Passione e Resurrezione. Come già nella *Polinnia*, dunque, Marino progettava una medesima cornice di ordine letterario (qui il dramma per musica) per materie lontane. Allo stesso tempo l'epica, con l'antico progetto della *Gerusalemme distrutta*, finiva in qualche misura ai margini, appena poche righe pronunciate di scorcio:

39 Per una riflessione sui possibili modelli vd. CORRADINI 2019.

40 Cito da RUSSO 2005, pp. 180–182.

41 Si tratta di un progetto di straordinario interesse, anche perché dimostra, all'altezza del 1614, la consapevolezza da parte di Marino di una evoluzione del linguaggio della lirica in un senso di deviazione e di eccesso rispetto a quanto da lui stesso praticato tra le *Rime* del 1602 e la *Lira* del 1614; è una pagina del Marino, dunque, da valorizzare nell'ambito della sua collocazione entro la letteratura di primo Seicento; anche su questo aspetto alcune riflessioni in RUSSO i.c.s.

Oltre i sopraccennati vi ha la Gerusalemme distrutta, Poema eroico, ilquale è oggimai condotto a buon termine, ma per essere machina grande richiede tempo e sofferenza.⁴²

Proprio la *Lettera Claretti* consente di concludere che, nelle sue molte diramazioni ancora da approfondire, al di là della straordinaria varietà delle materie e dei cantieri presentati, per Marino il tratto decisivo era rappresentato dallo stile, dalla maniera inconfondibile dell'autore che si manifestava in modo costante entro le diverse opere, muovendo dal racconto ariostesco di Olimpia alla distruzione di Troia (forse basandosi sul racconto virgiliano di *Eneide*, II) fino alla materia evangelica della sepoltura di Cristo, e mantenendo sempre un contrassegno fondamentale sul piano letterario.

4. *L'Adone come opera-collezione*

Per queste ragioni la *Lettera Claretti* può essere ritenuta come una sorta di documento generativo, un innesco ideale alla base della trasformazione dell'*Adone*: non soltanto cioè per ragioni di cronologia, posto che è proprio tra 1614 e 1615, subito dopo *Lira* III, che il poema subisce quella brusca evoluzione passando in pochi mesi da quattro a ventiquattro canti.⁴³ Le ragioni sono più profonde, fondate sulla contaminazione di piani, sull'osmosi tra i diversi progetti che è costante nella poetica di Marino. Nel corso dell'ultima stagione a Torino e poi e soprattutto nel corso degli anni parigini, l'*Adone* riassorbe scorci e frammenti da altre opere: si è già detto della *Distrutta* e del *Polifemo*, ma è assai probabile che un analogo passaggio di versi, con opportuni aggiustamenti, sia avvenuto anche a partire dal materiale accantonato per la stessa *Polinnia*.⁴⁴ Tutto ciò poteva avvenire perché la cornice di genere era ormai largamente permeabile: accantonata l'epica, l'assai più accogliente poema mitologico, prima che arrivasse la soluzione del poema di pace coniata da Chapelain,⁴⁵ poteva assumere materie eterogenee e procedere a una loro operazione di accostamento e impaginazione, senza un'apprezzabile variazione in termini di stile. La maniera di Marino riusciva infatti a cucire insieme nell'*Adone* frammenti lavorati nel corso di una vita, innestati in tempi diversi sull'esile favola principale fino a farla diventare un poema sterminato. Ed è per questo meccanismo che l'immagine del poema come

42 Cito da Russo 2005, p. 182.

43 Per una ricostruzione del poema e della sua crescita negli anni 1614-1616 vd. Russo 2010.

44 Vd. Russo 2008; e vd. ora Corradini 2019.

45 Sulla scarsa efficacia di questa formula per cogliere la sostanza del poema di Marino vd. le osservazioni che sono raccolte in Russo 2008, pp. 274-275.

»gonnella rappezzata«, consegnata da Marino a una lettera molto famosa, appare non estemporanea e leggera ma va intesa come espressione efficace, una descrizione e insieme una diagnosi di quanto concretamente avvenuto.

L'Adone è in procinto di stamparsi, e finalmente è ridotto a tale ch'è quasi maggior del Furioso, diviso in ventiquattro canti. Gli amici se ne compiacciono e mi sforzano a publicarlo. Non so come riuscirà, ma insomma è fabrica risarcita, o (per meglio dire), gonnella rappezzata.⁴⁶

Questa legge di accostamento e di impaginazione a livello della narrazione complessiva conviveva con una pratica di raffinata fusione dei modelli a livello delle singole ottave. Se cioè il poema si allargava per l'arrivo di episodi di origine disparata (il giudizio di Paride nel canto II, il concorso di bellezza del canto XVI, ecc.), *l'Adone* conservava un codice genetico unitario nella pratica di Marino di raccogliere stimoli dalla letteratura antica e contemporanea, e di fonderli in versi originali, amalgamati dalla sua »maniera«.⁴⁷ Metamorfosi a livello microtestuale, agglomerazione a livello macrotestuale, dunque. In questa chiave altrettanto importante è un'altra lettera che punta proprio sul piano dello stile:

In Parigi penso di dare alle stampe parecchie opere mie, e specialmente *l'Adone*, il quale se bene è poema giovanile, composto ne' primi anni della mia età, *non-dimeno piace tanto a tutti gli amici intelligenti per la sua facilità e venustà*, che mi son deliberato di publicarlo: e avendo fatta questa risoluzione, l'ho accresciuto ed impinguato in modo ch'è molto maggiore l'aggiunta della fabrica nuova che non sono le fundamenta vecchie.⁴⁸

Lo stile, cui venivano assegnati i termini chiave di »facilità« e »venustà«, rappresentava il vero elemento identificativo di un poema cresciuto secondo la stessa logica di una collezione, in una stretta contiguità con la passione artistica, con il collezionismo di stampe, disegni, dipinti.⁴⁹ Ed era uno stile eminentemente lirico, piano e abbondante, florido e insieme dotato di grazia, definizioni che il lettore dell'*Adone* può mentalmente assegnare a larghissime porzioni del testo. In questo modo le

46 MARINO 1966, p. 206 (ottobre–novembre 1616).

47 Per alcuni esempi vd. RUSSO 2016 e soprattutto le pagine di Clizia Carminati in questo stesso volume.

48 MARINO 1966, p. 188, in una lettera scritta a Fortuniano Sanvitale ancora prima della partenza per la Francia.

49 Per una lettura in questa chiave rimando ad alcuni brani discussi in LAZZARINI 2011, e alle note introduttive in MARINO 2013.

discrepanze tra le diverse materie – racconti mitologici, frammenti da poema esametonico, scorci di romanzo, sezioni didascaliche, rassegne erudite – venivano assorbite e rese omogenee su un altro piano, quello della pratica poetica, capace di distendersi sui diversi terreni conservando la sua identità. Se il poema si strutturava abbandonando il principio di narrazione e piuttosto accostando descrizioni e digressioni,⁵⁰ nell'impasto opulento delle immagini e insieme nel controllo degli esiti metaforici, lontani dalle punte più accese, Marino realizzava uno stile di livello mediano, lontano dalle altezze dell'epica, che si modula con continuità nelle sue diverse opere, a costituire la parabola più ricca e complessa della poesia italiana del Seicento.

Apparato Bibliografico

- ARBIZZONI 2005: Guido Arbizzoni, Presentazione, in: ARBIZZONI/FAINI/MATTIOLI 2005, pp. 3–35.
- ARBIZZONI/FAINI/MATTIOLI 2005: Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Mattioli (ed.), Dopo Tasso: percorsi del poema eroico, atti del Convegno di studi, Urbino, 15 e 16 giugno 2004, Roma/Padova 2005.
- ARDISSINO 2020: Erminia Ardissino, »Vanitas vanitatum«. Una lettura dell'»Adone«, in: Testo 79, 2020, pp. 41–63.
- BATTISTINI 2000: Andrea Battistini, Il Barocco, Roma 2000. Canevari 1901: Enrico Canevari, Lo stile del Marino nell'Adone, ossia analisi del Seicentismo, Pavia 1901.
- CARMINATI 2008: Clizia Carminati, Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura, Roma/Padova 2008.
- CARMINATI 2009: Clizia Carminati, Un manoscritto di rime mariniane (Parma, Bibl. Palatina, 876), in: Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi, Atti del seminario di Basilea, a cura di Emilio Russo, Alessandria 2009, pp. 101–148.
- CARMINATI 2013: Clizia Carminati, Affetti e filastrocche: una lettera inedita di Giovan Battista Marino a Ridolfo Campeggi, in: Filologia e Critica 38, 2013, pp. 219–238.
- CARMINATI 2019: Clizia Carminati, Arte e artisti nell'epistolario di Marino: le »Lettere« del 1628, in: RUSSO/TOSINI/ZEZZA 2019, pp. 89–104.
- CARMINATI 2020: Clizia Carminati, Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento, Pisa 2020.
- CORCOS 1893: Felice Corcos, Appunti sulle polemiche suscitate dall'»Adone« di G.B. Marino, Napoli 1893.

50 Vd. POZZI 1986.

- CORRADINI 2019: Marco Corradini, Origine e fortuna di un libro non scritto. Sulla ›Polinnia‹ di Giovan Battista Marino, in: *L'Ellisse* 14/1, 2019, pp. 47–71.
- CROPPER 1991: Elizabeth Cropper, The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio, in: *Metropolitan Museum Journal* 26, 1991, pp. 193–212.
- GETTO 2000: Giovanni Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano 2000.
- GROSSER 1992: Hermann Grosser, La sottigliezza del disputare, *Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze 1992.
- GUARDIANI 2004: Francesco Guardiani, I madrigali figurativi della ›Lira II‹ del Marino, in: *In Medusa's Gaze: Essays on Gender, Literature, and Aesthetics in the Italian Renaissance*. In Honor of Robert J. Rodini, a cura di Paul A. Ferrara, Eugenio Giusti, Jane Tylus e Boca Raton, West Lafayette 2004, pp. 180–196.
- LAZZARINI 2011: Andrea Lazzarini, Una testimonianza di Tommaso Stigliani. Palazzi e libri di disegno in una dichiarazione di poetica mariniana, in: *Italianistica* 40, 2011, pp. 73–85.
- MARINO 1602: Giovan Battista Marino, *Rime*, Venezia, Ciotti, 1602.
- MARINO 1626: Giovan Battista Marino, *Il settimo canto della Gerusalemme distrutta poema eroico*, Venezia, Girolamo Piuti, 1626.
- MARINO 1960: Giambattista Marino, *Dicerie sacre e La strage de gl'Innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino 1960.
- MARINO 1966: Giambattista Marino, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino 1966.
- MARINO 1988: Giovan Battista Marino, *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, 2 voll., Milano 1988.
- MARINO 1993: Giambattista Marino, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma 1993.
- MARINO 2007: Giovan Battista Marino, *La Lira*, a cura di Maurizio Slawinski, 3 voll., Torino 2007.
- MARINO 2013: Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, 2 voll., Milano 2013.
- MARINO 2014: Giovan Battista Marino, *Dicerie sacre*, Introduzione, commento e testo critico a cura di Erminia Ardissino, Roma 2014.
- MARINO 2020: Giovan Battista Marino, *Panegirici*, a cura di Marco Corradini, Gian Piero Maragoni e Emilio Russo, Roma 2020.
- MARTINI 1988: Alessandro Martini, I capricci del Marino tra pittura e musica, in: *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII Convegno dell' AISLLI di Toronto (6–10 maggio 1985), a cura di Antonio Franceschetti, Firenze 1988, pp. 635–646.

- MARTINI 2002: Alessandro Martini, Le nuove forme del canzoniere, in: I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco, atti del Convegno internazionale di Lecce, 23–26 ottobre 2000, a cura di Aa.Vv., Roma 2002, pp. 199–226.
- MOCHI ONORI/SCHÜTZE/SOLINAS 2007: Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze e Francesco Solinas (ed.), I Barberini e la cultura europea del Seicento, atti del convegno internazionale, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7–11 dicembre 2004, Roma 2007.
- NELTING 2017: David Nelting, ...formar modelli nuovi... Marinos Poetik des ›Neuen‹ und die Amalgamierung des ›Alten‹. Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem, 5, 2017, Freie Universität Berlin. 2 aprile 2021 <http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp5/FOR-2305---Working-Paper-No_-5_-Nelting.pdf>.
- POZZI 1986: Giovanni Pozzi, Narrazione e non narrazione nell'›Adone‹ e nella ›Secchia rapita‹, in: Nuova secondaria 4, 1986, pp. 24–29.
- RUSO 2005: Emilio Russo, Studi su Tasso e Marino, Roma-Padova 2005.
- RUSO 2008: Emilio Russo, Marino, Roma 2008.
- RUSO 2010: Emilio Russo, L'›Adone‹ a Parigi, in: Filologia e Critica 35, 2010, pp. 267–287.
- RUSO 2012: Emilio Russo, Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni, in: La notion de baroque. Approches historiographiques, num. mon. de Les dossier du GRIHL 2, 2012, <<http://dossiersgrihl.revues.org/5223>>.
- RUSO 2016: Emilio Russo, Percorsi di esegesi mariniana. Addenda per un commento all'›Adone‹, in: Marino 2014, Atti del seminario di Friburgo, 4 settembre 2014, a cura di Sandra Clerc e Andrea Grassi, Bologna 2016, pp. 53–71.
- RUSO 2019a: Emilio Russo, ›Liberata‹, ›Mondo creato‹, ›Distrutta‹. Ottave mariniane di conio tassiano, in: »E tutto ti serva di libro«. Studi in onore di Pasquale Guaragnella, a cura di Aldo Maria Morace, Pasquale Sabbatino e Giovanna Scianatico, vol. I, Lecce 2019, pp. 230–239.
- RUSO 2019b: Emilio Russo, Contributi per la letteratura barberiniana (2). Sull'epistolario di Francesco Bracciolini, in: Filologia e Critica 44, 2019, pp. 145–168.
- RUSO/TOSINI/ZEZZA 2019: Emilio Russo, Patrizia Tosini e Andrea Zezza (ed.), Marino e l'arte tra Cinque e Seicento, num. mon. de L'Ellisse 14, 2019.
- RUSO 2020: Emilio Russo, Percorsi di ricerca per Marino e l'arte, in Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali in tre città legate alla Spagna (1610–1640), atti del convegno (Torino, Fondazione Luigi Einaudi; Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 13–15 settembre 2018), a cura di Laura Magnani et al., Milano 2020, pp. 21–28.

- RUSO 2021: Emilio Russo, Contributi per la letteratura barberiniana (1). Maffeo Barberini e Ridolfo Campeggi, in: Studi di letteratura italiana per Eraldo Bellini, a cura di Marco Corradini, Maria Teresa Girardi e Roberta Ferro, Pisa 2021, pp. 97–121.
- RUSO i.c.s.: Emilio Russo, Le raccolte di Marino e la lirica di primo Seicento, in: Italiq, i.c.s.
- STIGLIANI 1627: Dello Occhiale opera difensiva del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani scritta in risposta al Cavalier Gio. Battista Marini, Venezia, Pietro Carampello, 1627.
- TASSO 1964: Torquato Tasso, Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico, a cura di Luigi Poma, Bari 1964.
- TOMASI 1994: Franco Tomasi, »La malagevolezza delle stampe«. Per una storia dell'edizione Discepolo del »Mondo creato«, in: Studi Tassiani 42, 1994, pp. 43–78.
- ZEZZA 2021: Andrea Zezza (ed.), Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento. Studi su Matteo di Capua Principe di Conca, Milano 2021.

Ilaria Paltrinieri

...quella mezzanità temperata di venusto e grave ch'altrui pare impossibile a conseguire...

La sonorità in Marino e i suoi legami con il Cinquecento

Sin dalle prime pagine dei pochi paratesti teorici a nostra disposizione, Marino si pone come punto di svolta per l'intera letteratura italiana. Dichiara infatti che il tasso di modernità delle sue opere è fondamentale per il suo successo, è garanzia di eccellenza poetica: con lui, «Prencipe della moderna poesia»,¹ avrebbe luogo una frattura epocale tra Cinquecento e Seicento. La tecnica compositiva su cui si fonda questa pretesa di novità è esposta nella *Lettera ad Achillini*:² il talento di Marino consisterebbe nel selezionare frammenti di fonti insolite da fondere poi alla luce di un principio armonizzante che altro non è che la soggettività del poeta. David Nelting ha proposto il termine *amalgama* per definire questo mescolamento livellante di generi, modelli e stili tra loro discrepanti, che nello specifico contesto storico-letterario del Primo Seicento determina uno scardinamento della poetica classicistica vigente;³ un distacco che tuttavia non è totale, dal momento che Marino continuerà comunque a individuare nella tradizione una inesauribile miniera di materiale da riutilizzare per tutta la vita. Proprio per questo motivo la tecnica compositiva del poeta merita di essere oggetto di indagine anche a un livello più astratto, nelle implicazioni che la rendono

1 MARINO 2011, p. 68. La citazione è tratta dalla *Dedica del Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia*, a firma del Conte di Rovigliasco, ma di accertata paternità mariniana (RUSSO 2008, pp. 91-92)

2 MARINO 1966, n. 137.

3 Cfr. NELTING 2017 per questa proposta influenzata anche da SCHULZ-BUSCHHAUS 1985, che intende il Barocco come epoca di commistione tra i generi letterari. Per la categoria di descrizione formale *amalgama* vd. anche l'aggiornamento di David Nelting in questo stesso volume; sempre in questo volume cfr. inoltre le assai pertinenti considerazioni di Clizia Carminati, che applica a sua volta la categoria al caso mariniano.

così interessante per il gruppo di ricerca 2305⁴ che organizza oggi questo convegno. Essa mette infatti del tutto in discussione una diffusa concezione foucaultiana della temporalità storica per la quale si tende a ridurre il cambiamento epocale al prodotto di rivoluzioni e rotture epistemologiche tra epoche, con il rischio, evidente, di trascurarne ogni elemento di continuità.⁵ Allo stesso tempo, le dichiarazioni stesse del poeta, la sua scelta di opporre tanto radicalmente il *nuovo* al *vecchio*, rendono palese che tale tecnica non può essere adeguatamente ricostruita da una prospettiva di ricerca che si focalizzi sui soli rapporti di continuità. Per la descrizione di questa particolare posizione autoriale sembra quindi promettente rifarsi alle due categorie formali, *ibrido* e il già menzionato *amalgama*, con cui il gruppo di ricerca si propone di descrivere concettualmente il rapporto che intercorre tra *nuovo* e *vecchio* secondo un'ottica complessa, che non cada nel facile schematismo *continuità* versus *rottura*. Per dirlo nei termini di Bruno Latour, al posto di concentrarsi sui singoli elementi *depurati* (passato, presente / nuovo, vecchio) che, isolati, non potrebbero cogliere a pieno l'oggetto storico, il focus viene posto sulla loro interazione e sul risultato del loro incontro-scontro: sull'*ibrido*, dunque, quale intreccio dinamico e non sempre armonico di vecchio e nuovo. Questo contributo intende così problematizzare le radicali pretese di modernità mariniane citate in esordio per ricostruire l'*Adone* come un prodotto storico nel quale coesistono ›multitemporalità‹ stratificate e intrecciate tra loro. Come categoria di analisi si preferisce il termine *amalgama* rispetto a *ibrido* perché il primo ci consente di cogliere un'ulteriore peculiarità del caso mariniano, di riflettere cioè sull'esplicita intenzione del poeta di costituire tale intreccio come un composto irricognoscibile e il più possibilmente armonico.

Alla luce di quanto detto, il presente progetto⁶ condivide una posizione di ricerca diffusasi nella critica letteraria mariniana degli ultimi trent'anni:⁷ la volontà di reinserire il poeta ›eccezionale‹ Marino nel suo contesto storico. Parimenti, si desidera ottenere questo risultato evidenziando i legami della sua produzione con l'attività di altri letterati coevi, come Torquato Tasso, Angelo Grillo e Giovan Vincenzo Imperiale. Il focus è però posto sulle continuità strutturali cinquecentesche che, sia sul piano teorico sia nella prassi, consentiranno poi a Marino di realizzare gli scarti

4 Per le premesse teoriche del gruppo di ricerca in generale e per la categoria di *ibrido* vd. Huss 2016.

5 Per queste specifiche premesse teoriche cfr. LATOUR 2018, cap. 3 *Rivoluzione*, pp. 71–120.

6 Questo progetto di dottorato rientra nel gruppo di ricerca DFG-FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, appartiene alla quinta area di ricerca e si intitola ...*formar modelli nuovi...* *Marinos Poetik des ›Neuen‹ und die Struktur des literarischen Barock in Italien*. Per la descrizione: <<http://www.for2305.fu-berlin.de/teilprojekte/tp05/index.html>>.

7 Cfr. Russo 2016.

dalla tradizione. Anche voler raggiungere questo obiettivo con un'analisi stilistica del poema grande non è un atteggiamento innovativo per la critica; è tuttavia diverso il duplice assunto di partenza. In primo luogo, il nostro progetto si fonda sull'ideale della mezzanità stilistica, che Marino lega strettamente alla propria pretesa di novità e che ritiene firma della propria maniera. Sebbene espressa in un paratesto particolare, si ritiene che questa dichiarazione possa avere rilevanza paradigmatica, poiché il poeta illustra le motivazioni complessive per cui si definisce principe della moderna poesia. Si consideri la *Dedica al Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia* (1609):

Ma non altrimenti che da un tratto di linea fu conosciuta l'eccellenza del pennello e dal solo piede fu argomentata la proporzione di tutta la statua, da queste stanze (benché poche) si potrà giudicare s'egli nel poema eroico sia atto a sostenere infra i due estremi quella mezzanità temperata di venusto e grave ch'altrui pare impossibile a conseguire.⁸

La mezzanità, sottolinea a ragione Marco Corradini, è un ideale stilistico diffuso tra Cinque e Seicento:⁹ proprio per questo è plausibile che possa fungere da indicatore epocale. Il secondo assunto del progetto è il seguente: tale concetto di mezzanità deve essere ricostruito non soltanto come amalgama intertestuale nella prospettiva sopra illustrata, ma anche in senso più propriamente tecnico per quanto riguarda la

8 MARINO 2011, p. 67.

9 CORRADINI 2005 sulla mezzanità nel Seicento come specifica eredità tassiana e terreno di confronto tra Marino e lo Stigliani epico. Esula dai fini di Corradini, nonché dai fini di questa analisi, definire la mezzanità quale composto di due distinte forme stilistiche, *venusto* e *grave*, ma è un discorso da riprendere. Il termine *mezzanità* è infatti polivalente, può indicare sì il medio stile, ma potrebbe evocare anche un ideale temperamento tra stili: quale sia l'esatta accezione del termine non è chiarito da Marino né qui né altrove. I termini in cui Marino scompone tale mezzanità hanno inoltre una lunga e complessa tradizione, sia per quanto concerne la terminologia sia per quanto concerne la definizione e gli artifici degli ideali stessi, dato che le varie precettistiche divergono molto tra loro; la riscoperta e il successo di alcuni trattati, come quelli dello pseudo Demetrio e di Ermogene di Tarso, che utilizzano una terminologia affine, ma non sono tripartiti, non facilita la comprensione. A tali ideali, alla loro ardua introduzione nel Cinquecento italiano e nel sistema dei generi e degli stili tradizionali dedica una acuta monografia GROSSER 1992. Ai fini della presente analisi, oltre a evidenziare un problema che non è affatto scontato, preme sottolineare come Marino faccia ambiguamente riferimento a un ideale stilistico consolidato ed altamente problematico, in sé e nel contesto di una dedica funzionale ad acquistarsi il favore del Duca di Savoia, ponendolo in modo apparentemente semplice e del tutto intuitivo: come peculiarità della propria maniera, categoria interpretativa per intenderla, ma non specificandola affatto. L'unico modo con cui Marino chiarisce questo concetto è attraverso due categorie che, dopo la ricezione di Ermogene e dello pseudo Demetrio o, al più tardi, dei *Discorsi* tassiani, hanno implicazioni fonico-stilistiche.

composizione, come amalgama ›sonoro‹. Riprendendo infatti la storica diatriba sulla sonorità dell'*Adone* tra Guglielmo Felice Damiani,¹⁰ Enrico Canevari¹¹ e Giovanni Pozzi,¹² in parallelo ai recenti sondaggi di Clizia Carminati proprio sul *Ritratto*,¹³ nei quali si evidenzia come il gioco intertestuale coinvolga il piano fonico, e con riferimento a una lunga quanto diffusa ricezione, che percepisce lo stile del poeta come musicale e dove la dolcezza diviene, con Emilio Russo, »timbro proprio del Marino«,¹⁴ si ritiene che l'ideale della mezzanità possa essere adeguatamente descritto soltanto integrando la dimensione sonora nell'analisi stilistica. La tesi è la seguente: la sonorità è una essenziale componente di tale ideale e, potenzialmente, un indicatore

10 DAMIANI 1899, cap. XIII *L'arte poetica ne »L'Adone«*, pp.197–216. Vd. specialmente l'inciso di p. 209, dedicato all'armonia sonora di alcuni passaggi con cui Marino vorrebbe imitare la realtà: »Le teorie poetiche e musicali del Marino dovevano condurlo anche a cercare l'armonia imitativa. Infatti là dove il racconto è gaio e voluttuoso, voluttuose e gaie sono le parole per la sovrabbondanza delle vocali e delle rime chiare ed aperte; altrove per lo contrario rime chioce e suoni cupi s'accordano a destare sentimento di terrore, come, ad esempio, nella scena dell'incantesimo e nelle descrizioni di luoghi orridi e pericolosi e in quella citata del serpente (IV, 140). Questo avviene sempre nel poema«.

11 Di contro CANEVARI 1901, cap. 2 dedicato agli artifici fonetici, all'allitterazione e al bisticcio, pp. 71–85. Vd. specialmente p. 74: »La scrupolosa analisi ch'io feci dell'immenso poema mi costringe a non accettare questa affermazione [di Damiani]. Con tante allitterazioni e con un numero grandissimo, come vedremo, di annominazioni, l'*Adone* non presenta neppure un esempio insigne di onomatopeia e di armonia imitativa. Ciò, se mal non m'appongo, deriva dall'aver il Marino cercato le assonanze e le consonanze soltanto per la sonorità del verso, e per sfoggio di sottigliezza d'ingegno; non per rendere l'espressione immagine al pensiero più somigliante.«

12 Vd. POZZI 1973, pp. 132–162. Secondo Pozzi, Canevari avrebbe il merito di correggere l'osservazione di Damiani e di »infer[ire] così un bel colpo alla facile e sempre ripetuta ipotesi della musicalità mariniana.« (p. 133) Non per questo è completamente d'accordo con il giudizio del critico: Pozzi ritiene infatti che la dimensione sonora nelle opere di Marino vada oltre il singolo gioco concettistico, causando talvolta uno »studiato squilibrio fra il livello semantico e le figure foniche« (p. 138). Come attesta con un esempio acutissimo (pp. 142–145), Marino arriva anche al punto di stravolgere il contesto narrativo o addirittura il modello con fare antifrastico: in un passaggio dove ci si aspetterebbe una particolare insistenza fonica, come potrebbe richiedere la riscrittura del mito di Eco e com'è nella fonte ovidiana, Marino dispone il materiale fonico originario in simmetrie evidenti per renderlo particolarmente percepibile dal punto di vista visivo: »pur usa parzialmente gli stessi mezzi, dimostrando ancora una volta di aver capito tutto di Ovidio.« (qui p. 145) Così avveniva anche nel Giardino dell'udito, in cui di fatto prevaleva la fascinazione per i cromatismi e gli aspetti visivi sulle sonorità (p. 143). Il bilancio di Pozzi attesta così la rilevanza della dimensione fonica del testo per Marino, che la considera in tutto e per tutto un parametro di ripresa, variazione ed emulazione del modello. A ciò occorre affiancare la rilevanza della riflessione coeva intorno ai fonemi, da ricostruire dal punto di vista storico.

13 CARMINATI 2020, cap. 3 *Sondaggi sull'imitatio nel Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele di Marino*, pp. 97–112.

14 Russo 2008, p.138.

epocale del processo di commistione degli stili e dei generi avvenuto tra Secondo Cinquecento e Primo Seicento.

Prima di giungere all'esempio testuale, occorre fornire la chiave di volta teorica per la riflessione intorno alla sonorità nell'epoca in esame, con una breve premessa. In primo luogo, si deve considerare che la trattazione dei fonemi è assai diffusa. Accanto a trattati fondamentali per il periodo in esame (dalle *Prose* di Pietro Bembo fino a *Il Cannocchiale Aristotelico* di Emanuele Tesauro), essa interessa ampie aree della trattatistica poetica e retorica, compresa la retorica tridentina, e coinvolge anche numerose altre forme testuali, dal commento al compendio, dalla lezione accademica all'epistola.¹⁵ Tutti i fonemi della lingua italiana vengono codificati durante il Cinquecento e integrati nel repertorio stilistico a disposizione dei poeti; come tali è verosimile che siano giunti a Marino e ai coevi. In secondo luogo, si deve premettere che la codificazione dei fonemi vocalici varia nel corso del secolo. Inizialmente essi vengono associati a rilievi impressionistici della scala sonora e non a determinati stili. Il vocalismo di Bembo (*Prose*, II, X) prevede quanto segue:

E di queste tutte miglior suono rende la A; con ciò sia cosa che ella più di spirito manda fuori, perciò che con più aperte labbra ne 'l manda e più al cielo ne va esso spirito.

Migliore dell'altre poi la E, in quanto ella più a queste parti s'avvicina della primiera che non fanno le tre seguenti.

Buono, appresso questi, è il suono della O; allo spirito della quale mandar fuori, le labbra alquanto in fuori si sporgono e in cerchio, il che ritondo e sonoro ne 'l fa uscire.

Debole e leggiero e chinato e tuttavia dolce spirito, dopo questo, è richiesto alla I; perché il suono di lei men buono è che di quelle che si son dette, soave nondimeno alquanto.

15 Oltre alle *Prose* di Bembo e al *Cannocchiale Aristotelico* di Tesauro, il campione analizzato comprende *Discorsi dell'arte poetica* e i *Discorsi del poema eroico* di Torquato Tasso, la *Poetica* di Gian Giorgio Trissino, la *Retorica* di Bartolomeo Cavalcanti, le *Osservazioni nella volgar lingua* di Ludovico Dolce, il dialogo *Della Eloquenza* di Daniele Barbaro, *Il Predicatore, ovvero Parafrase, Commento, e Discorsi intorno al libro dell'Elocutione di Demetrio Falereo* di Francesco Panigarola, i *Sommarii di Varie Retoriche greche, latine, et volgari* di Gabriele Zinano, il dialogo *Dell'imitazione poetica* di Bernardino Partenio, il *De Poeta* e l'*Arte poetica* di Antonio Sebastiani Minturno, le *Lettere* di Angelo Grillo, la *Lettera Dell'uso delle vocali à Monsignor di Vito* di Giulio Cortese, il trattato *In difesa della lingua fiorentina, et di Dante* di Carlo Lenzoni e il *Discorso sopra l'Idee di Hermogene* di Giulio Camillo Delminio.

Viene ultimamente la U; e questa, perciò che con le labbra in cerchio, molto più che nella O ristretto, dilungate si genera, il che toglie alla bocca e allo spirito dignità, così nella qualità del suono come nell'ordine è sezzaia.¹⁶

All'apice della scala gerarchica bembiana si trova la A, la vocale che rende »miglior suono«. Procedendo dal suono più nobile al più basso, alla A segue la E, che, si noti, »più a queste parti s'avvicina della primiera«. Alla E segue poi la O, suono mezzano, per Bembo »buono«. Segue poi la I, che è suono, »debole« »leggiero« e »chinato«, ma comunque soave, ed infine la U, il suono più umile e meno dignitoso, che »nella qualità del suono come nell'ordine è sezzaia«. Bembo fornisce dunque ai poeti successivi un sistema gerarchico molto chiaro. Si confronti tuttavia tale sistema vocalico con quello tesauriano:

Bella, sonora, chiara, e SQUILLANTE più di qualunque altra Vocale è la A. Peroche apprendo tu mezzanamente le labra, senza violenza di anelito, ne movimento della lingua: & mandando chiaramente il fiato fuore: sonerà la lettera A; di un cor tranquillo, e ridente, [...] A lei si avvicina la E: che rattemperando alquanto la forza di quella con alcuna compression delle labra, si rende men chiara, & men Sonora; ma alquanto più Dolce: & perciò ministra delle preghiere. Per contrario la O, allargando più di ogni altra l'organo della voce; & più premendo i mantici del petto: manda un suon più Sonoro, & più maschile che la A: ma men naturale, & men dolce: acconcio pertanto à turbar gli animi più che à placarli. Talche la A, & la O, frà lor soperchiandosi, l'una in Sonorità, l'altra in Dolcezza, stan piatendo di nobiltà, come la lira, & la tromba.

Queste tre dunque son le Vocali SQUILLANTI, & perfette. Le due rimanenti son assolutamente rincreasevoli, & insoavi. Peroche la U, spignendo innanzi disformatamente il muso, manda un cotal suono ululante, lugubre, & fosco. [...] Finalmente, quanto alla I: [...] Pero che drittamente opponendosi alla O, così nella figura, come nella formatione, & nel suono: ella è di tutte la più acuta, & esile: come quella è la più maschia, & sonora. La onde gli buon Maestri di Coro, avvisano di non minuire ò gorgheggiare in su queste ultime Vocali U, & I: acciòche, imitando quella un fosco ululato, & questa un acuto nitrito; il Cantor non paia divenuto repente un Gufo, od un Ronzino.

Adunque per bilanciare il suono di ogni Vocale; dovrem dire, che la A, sia ugualmente Dolce & Sonora. La O, più Sonora, e men Dolce; La E, più Dolce, &

16 BEMBO ³1989, pp. 147-148.

men Sonora. La U, insoave, & ottuosa; & la I, insoave & acuta: & perciò amene due poco avvenenti.¹⁷

Il confronto evidenzia due fatti. In primo luogo, nel corso di un secolo e mezzo, la gerarchia si è invertita, anche se la A e la U mantengono le rispettive posizioni: la A resta »bella, sonora, chiara e squillante più di qualunque altra«, la U produce sempre un suono basso, »fosco«.

Qualcosa di diverso avviene per la I, la O ed ai danni della E: la I si mantiene esile e soave, ma la diagnosi finale di Tesauro è quella di suono simile a un »Acuto nitrito«; inoltre, segnala questi, nella scala si oppone alla O. La O diviene a sua volta »[a] datta a turbare gli animi più che a placarli. I due poli opposti di nobiltà: O è come la tromba, sonorità maggiore, A è più dolce come la lira. E mezzana tra le due. [O] La più maschia e sonora tra le vocali.« La I diviene, dunque, anche un suono stridente, la O e la E si invertono: la O acquista in gravità, la E ne perde.¹⁸ In secondo luogo, queste vocali vengono associate ora a certe aspettative stilistiche: la O rientra nello stile grave, alla pari o al di sopra della A, la I si pone tra uno stile medio e uno basso. È un rilievo importante, perché consente di riscoprire una fonte dell'antichità che, diversamente da quanto assunto dalla critica, avrà risonanza sistematica, non sporadica, per la riflessione sulla sonorità cinquecentesca accanto allo pseudo Demetrio Falereo. È il trattato sulle forme stilistiche di Ermogene di Tarso, *Περὶ ἰδεῶν*, che costituirà all'epoca un notevole successo editoriale, influenzando le riflessioni stilistiche di molti trattatisti del secolo, *in primis* quelle di Torquato Tasso.¹⁹ Nell'esposizione della

17 TESAURO 1682, p. 101.

18 Ci si distanzia così dalla tesi di AFRIBO 2001, pp. 76–95 e in particolare p. 77, il quale non riconosce l'archetipo ermogeniano ed attribuisce a Bembo l'iniziativa di assegnare A ed O al registro della *gravitas*. Ci si distanzia parimenti da TATEO 1983, che ipotizza un influsso del commento ermogeniano del Trapezunzio su Bembo. Tale influsso è attestabile a livello lessicale nella descrizione delle modalità articolatorie e peculiarità dei singoli suoni, ma non nella gerarchia dei singoli fonemi, per cui sembra restare valida l'autorità del *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* di Dionigi di Alicarnasso (cfr. Dion. Hal. XIV, 10–13, per la gerarchia *alfa-eta-omega*). Per l'influsso di Dionigi di Alicarnasso su Bembo anche DONADI 2013, pp. 62–66.

19 Per l'influsso di Ermogene sul Cinquecento italiano ed inglese vd. PATTERSON 1970, pp. 3–43, e particolarmente le pp. 15–26, con l'aggiornamento di GIRARDI/SIGNORI 1997, pp. 651–689 e in particolare le pp. 674–675; per le figure e l'influsso di Demetrio Falereo ed Ermogene vedi GROSSER 1992, pp. 23–52. Sia Ermogene sia lo pseudo Demetrio vengono riscoperti nel corso del Cinquecento e sono attestabili, con diverso grado di sistematizzazione e commento, nel campione di testi riportato alla nota 15, seppur con due cautele: (i) l'esclusione di Giulio Cortese e di Carlo Lenzoni, dato che non vi sono elementi tali da ipotizzare una diretta influenza; (ii) con l'aggiunta del trattato *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino, dove il concetto del pluristilismo ermogeniano esercita molto fascino, e dei *Poeticæ libri septem* di Scaligero, per l'analisi dei quali si rinvia a PATTERSON 1970,

forma magnifica, Ermogene cita proprio i fonemi A, O ed I. Le sue osservazioni, che pur si riferiscono ai fonemi greci e alla loro lunghezza, sono letteralmente riproposte dai cinquecenteschi.²⁰ Nel passaggio in questione si legge:

Entrambe queste vocali, la O lunga e la A lunga, rendono un testo solenne e corposo, soprattutto quando ricorrono nelle sillabe finali delle parole. [...] Al secondo posto, nella forma solenne, troviamo parole che terminano con una sillaba lunga dopo la vocale breve O. [...] E quando la I ricorre come suono iniziale o finale non genera affatto una pronuncia solenne; restringe piuttosto la bocca e scopre i denti, insomma non consente affatto un parlar corposo.²¹

p. 72, e GROSSER 1992, pp. 82–88. Accanto alle convincenti ragioni presentate da questi due critici, ARDISSINO 2005, p. 22, tenta spiegare la crescente influenza dei retori greci con la ricerca di novità stilistica: «La ricerca di inconsuete normative sottintende però il bisogno di libertà espressiva, la volontà di distinguersi dal classicismo, l'irrequieto desiderio di sperimentare nuove vie.» RAIMONDI 1978 ha il merito di sottolineare la centralità della precettistica pseudo-demetriana per Tasso, cui GROSSER 1992, pp. 266–300, affianca un più tardo influsso ermogeniano. Accanto alla sicura conoscenza mariniana dei *Discorsi* tassiani, mi preme per intanto sottolineare che entrambe le opere sono attestate in diverse edizioni nell'inventario della Libreria del Collegio dei Nobili, in cui si ipotizza siano conservati alcuni volumi appartenuti al Marino (FULCO 2010).

²⁰ È la tesi di PATTERSON 1970, p. 72, accolta anche da GROSSER 1992. Sarebbe tuttavia ragionevole distinguere le diverse modalità di assimilazione e di integrazione dei precetti ermogeniani nel sistema fonetico preesistente: appare riduttivo considerarle riproduzioni seriali a opera di «tutti i suoi [di Ermogene] epigoni quattro-cinquecenteschi», così come li definisce GROSSER 1992, p. 95.

²¹ Mia traduzione, dato che manca una traduzione moderna in italiano. Il passaggio originale si legge in ERMOGENE 2012, p. 26: «Diese beiden Vokale, das lange O und das lange A, machen einen Text erhaben und vollmundig, vor allem wenn sie in den Elbsilben [...] der Wörter stehen. [...] Auf dem zweiten Platz bei der Feierlichkeit liegen Wörter, die nach dem kurzem Vokal O mit einer langen Silbe enden [...] Und wenn das I als Anlaut oder Auslaut vorkommt, entsteht gar keine feierliche Aussprache; vielmehr macht es den Mund eng und legt die Zähne frei, lässt also gar kein vollmundiges Sprechen zu.» PATTERSON 1970, pp. 71–72, è la prima ad individuare questo precetto ermogeniano come la fonte comune di diversi autori cinquecenteschi; le sfugge tuttavia l'influsso sistematico che esso eserciterà sino a Tesauro, insieme all'opposto e corrispondente corollario riguardante I. Segue la linea di Patterson anche GROSSER 1992, che conclude la propria analisi con i *Discorsi* tassiani. Con la propria tesi di dottorato, influenzata anch'essa da Patterson, J. O. Ward è il primo ad ipotizzare che Marino conoscesse Ermogene grazie al contatto con il circolo letterario di Matteo di Capua: «For example, Patterson describes how Tasso was led by Hermogenes' discussion of how the long vowel sounds >a< and >o< lend grandeur to poetry to attempt similar effects in the Italian of his *Gerusalemme Liberata*. Owing to Marino's association along with Tasso with the circle of writers and intellectual who met in the palace of the Principe of Conca in the closing years of the 1500s, it is entirely possible that Marino as well was exposed to the work of the Greek rhetorician.» (WARD 1992, p. 33). L'ipotesi si rivela altamente probabile se incrociata ad ulteriori prove esterne quali l'enorme successo editoriale del trattato di Ermogene, la sua massiccia ricezione e codificazione nel Cinquecento, la sua presenza nell'inventario della Libreria del Collegio dei Nobili (vedi nota 19) e l'impiego di una terminologia parzialmente sovrapponibile a quella ermogeniana in un peritesto (vedi nota 9).

Senza questa fonte, cartina di tornasole tra Bembo e Tesauro, risulterebbe incomprendibile il cambiamento che coinvolge sistematicamente il repertorio fonetico cinquecentesco: Ermogene rappresenta infatti un fondamentale elemento di continuità, che ci permette di ricostruire in modo storicamente più preciso i fenomeni stilistici del tempo.

Per introdurre l'esempio su cui ci si concentrerà oggi occorre effettuare una breve digressione, contestualizzando la figura di Giovan Vincenzo Imperiale.²² All'inizio del presente intervento questo poeta era stato indicato come possibile modello stilistico di Marino; si tratta di una scelta del tutto intenzionale da parte di chi scrive, dato che Imperiale viene esplicitamente citato nel primo canto dell'*Adone*:²³ è prassi inconsueta, e pertanto significativa, per un poeta che punta tutto sul nascondere le proprie fonti. Imperiale, di nobilissima e ricca famiglia, poeta, politico e collezionista d'arte, nasce nel 1582 a Genova, vi muore nel 1648 ed è tredici anni più giovane di Marino. Nel 1607 compone il suo poema più celebre, *Lo stato rustico*, che riscuote un notevole successo editoriale anche per il suo intento dichiaratamente anti-epico. Lodato da Gabriello Chiabrera come modello nuovo per la sua struttura innovativa in lasse di versi sciolti chiusi da un distico in rima baciata,²⁴ affinché, nei termini di Imperiale, su quel particolar concetto si fermi il pensiero,²⁵ il poema è definito anche dal suo autore «tela novella» (*St. rust.* VII, 63).²⁶ Per quanto concerne la struttura

22 La grafia del cognome varia (Imperiale, Imperiali). Per la figura del poeta RUSSO/PIGNATTI 2004; BELTRAMI 2015; IMPERIALE 2015, vol. 1. Per i rapporti con *L'Adone* COLOMBO 1967, pp. 67–84.

23 Nella allegoria: «Sotto la persona di Clizio s'intende il signor Giovan Vincenzo Imperiali, gentiluomo genovese di belle lettere, che questo nome si ha appropriato nelle sue poesie. Nelle lodi della vita pastorale si adombra il poema dello *Stato rustico*, dal medesimo leggiadramente composto.» (MARINO ³2018, p. 138). L'edizione di riferimento per tutte le citazioni è MARINO ³2018. Vedi anche *Ad.* I, 133–170, in particolare l'ottava 161: «Non ti meravigliar che la selvaggia / vita tanto da me pregiata sia, / ch'ancor di Giano in su la patria spiaggia / ne cantai già con rustica armonia; / onde vanto immortal d'arguta e saggia / concesse Apollo a la sampogna mia, / de' cui versi lodati in Elicona / il ligustico mar tutto risona.» Significativa la nota di Russo (in MARINO ³2018, p. 161, nota 3–4), che osserva che l'encomio si mantiene identico, a distanza di anni, tra *Adone* 1616 e la *princeps*.

24 CHIABRERA 1952, *Il Vecchietti, dialogo intorno al verso eroico volgare*, pp. 517–540, qui p. 540.

25 IMPERIALE 2015, *Lettera dedicatoria al Grazioso Lettore*, p. 19, 24–25: «E se a qualch'altro non intieramente piacerà quella corrispondenza di rime nel verso non rimato, sappia che mancamento ad arte più tosto che mancamento di arte ha da chiamarlo. Perché, oltre che io non mi sento necessitato seguire quei precetti che non mi si fanno in iscritto vedere, supposto eziandio che di cotanta strettezza nel verso sciolto regole determinate si ritrovassero, io non credo tuttavia potersi negare che il fine della poesia sia il diletto; et altro che stromento della dilettezza non essendo la rima, stimai che questa dovesse al suo principal fine fortemente giovare; e dovesse, nelle posature de i più importanti periodi alquanto trattenendo l'orecchio, levarmi da quell'impaccio che alla lunghezza del verso sciolto par che venga, non senza noia del lettore, ragionevolmente attribuito.»

26 L'edizione di riferimento per tutte le citazioni è IMPERIALE 2015.

narrativa, il testo presenta notevoli affinità con *L'Adone*. In rapporto alla sua consistente lunghezza (20.000 versi), la favola è esile: il viaggio iniziatico di Clizio per l'Italia e la Grecia, da Genova al Parnaso, sotto la guida della musa della poesia lirica Euterpe, è un mero espediente narrativo per elencare le bellezze del paesaggio bucolico. Il poema è di stampo esameronico e didascalico, ma presenta numerose sezioni che, per le oscillazioni tra vari generi, registri e sonorità, scardinerebbero, così giustapposte, la poetica classicistica. L'esempio scelto è tratto da *St. rust.* III, 262–334, e concerne l'attraversamento della Pianura Padana da parte dei due protagonisti.

La prima parte dell'episodio (III, 262–294) prende avvio da Euterpe e Clizio che raggiungono il punto dove l'Adda sfocia nel Po.

Lo stato rustico, III, 262–270

E per sentier sì bel, spazio sì lungo
e sì lieti ne trae, fin che ne adduce
ove quasi di lui termine augusto
fa gran solco a gran prato Adda famoso, 265
che, mentre al Po spinge sè stesso e brama,
fatto amico di lui, giungersi a lui,
mormoreggiante corre e strepitoso,
de l'amicizia sua lieto e contento,
co 'l suo bel piè di liquefatto argento; 270

La confluenza viene motivata da un desiderio nobile per l'ottica neoplatonica che informa il testo: i fiumi sono mossi da una brama di »amicizia«, sottolineata due volte (v. 267; v. 269). Conformemente a questo moderato desiderio, l'Adda ha una natura pacata: corre »mormoreggiante« (v. 268), è »lieto e contento« (v. 269), ha un »bel piè di liquefatto argento« (v. 270); sull'amenità del fiume si conclude anche la lassa, in corsivo nella citazione, »contento–argento« (v. 269–270). Per quanto concerne il piano fonico, le sonorità vocaliche in sede di rima (in viola nella citazione) sono di timbro chiaro secondo la retorica cinquecentesca: A, E, I. Nel consonantismo, è pervasiva la presenza del fonema L (in turchese), il fonema dolce per eccellenza secondo la tradizione, per Bembo²⁷, per Tesauro²⁸ e per il Tasso dei *Discorsi del poema eroico*,

27 BEMBO ³1989, p. 150: »molle e dilicata e piacevolissima è la L, e di tutte le sue compagne lettera dolcissima.«

28 TESAURO 1682, p. 105: »Hor della Classe delle *Lambenti*, la più *Netta*, & *Sonora* è la L come *Labor*, Peroche con lo acume della lingua l'anterior palato dilicatamente percuote. Laonde per la dolcezza,

con precedenti nello pseudo Demetrio.²⁹ Questo rilievo sulla dolcezza dell'Adda è però parziale. Se ci si concentra infatti sull'esordio, si nota che il tono della descrizione è diverso e mira a sottolinearne una coesistente natura nobile del fiume: l'Adda è «famoso» (v. 265), ha un «termine augusto» (v. 264), scava «gran solco a gran prato» (v. 265), ha un corso «strepitoso» (v. 268). Si notino i concorsi vocalici tra A ed O, sottolineati nella citazione e ritenuti maestosi da Torquato Tasso,³⁰ nonché la rima a distanza, inconsueta per Imperiale, tra «famoso-strepitoso» (in corsivo, v. 265; v. 268). Tali rilievi introducono, sia a livello fonico sia a livello lessicale, un tono più alto rispetto a quello precedentemente segnalato.

Le oscillazioni tra i registri si fanno più evidenti nei versi seguenti (III, 271–282). La terra, spinta dalla passione iniqua dell'invidia, decide di vendicarsi inquinando la pura unione dei fiumi.

Lo stato rustico, III, 271–282

se non quando la terra – invida forse
che con tanto suo fasto al mondo ei scopra
l'argento sì puro, ov'ella avara
quel che si dentro al duro core asconde
fra mille impurità riserba accolto – 275
l'umoroso vapor bigio solleva
perch'ei ne caggia indi converso in pioggia;
e 'l color de l'argento in quel del rame
cangi vilmente a lui, mentre, a lei mista,
co 'l suo terren più limocchioso, anch'essa 280
per più d'un'ampia sua lordata bocca
precipitosamente in lui ne sbocca.

di cui a niun'altra Consonante, fuorché alla P. non cede; vien chiamata la *lettera delle Nutrici*, che *laleggiando* invitano il sonno a' lor pargoletti» (corsivo originale).

- ²⁹ Tasso ²1977, vol. 2, *Discorsi del poema eroico* 6, pp. 354–355, con riferimento allo pseudo Demetrio, *De eloc.*, 174, per la forma graziosa: «Nondimeno, per giudizio del Falereo, è amica del *labdacismo*, perché grandissima grazia e bellezza ancora suol nascer da quelle lettere che son dette liquide, e più che da l'altre, da la l; anzi quando molte parole cominciano da questa lettera, se ne fa un dolcissimo composito che da' Greci fu chiamato *melismo* [...] Ed in questa forma, più che in tutte l'altre, è convenevole la dolcezza e la soavità de le rime, e la composizione de le parole e de' versi tenera, molle e delicata.»
- ³⁰ Per il concorso vocalico, che ha un «non so che di magnifico e di grave» e con la nomina esplicita di A, O ed I, vd. Tasso ²1977, vol. 2, *Discorsi del poema eroico* 5, p. 317. Cfr. RAIMONDI 1978, pp. 130–131, per la ripresa tassiana del concorso vocalico dallo pseudo Demetrio mediato dal commento di Pietro Vettori. Per l'analisi dei raffronti vocalici nel Cinquecento cfr. anche AFRIBO 2001, pp. 76–115.

Coerentemente con questo atto ignobile, il tono si abbassa a partire dal v. 271, e – fatto rilevante per il presente discorso – in modo percepibile. Imperiale segnala infatti il cambio di registro da una parte esplicitamente, attraverso un lessema chiave (l’atto è compiuto »vilmente«, v. 279), dall’altra ricorrendo al concetto vile del vomitare e a termini di registro basso. Sui termini vili si chiude anche la lassa in questione, »lordata bocca-sbocca« (in corsivo, v. 281–282). Se il termine »lordata« di per sé richiama immediatamente le controversie intorno al presunto tono indegno della *Liberata*,³¹ Imperiale sembra andare oltre la rottura lessicale, per realizzarne una anche a livello fonico. Vengono infatti introdotti due fonemi non impiegati nei versi precedenti, evidenziati in viola: una I stridente (negli esempi: »invida«, »mille impurità«, »vilmente«; v. 271; v. 275; v. 279), di cui si è già parlato in relazione ad Ermogene, ma soprattutto quella U che, isolata, è unanimemente ritenuta bassa, e che ricorre insieme alla sonora O e alla plurivibrante R, il fonema più aspro per Bembo, per Tesauro e per Tasso,³² come attestano anche gli esempi »duro core«, »umoroso«, in rosso nella citazione (v. 274; v. 276).

A partire dal v. 283 fino al v. 294 il tono cambia nuovamente, con rilevanza per il presente discorso, perché da iniziale tono medio-alto, abbassatosi poi ad un registro basso, si alza e inasprisce.

Lo stato rustico, III, 283–294

Benché l’ingiuria la vendetta ha seco:
 perch’egli disdegnoso – alor che mira
 il chiaro al suo bel volto intorbidato – 285
 d’ira gonfiato il suo gran collo ondoso,
 sè medesmo dilata, e ’n vista acerba
 le svelte piante ai guerreggiati piani,
 e la fidata messe a i grassi campi,
 e la grassezza a i prati, e i prati istessi, 290
 entro il suo gorgo, anzi la terra istessa,
 e de la terra le bellezze altere
 in orride bruttezze al fin ridotte
 insaziabil, furioso inghiotte.

31 SALVIATI 1585, p. 58–59, cui risponderà anche Giulio Guastavini.

32 BEMBO ³1989, p. 150: »la R aspera ma di generoso spirito«. TASSO ²1977, p. 356: »Ma s, r sono asprissime oltre l’altre; però ne la magnifica avranno luogo più agevolmente, e ne la grave ancora«. TESAURO 1682, p. 105: »Ma se tu vibri la lingua con tremulo movimento contra il palato; ne risonerà la R. [...] Lettera di

Il fiume Adda non accetta infatti passivamente l'affronto della terra, ma si abbandona all'ira e inonda la campagna. È un passaggio di notevole *evidentia* visiva, avvertibile anche sul piano sintattico. Sul piano fonico, nel consonantismo, sono martellanti la plurivibrante R, sempre in rosso, e, in blu, le plosive C, G, T («chiaro...intorbidato», «ira», «gorgo»; v. 285; v. 286; v. 291), ritenute al tempo rispettivamente aspre e dure.³³ Nel vocalismo, in viola, si alternano inizialmente termini in O («intorbidato», «collo ondoso», «gorgo»; v. 285; v. 286; v. 291) a termini in A ed E («piante...piani», «campi»; v. 288–289), dove O ed A vengono gradualmente associate, come visto, a un registro alto. I termini dove si combinano A ed E si diradano poi sul concludersi del passaggio e, ai versi finali, non ne resta più traccia: «le bellezze altere» sono ora «in orride bruttezze, al fin ridotte» che l'Adda «insaziabil, furioso inghiotte» (v. 292–294). È significativa la chiusura della lassa (in corsivo), densa dei fonemi O ed I, così come la presenza di un concorso vocalico (sottolineato) e delle due dieresi. Si ricordi Tasso, con precedenti nello pseudo Demetrio: il concorso vocalico si addice al maestoso, ma ha anche un che di aspro.³⁴ Si ricordi Imperiale: sulla chiusura della lassa indugia il pensiero, ha dunque rilevanza non solo fonica, non solo strutturale, ma anche semantica.

La sezione che tratta la confluenza dei fiumi, e che già non aveva legami di coerenza immediata con il viaggio di Clizio ed Euterpe, si conclude così, bruscamente. Non si conclude però la fascinazione del poeta per la violenza delle acque, cui dedica la seconda parte dell'episodio, *St. rust.* III, 295–334. L'attenzione si concentra su un ponte che, a livello narrativo, potrebbe anche svolgere la funzione centrale per l'argomento di questa parte del poema, consentendo cioè ai due protagonisti di attra-

tutte l'altre più robusta veramente, ma più ferrigna, & più fiera: laceratrice dell'orecchio: detta dal Satirico *Lettera Canina*; peroche imita il suon del mastino rabbiosamente ringhiante.» (corsivi originali)

33 Per R vedi nota 32. BEMBO³1989, p. 150, su C e G: «Spesso medesimamente e pieno, ma più pronto [di F] il G. Di quella medesima e spessezza e prontezza è il C, ma più impedito di quest'altri.» TESAURO 1682, p. 106, su C e G gutturali: «Resta la Classe Gutturale; capo della quale è la C, come *Caput*. Consonante veramente sonante, ma Dura, & violente. Peroche mentre il petto manda un'onda di fiato alle fauci; la lingua ripiegata sbarra il pallato interiore & resiste; & da quel conflitto nasce questa lettera strepitosa, e dura, & insoave. Ma come la T, ramolita si muta in D: così la C. più dolcemente pronunciata verso il palato interiore diverrà G». BEMBO³1989, p. 150, su T: «snellissim[o] e purissim[o], e insieme ispeditissim[o]»; TESAURO 1682, p. 105, su T: «Tanto più Netta, & Sonora [di R] è la T. come *Taurus*: che col morbido della lingua sottoccando i denti sovrani vigorosamente ferisce la sua VoCALE», precetto al quale adduce una fonte autorevole: «Peroche nel litigio delle Consonanti appresso Luciano, la porse libello di querela contro alla T, facendola rea, che *usasse violenza alla Voce humana*». T è in Tesoro anche lettera energica: «Hora per mitigare l'energia della T, nasce la D.» (corsivi originali)

34 TASSO²1977, vol. 2, *Discorsi del poema eroico* 5, p. 317, con riferimento allo pseudo Demetrio, *De eloc.* 72–74; 299–301.

versare il fiume. Imperiale svolge però il tema diversamente: in primo luogo, il ponte ha caratteri antropomorfi, in secondo luogo, i legami di coerenza con la sezione precedente sono labili. A livello strutturale, il passaggio si configura dunque come una sezione narrativa a sé stante, una fantasia di Clizio, all'interno di un episodio più ampio. Lo stesso sembra valere anche per il tono a essa soggiacente, vale a dire per il soggiacente tono epico, che appare estraneo in un poema che si dichiarava programmaticamente, sin dagli esordi, anti-epico.³⁵ Il ponte è infatti composto da »sode pietre massicce« (v. 300), così che »meglio si regga a l'impeto de l'onde« (v. 301), è »forte composto« e ha »forti e lunghe« braccia che fungono da »sode basi« (v. 302-303): tutto ciò indispettisce l'acqua, che si fa »più orgogliosa, irata« (v. 306). Si giunge così a una violenta lotta tra acque e ponte.

Lo stato rustico, III, 295-318

Quindi a ragion, del variabil fiume	295
sovra 'l dorso inquieto, il dorso incurva	
machina curva d'inalzato ponte:	
che di ruvide sì, ma pur ad arte	
e lavorate e collegate insieme	
sode pietre e massicce – ond'egli poscia	300
meglio si regga a l'impeto de l'onde –	
forte composto, ambe le forti e lunghe	
sue braccia istese e come sode basi	
appoggiate a la terra invidiosa,	
su 'l suo mobile seno immobil posa.	305
Sì, mentre l'acqua più orgogliosa, irata	
a lui percote ambo i marmorei fianchi,	
egli il furor le rompe, e la ritarda,	
e dilatata aduna; indi per molte	
sue gran porte inarcate al mar n'indrizza,	310
e su l'alta sua schiena amico scampo	
a l'abitante, al viator ne apporta	
ch'o per dolor de' suoi perduti arnesi	

35 *St. rust.* I, 189-198, Euterpe a Clizio: »Con questa poi, pens'io, nè male io penso, / che tu in romita ma felice parte, / me duce avendo e tua compagna a i canti, / conti l'ore miglior de i tuoi di belli, / e ch'entro i boschi e i boscarecci campi / il bel RUSTICO STATO a pien goduto / lieto l'ammiri, ammiratore il vanti / e l'alzi sì suo vantator, che faccia / il gran suon pastoral di tua zampogna / a le trombe d'Olimpo un dì vergogna.«

o per timor di non restarne assorto,
 del pallor tinto de la morte il viso 315
 a l'arco più sublime e fabricato
 per la maggior procella ecco ricorre,
 e va sua speme in quello solo a porre.

La presenza isolata di una lotta non è ovviamente un elemento sufficiente per ipotizzare un archetipo epico. Occorre però valutare due indizi: la sonorità dei versi successivi composti in tono maestoso e cupo (vd. sotto) e poi, specificatamente per i vv. 312–318, l'intenzionale attivazione di meccanismi narrativi affini all'epico. L'azione del ponte, unico elemento capace di contenere l'impetuosità delle acque, ha infatti conseguenze per un contadino che assiste impotente e che si abbandona a reazioni affettive non inconsuete nella tradizione epica: soffre, è terrorizzato e impallidisce mortalmente di fronte al nemico, e soprattutto ripone ogni sua speranza nell'unico elemento stabile di un mondo stravolto. Con questi versi si assiste, in altre parole, a una voluta attivazione della *suspensio* patetica.

Se l'attribuzione dell'azione epica a un ponte può sembrare una delegittimazione indiretta del modello epico, si ha la conferma di questa ipotesi con la chiusura dell'episodio, dove si introduce ambiguamente, al v. 316, »l'arco più sublime e fabricato«. La speranza che il contadino pone nel ponte materiale si sovrappone infatti, concettisticamente, alla speranza nella comparsa di un altro ponte che possa smorzare la tempesta. Imperiale intende naturalmente l'arcobaleno, corrispettivo celeste del ponte terreno, introdotto dal v. 319 con il tipico epiteto epico di Iris quale *nuntia Iunonis*.

Lo stato rustico, III, 319–334

E qui respira e si conforta, quale
 respira il villanello e si conforta 320
 quando, dopo gran pioggia, in più colori
 la nunzia di Giunon distinto incurva
 fra 'l braccio steso d'allungata nube
 de la serenità l'arco messaggio
 c'ha per corda e per stral del sole un raggio. 325
 Or questo ponte altier – benchè tranquillo
 serenissimo il ciel pioggia non versi
 che l'onda al fiume, a noi la mente or turbi,
 ma tutto il fondo suo chiaro et aperto
 da le varie pietruzze ond'egli è pieno 330

quasi a mosaico lastricato ei mostri –
su l'alta riva a valicar ne invita;
onde poi ne dirizza, onde ne invia
per via più bella, ch'a partir comincia;

Il pathos del *locus horribilis* viene dunque smorzato all'improvviso, *deus ex machina*. Si potrebbe anche ipotizzare una commistione con la *Genesi*, dove l'arcobaleno annunciava la ritrovata armonia nel mondo dopo il diluvio universale.³⁶ Ma l'arcobaleno di Imperiale, fosse anche di ascendenza biblica, viene concettisticamente rovesciato in ponte materiale: il poeta ne sottolinea solo la natura di »mosaico lastricato«, ricco di »varie pietruzze« (v. 330–331).

Si può dimostrare il latente tono epico dell'episodio anche osservandone la sonorità e un legame intertestuale soggiacente. Per quanto concerne la sonorità, se si considera il tessuto testuale dei v. 295–310, a sinistra, e lo si confronta ai seguenti v. 319–331, a destra, si percepisce un cambio di tono.

Lo stato rustico, III, 295–310

Quindi a ragion, del variabil fiume
sopra 'l dorso inquieto, il dorso incurva
machina curva d'inalzato ponte:
che di ruvide sì, ma pur ad arte
e lavorate e collegate insieme
sode pietre e massicce – ond'egli poscia
meglio si regga a l'impeto de l'onde –
forte composto, ambe le forti e lunghe
sue braccia istese e come sode basi
appoggiate a la terra invidiosa,
su 'l suo mobile seno immobil posa.
Sì, mentre l'acqua più orgogliosa, irata
a lui percote ambo i marmorei fianchi,
egli il furor le rompe, e la ritarda,
e dilatata aduna; indi per molte
sue gran porte inarcate al mar n'indirizza,

Lo stato rustico, III, 319–331

E qui respira e si conforta, quale
respira il villanello e si conforta
quando, dopo gran pioggia, in più colori
la nunzia di Giunon distinto incurva
fra 'l braccio steso d'allungata nube
de la serenità l'arco messaggio
c'ha per corda e per stral del sole un raggio.
Or questo ponte altier – benchè tranquillo
serenissimo il ciel pioggia non versi
che l'onda al fiume, a noi la mente or turbi,
ma tutto il fondo suo chiaro et aperto
da le varie pietruzze ond'egli è pieno
quasi a mosaico lastricato ei mostri –

36 *Gen.* 9,1–9,19, episodio ripreso anche da Marino nelle *Dicerie Sacre, La Musica*, 102: »L'arco celeste è segno di pace, e quando inchina l'un de' capi nel mare è segno di pioggia: ecco la pioggia delle grazie, ecco la pace tra Dio e l'uomo« (citato secondo MARINO 2014, p. 312).

Tale cambio di tono è ottenuto mediante la graduale sostituzione dei fonemi più gravi e cupi per la visione cinquecentesca (R in rosso, compresenza di A ed O oppure di O ed U in viola, plosive in blu) con sonorità ritenute adatte al timbro chiaro (compresenza di A, I ed E in viola e di L in turchese), come attesta esemplarmente anche la chiusura della lassa, »messaggio–raggio« (v. 324–325). Questa sostituzione ha conseguenze importanti per il senso complessivo dell'episodio: l'archetipo epico è privato della sua funzione perché, con l'introduzione *ex machina* dell'arcobaleno a livello narrativo come fonico, viene improvvisamente smorzata la tensione patetica. Per quanto concerne i modelli, infine, questo episodio si avvicina molto a un verso dell'*Eneide* (*Aen.*, VIII, 728), nel quale Virgilio suggerisce la impetuosità del fiume armeno Arasse con l'epiteto *pontem indignatus*, »sdegnato dal ponte«. Questa tessera virgiliana è di fatto assai significativa. Il contesto del verso è epico per eccellenza, dato che chiude la topica ecfraresi dello scudo di Enea. Esso divenne inoltre proverbiale per la latinità e, in tutta probabilità, altrettanto noto nel Cinquecento: Quintiliano lo codifica come esempio illustre di stile sublime.³⁷

Resta da chiarire come questo estratto di Imperiale possa rappresentare un elemento di continuità e uno stadio di sviluppo stilistico verso *L'Adone*. A tal fine occorre riprendere due esempi. Il primo esempio è tratto dal secondo canto del poema, ottava 16, e consiste in un frammento della descrizione degli archi del Palazzo di Amore; il secondo è tratto dal primo canto dell'*Adone*, ottave 119-121, nelle quali è descritta la tempesta scatenata da Nettuno per condurre Adone a Cipro. Si consideri il primo esempio:

L'Adone, II, 16

Si alto e sì sottile è ciascun arco
che sotto ciascun ponte si distende,
che ben si par che quel sublime incarco
per miracol divino in aria pende.
L'incurvatura, ond' ogni ponte ha varco,
di tante gemme variata splende,
ch' ogni arco, ai lumi et ai color che veste,
somiglia in terra un'iride celeste.

37 Quint. *Inst. orat.* VIII, 6, 11 (citato secondo QUINTILIANO 1975, vol. II, p. 220): »Praecipueque ex his oritur mira sublimitas, quae audaci et proxime periculum translatione tolluntur, cum rebus sensu carentibus actum quandam et animos damus, qualis est *pontem indignatus Araxes*.« Il retore loda specificatamente l'antropomorfizzazione delle acque, l'attribuzione dell'anima agli oggetti inanimati, quale traslato ardito e quindi proprio dello stile sublime. Nel caso specifico di Imperiale, il poeta vi ricorre costantemente nell'intero passaggio, connotando fiumi, acque e ponte.

Per questa ottava non è stato individuato un ipotesto immediato dalla critica. Affiancandola però all'episodio dello *Stato rustico* appena visto, sembra verificarsi un rovesciamento ironico proprio del concetto di Imperiale. L'arcobaleno, di cui Imperiale già tendeva a sottolineare il semplice aspetto esteriore e materiale, ma che comunque conservava ancora una sua funzione, diviene in Marino un mero elemento architettonico. L'arco del palazzo di Venere splende così tanto per il colore delle gemme incastonatevi da assomigliare a una «iride celeste» (16,8).

In questo primo esempio, nonostante il legame intertestuale con Imperiale, non si assiste a un coinvolgimento diretto del modello sul piano della commistione stilistica. Ciò avviene implicitamente nel secondo esempio, quando la tempesta di Nettuno viene in tutto e per tutto presentata come una battaglia epica.

L'Adone, I, 119–121

119

Borea d'aspra tenzon tromba guerriera
sfida il turbo a battaglia e la procella;
curva l'arco dipinto Iride arciera,
e scocca lampi in vece di quadrella;
vibra la spada sanguinosa e fiera
il superbo Orion, torbida stella
e 'l ciel minaccia et a le nubi piene
d'acqua insieme e di foco apre le vene.

120

Fuor del confin prescritto in alto poggia
tumido il mar di gran superbia e cresce;
ruinosa nel mar scende la pioggia,
il mar col cielo, il ciel col mar si mesce;
in novo stile, in disusata foggia,
l'augello il nuoto impara, il volo il pesce;
oppongonsi elementi ad elementi,
nubi a nubi, acque ad acque e venti a venti.

121

Poté, tant'altro quasi il flutto sorse,
la sua sete ammorzar la cagna estiva,
e di nova tempesta a rischio corse,

non ben **secura** in ciel, la nave **argiva**.
E voi **fuor** d'ogni legge, o gelid' **Orse**,
malgrado ancor de la gelosa diva,
nel **mar** **vietato** i **luminosi** velli
lavaste **pur** de le **stellate** pelli.

Anche per queste ottave la critica non segnala ipotesti diretti. Pozzi ne ricorda però la vicinanza tematica con l'ottava parte dello *Stato rustico*.³⁸ Per la prima ottava, 119, il critico individua inoltre un concetto al terzo e quarto verso che ricorda il procedimento concettistico di Imperiale sopra descritto e che Pozzi definisce »inconsueto«.³⁹ Iride, quale dea dell'arcobaleno, ha un arco a propria disposizione, è dunque arciera e può contribuire alla battaglia: »curva l'arco dipinto Iride arciera, / e scocca lampi in vece di quadrella« (119,3). Il disturbo scatenato dalla lettura di questo concetto era stato verbalizzato già da Tommaso Stigliani: »Non è vero che Iride (cioè la Dea della Serenità) concorresse, o potesse concorrere nella tempesta: si come né anche è vero in Natura, che l'Arcobaleno inteso per lei apparisca mentre dura il mal tempo. Falsità di sentenza, ovvero incredibilità necessaria.«⁴⁰ Per Stigliani Marino dice falsità perché svolge il concetto in un modo estraneo alla tradizione, mentre Imperiale aveva utilizzato questo concetto in modo proprio. L'avversità di Stigliani verso queste ottave non si limita però a tale minuto rilievo, ma si inserisce in una critica più ampia, rilevante per il presente progetto proprio in quanto stilistica: la critica alla *mezzanità macchiata*⁴¹ dell'*Adone*.

Sin dall'esordio fonico dell'ottava 119 (»Borea d'aspra tenzon tromba guerriera«, v. 119,1) si assiste a un intenzionale innalzamento del tono, reso evidente anche sul piano materiale del testo. Si nota nel consonantismo una peculiare densità dei suoni duri e aspri per la percezione cinquecentesca (plurivibranti in rosso, plosive in azzurro e sibilanti in verde nella citazione).⁴² Nel vocalismo, in viola, si osserva una concentrazione dei due fonemi divenuti propri dello stile grave nel corso del secolo, A ed

38 Pozzi in MARINO ²1988, p. 198, nota 118,5–120: »Nell'IMP. *St. rust.* 8,101 il tema è già stato sfruttato in senso violentemente concettistico«.

39 Pozzi in MARINO ²1988, p. 198, nota 119,3: »*Iride arciera*: epiteto inconsueto per questa deità, giocato sul senso duplice di arco.«

40 STIGLIANI 1627, p. 145.

41 Il termine è di Tommaso Stigliani (STIGLIANI 1627, p. 429), che nella Tavole de L'Occhiale afferma: »Egli professa e pretende d'aver in esso poema altissimo stile (dove per verità l'ha mezano se ben macchiato, come provammo nella prima censura)«. Nella prima censura, in merito allo stile di Marino, parla anche di »viziosa mezzanità« (ebd., p. 95), di poema »pieno per tutto di tracolli e di sbalzi per li quali riman machiato« (ebd., p. 94).

42 Per le sibilanti vedi ad es. il parere di Tasso alla nota 32.

O, talvolta anche in concorso (sottolineato). Ciò detto senza considerare il ricorso al lessema, di per sé già programmatico, della »tromba guerriera«. L'ottava 119 appare dunque rispettare *in toto* le convenzioni umanistiche dello stile alto. Ma ciò solo a prima vista: l'azione combinata e terribile di Borea, di Iride, di Orione, travolge sì l'ordine prestabilito degli elementi, ma ha in realtà un effetto minimo se rapportato all'enormità delle forze mosse da Nettuno. Tale minimo effetto è descritto al v. 6 dell'ottava 120: l'effettiva portata distruttiva della tempesta è ridotta a »l'augello [che] il nuoto impara, il volo il pesce«. Non sorprende la reazione di Stigliani: »M'incresce l'addurre il testo di queste due stanze, che raccontano la tempesta, ma l'iperboli son tutte matte«. ⁴³ Marino, dal canto suo, non si ferma qui: se sul piano lessicale ricorre a un termine sostanzialmente estraneo al registro alto, »pesce«, e lo pone in sede di rima, opera anche un decisivo abbassamento all'ottava 121, v. 2, preferendo il termine »cagna« a quello di canicola. Per evidenti ragioni etimologiche non si tratta di una perifrasi letteraria inconsueta: vi ricorre anche Imperiale nello *Stato rustico*, che paragona però il morso della canicola a quello di Cerbero. ⁴⁴ Stigliani non può non accorgersi dello scarto operato da Marino nei confronti della tradizione e non criticarlo. ⁴⁵ Per queste ottave di tono e stile alto si constata, dunque, con Stigliani, una

43 STIGLIANI 1627, pp. 145–146.

44 Ciò avviene proprio all'inizio della parte terza dello *Stato rustico*. Cfr. *St. rust.* III, 43–60: »Indi ne' giorni ch'è più ardente il Sole / e più lunga stagion saetta i campi, / dal bello di quei raggi è in lui raccesa / del suo bel raggio la memoria antica: / e da la fiamma di quei raggi in lui / la fiamma del suo raggio è ravvivata, / amorosa memoria e fiamma amata. / Ond'oggi ch'è dal Ciel tornato a punto / a latrar, ma d'ardor latrati accesi, / contra i terreni e già temprati campi / quel che dianzi partì fervido Cane, / più che 'l Trifauce guardator d'Inferno / noioso forse guardator del Cielo; / e che ne fa de' suoi rabbiosi denti / – ch'è la cote aguzzò d'ira sdegnosa – / l'aspre punture e gl'infocati morsi / più che non fè nel suo furore estivo / infuriati penetrare al vivo;«

45 STIGLIANI 1627, p. 146: »[...] e v'è cagna per canicola.« Durante la polemica con Stigliani, i difensori di Marino, Angelico Aprosio (APROSIO 1642, pp. 187–188) e Scipione Errico (ERRICO 1629, p. 48–49), si sforzano di trovare precedenti classici per legittimare la presenza di Iris arciera durante la tempesta, ma si guardano bene dal tentare di giustificare quello che è, di fatto, un problema stilistico ingiustificabile nel poema. Giovan Pietro D'Alessandro (D'ALESSANDRO 2003, p. 260) tenta di legittimare la presenza del lessema, ma adduce per questo motivazioni capziose che escluderebbero a priori qualsiasi altra possibilità paradigmatica: »Havendo poi detto il Marino »cagna« e non »canicola« in idioma italiano, ha fatto bene, poiché la voce »canicola« è mera latina, come sopra si vide dalli versi di Nonno, e così Cicerone e Persio l'hanno usata etc.« Una argomentazione altrettanto capziosa, ma fondata sull'etimologia, si trova anche in Girolamo Aleandri (ALEANDRI 1629, p. 151): »Io poi non so, perche noti lo Stigliano, esser dal Marini usato *cagna* per canicola, quasi che canicola in Latino non significhi una piccola cagna.« Anche Nicola Villani (VILLANI 1630, pp. 233–234), che pur dà sostanzialmente ragione a Stigliani in merito alla tempesta (»Non solo queste due ottave, ma tutta questa tempesta è hiperbolica, dithirambica, e fantastica. Basterebbe, se si avesse a subbissare l'Universo. Che diavolo? Insino il mare di Tramontana, non che quel di Cipro abbeverò le stelle. Ma tanto più questa tempesta riesce ridicola, quanto è posta qui fuor di proposito; non si volendo fare altro con

voluta rottura lessicale: la »tromba guerriera« mal si coniuga agli effetti minuti di una tempesta tanto grandiosa, al »pesce«, all'»augello« e soprattutto alla vile »cagna«.

Osservando questa sequenza sul piano fonico, ci si accorge però che la rottura non è tale. Marino non attenua la tensione patetica optando, come fa Imperiale e come fa egli stesso talvolta, per le sonorità vocaliche chiare, »soavi« o »esili«, di Bembo: la presenza delle vocali alte A, O, come di E, in viola, resta anzi costante. Sul piano consonantico, all'interno dell'ottava 120, resta altresì costante la presenza delle plurivibranti (in rosso), delle sibilanti (in verde) e delle plosive (in azzurro), come attestano esemplarmente i due emistichi: »il mar di gran superbia cresce«, »la sua sete ammorzar« (rispettivamente 120,2; 121,2). In altre parole: alla rottura della tensione patetica sul piano lessicale, che potrebbe essere recepita come comica o degradante, non ne corrisponde una sul piano fonico. Marino non smorza il pathos generato della terribilità della tempesta come faceva Imperiale. Cerca piuttosto di omogenizzare a livello sonoro ciò che è discrepante a livello lessicale: lo fa estendendo di fatto per tre ottave un tono alto su lessemi bassi o graziosi, tradizionalmente estranei all'epico, ma che tenta comunque di inglobare nel flusso melico.⁴⁶ L'effetto generato è inaspettato:

tanto fracasso, che condurre Adone a salvamento in porto«), tenta di legittimare la presenza di Iris arciera, ma non quella della cagna.

46 È molto interessante avvicinare a questo episodio dell'*Adone* una affine riflessione di SCHULZ-BUSCHHAUS 2000, p. 336, intorno al pathos e allo stile mariniano. Concentrandosi principalmente sugli *Idilli favolosi*, in particolare su *Orfeo* e *Atteone*, ma affermando di pensare anche al poema grande, il critico tedesco si sforza di definire quella che è di fatto una impressione soggettiva scatenata dalla lettura dei passaggi in cui Marino descrive »eventi terribili«. Gli sembra infatti che il poeta realizzi qualcosa che *sistematicamente* si sottrae alle regole della poetica classicistica vigente per quanto concerne il »pathos di uno stile tragico o tendente all'epico«, perché l'effetto generato è quello di una »inattesa« ed »alienante« »atmosfera di offuscata ilarità«. Schulz-Buschhaus ritiene che questo fenomeno abbia a che fare con la tecnica mariniana, ma fa esplicito riferimento soltanto alla »concentrata enfasi lessicale« e »concettistica« e al »metro agile e flessibile« usati da Marino. Alla luce dell'episodio della tempesta diventa necessario includere anche la sonorità nel catalogo delle tecniche con cui il poeta opera al tempo stesso un ricorso e uno scarto dalla tradizione. Riflettendo sul concetto di »atmosfera« ed elaborando ulteriormente uno spunto di David Nelting (in questo stesso volume, § 4), lungi però dal voler fornire con la presente osservazione un giudizio di valore, vale la pena considerare un aspetto »terzo« della tecnica mariniana: i versi di Marino aspirano a raggiungere una qualità estetica attraverso la ripresa del passato, la rottura con il passato, ma soprattutto lo sviluppo di tratti propri (una sua »maniera«). È esattamente il fenomeno potrebbe essere meglio descritto con i termini *ibrido/amalgama* intendendoli non solo in senso tecnico-specifico per la sonorità come sinora si è fatto, ma anche a livello più astratto, strutturale. Il caso mariniano non è infatti *sui generis*; al contrario, le categorie formali proposte intendono offrire dispositivi di descrizione e di analisi adattabili all'intera storia letteraria. Piuttosto, il caso mariniano si presta particolarmente bene a essere descritto con queste categorie formali per la fermezza con cui il poeta basa la propria eccellenza su una terza dimensione concettuale che va oltre la somma dei due elementi di partenza.

questa scelta stilistica mariniana non ha corrispettivo nel cardine della poetica classicistica, nell'*aptum*.

Con tali affermazioni non si intende certo negare che questo episodio sia inteso come voluta provocazione, come attesta esemplarmente la reazione di Stigliani, ma si consideri il diverso procedere di Marino e Imperiale nella descrizione delle tempeste. Comune ad entrambi gli episodi è la commistione dei registri stilistici coinvolgente la sonorità del testo. È diversa invece la modalità con cui si tratta la tensione patetica. A differenza di Imperiale, che giustapponeva in modo evidente registri stilistici e fonici contrastanti, Marino sembra operare piuttosto un mescolamento stilistico su un piano più profondo del testo: la chiave di volta si trova proprio nella dimensione fonica che omologa e concilia l'inconciliabile, conservando solo in apparenza le convenzioni vigenti, ma rovesciandole di fatto dall'interno e, al tempo stesso, estraniandosene. Dato che l'opera di Imperiale precede la pubblicazione de *L'Adone* e che vi sono alcune affinità tra la strategia di rottura patetica nello *Stato rustico* e testi mariniani coevi (il *Ritratto* e la *Strage*), si sostiene attualmente la tesi che questo tipo di procedimento sia comune tendenza tra i due poeti, un possibile elemento di continuità, nonché corrisponda a un primo stadio del processo compositivo mariniano verso l'ideale di mezzanità. Per quanto concerne lo stile mariniano in *Ad.* I, 119–121, si ritiene che gli intrecci tra registri stilistici incompatibili emergano di fatto come tali, esemplarmente a livello lessicale: è possibile cioè che la tecnica compositiva che tutto dovrebbe nascondere non sia stata qui del tutto perfezionata, nonostante ne sia evidente l'intenzione, e che l'episodio vada piuttosto ricondotto a uno stadio intermedio tra Imperiale e l'amalgama celebrato nei paratesti. L'omologazione sul solo piano fonico permette tuttavia già di individuare, a livello microstrutturale, una tendenza che distingue Marino da Imperiale anche a livello più generale. In Marino, l'attenzione per la sonorità del testo nella commistione stilistica è sistematica, poiché tende a prescindere dalla semantica del singolo episodio o del singolo concetto e a scardinare la poetica classicistica in sinergia alle altre dimensioni testuali. Imperiale, al contrario, pur impegnandosi nella ricerca fonica e pur componendo un testo che a sua volta comporta una sfida alla poetica classicistica, si ferma un passo prima di Marino e sceglie di mantenere un legame tra l'asse sonoro e l'asse ideologico del proprio poema. Marino dunque va oltre: riprendendo la tradizione teorica cinquecentesca e la prassi poetica a lui coeva e distaccandosene al tempo stesso, sembra ricercare attivamente una sonorità capace di assumere tratti propri e di svilupparsi in autonomia dalle norme poetiche vigenti, per ritagliarsi così una ›terza‹ via espressiva, poetica. È un rilievo da approfondire con le categorie di ibrido e amalgama, che hanno il vantaggio di illuminare proprio questa zona intermedia, di intersezione e tensione tra rottura e continuità.

Apparato Bibliografico

- AFRIBO 2001: Andrea Afribo, Teoria e prassi della »gravitas« nel Cinquecento, Firenze 2001.
- ALEANDRI 1629: Girolamo Aleandri, Difesa dell'Adone, Poema del Cav. Marini, di Girolamo Aleandri per Risposta all'Occhiale del Cav. Stigliani, All'Illustriss. Sig. il Sig. Conte Camillo Molza, in Venetia, Appresso Giacomo Scaglia, 1629.
- APROSIO 1642: Angelico Aprosio, Il Buratto, Replica di Carlo Galistoni al Molino del Signor Carlo Stigliani, All'Illustriss. e Riverendiss. Sig. Monsig. Francesco Vitelli, Arcivescovo d'Urvino, Nontio Apostolico alla Sereniss. Rep. Di Venetia, In Venetia, Appresso Taddeo Pavoni, 1642.
- ARDISSINO 2005: Erminia Ardissino, Il Seicento, Bologna 2005.
- BELTRAMI 2015: Luca Beltrami, Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali, Percorsi nella letteratura di primo Seicento, Alessandria 2015.
- BEMBO ³1989: Pietro Bembo, Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime, a cura di Carlo Dionisotti, Milano ³1989.
- CANEVARI 1901: Enrico Canevari, Lo stile del Marino nell'Adone, ossia analisi del Seicentismo, Pavia 1901.
- CARMINATI 2020: Clizia Carminati, Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento, Pisa 2020.
- CHIABRERA 1952: Gabriello Chiabrera, Canzonette, rime varie, dialoghi, a cura di Luigi Negri, Torino 1952.
- COLOMBO 1967: Carmela Colombo, Cultura e tradizione nell'Adone di G. B. Marino, Padova 1967.
- CORRADINI 2005: Marco Corradini, Questioni di famiglia. Tasso, Marino, Stigliani, in: Studi Secenteschi 46, 2005, pp. 45–69.
- D'ALESSANDRO 2003: Difesa dell'Adone di Giovan Pietro D'Alessandro, edizione critica a cura di Claudio Cicotti, Frankfurt am Main 2003.
- DAMIANI 1899: Guglielmo Felice Damiani, Sopra la poesia del Cavalier Marino, Torino 1899.
- DONADI 2013: Francesco Donadi, Introduzione, in: Dionigi d'Alicarnasso, La composizione stilistica, introduzione e traduzione di Francesco Donadi, commento al testo, glossario e indici di Antonia Marchiori, pp. 13–98.
- DFG-Forschungsgruppe 2305, Teilprojekt 05, ...formar modelli nuovi... Marinos Poetik des »Neuen« und die Struktur des literarischen Barock in Italien, 30 agosto 2020, <<http://www.for2305.fu-berlin.de/teilprojekte/tp05/index.html>>
- ERMOGENE 2012: Hermogenes, Stil-Lehre, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Ulrich Lempp, Stuttgart 2012.

- ERRICO 1629: Scipione Errico, *L'Occhiale appannato*, Dialogo di Scipione Herrico, Nel quale si difende l'Adone del Cavalier Gio. Battista Marino, contro l'Occhiale del Cavalier Fra Tomaso Stigliano, In Napoli, Ad Istanza di Giuseppe Matarozzi, 1629.
- FULCO 2010: Giorgio Fulco, *L'inventario della Libreria del Collegio dei Nobili*, 1768, a cura di Renata D'Agostino, Carmen Reale, Emilio Russo, in: *Filologia e critica* 2/3, 2010, pp. 393–450.
- GIRARDI/SIGNORI 1997: Maria Teresa Girardi e Lucia Signori, Daniele Barbaro letterato e il Della Eloquenza, in: *Aevum* 71.3, 1997, pp. 651–689.
- GROSSER 1992: Hermann Grosser, *La sottigliezza del disputare*, Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso, Firenze 1992.
- HUSS 2016: Bernhard Huss, *Diskursivierungen von Neuem: Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe*, Working Papers der FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem*, 1, 2016, Freie Universität Berlin.
- IMPERIALE 2015: Giovan Vincenzo Imperiale, *Lo stato rustico*, 2 volumi, a cura di Ottavio Besomi, Augusta Lopez-Bernasocchi e Giovanni Sopranzi, Roma 2015.
- LATOUR 2018: Bruno Latour, *Non siamo mai stati moderni*, prefazione di Giulio Giorello, traduzione dal francese di Guido Lagomarsino, Manocalzati 2018. [originale francese: *Nous n'avons jamais été modernes*, Essai d'anthropologie symétrique, Parigi 1991].
- MARINO 1966: Giambattista Marino, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino 1966.
- MARINO ²1988: Giovan Battista Marino, *L'Adone*, 2 volumi, a cura di Giovanni Pozzi, Milano ²1988.
- MARINO 2011: Giovan Battista Marino, *Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia*, edizione critica e commentata a cura di Giuseppe Alonzo, Roma 2011.
- MARINO 2014: Giovan Battista Marino, *Dicerie sacre*, Introduzione, commento e testo critico a cura di Erminia Ardissino, Roma 2014.
- MARINO ³2018: Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, Milano ³2018.
- NELTING 2017: David Nelting, *...formar modelli nuovi... Marinos Poetik des ›Neuen‹ und die Amalgamierung des ›Alten‹*. Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe, Working Papers der FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem*, 5, 2017, Freie Universität Berlin.
- PATTERSON 1970: Annabel M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance: Seven Ideas of Style*, Princeton 1970.
- POZZI 1973: Giovanni Pozzi, *Ludicra Mariniana*, in: *Studi e problemi di critica testuale* 6, 1973, pp. 132–162.

- QUINTILIANO 1975: Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, Zwölf Bücher, Lateinisch/Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn, 2 volumi, Darmstadt 1975.
- RAIMONDI 1978: Ezio Raimondi, *Poesia della retorica*, in: *Retorica e critica letteraria*, a cura di Lea Ritter Santini ed Ezio Raimondi, Bologna 1978, pp. 123–150.
- RUSSO/PIGNATTI 2004: Emilio Russo e Franco Pignatti, Gian Vincenzo Imperiale, in: *Dizionario Biografico degli italiani* 62, 2004.
- RUSSO 2008: Emilio Russo, *Marino*, Roma 2008.
- RUSSO 2016: Emilio Russo, *Le ricerche su G. B. Marino (1988–2013)*, in: *I cantieri dell'italianistica, Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10–13 settembre 2014)*, a cura di Guido Baldassarri et al., Roma 2016.
- SCHULZ-BUSCHHAUS 1985: Ulrich Schulz-Buschhaus, *Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs »Barock«*, in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, a cura di Hans U. Gumbrecht e Ursula Link-Heer, Frankfurt a. M. 1985, pp. 213–233.
- SCHULZ-BUSCHHAUS 2000: Ulrich Schulz-Buschhaus, *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?*, a cura di Joachim Küpper e Friedrich Wolfzettel, München 2000, pp. 331–357.
- SALVIATI 1585: *Dello Infarinato Accademico della Crusca, Risposta all'Apologia di Torquato Tasso Intorno all'Orlando Furioso, e alla Gierusalèm liberata*, in Firenze, Per Carlo Meccoli, e Salvestro Magliani, 1585.
- STIGLIANI 1627: Tommaso Stigliani, *L'Occhiale. Opera Difensiva Del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani, Scritta in risposta al Cavalier Gio: Battista Marini. Dedicato all'Eccellentiss. Sig. Conte D'Olivarés*, In Venetia, 1627, Appresso Pietro Caramello.
- TASSO ²1977: Torquato Tasso, *Scritti sull'arte poetica*, a cura di Ettore Mazzalli, 2 volumi, Torino ²1977.
- TATEO 1983: Francesco Tateo, *La »bella scrittura« del Bembo e l'Ermogene del Trapezunzio*, in: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca* 3.2, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze 1983, pp. 717–732.
- TESAURO 1682: Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico, O sia, Idea dell'arguta et ingegniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica, esaminata co' principii del divino Aristotele, dal Conte D. Emanuele Tesauro, Cavalier Gran Croce de Santi Maurizio, e Lazaro. Accresciuta dall'Autore*

di due nuovi Trattati, cioè De' concetti predicabili, et Degli Emblemi. Con un nuovo Indice Alfabetico, oltre à quello delle Materie, In Venetia, 1682, Appresso Steffano Curti.

VILLANI 1630: Nicola Villani, L'Uccellatura di Vincenzo Foresi All'Occhial del Cavaliere Fra Tomaso Stigliani Contro l'Adone del Cavaliere Gio: Battista Marini E alla difesa di Girolamo Aleandro, in Venetia, Appresso Antonio Pinelli, 1630.

WARD 1992: James Olney Ward, Giambattista Marino and the Greek Literary and Rhetorical Tradition, University of California at Berkeley 1992. [Tesi di dottorato]

Andreas Waczkat

Hybridisierung im Madrigal: Beobachtungen an Claudio Monteverdis *Quinto, Sesto und Settimo Libro de Madrigali*

Das Madrigal ist ein illustrierter Vertreter jener Spezies von Gattungs- und Formbegriffen, die der Literatur- wie der Musikwissenschaft gemeinsam sind, ohne jedoch in beiden Disziplinen dasselbe Phänomen zu bezeichnen. Die Gemeinschaft ist in diesem Fall freilich schon in der Frühzeit der Gattungsgeschichte angelegt: Als Madrigal bezeichnet man sowohl eine Textgattung des *dolce stil novo*¹ wie auch eine Gattung der weltlichen Vokalmusik. Dass diese musikalische Gattung von der textlichen abhängig sei und ihr wesentliches Gattungsmerkmal darin bestehe, eine musikalische Ausarbeitung einer entsprechenden Textvorlage zu sein, entspricht jedoch nicht der historischen Semantik, der das neuzeitliche disziplinäre Denken fremd ist: »Madrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus«, heißt es zu Beginn des Trecento in einer vielzitierten Definition aus dem anonymen *Capitulum de vocibus applicatis verbis*.² Man mag zugestehen, dass der Begriff *cantus* – nicht nur in diesem Fall – vieldeutig ist und *pluribus cantibus* ebenso Kompositionen für mehrere Einzelstimmen meinen kann wie die Anwendung des Prinzips der Textvertonung in vielen einzelnen Gesängen, doch zwei Aspekte bleiben davon unberührt: zum einen die generische Verbindung von Text und Musik im Madrigal, zum anderen die Abwesenheit spezifischer Gattungsmerkmale in der Definition.

Jüngere Forschungen sehen die Gattungsmerkmale des Madrigals zumindest teilweise in einer medialen Eingrenzung: Im Gegensatz zur getanzten *Ballata* und der einstimmig gesungenen *Canzone* ist das Madrigal dem mehrstimmigen Gesang

1 SCHULZ-BUSCHHAUS 1969, S. 16.

2 BENEDETTI 1906/07. Vgl. dazu auch BAUMANN 1996, Sp. 1541f. und HUSS/MEHLTRETTER/REGN 2012, S. 212.

vorbehalten.³ Im Hinblick auf die erste Hochblüte des musikalischen Madrigals im zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts lässt sich diese Sichtweise leicht nachvollziehen; die musikhistorische Forschung hat sich hier seit den 1930er-Jahren um die Erschließung des Repertoires von Komponisten wie etwa Francesco Landini bemüht⁴ und in diesem Zuge später auch das in verschiedenen Codices überlieferte Repertoire zusammenfassend untersucht.⁵ Der zunehmend ausdifferenzierte Blick hat allerdings auch deutlich gemacht, dass die so genannte Schwarze Mensuralnotation, in der diese Kompositionen verschriftlicht sind, komplexerer Schlüssel zur Übertragung in gegenwärtige Notenschrift bedarf als noch in der früheren Phase der Erforschung angenommen,⁶ freilich vor dem Hintergrund eines kontrovers diskutierten Verhältnisses von Oralität und Literalität in der Überlieferung des Repertoires einerseits⁷ und der mittelbar damit verknüpften Frage, inwieweit eine musikalische Notation die Komposition überhaupt repräsentiere, andererseits.⁸

Die generische Verbindung von Text und Musik im Trecento-Madrigal scheint bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts eine Wandlung durchlaufen zu haben. Während die lyrische Gattung im Quattrocento in den Hintergrund tritt,⁹ ist die musikalische Gattung nach dem Ende des Trecento im Grunde nicht mehr greifbar. Die anschließende Erneuerung des lyrischen Madrigals im ersten Drittel des Cinquecento aber schließt die sowohl theoretische wie praktische Auseinandersetzung mit den Dichtungen des Trecento ein, die ab den 1520er-Jahren wieder in den Blick geratende musikalische Gattung lässt hingegen keine retrospektiven Aspekte erkennen.¹⁰ Ist komponierte Musik vor dem 17. Jahrhundert ohnehin grundsätzlich historisch wenig bis gar nicht referentiell, mag hier am Rande auch von Bedeutung sein, dass die Schwarze Mensuralnotation des Trecento im 16. Jahrhundert längst in Vergessenheit geraten war und nicht mehr entschlüsselt werden konnte. Die Wiederbelebung des musikalischen Madrigals geschieht vielmehr unter Assimilation von Kompositionstechniken anderer musikalischer Gattungen jener Zeit, und hier vornehmlich der Motette und

3 HUSS/MEHLTRETTER/REGN 2012, S. 207f.

4 ELLINWOOD 1936. Die nur schwer zugängliche Dissertation ist im Wesentlichen über eine Zusammenfassung in der Zeitschrift *The Musical Quarterly* desselben Jahres wie über einen Reprint von Ellinwoods Edition der Werke Landinis (New York 1970) zu erschließen.

5 BAUMANN 1998, Sp. 781–788; HUCK 2005, S. 74–122.

6 HUCK 2001.

7 ARLT 1992.

8 MÖLLER 1997. Die Frage berührt nicht allein technische Aspekte von Funktionen und Möglichkeiten der Verschriftlichung von Klang, sondern auch grundsätzliche Entscheidungen, inwieweit der praktischen Ausführung einer Komposition ein Anteil an ihrem Werkcharakter zugesprochen wird.

9 HUSS/MEHLTRETTER/REGN 2012, S. 216; SCHULZ-BUSCHHAUS 1969, S. 27–30.

10 HAAR 1996, Sp. 1544.

der französischen Chanson.¹¹ Insbesondere mit der polyphonen Motette teilt das Madrigal dabei ein wesentliches Merkmal: In beiden Gattungen bestimmen grundsätzlich der Text und seine Deklamation die linear, d. h. ohne Wiederholungen mit struktureller Funktion gedachte musikalische Form. Im Fall der Motette ist dieses Prinzip ihrer Funktion untergeordnet, denn vertont werden hier geistliche Prosatexte häufig biblischen Ursprungs, die in gottesdienstlichen Feiern den Ort und die Bestimmung übernehmen, die diesen Texten entweder als Lesetexten oder als einstimmigen liturgischen Gesängen zugeordnet sind. In der Vertonung formal unbestimmter Prosatexte aber haben Komponisten offenbar taugliche Methoden entwickelt, auch die Madrigale neueren Typs in Musik zu bringen, deren wesentliches Gattungsmerkmal gerade ihre weitreichende formale Freiheit ist.¹² Wie in der Motette jener Zeit ein Prosatext in einzelne Satzglieder unterteilt wird, die dann abschnittsweise komponiert und gereiht werden, erfahren die Satzglieder einer Dichtung im Madrigal eine vergleichbare Aufmerksamkeit, wobei der beachtete semantische Zusammenhang solcher Satzglieder von der lyrischen Form völlig unabhängig sein kann.

Im Gegensatz zur Literatur werden Gattungsmerkmale des Madrigals in der Musik aber theoretisch nicht reflektiert. Heuristisch kann jedoch davon ausgegangen werden, dass der in der Forschung bemerkte Widerspruch zwischen Eingrenzung und Entgrenzung in der historischen literarischen Theorie des Madrigals¹³ auch im Hinblick auf die musikalische Komposition erkenntnisleitend einsetzbar ist und damit die Frage nach der Hybridisierung im Madrigal überhaupt erst erlaubt. Die formale Offenheit der lyrischen Form des Madrigals, so sei es danach als Hypothese formuliert, erlaubt es einer ebenso offenen musikalischen Form, sich für Kompositionsprinzipien anderer Gattungen zu öffnen oder auch die gefundenen Kompositionstechniken des Madrigals auf andere Textgattungen wie etwa das Sonett zu übertragen. Unter der Prämisse, dass sich das musikalische Madrigal auch als eingegrenzte Gattung und nicht lediglich als entgrenzte Summe kompositorischer Möglichkeiten verstehen lässt, wäre damit die Fähigkeit zur Hybridisierung an sich letztlich schon ein wesentliches Gattungsmerkmal.

Ungeachtet des Fehlens einer zeitgenössischen Gattungstheorie herrscht im Verlauf des 16. Jahrhunderts weitestgehende Einigkeit im Hinblick auf die Benennung entsprechender Kompositionen, die als Sammlungen von Madrigalen in durchnummerierten Büchern im Druck publiziert werden. Häufig erfolgt die Zusammenstellung

11 Ebd., Sp. 1547.

12 HUSS/MEHLTRETTER/REGN 2012, S. 209f.

13 Ebd., S. 209.

nach Anzahl der Stimmen, wobei die jeweiligen Bücher dann separat nummeriert werden. So hat beispielsweise Andrea Gabrieli, Organist an San Marco in Venedig, zwischen 1566 und 1589 sieben solcher Madrigalbücher im Druck publiziert: *Il primo libro di madrigali a cinque voci* von 1566 folgte 1570 *Il secondo libro di madrigali a cinque voci*, bevor 1574 *Il primo libro [sic] de madrigali a sei voci* und 1575 der *Libro primo de madrigali a tre voci* herauskamen. 1580 kam ein zweites Buch sechsstimmiger, 1589 ein drittes Buch fünfstimmiger Madrigale hinzu; im selben Jahr rundete dann noch eine nicht nummerierte Sammlung von *Madrigali et ricercari a quattro voci* die Publikationen ab. Die Zahl der Einzelkompositionen italienischer Madrigale summiert sich allein im 16. Jahrhundert leicht auf eine fünfstellige Zahl, doch wurde das Repertoire schon vergleichsweise früh bibliographisch erschlossen: 1892 hat Emil Vogel seine *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500–1700* vorgelegt,¹⁴ die François Lesure und Claudio Sartori 1977 um Register aller Einzelkompositionen sowie aller beteiligten Personen ergänzt haben.¹⁵

Um die Wende zum 17. Jahrhundert hin erfährt das Madrigal allerdings eine Neubewertung. Ablesbar ist das geradezu idealtypisch im Schaffen Claudio Monteverdis, der in den musikalischen Traditionen des 16. Jahrhunderts eher konservativ ausgebildet worden ist, im 17. Jahrhundert aber in der ersten Reihe jener Komponisten (und auch einiger Komponistinnen) einen Platz hat, die in der Musik für den Epochenwandel von der Renaissance hin zum Barock stehen.¹⁶ Noch als Schüler des Cremonenser Domkapellmeisters Marc'Antonio Ingegneri beginnt Monteverdi mit der Publikation von zwei Madrigalbüchern, die, stilistisch völlig auf der Höhe ihrer Zeit, der Madrigalkunst des 16. Jahrhunderts entsprechen. Auch das dritte und vierte Madrigalbuch, erschienen in einer Zeit, da Monteverdi zunächst als Violaspieler, später als Kapellmeister am Hof der Gonzaga in Mantua tätig war, heben sich nicht nachhaltig davon ab. Umso deutlicher ragt das fünfte Madrigalbuch hervor, um das sich wegen seiner Modernität ein heftiger Streit rankt, obwohl Vieles an diesen fünfstimmigen Madrigalen gar nicht so modern erscheinen könnte. Das sechste und das siebente Madrigalbuch indes, erschienen, nachdem Monteverdi seine Lebensstellung als Kapellmeister an San Marco in Venedig erreicht hatte, weisen schon in ihren Titeln auf bestimmte kompositorische Neuigkeiten hin, bevor mit gewissem zeitlichem Abstand das achte und das postum gedruckte neunte Madrigalbuch in einer Zeit erscheinen, in der das musikalisch Neue längst von der Qualität hin zur Quantität gefunden hatte. Der Übersicht halber seien die Sammlungen nebst ihren

14 VOGEL 1892.

15 VOGEL 1977.

16 LEOPOLD 1982, S. 7.

mitunter zahlreichen Auflagen hier noch einmal zusammengestellt; der Druckort ist, sofern nicht anders angegeben, immer Venedig:

<i>Madrigali a cinque voci [...] libro primo</i> , 1587, ² 1607, ³ 1621
<i>Il secondo libro de madrigali a cinque voci</i> , 1590, ² 1607, ³ 1621
<i>Il terzo libro de madrigali a cinque voci</i> , 1592, ² 1594, ³ 1600, ⁴ 1604, ⁵ 1607, ⁶ 1611, Antwerpen ⁷ 1615, ⁸ 1621
<i>Il quarto libro de madrigali a cinque voci</i> , 1603, ² 1605, ³ 1607, ⁴ 1611, ⁵ 1615, Antwerpen ⁶ 1615, ⁷ 1622, ⁸ 1644
<i>Il quinto libro de madrigali a cinque voci [...] col basso continuo [...] fatto particolarmente per li sei ultimi, et per li altri a beneplacito</i> , 1605, ² 1606, ³ 1608, ⁴ 1610, ⁵ 1611, ⁶ 1613, ⁷ 1615, Antwerpen ⁸ 1615, ⁹ 1620, Antwerpen ¹⁰ 1643
<i>Il sesto libro de madrigali a cinque voci con uno Dialogo a Sette con il suo Basso continuo</i> , 1614, ² 1615, ³ 1620, ⁴ 1639
<i>Concerto: settimo libro de madrigali a 1. 2. 3. 4. & Sei Voci, Con altri generi de Canti</i> , 1619, ² 1622, ³ 1623, ⁴ 1628, ⁵ 1641
<i>Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, [...] libro ottavo</i> , 1638 [mit 1–8 Stimmen, obligaten Instrumenten und Basso continuo]
<i>Madrigali e canzonette a due e tre voci, [...] Libro nono</i> , 1651

Tabelle: Claudio Monteverdis im Druck erschienene Madrigalbücher

Gemessen an der Zahl der Auflagen haben das dritte, vierte und fünfte Madrigalbuch wohl die größte Reichweite in ihrer Zeit erzielt. Wenn hier jedoch das fünfte, sechste und siebente Madrigalbuch in den Blick genommen werden sollen, so ist das der Fragestellung geschuldet, inwieweit die schon in den Drucktiteln genannten neuen musikalischen Merkmale für eine weitere Entgrenzung der Gattungsmerkmale des

Madrigals und für die Möglichkeit einer Hybridisierung der Gattung stehen. Diese neuen Merkmale sind der *Basso continuo* im fünften, die Ergänzung der Gattung des *Dialogo* im sechsten und die Überschreibung der gesamten Sammlung als *Concerto* im siebenten Madrigalbuch.

In der einen oder anderen Weise sind diese Merkmale grundsätzliche Aspekte des Epochenwandels um 1600, dessen Assoziation mit den Epochenbegriffen Renaissance und Barock wohl unauflöslich ist, auch wenn die Problematik dieser Begriffe im Besonderen,¹⁷ die Fragwürdigkeit (nicht allein) dieser Epochenkonstruktion der Musikgeschichtsschreibung im Allgemeinen¹⁸ längst erkannt sind. Werner Braun hat diese grundsätzlichen Aspekte unter Vermeidung von Epochenbegriffen als *Stilwandel in der Musik um 1600* zusammengefasst.¹⁹ Die von Monteverdi in den Drucktiteln gegebenen Stichworte korrespondieren in Brauns Darstellung mit dem »Problem ›Generalbaß‹«²⁰ – der deutschen Entsprechung des italienischen *Basso continuo* – sowie mit dem »Strukturprinzip Konzertieren«;²¹ gewissermaßen in beidem aufgehoben ist die Monodie, die als solistischer Gesang auf einen *Basso continuo* als harmonische Stütze angewiesen ist, und die sich in ihrem Miteinander von Vokal- und Instrumentalstimme(n) auch als ein Konzertieren begreifen lässt. Die Monodie, hier verstanden als reiner *terminus technicus* für den solistischen Gesang, ist Teil des siebenstimmigen *Dialogo Presso un fume tranquillo* nach Giambattista Marino, in dem zum fünfstimmigen Vokalensemble die beiden Solostimmen von Filena und Eurillo hinzutreten, wo Marino den Personen in seiner Dichtung die wörtliche Rede zuschreibt.

Gemeinsam ist diesen neuen Merkmalen, dass sie als Kompositions- oder Musizierpraktiken in der Musik des 16. Jahrhunderts bereits angelegt sind, im Zuge des Stil- oder Epochenwandels aber erweiterte Bedeutungen erlangen. Deutlich wird dies im Titel des fünften Madrigalbuchs angesprochen, wenn es heißt, dass der *Basso continuo* insbesondere für die letzten sechs Madrigale der Sammlung gesetzt worden ist, bei den übrigen Madrigalen aber nach Gefallen gespielt – oder auch fortgelassen – werden kann. Der Blick in die Noten²² zeigt, was Monteverdi damit meint:

17 LEOPOLD 1994, Sp. 1235–1238.

18 BRAUN 1977, bes. S. 34–46. Speziell auf den Barock bezogen LEOPOLD 1994, Sp. 1238–1241.

19 BRAUN 1982.

20 Ebd., S. 72–80.

21 Ebd., S. 69–71.

22 Die maßgebliche kritische Gesamtausgabe der Madrigale Monteverdis hat Andrea Bornstein erarbeitet (Bologna 1998–2011). Sowohl die gedruckten Quellen als auch viele – freilich unterschiedlich autoritative – Ausgaben der Madrigale sind im International Music Score Library Project online unter www.imslp.org verfügbar.

In den letzten sechs der insgesamt dreizehn Madrigale dieser Sammlung überwiegen solche geringstimmig besetzten Abschnitte, die einen *Basso continuo* als harmonisches Fundament benötigen, während in den vollstimmig gesetzten sieben Madrigalen am Beginn die *Basso continuo*-Stimme lediglich den auskomponierten Satz verdoppelt. Gut zu sehen ist das an einer Gegenüberstellung des ersten Madrigals *Cruda Amarilli* (nach Giovanni Battista Guarini) mit *Amor se giusto sei* (ebenfalls nach Guarini). Im fünfstimmigen *Cruda Amarilli* repräsentieren die Vokalstimmen einen vollständigen harmonischen Satz:

Notenbeispiel 1a: Claudio Monteverdi, *Cruda Amarilli*, hg. von Gian Francesco Malipiero, Wien [1927], T. [1–12].

Cruda Amarilli

(Andante)

The musical score for *Cruda Amarilli* is presented in five vocal parts: Canto, Alto, Tenore, Quinto, and Basso. The tempo is marked *(Andante)*. The lyrics are: Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama - ril - li Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi.

Im Stimmbuch des *Basso continuo* findet sich lediglich eine nicht textierte Verdopplung der vokalen *Basso*-Stimme, die aufgrund ihrer mangelnden Eigenständigkeit in vielen modernen Ausgaben, so auch bei Malipiero, gar nicht berücksichtigt wird, zumal die Stimme dem Titel des Druckes zufolge »a beneplacito« zu spielen und mithin nicht verbindlich ist.

Notenbeispiel 1b: Claudio Monteverdi, *Cruda Amarilli*, *Basso continuo*-Stimme der Ausgabe Venedig 1615



Ein gänzlich anderes Bild zeigt nun aber der Beginn des *Amor se giusto sei*. Über ganze dreizehn Takte²³ singt hier der *Canto* solistisch. Es schließen sich zwei ebenfalls solistische Abschnitte von *Basso* und *Tenore* an; erst in T. 36 erklingt zum ersten Mal ein harmonisch vollständiger fünfstimmiger Vokalsatz. Gleichzeitig gibt die *Basso continuo*-Stimme ihre bis dahin beibehaltene Eigenständigkeit auf und verdoppelt die vokale *Basso*-Stimme.

23 Hier und im Folgenden stets nach der Ausgabe von Malipiero gezählt. In den Originaldrucken finden sich, wie in jener Zeit üblich, nur in seltenen Fällen Taktstriche, die aber nicht im Sinne eines modernen Akzentstufentaktes zu deuten sind, sondern als Abteilungsstriche in erster Linie der einfacheren visuellen Orientierung im Notentext dienen.

Notenbeispiel 2: Claudio Monteverdi, *Amor se giusto sei*, hg. von Gian Francesco Malipiero, Wien [1927], T. [1–11] und [33–38].

Amor se giusto sei

(Andante)

Canto (R) *A_mor A_mor se giu_sto se - i Fa che la*

Quinto (R)

Alto (R)

Tenore (R)

Basso (9) *don_na mi - - a An_d'el_la giu - - - sto*

Basso Continuo

The image shows a musical score for a madrigal. It features six staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and three basso continuo staves (Canto, Bass, and another Bass line). The lyrics are written below the vocal staves and above the basso continuo staves. The lyrics are: "non so, ste - ser A - mor che nel non mi dà fe - de non so, ste - ser A - mor che nel non so, ste - ser A - mor che nel". The music is in a 16th-century style, with a focus on the basso continuo part.

Diese beiden Arten des *Basso continuo* zeigen idealtypisch, wie einer Musizierpraxis des 16. Jahrhunderts nunmehr eine neue Bedeutung gegeben wird. Ist das Mitspielen eines mehrstimmigen Satzes auf einem idealerweise zur Mehrstimmigkeit fähigen Instrument eine allenthalben geübtes Verfahren, verselbständigt sich diese Technik nunmehr und macht die *Basso continuo*-Stimme zum harmonischen Gerüst eines ansonsten unvollständigen Satzes.²⁴

Als Monteverdis fünftes Madrigalbuch 1605 im Druck erschien, war eines der erhaltenen Madrigale bereits Gegenstand einer heftigen Polemik gegen die darin repräsentierte neue Musik geworden. Interessanterweise ging es dabei aber nicht um die offenkundige Neuerung des *Basso continuo* und des solistischen Gesangs. Gegenstand der Kontroverse war vielmehr das optisch zunächst wenig auffällige *Cruda Amarilli*, das in harscher Weise von Giovanni Maria Artusi, einem Schüler von Gioseffo Zarlino, der maßgeblichen musiktheoretischen Autorität im Italien des 16. Jahrhunderts, in der im Jahr 1600 schon in zweiter Auflage gedruckten Schrift *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica* als satztechnisch fehlerhaft kritisiert wurde.²⁵ Tatsächlich häufen sich in den ersten Takten musikalische Besonderheiten, die im Sinne der Kontrapunktlehre des 16. Jahrhunderts als regelwidrig gelten: der Sprung der *Basso*-Stimme abwärts in T. 2, der nun eine dissonante kleine Septime zum *Canto*

24 Zur Kategorisierung verschiedener Arten des *Basso continuo* vgl. EGGBRECHT 1957.

25 ARTUSI ²1600. Zur Artusi-Monteverdi Kontroverse vgl. allgemein PALISCA 1968 und LEOPOLD 2004, Sp. 404f.

bildet, die nicht allein nicht korrekt erreicht, sondern auch nicht regelgerecht aufgelöst wird, indem der *Basso* gleichzeitig mit der zu erwartenden Auflösung der Dissonanz im *Canto* wiederum abwärts springt und nun eine noch schärfer dissonierende kleine None bildet, auf die, *horribile dictu*, eine Oktave als perfekte Konsonanz folgt, obwohl sich dem kontrapunktischen Regelwerk zufolge eine Dissonanz stets in eine imperfekte Konsonanz aufzulösen hat.

Nun hat Artusis Schrift immerhin einen Umfang von 162 Seiten, verfasst als Sokratischer Dialog zwischen dem fragenden Luca und dem weise antwortenden Vario. In zwei separaten *Ragionamenti* werden zahlreiche Fragen der Musiktheorie verhandelt, wobei der erste *Ragionamento* eine Erläuterung des antiken musiktheoretischen Wissens um die Intervalle und ihre Proportionen ausmacht, während der zweite auf dieser Basis die Modi entwickelt. An zweifellos auffälliger Stelle, nämlich unmittelbar zu Beginn des zweiten *Ragionamento* zitiert Artusi nun einen Abschnitt aus Monteverdis *Cruda Amarilli*, freilich anonym, ohne unterlegten Text und zudem in einer Fassung, die nicht mit jener des späteren Drucks übereinstimmt: Artusi zitiert den »Ahi lasso«-Abschnitt ab T. 12 des Madrigals, der bei Artusi aber abweichend fortgesetzt wird. Ob Artusi hier eine Frühfassung des Madrigals zitiert, die Monteverdi für den späteren Druck überarbeitet hat, oder ob ihm vielleicht gar keine schriftliche Quelle vorgelegen hat, lässt sich einstweilen nicht entscheiden. Bemerkenswert ist allerdings, dass Artusi gar nicht auf die kontrapunktischen Fehler – etwa die frei einsetzende None im Sopran, von der gleich in die nächste Dissonanz, eine Septime, abgesprungen wird – im Detail eingeht, sondern an diesem Beispiel pauschal die Mangelhaftigkeit der modernen Musik an sich geißelt:

Veramente per quella poca d'esperienza che io hò di questa pratica; mi pare che queste non siano cose, per le quali gli auttori ò inventori di esse, possano e siano per fare casa à tre solari, come se dice; atteso che sono contra'l buono, e'l bello della institutione Harmonica; sono aspre all'udito, e l'offendono piu tosto che lo dilettao; & alle buone regole, lasciate da quelli, che posto hanno ordine, e termine à questa scienza [...].²⁶

Bezeichnenderweise legt Artusi diese Worte Luca in den Mund: Als müsse selbst ein fragender Laie diese »Imperfettione di questa moderna musica« klar erkennen können.

Zusammen mit dem Notenbeispiel sind es nicht einmal zwei Seiten, die Artusi Monteverdis *Cruda Amarilli* zugesteht, und doch kommt ihnen eine diskursive Macht zu, die das grundsätzliche Missverständnis zwischen einem im Denken des

²⁶ ARTUSI ²1600, f. 40r.

16. Jahrhunderts verhafteten Musiktheoretiker und einem modernen Komponisten des 17. Jahrhunderts offenbart. Denn Artusis Angriff bleibt nicht unerwidert. Am Schluss seines fünften Madrigalbuches kündigt Monteverdi in einer Notiz an die »Studiosi Lettori« eine Schrift mit dem Namen *SECONDA PRATICA, overo PERFETTIONE DELLA MODERNA MUSICA* an,²⁷ die freilich nie geschrieben werden sollte. Stattdessen überlässt Monteverdi seinem Bruder Giulio Cesare das Wort. In einer *Dichiaratione* am Ende des Drucks von Claudio Monteverdis *Scherzi musicali* im Jahr 1607 erläutert Giulio Cesare den Grundsatz der *seconda pratica*,

che la sua [gemeint ist Claudio] intentione è stata (in questo genere di musica,) die far che l'oratione sia padrona del armonia è non serva; & in questo modo, sara la sua compositione giudicata nel composto della melodia, del che parlando Platone, dice questa parole, Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, Rithmo, (& poco più a basso) quin etiam consonum ipsum & dissonum eodem modo, quandoquidem Rithmus & Harmonia orationem sequuntur non ipsa oratio Rithmum & Harmoniam sequitur.²⁸

Eine Marginalie verweist dabei auf die Quelle des lateinischen Zitats, nämlich »nel terzo de rep.«, mithin auf das dritte Buch von Platons *Πολιτεία*. Dass dabei die Übersetzung aus dem Griechischen ins Lateinische – schon mangels Alternativen muss man davon ausgehen, dass es die Ausgabe Marsilio Ficinos von 1544 gewesen sein wird²⁹ – einen gewissen Anteil an der Zuspitzung der *Dichiaratione* hatte, lässt der Blick in das griechische Original vermuten: Die Schlagworte *melodia*, *oratio*, *harmonia* und *rithmo* sind Übersetzungen der griechischen Begriffe *μέλος*, *λόγος*, *ἄρμονία* und *ῥυθμός*,³⁰ entsprechen diesen aber keineswegs verlustfrei. In einer Art produktiven Missverständnisses konnte Giulio Cesare Monteverdi daraus aber seine prägnante Formulierung gewinnen, »che l'oratione sia padrona del armonia«, wo sich Platon eher für die metrischen Verhältnisse interessiert und letztlich technisch argumentiert. Die *ῥυθμοί* und *ἄρμονίας*, die sich dem *λόγος* unterordnen müssen, sind die Versfüße und die Modi – oder modern gesprochen die Takt- und die Tonarten eines Gesangs, die so zu wählen sind, dass der *λόγος* des Gesangs jenem der gesprochenen Rede entspricht – was die materielle, aber auch die ideelle Basis der Rede gleichermaßen einschließt.

27 MONTEVERDI 1605, Canto, S. [26]. Hervorhebung original.

28 MONTEVERDIGC 1607, S. [42].

29 HOFFMANN ²1845, S. 134.

30 Πολιτεία, III, 398c/d und 400a.

Die Zuspitzung des musikalischen Epochenwandels um 1600 auf die Ablösung des Primats des Kontrapunkts durch das Primat des Textausdrucks ist zweifellos von dieser Artusi-Monteverdi-Kontroverse bestimmt. Etwas in den Hintergrund gerät dabei, dass Giulio Cesare Monteverdi gar nicht von einer Ablösung schreibt, sondern die von seinem Bruder so benannte *seconda pratica* als im Einzelfall gebotene Erweiterung einer *prima pratica* versteht, deren Geltung nicht in Frage gestellt wird.³¹ Weniger beachtet bleibt zudem, dass sich dieser Paradigmenwechsel innerhalb einer Gattung manifestiert, deren Grundprinzip, nämlich der fünfstimmige polyphone Satz, zunächst unverändert erhalten bleibt. Letztlich bot dieser traditionelle Satz Artusi überhaupt erst die Angriffsfläche, denn nur indem *Cruda Amarilli* auf den ersten Blick wie ein reifes Madrigal des Cinquecento anmutet, lässt es sich auch mit dessen satztechnischen Kriterien beurteilen. Die sechs *Basso continuo*-begleiteten Madrigale des neueren Typs in Monteverdis fünftem Madrigalbuch konnte Artusi in dieser Hinsicht gar nicht zur Kenntnis nehmen. Selbst wenn sie ihm wie *Cruda Amarilli* schon vor der Druckpublikation bekannt gewesen sein sollten, widersetzen sie sich seiner am kunstvollen Kontrapunkt geschulten Sichtweise. Für ein Madrigal wie etwa das bereits genannte *Amor se giusto sei*, das die neuen Kompositionstechniken der Monodie in die Gattung Madrigal hineinträgt, fehlten Artusi die Maßstäbe.

Das facettenreichste Beispiel für eine solche Hybridisierung von madrigalischen und monodischen Kompositionsprinzipien eröffnet das 1614 gedruckte sechste Madrigalbuch Monteverdis: das umfangreiche vierteilige *Lamento d'Arianna*. Dieses gehört ursprünglich zu Monteverdis bis auf dieses Lamento verlorener Oper *L'Arianna* auf ein Libretto von Ottavio Rinuccini, die im Mai 1608 anlässlich der Hochzeitsfeier des Prinzen Francesco von Gonzaga mit Margherita von Savoyen in Mantua aufgeführt wurde. Der nach ihrem gescheiterten Selbstmordversuch angestimmte Klagegesang der Arianna über den Verlust des Geliebten Teseo ist geradezu ein Idealtypus jenes expressiven Sologesangs, wie er für die in den Jahren um 1600 neu hervorgetretene Gattung Oper konstitutiv ist. Als umfassend musikalisiertes Schauspiel ist für die Oper – diese Gattungsbezeichnung ist weitaus jünger als die durchaus disparaten Erscheinungsformen des 17. Jahrhunderts, für die sie in Anspruch genommen wird – wesentlich, dass auch die sonst gesprochenen Mono- und Dialoge nunmehr gesungen werden, zeitgenössisch als *recitar cantando* bezeichnet.³²

Das *Lamento d'Arianna* war offenbar schon kurz nach der Komposition der Oper sehr populär geworden und hatte sich von dieser emanzipiert. Monteverdi selbst publizierte den solistischen Gesang 1623 im Druck, dem er noch »due Lettere Amorse

31 LEOPOLD 2004, Sp. 404f.

32 STROHM 1997, Sp. 225.

in genere rappresentativo« beigab, gesungene Liebesbriefe, die außerhalb eines konkreten Werkzusammenhangs ebenfalls expressive Sologesänge nach Art eines Operngesangs vorstellen. 1641 erschien der Gesang nochmals, jetzt als »Pianto della Madonna« in geistlicher Kontrafaktur, in Monteverdis religiösem *opus summum*, der *Selva Morale e Spirituale*. Die Klage der Arianna über den verlorenen Teseo erscheint hier in christlichem Sinne gespiegelt als Klage der Gottesmutter Maria über ihren am Kreuz gestorbenen Sohn. Beiden Drucken ging aber jene Fassung voran, die das Lamento in die Fassung eines fünfstimmigen Madrigals bringt und damit von der Subjektivität der ursprünglichen Monodie abstrahiert.

Innermusikalisch ist diese Bearbeitung vergleichsweise einfach zu beschreiben. Monteverdi übernimmt die Solostimme als *Canto* und die Stimme des *Basso continuo* als *Basso* in das Madrigal. Der Basso erklingt teilweise oktaviert, außerdem werden die lang ausgehaltenen Basstöne der instrumentalen Stimme rhythmisch so aufgeteilt, dass der Text zu unterlegen ist. Die drei Mittelstimmen bilden das im *Basso continuo* enthaltene harmonische Gerüst des Satzes; sie folgen ebenfalls metrisch flexibel dem Text und lockern den Satz polyphon auf. Das zwischenzeitlich wiederholte »Lasciatemi morire« lässt den Umfang der Madrigalfassung gegenüber der solistischen Fassung von 21 auf 34 Takte anwachsen und betont die abstrahierte Subjektivität, da durch diese devisenartige Binnenwiederholung der tatsächliche Sprachvollzug, wie ihn die solistische Fassung repräsentiert, nicht mehr Vorbild der musikalischen Form ist.

Notenbeispiel 3a: Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (solistische Fassung von 1623), hg. von Gianfrancesco Malipiero, Wien 1929, T. 1–10

The image displays a musical score for the 'Lamento d'Arianna' by Claudio Monteverdi. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line (Canto) and a basso continuo line. The vocal line begins with the lyrics 'Lascia . te . mi mo . ri . re . la . scia . te . mi mo .'. The tempo marking '(Lento)' is placed below the vocal line, and a dynamic marking 'p' (piano) is placed below the basso continuo line. The second system continues the vocal line with the lyrics '. ri . re e chi vo . le . te voi che mi con . for . te'. This system also includes a basso continuo line with a dynamic marking 'p'.

Notenbeispiel 3b: Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (Madrigalfassung von 1614), hg. von Gianfrancesco Malipiero, Wien [1927], T. 1–12

Lamento d'Arianna Lasciatemi morire

Prima parte

(Lento)

The first system of the musical score features five vocal parts: Canto, Quinto, Alto, Tenore, and Basso. The Canto part begins with a *pp* dynamic and the lyrics "La, scia - te - mi mo - ri - re". The Quinto part follows with the same lyrics. The Alto part has a *pp* dynamic and the lyrics "La - scia, te - mi". The Tenore part has a *pp* dynamic and the lyrics "La - scia, te -". The Basso part has a *pp* dynamic and the lyrics "La - scia - te - mi mo - ri - re".

The second system continues the vocal parts. The Canto part has the lyrics "- scia - te - mi" and "mo - ri - re". The Quinto part has the lyrics "La - scia - te - mi mo - ri - re". The Alto part has the lyrics "La - scia - te - mi mo - ri - re". The Tenore part has the lyrics "- mi La - scia - te - mi mo - ri - re e chi vo -". The Basso part has the lyrics "- scia - te - mi mo - ri - re".

The image shows a musical score for a madrigal. It consists of five staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom three staves are for the basso continuo (Tenor and Bass). The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern. There are some performance markings like '(2)' and '(1)' above the basso continuo line.

Die Öffnung des Madrigals in Richtung anderer Gattungen prägt das gesamte sechste Madrigalbuch. Eine gewissermaßen dem *Lamento d'Arianna* parallele Komposition ist die Sestina *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata* nach einem Text von Scipione Agnelli, nur dass es hierzu keinen prototypischen Sologesang gibt – den man sich freilich eingedenk der strengen, von der Freiheit des Madrigals doch abgehobenen Form der Sestina nicht ganz leicht vorstellen kann. Der Dialogo *Presso un fiume tranquillo* wiederum, der das sechste Madrigalbuch beschließt, stellt eine szenische Komposition mit zwei verteilten solistischen Rollen und einem Chor als Erzähler vor, die wie eine musiktheatralische Miniatur anmutet.

Die allseitige Öffnung des Madrigals ist ebenso wesentliches Kennzeichen des siebenten Madrigalbuches, dessen Titel zwar noch traditionell auf »settimo libro de Madrigali« lautet, gleichzeitig aber mit »Concerto« über- und mit »con altri generi de Canti« unternitelt ist. Tatsächlich überwiegen im Inhaltsverzeichnis des sehr umfangreichen Bandes die geringstimmig besetzten Kompositionen für ein bis vier Solostimmen mit Begleitung des *Basso continuo*; ins Auge fallen aber auch eine solistische »Lettera amorosa in genere rappresentativo«, eine gleichfalls solistische »Partenza amorosa«, eine *Romanesca*, zwei *Canzonette* sowie am Schluss ein *Ballo* »Tirsi e Clori«, der in die Nähe des höfischen Tanztheaters weist, wie es mit der Oper assoziiert sein kann, ohne dabei aber den expressiven Sologesang nach Art des *Lamento d'Arianna* herauszufordern. Weit über die Grenzen der Gattung Madrigal hinaus weist auch *Con che soavità* nach Guarinis Text, das einer solistischen Sopranstimme nicht weniger als neun Instrumentalstimmen in drei Chören gegenüberstellt: ein mit gleich vier Akkordinstrumenten besetzter *Basso continuo* im ersten, hohe Streichinstrumente mit Cembalo im zweiten, tiefe Streichinstrumente im dritten Chor. Die damit ermöglichte blockartige Abwechslung von Klangwirkungen

erinnert an jene *cori spezzati*-Technik, die Giovanni Gabrieli seit den 1580er-Jahren an San Marco in Venedig entwickelt hatte, die Monteverdi nun aber in eine solistische Form bringt, die in ihrer Zeit ohne Vorbild ist und mit dem traditionellen fünfstimmigen Madrigal nur die Gattung der Textvorlage teilt. *Con che soavità* auch musikalisch ein Madrigal zu nennen, ist kaum noch möglich.

Dem Madrigal, sei es als Text, sei es als Komposition, eignet ein ähnliches Maß an formaler Freiheit. Da das musikalische Madrigal zudem, anders als etwa die zur Ausgestaltung einer gottesdienstlichen Feier bestimmte Motette, nicht von konkreten Aufführungskontexten bestimmt ist, ist es hier möglich, tradierte Kompositionsweisen zu erweitern und die musikalischen Errungenschaften des Stilwandels in der Musik um 1600 weitreichend zu assimilieren: den *Basso continuo* als harmonisches Fundament eines variabelstimmigen Satzes, nicht als aufführungspraktische Konvention, den solistischen Gesang in all seinen unterschiedlichen Spielarten, das *Concerto* als Prinzip des musikalischen Miteinanders heterogener Einzelstimmen oder Stimmengruppen.³³ Die Frage, die sich nicht zuletzt an einer Komposition wie *Con che soavità* entzündet, muss dann allerdings lauten, wann die Grenzen der Gattung Madrigal eigentlich erreicht oder überschritten sind. Wo Monteverdi in seinem siebenten Madrigalbuch noch die Erweiterung um »altri generi de canti« im Titel führt, haben andere Komponistinnen und Komponisten jener Zeit den Begriff »Madrigal« längst aufgegeben, selbst wenn sie Texte vertonen, die der Gattung Madrigal zuzurechnen sind. Eine genaue Bezeichnung scheint man aber gar nicht als erforderlich angesehen zu haben: Der simple Plural *Musiche* genügt Lodovico Bellanda 1607, Piero Benedetti 1611 oder Francesca Caccini 1618. Vorangegangen sind Giulio Caccinis *Le nuove musiche* von 1601, deren solistische Gesänge in der Musikgeschichtsschreibung als einer der Gründungsakte des Stilwandels um 1600 angesehen werden;³⁴ später im Jahrhundert betitelt beispielshalber Benedetto Ferrari seine Sammlung weltlicher Vokalmusik von 1633 mit *Musiche varie*, und noch 1689 bringt Angelo Berardi seine *Musiche diverse* im Druck heraus.

Die unspezifische Bezeichnung *Musiche* belegt aber auch, dass jene Kompositionen der weltlichen Vokalmusik schon im 17. Jahrhundert als hybride Ergebnisse von Gattungsmischungen angesehen worden sind, für deren genauere Bezeichnung nicht allein das Erfordernis, sondern auch die Möglichkeit fehlte. Auch führt ein Werk wie Monteverdis *Con che soavità* immer noch zu einer terminologischen Verlegenheit: Ist es vielleicht ein Orchesterlied *avant la lettre*? Der Gedanke erscheint angesichts

33 LEOPOLD 1995, S. 139f.

34 BRAUN 1982, S. 6.

der erst im 19. Jahrhundert verfestigten Bedeutungen von »Orchester« und »Lied« weit entfernt, doch mit der Einschätzung, es handle sich vielmehr um ein Madrigal *après la lettre*, entspricht man dieser Komposition auch nicht, sondern bekundet nur terminologische Verlegenheit.

Für das hier bislang nicht theoretisch gerahmte Konzept der Hybridisierung sind derartige Verlegenheiten nicht untypisch. Grundsätzlich versteht man unter Hybridisierung die Mischung zweier getrennter Systeme, in der Biologie etwa die Mischung verschiedener Gattungen, Arten oder Unterarten. Die Bedeutung des Begriffs ist bereits in der Antike bezeugt, ohne dass aber eine zwingende Beziehung zum griechischen *ὑβρις* herzustellen wäre. In der *Naturalis historia* des älteren Plinius ist zu lesen: »In ullo genere aequae facilis mixtura cum fero, qualiter natos antiqui hybridae vocabant ceu semiferos«. ³⁵ Der Begriff »Hybrid« für eine halb wilde Vermischung eines domestizierten mit einem wilden Tier – Plinius' erstes Beispiel sind die Schweine – ist demnach zu jener Zeit bereits eingeführt; er bezeichnet aber lediglich das Phänomen. Der Hybrid zwischen Haus- und Wildschwein bleibt ansonsten namenlos, was insofern konsequent ist, da sich die Merkmale solcher Hybride gleicher Arten in der nachfolgenden Generation wieder aufspalten. Hybride unterschiedlicher Arten sind dagegen meist nicht fertil.

Da sich das naturwissenschaftliche Vorbild als tragfähige Analogie auch für gattungsgeschichtliche und -historische Überlegungen in der Musikgeschichtsschreibung erwiesen hat, ³⁶ könnte sich auch das Konzept der Hybridisierung als tauglich erweisen, die Gattungsmischung von Opernlamento und madrigalischer Satztechnik in Monteverdis *Lamento d'Arianna* als ein Hybrid unterschiedlicher Arten zu verstehen, wobei die madrigalische Satztechnik nur noch mittelbar mit der von der lyrischen Gattung Madrigal bestimmten musikalischen Gattung verknüpft ist.

Als Theoretiker der Hybridisierung in der Kulturwissenschaft hat Homi Bhaba dieses Konzept, ausgehend von den Postcolonial Studies auch auf grundsätzliche kulturelle Zusammenhänge ausgeweitet. Hybridisierung ist für Bhaba die prinzipiell positiv verstandene Möglichkeit, hegemonial bestimmte Dichotomien zu überwinden, wobei die von den Postcolonial Studies induzierte Sensibilität für hegemoniale Darstellungsformen ein wesentlicher Impuls ist. Der Begriff macht deutlich, dass es sich bei Hybridisierung um einen Prozess handelt, wie es überhaupt eine wesentliche Prämisse Bhabas ist, Kultur nicht als statisch, sondern als Gegenstand permanenter Aushandlungsprozesse um ihre Symbole und Bedeutungen anzusehen. Diese Diskussionen haben mit dem »Third Space« ihren eigenen Ort:

³⁵ *Naturalis historia* VIII, 213.

³⁶ DANUSER 1995, Sp. 1055f.

It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew.³⁷

Dieses Konzept auch für den ungleich kleineren Gegenstand des Madrigals nutzbringend zu adaptieren, unterstützt die eingangs formulierte Hypothese, die formale Unbestimmtheit des Madrigals habe die Entwicklung neuer musikalischer Möglichkeiten der Vertonung befördert. Denn die formale Unbestimmtheit erlaubt nicht nur eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Bedeutungen und Interpretationen, sondern fordert sie geradezu heraus und öffnet einen *Third Space*, in dem polyvalente Konzepte der *Nuove e Varie Musiche* ihren sich stets individuell konfigurierenden Raum finden.

Literaturverzeichnis

- ARTUSI ²1600: Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica ragionamenti dui*, Venedig ²1600.
- BAUMANN 1996: Dorothea Baumann: Madrigal. II. Entstehung und Entwicklung im Trecento, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 5, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1996, Sp. 1541–1543.
- BAUMANN 1998: Dorothea Baumann: Trecento und Trecentohandschriften, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 9, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1998, Sp. 769–791.
- BENEDETTI 1906/07: Santorre Benedetti, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in: *Studi medievali* 2, 1906/07, S. 59–82.
- BHABA 1994: Homi Bhaba, *The Location of Culture*, London/New York 1994.
- BRAUN 1977: Werner Braun, *Das Problem der Epochengliederung in der Musik* (Erträge der Forschung; 73), Darmstadt 1977.
- BRAUN 1982: Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600* (Erträge der Forschung; 180), Darmstadt 1982.
- DANUSER 1995: Hermann Danuser, *Gattung*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 3, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1995, Sp. 1042–1069.

37 BHABA 1994, S. 37.

- EGGEBRECHT 1957: Hans Heinrich Eggebrecht, Arten des Generalbass im frühen und mittleren 17. Jahrhundert, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 14, 1957, S. 61–82.
- ELLINWOOD 1936: Leonard W. Ellinwood, *The Works of Francesco Landini*, Diss. University of Rochester 1936.
- HAAR 1996: James Haar, Madrigal. V. 1520 bis 1540, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 5, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1996, Sp. 1546–1548.
- HOFFMANN ²1845: Samuel Friedrich Wilhelm Hoffmann, *Bibliographisches Lexicon der gesammten Litteratur der Griechen*, Theil 3: O–Z, Leipzig ²1845.
- HUCK 2001: Oliver Huck, »Modus cantandi« und »Prolatio«, in: *Die Musikforschung* 54, 2001, S. 115–130.
- HUCK 2005: Oliver Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim [u. a.] 2005.
- HUSS/MEHLTRETTER/REGN 2012: Bernhard Huss, Florian Mehltrittter und Gerhard Regn, *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance (Pluralisierung und Autorität; 30)*, Berlin/Boston 2012.
- LEOPOLD 1982: Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit (Große Komponisten und ihre Zeit)*, Laaber 1982.
- LEOPOLD 1994: Silke Leopold, Barock, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 1, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1994, Sp. 1235–1256.
- LEOPOLD 1995: Silke Leopold, *Al modo d’Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts (Analecta musicologica; 29/I)*, Laaber 1995.
- LEOPOLD 2004: Silke Leopold, Claudio Monteverdi, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil 12, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 2004, Sp. 389–421.
- MÖLLER 1997: Hartmut Möller, Notation. I. Einleitung, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 7, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1997, Sp. 1235–1256.
- MONTEVERDI 1605: Claudio Monteverdi, *Il quinto libro de Madrigali*, Venedig 1605.
- MONTEVERDIGC 1607: Giulio Cesare Monteverdi, *Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madregali*, in: *Claudio Monteverdi, Scherzi musicali a tre voci*, Venedig 1607, S. [42–45].
- PALISCA 1968: Claude Vernon Palisca, *The Artusi-Monteverdi Controversy*, in: *The Monteverdi Companion*, hg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London 1968, S. 133–166.

- SCHULZ-BUSCHHAUS 1969: Ulrich Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock (Ars poetica; 7)*, Bad Homburg [u. a.] 1969.
- STROHM 1997: Reinhard Strohm, *Rezitativ*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 8, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1998, Sp. 224–242.
- VOGEL 1892: Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500–1700*. Enthält die Literatur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc., 2 Bde. Berlin 1892 (Nachdruck Hildesheim 1962, 1972, 2013).
- VOGEL 1977: Emil Vogel, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubbl. dal 1500 al 1700*. Nuova ed. interamente rifatta e aumentata con gli indici dei musicisti, poeti, cantati, dedicatari e dei capoverse dei testi letterari, hg. von Francois Lesure und Claudio Sartori, 3 Bde., Pomezia 1977.

Wolfram Keller

Bottoms Traum: Gattung und Zeit in William Shakespeares *Midsummer Night's Dream*¹

Am Ende von William Shakespeares *Midsummer Night's Dream* wird dem Herzog von Athen anlässlich seiner Hochzeit mit der Amazonenkönigin Hippolyta eine Liste von möglichen Darbietungen vorgetragen, aus denen er für den weiteren Verlauf der Feierlichkeiten auswählen kann. Theseus fasst das ihm vorgetragene Angebot zusammen: Nebst einiger abgedroschener Themen findet er in der Liste prospektiver Aufführungen auch eine Inszenierung von Ovids *Pyramus und Thisbe*, die Theseus' Neugier nicht zuletzt deshalb weckt, weil die Beschreibung aufgrund zahlreicher Oxymora widersinnig scheint:

A tedious brief scene of young Pyramus
And his love Thisbe; very tragical mirth?
Merry and tragical? Tedious and brief?
That is hot ice and wondrous swarthy snow.
How shall we find the concord of this discord? (5.1.56–60)²

Solche Oxymora finden sich allerorten im *Midsummer Night's Dream*. Sukanta Chaudhuri, die die Arden-Ausgabe der Komödie betreut hat, erhebt das Oxymoron sogar zur Kerntröpe des Stücks. An dieser Stelle, schreibt sie, erhelle der *discordia concors*-Topos insbesondere die Beziehung von Theseus und Hippolyta sowie diejenige des Elfenkönigs Oberon zur Elfenkönigin Titania.³ Auch anderenorts in der

1 Für überaus hilfreiche Anregungen und Kommentare danke ich Bernhard Huss, Andrew James Johnston, Peter Löffelbein und Bernd Roling.

2 Zitiert wird, bei Nennung von Akt, Szene und Versen, aus der Arden-Ausgabe des *Midsummer Night's Dream* (SHAKESPEARE 2017).

3 SHAKESPEARE 2017, S. 251n.

Forschung wird die Textstelle diskutiert, allerdings vorwiegend mit Blick auf das, was folgt: die Inszenierung einer Handwerkertruppe (der sog. *mechanicals*), die immer wieder metadramatisch gelesen wird. Allerdings kann die Inszenierung von *Pyramus und Thisbe* nicht nur metadramatisch gelesen werden, sondern auch metagenerisch, das heißt, als eine Inszenierung, in der das Stück zuvörderst über die eigene Gattungszugehörigkeit reflektiert. Eine solche Lesart würde wiederum fast zwangsläufig darauf hinauslaufen, den *Midsummer Night's Dream* jenseits der frühneuzeitlichen Theoretisierung antiker Komödien zu lesen. Damit würde man sich zugleich auch von traditionellen Periodisierungsschemata lösen. Anders gesagt: Die gattungspoetisch aufgeladene Inszenierung der Handwerker lädt dazu ein, eine vor allem synchron verfahrenende Methode, Shakespeares reflexiven Umgang mit seinen Gattungen im Rahmen der frühneuzeitlichen Rezeption antiker Dramentheorie zu situieren, zu hinterfragen. Der hier problematisierte Ansatz ist in der bisherigen Shakespeare-Forschung bis vor kurzem immer wieder bedient worden und beruft sich entweder implizit oder explizit auf die in den Dramen und der Dichtung aufgerufene zeitliche Selbstpositionierung (als Renaissance-Texte).⁴

Im Folgenden wird es darum gehen, den literarhistorischen Kontext der Komödie um eine diachrone Dimension zu erweitern, die in der Forschung bislang nur am Rande eine Rolle gespielt hat. Mein Kernanliegen ist es, die Art, wie das Drama seine Gattungsproblematik verhandelt, in ihrer Verschränkung mit und Abhängigkeit von Konstruktionen von Zeitlichkeiten zu diskutieren. Shakespeares Komödie, in der ätiologische Erzählungen omnipräsent sind,⁵ arbeitet schlussendlich auch die ›Ursprünge‹ der Aufführung der Handwerkertruppe auf. Und der ›Ursprung‹ dieser Inszenierung von Ovids *Pyramus und Thisbe* wirft sogleich ein Schlaglicht auf Shakespeares hybride Komödienkonzeption für den *Midsummer Night's Dream*: Es ist vor allem die Langatmigkeit (*tedious*) der kurzen (*brief*) Darstellung der Handwerker,⁶ die zeitliche Ambivalenzen und Widersprüche aufscheinen lässt, die

4 Zur Gattung frühneuzeitlicher Komödien und ihren antiken Vorgängern siehe besonders LEVENSON 1990; LINLEY 2016, S. 175–185; MIOLA 2018. Vgl. aber auch COOPER 2018. In Palladis *Tamia* (1598) beispielsweise erläutert Shakespeares Zeitgenosse Francis Meres, dass während Plautus und Seneca die besten ›lateinischen‹ Vertreter der Gattungen Tragödie und Komödie waren, sei Shakespeare in der englischen Sprache führend, wobei der *Midsummer Night's Dream* explizit hervorgehoben wird (zit. n. HONAN 1998, S. 264). Für Arbeiten, welche die gattungspoetische/meta-ästhetische Instabilität des *Midsummer Night's Dream* herausarbeiten, siehe vor allem GRADY 2008; MARDOCK 2018.

5 Siehe insbesondere mit Blick auf Ovid BATE 1993, S. 129–144.

6 Der für das Abendprogramm verantwortlich zeichnende Philostrate erklärt den scheinbaren zeitlichen Widerspruch von *tedious* und *brief* damit, dass das Stück lediglich zehn Worte lang sei, ein kürzeres Stück kenne er gar nicht. Aber mit seinen zehn Worten sei das Stück eben auch schon viel

für den *Midsummer Night's Dream* allgemein charakteristisch sind und die in der Komödie selbst letztlich in eine dezidiert nicht-teleologische Geschichte von Shakespeares Dramenkonzeption eingebettet werden.

Immer wieder thematisieren Shakespeares Dramen kritisch fortschrittsteleologische Konstellationen, in denen das Mittelalter durch eine ›moderne‹ Renaissance (mit dem frühneuzeitlichen Drama) abgelöst wird. Zumindest auf den ersten Blick scheint auch der *Midsummer Night's Dream* mit der Inszenierung von *Pyramus und Thisbe* das Theater als das Leitmedium der – im Vergleich zu Kontinentaleuropa verspätet einsetzenden englischen – Renaissance zu feiern: Mit der Aufführung eines antiken Stoffs wird die mittelalterliche Handwerkertruppe aus ihrer vor-modernen Welt in eine Moderne katapultiert, für die der humanistische Athener Hof des Theseus eintreten muss. Zugleich werden hier jedoch einige Probleme auf der Ebene von Chronologie und Teleologie manifest. Schließlich handelt es sich bei der ›Moderne‹ der Handwerker streng genommen um eine Vorvergangenheit. Die mittelalterlichen Handwerker dramatisieren einen antik-römischen Text, dessen Ursprungstext, Ovids *Pyramus und Thisbe*, aus der zeitlichen Perspektive des *Midsummer Night's Dream* heraus – dem Athen des Theseus – ja erst noch geschrieben werden muss. Damit werden in einer für Shakespeare typischen Weise immer wieder teleologische Formen des Epochenwandels konstruiert, um diese gleichzeitig fortwährend zu unterlaufen.⁷ Die vielfältigen Zeitlichkeiten, die ich im Folgenden im *Midsummer Night's Dream* herauszuarbeiten gedenke, werden im Verlauf dieser Komödie immer wieder mit Bezugnahmen auf – und Hybridisierungen von – Gattungen enggeführt, was schließlich gattungsgeschichtlichen Teleologien und Groß-erzählungen zuwiderläuft. Der *Midsummer Night's Dream* verhandelt seine ›Modernität‹ also in erster Linie durch eine gezielte ›Verzeitlichung‹ und Hybridisierung mittelalterlicher Gattungen.

zu lang: »A play there is, my lord, some ten words long, / Which is as brief as I have known a play. / But by ten words, my lord, it is too long, / Which makes it tedious...« (5.1.61–64).

7 Zur Konstruktion und Dekonstruktion epochalen Wandels in Shakespeares Werken siehe insbesondere JOHNSTON 2008; KELLER 2011; KELLER 2016.

1.

Mit den Oxymora, die Theseus anführt (*tragic mirth* bzw. *merry and tragic* sowie *hot ice* und *swarthy snow*), wird nicht nur auf die Aufführung der Handwerker vorausgewiesen, sondern auch zurück auf die merkwürdigen Vorgänge im Athener Wald, also zu dem von Oberon und Robin Goodfellow hier inszenierten ›Drama‹, in dessen Verlauf die ›richtigen‹ Liebenden durch manipulierte Gefühle und absurd anmutende Transformationen schließlich zueinander finden. Diese magische Inszenierung laviert hinsichtlich ihrer Gattung in problematischer Weise zwischen *tragedy* und *mirth*. Das ›heiße Eis‹ (*hot ice*), von dem Theseus spricht, referenziert dabei unter anderem auch die emotionale Fluidität des Erlebens der Liebenden, während der ›dunkle Schnee‹ (*swarthy snow*) die wechselnde Farbassoziation evoziert, welche die Liebenden voneinander entwickeln und welche in der Forschung zunehmend im Kontext frühneuzeitlicher Kolonialdiskurse gelesen wird.⁸ Theseus setzt damit – intuitiv – die Reihe von Gegensätzen fort, die mit den wesentlicheren Elementen von Theseus' zusammenfassender Beschreibung des Stücks-im-Stück ihren Anfang haben: eine widersprüchliche Gattungsbezeichnung (*tragic mirth*) sowie eine nicht minder widersprüchliche Beschreibung der Zeit (*tedious brief*).⁹

Dass der *Midsummer Night's Dream* ein Zeitproblem hat, ist der Forschung nicht entgangen. Schon frühe Arbeiten zeigten sich von dem Zeitplan irritiert, den Theseus zu Beginn der Komödie vorgibt:

Now fair Hippolyta, our nuptial hour
Draws on apace. Four happy days bring in
Another moon; but O, methinks, how slow
This old moon wanes... (1.1.1–4)

Diese Zeitangabe ist problematisch, weil die Handlung des Stücks lediglich drei Tage einnimmt und nicht vier. Während Peter Hollander argumentiert, dass eine solche zeitliche Fehlinformation in der Aufführungspraxis wohl kaum ins Gewicht gefal-

8 Für postkoloniale Ausdeutungen der Farbsymbolik siehe insbesondere HALL 1995, S. 22–24; weitere postkoloniale Bezugnahmen werden unten diskutiert. Darüber hinaus sei mit Blick auf Konstruktionen von Zeitlichkeit vermerkt, dass es sich bei den diskutierten Oxymora eindeutig um petrarchische Gegensätze handelt, denen auch eine zeitliche Indizierung inhärent ist, insofern als Theseus damit die ›Modernität‹ seiner Sicht auf die mittelalterliche Aufführung unterstreicht.

9 PAOLUCCI 1977, S. 326: »Through ›the magic hand of chance,‹ the phantasmagoria of the fairy night-like the representation of Pyramus and Thisbe – proves a challenge to the imagination. Like the Interlude of the artisans, it emerges as something both tedious and brief – too long for the strangers who are caught up in it, too short for those who are at home there«.

len wäre, befindet Chaudhuri hingegen, dass das, was sie als ›zentrale Anomalität‹ des Zeitschemas des *Midsummer Night's Dream* empfindet, sehr wohl in die Feenwelt passt, die sich schließlich außerhalb der Zeit befände (»admirably suits the fairy milieu of the forest, located outside time«).¹⁰ Doch am Ende stellt Theseus' zeitliches ›Fehlverständnis‹ meiner Meinung nach auch *außerhalb* der Feenwelt nicht wirklich eine Anomalie dar, denn verquere Konstruktionen von Zeiten, Zeitlichkeiten – und eben auch Gattungen – sind im *Midsummer Night's Dream* schlicht die Normalität. Dies gilt ausdrücklich auch für vermeintlich offensichtliche zeitliche Setzungen, wie sie beispielsweise durch die im Stück referenzierten und teilweise wörtlich zitierten Prätexte vorgenommen werden.

Nicht zuletzt wegen der Quellen des *Midsummer Night's Dream* wird in der Forschung schnell das Narrativ von Shakespeare als dem Renaissance-Dramatiker bemüht, insofern als die leicht identifizierbaren antiken Prätexte des *Midsummer Night's Dream* zunächst die Modernität des Stücks zu unterstreichen scheinen. Dies gilt insbesondere in einem der wenigen Dramen, in denen Shakespeare nicht primär *einer* Vorlage folgt.¹¹ In einem antiken Setting werden im *Midsummer Night's Dream* immer wieder zeitgenössische humanistische Übersetzungen antiker Werke zitiert und zumeist handelt es sich dabei um die englischen Erstübersetzungen dieser Werke. Zu nennen wären unter anderem Arthur Goldings Ovid (1567, überarbeitet in den Jahren 1575 und 1587), Thomas Norths Plutarch (1579) und William Adlington's Apuleius (1566, mit Wiederabdrucken jeweils in den Jahren 1571, 1582 und 1596).¹² Für die Darstellung der Feenwelt bedient sich Shakespeare demgegenüber populärer zeitgenössischer Quellen, wie zum Beispiel der Satire *The Old Wives' Tale* von George Peele (gedruckt 1595), die gerade der Renner auf Londons Bühnen war. Ferner zieht Shakespeare auch die ebenfalls weit bekannte Abhandlung *The Discovery of Witchcraft* (1584) von Reginald Scot zu Rate. So sehr der *Midsummer Night's Dream* seine Aktualität und Modernität auch auszustellen scheint, darf dabei nicht übersehen werden, dass sich Shakespeare für die Handlung des Stücks auch freizügig bei mittelalterlichen Texten bedient, allen voran bei der Geschichte des Ritters, der *Knight's Tale*, des spätmittelalterlichen Autors Geoffrey Chaucer. Auch dort geht es um eine ungeordnete Liebeskonstellation, die Chaucers Theseus in geordnete Bahnen lenken will. Gelegentlich betont Shakespeare dabei die gattungsgeschichtliche Umdeutung eines höfischen Romans in eine *romantic comedy*. Ein für meine Argumentation

10 HOLLAND 1994, S. 132n; SHAKESPEARE 2017, S. 75. Siehe auch PAOLUCCI 1977.

11 Dies ist neben dem *Midsummer Night's Dream* auch in *Love's Labour's Lost* und im *Tempest* der Fall. Siehe unter anderem BLOOM 1998, S. 149.

12 Kurze Darstellungen der verwandten Vorlagen finden sich in KEHLER 1998, S. 13–17; SHAKESPEARE 2017, S. 44–71.

wichtigerer Unterschied zwischen Chaucers und Shakespeares Bearbeitungen des Stoffes ist, dass Shakespeare am Ende der Komödie die Wiederherstellung der Ordnung hervorhebt, die bei Chaucer ›nur‹ durch eine Dreiecksbeziehung, bei Shakespeare jedoch durch ein Beziehungsgeflecht aus zwei Liebespaaren aus den Fugen geraten ist. Darüber hinaus erweitert Shakespeare die sozialen Hierarchien, was aber gegebenenfalls auch als Aufgreifen der Repräsentation unterschiedlicher Stände in Chaucers *Canterbury Tales* gesehen werden kann.¹³ Insofern als Shakespeares Komödie die Restitution der sozialen Ordnung vor allem durch das Stabilisieren von Kategorisierungen und Zuschreibungen erreichen möchte, entspricht das Athen des *Midsummer Night's Dream* ziemlich genau dem Bild, das Bruno Latour von der Moderne entwirft – einer Moderne, der der Impuls innewohnt, hybride Lebenswelten zu kategorisieren bzw. purifizieren. Auch Theseus geht es zuvörderst darum, dasjenige in unterschiedliche Kategorien zu ›purifizieren‹, was die Natur – in diesem Fall: der Athener Wald – als Hybride bereitstellt.¹⁴

Die allgegenwärtigen Versuche, das Geschehen entlang eines dichotomen Ordnungsmusters von modern vs. obsolet zu ordnen, werden im Verlauf des *Midsummer Night's Dream* immer wieder unterlaufen. Dabei beschränken sich diese Hybridisierungen keineswegs nur auf die offensichtliche Aufhebung binärer Geschlechteridentitäten, wie beispielsweise in der Aufführung der Handwerkertruppe, deren vermeintliche Mittelalterlichkeit schließlich auch in zeitlicher bzw. ›epochaler‹ Hinsicht problematisiert wird. Die Handwerker werden vorwiegend über ihre Berufe, ihre Zunft, identifiziert und ihren gelegentlich geäußerten transgressiven Wünschen wird sofort der Riegel vorgeschoben. Dies scheint zumindest bei Francis Flute, dem Blasebalgflicker, auch zu gelingen: er beschwert sich, dass er mit Thisbe eine weibliche Rolle zu spielen hat und rationalisiert seine Verweigerung mit dem Argument, er ließe sich gerade einen Bart wachsen. Nick Bottom, der Weber, hingegen würde sehr gern die Thisbe geben, was an dieser Stelle bereits auf seine generell transgressive Erotik und/oder Geschlechteridentität hindeutet, die später noch von zentraler Bedeutung sein wird. Peter Quince, der Zimmermann, unterbindet all dies schnell, indem er die

13 Für die ›Gattungsübersetzung‹ findet sich eine kurze Zusammenfassung in THOMPSON 1978, S. 90–91. Weitere Bezugnahmen auf mittelalterliche Vorlagen, einschließlich der Werke Chaucers, diskutiert DRIVER 2009. COOPER (2010, S. 214–215) liest die Repräsentation verschiedenster Stände im *Midsummer Night's Dream* als Adaption der Rahmenhandlung der *Canterbury Tales*.

14 Für Latours Differenzierung von moderner Purifizierung und vormoderner Hybridität siehe insbesondere LATOUR 1993, S. 39–48. Für die spezifische Rolle von Hybridisierung in der Diskursivierung von Neuem, von Novation, siehe vor allem HUSS 2016, S. 7; NELTING 2017. Für Theseus' Bestreben, natürliche Unwucht zu bändigen und in seinem Sinne zu ordnen, siehe insbesondere OLSON 1957; CALDERWOOD 1965.

aufgerufenen Kategorien stabilisiert: »No, no. You must play Pyramus; and Flute, you Thisbe« (1.2.51–52). Im Wald hingegen, in den die vier Liebenden auf der Suche nach einer ihren Wünschen entsprechenden Zukunft geflüchtet waren, fließt alles ineinander und durcheinander. Und dieses Ineinanderfließen divergierender Zeitlichkeiten wiederholt sich letztlich auch in der Aufführung von *Pyramus und Thisbe*, also zu einem Zeitpunkt im Drama, als das Chaos der Liebesbeziehungen im Wald eigentlich längst in eine politisch geförderte Geschlechter- und Gefühlsordnung hätte überführt worden sein sollen: Schließlich ist die Aufführung der Handwerker Teil jener Hochzeitsfeierlichkeiten, die für die erfolgreiche Bändigung des erotischen Chaos stehen.

2.

Die Wald-Welt, in welche die Liebenden flüchten, wird, wie bereits erwähnt, in der Forschung immer wieder jenseits von Zeit verortet. Mir scheint hier allerdings eher eine *Entzeitlichung* vorzuliegen, denn Zeit existiert in der Feenwelt durchaus, wie die vielen Bezugnahmen der Elfen auf Zeit verdeutlichen. Zeit ist im Wald jedoch keine starre, sondern eine dynamische, eine formbare Kategorie.¹⁵ Dergestalt wird der Wald zu einem Ort, der neue Verzeitlichungen nicht nur ermöglicht, sondern einen regelrechten Wettkampf verschiedener Figuren heraufbeschwört, die jeweils versuchen, ihre eigene Zeitvorstellung durchzusetzen und damit auch die im Wald stattfindende Handlung im Sinne einer Gattung zu formen. Das führt in erster Linie dazu, dass Gattungen und Zeiten erst einmal munter durchmischt werden. Eine sehr prominente Durchmischung, die auf den ersten Blick wieder das konventionelle Renaissance-Narrativ zu bedienen scheint, führt Robin Goodfellow, besser bekannt als Puck, selbst vor. Mit ihm bettet Shakespeare eine Figur in die folkloristischen Diskurse seiner Zeit ein, die viel mit einem antik-ovidischen Cupido gemein hat: Antike und zeitgenössische Folklore mischen sich also in Puck.¹⁶

Den Ausgangspunkt für die verschiedenen Verzeitlichungsversuche in der Feenwelt bildet ein Streit zwischen Oberon und seiner Gattin Titania. Oberon ist eifersüchtig, weil Titania ihm seinen »Indian Boy« gestohlen hat:

15 So erklärt eine Fee, dass sie schneller als der Mond wandern könne: »I do wander everywhere / Swifter than the moon's sphere« (2.1.6–7). Und Puck, der Hofnarr der Feenwelt, kann für den Feenkönig Oberon ohne Probleme die Blume ›Love-in-idleness‹ prokurieren, die für die Manipulation der Liebenden vonnöten ist: »I'll put a girdle round about the earth / In forty minutes« (2.1.175–176).

16 Siehe insbesondere GENEROSA 1945; MCPEEK 1972.

For Oberon is passing fell and wrath
Because that she, as her attendant, hath
A lovely boy stolen, from an Indian king:
She never had so sweet a changeling.
And jealous Oberon would have the child
Knight of his train, to trace the forests wild.
But she perforce withholds the loved boy,
Crowns him with flowers, and makes him all her joy. (2.1.20–27)

Der »Indian Boy«, der buchstäblich das Neue im Stück repräsentiert, da es für ihn keinerlei Vorlage gibt,¹⁷ wird schnell auch in zeitlicher und gattungsmäßiger Hinsicht interessant. Denn der Streit zwischen Titania und Oberon hat direkte Auswirkungen auf die Natur, die Titania wie folgt zusammenfasst:

The nine men's morris is filled up with mud,
And the quaint mazes in the wanton green,
For lack of tread, are undistinguishable.
.....
[...] The spring, the summer,
The childing autumn, angry winter change
Their wonted liveries; [...]
.....
And this same progeny of evils comes
From our debate, from our dissension:
We are their parents and original. (2.1.98–117)

Eine große Flut hat die Welt überschwemmt und die Pfade des Waldes unkenntlich gemacht, die Jahreszeiten haben ihre Bedeutung verloren. Und all dies geschieht aufgrund des Konflikts, deren Urheber Titania und Oberon sind. Der Beginn einer ätiologischen Herleitung des Streits um den Besitz des »Indian Boy« versetzt an dieser Stelle die Feenwelt qua biblischer Bezugnahmen in eine Art Zwischen-Sintflut-Zeit zurück und zwingt Oberon und Titania, ihre Welt neu zu »verzeitlichen«, wozu verschiedene Gattungen herangezogen werden, wie ich im Folgenden zeigen werde.

17 DESAI 2005, S. 141.

Der »Indian Boy« hat aufgrund seines Potentials für psychoanalytische Deutungen ein eigenes Corpus an Interpretationen produziert,¹⁸ nicht zuletzt auch deshalb, weil der Knabe selbst eine rätselhafte Leerstelle markiert, denn er tritt nicht ein einziges Mal in Erscheinung; für William Carroll ist der »Indian Boy« daher eine der »chief mysteries of the play«.¹⁹ Der unüberschaubaren Zahl psychoanalytischer Interpretationen folgten in der letzten Dekade zahlreiche postkoloniale Lektüren, bei denen es zunächst um die Frage ging, welchen Ort Shakespeare denn mit »Indien« im Sinn gehabt haben mag.²⁰ Letzten Endes handelt es sich bei »Indien« wohl um ein Amalgam verschiedener exotischer Orte, die Shakespeare aus diversen zeitgenössischen Reiseberichten zusammenklaubte.²¹ Wo auch immer der »Indian Boy« herkommen soll, die Forschung ist sich darin einig, dass er für die Identitätswürfe von Oberon und Titania jeweils eine zentrale Rolle spielt. Oder, wie es Ania Loomba formuliert, »The ownership of the boy is crucial to the identities of Oberon and Titania – it makes them who they are«.²² Noch wichtiger als die Herkunft des Knaben scheint mir allerdings seine Bedeutung für die Verzeitlichung von Oberon und Titania zu sein. Was sie sind, ist vor allem mit der Frage verknüpft, wann sie sind.

Elisabethanische Vorstellungen vom »Osten«, wie sie in zeitgenössischen Reiseberichten kolportiert werden, aus denen Shakespeare teilweise wörtlich zitiert, beschreiben Indien im Sinne einer hedonistischen Wunschwelt männlicher Fantasien wie auch günstiger Handelsgelegenheiten und kommerziellen Zugewinns. So vermutet Titania auch, dass Oberon Indien vorwiegend als eine Art vormoderner

18 Der *Midsummer Night's Dream* ist zentral mit intrafamiliären Konflikten und dem Versuch der Restitution einer heteronormativen sozialen Ordnung befasst, was oft im Zusammenhang mit der Heiratspolitik von Königin Elisabeth gelesen wird (siehe hier insbesondere MONTROSE 1983). Dass der vaterlose Knabe in diesem Zusammenhang Gegenstand häufiger psychologischer Deutungen wurde, ist wenig überraschend: Allen Dunn liest das Stück als Dramatisierung des Versuchs, ein vaterloses Kind vor der Infantilisierung durch eine herrische Mutter zu retten, wobei der *Midsummer Night's Dream* zum Traum des »Indian Boy« werde (DUNN 1988); Thomas Frosch versteht die Komödie im Sinne einer psychologischen Normalisierung kindlichen Erfahrens (FROSCH 2007); für James Calderwood wird der »Indian Boy« zu einem Symbol der traumatischen Unterdrückung Titanias durch Oberon (CALDERWOOD 1991). Für eine kritische Einordnung dieser (und anderer Arbeiten) siehe RAMAN 2001, Kap. 6; LOOMBA 2016, S. 183.

19 CARROLL 1985, S. 172; siehe ferner auch FROSCH 2007, S. 486.

20 Für sehr unterschiedliche Ausdeutungen dessen, was Shakespeare mit »Indien« bezeichnet, siehe unter anderem DESAI 2005; CHAUDHURI 2005; BUCHANAN 2012.

21 Siehe hier vor allem HENDRICKS 1996; LOOMBA 2016.

22 LOOMBA 2016, S. 189. Indirekt kommt bei Ania Loomba die oben angesprochene zeitliche Dimension bereits zum Tragen, wenn hier die Repräsentation von Frauen im *Midsummer Night's Dream* im Zusammenhang mit fortschrittsteleologischem Denken gesehen wird: »The ideologies of women's subjection fluctuate in tandem with the social transformations and changes ushered in by what is retrospectively understood as the transition from feudalism to capitalism« (2016, S. 189–190).

Sextourist bereiste.²³ Was den »Indian Boy« betrifft, so möchte Oberon diesen in seine patriarchal-genealogische Welt einverleiben: er möge ein *knight of his train* werden, ein Ritter seiner Gefolgschaft, um ihm als *henchman*, als Scherge, zu dienen.²⁴ Darüber hinaus scheint Oberon den »Indian Boy« als ein Objekt des kommerziellen Austauschs nutzen zu wollen. Im Text selbst wird er daher auch mit dem schillernden Begriff »changeling«, also als Wechselbalg, bezeichnet. Als solcher wird der »Indian Boy« auch zu symbolischem Kapital, schließlich waren in der Shakespearezeit asiatische, insbesondere indische Bedienstete in aristokratischen Haushalten der letzte Schrei.²⁵ Die Verweise auf und wörtlichen Anleihen bei zeitgenössischen Reiseberichten und der Welt des Handels verzeitlichen den »Indian Boy« – von der Warte Oberons aus gesehen – in einem Moment einer sich kapitalistisch transformierenden Kultur, in der aristokratische Mittelalterlichkeit lediglich terminologisch aufrechterhalten wird. Die teleologische Restitution einer solchen, Theseus' Athen gleichenden sozial-politischen, rationalen Ordnung, soll mit Hilfe einer ›Komödie‹ vollbracht werden, die Oberon zusammen mit Puck inszeniert und in der Titania und Bottom als Hauptdarsteller*innen fungieren.

Titania imaginiert hingegen eine andere Zukunft, eine die eng mit der Herkunft des »Indian Boy« verbunden ist:

The fairy land buys not the child of me.
His mother was a votaress of my order;
And in the spiced Indian air by night,
Full often hath she gossiped by my side,
And sat with me on Neptune's yellow sands
Marking th'embarked traders on the flood,
When we have laughed to see the sails conceive
And grow big-bellied with the wanton wind,
Which she with pretty and with swimming gait
Following (her womb then rich with my young squire)
Would imitate, and sail upon the land
To fetch me trifles and return again
As from a voyage, rich with merchandise. (2.1.122–134).

23 Siehe insbesondere TELTSCHER 1995, Kap. 2; STONE 2009, S. 100.

24 Für die unzeitgemäße, das heißt: anachronistische Verwendung der Amtsbezeichnung *henchman* siehe SHAKESPEARE 2017, S. 156n.

25 HENDRICKS 1996, S. 54.

In Titantias Darstellung der Herkunft des »Indian Boy« figuriert Indien als Utopie – James Stone spricht von einer »feminist utopia« –, in der sie und ihre Priesterin gemeinsam ein Kind großziehen können, für dessen Empfängnis kein Mann benötigt wurde.²⁶ Louis Montrose zufolge leben die beiden Frauen (und der »Indian Boy«) in einer Welt, in der Beziehungen zwischen Frauen diejenigen zwischen Mann und Frau ersetzt haben.²⁷ Dies impliziert auch eine andere Form des Wirtschaftens, die wiederum mit der Konstruktion anderer Zeitlichkeiten, insbesondere anderer Zukunftsvorstellungen, einhergeht.

Die Feenwelt (sprich: Oberon) kann den »Indian Boy« nicht *kaufen*, konstatiert Titania am Anfang des obigen Zitats. In ihrer pastoralen Welt gilt der Gabentausch; nicht das Kaufen und Verkaufen. Die Welt des kommerziellen Handels, in der Oberon zuhause ist, erscheint in ihrer Zukunftsvision lediglich in der Ferne – und ironisch gebrochen.²⁸ Mit der »Befruchtung« der Segel durch den Wind, mit einer Parodie des Heiligen Geistes und der jungfräulichen Geburt, evoziert Titania an dieser Stelle eine andere Schöpfungsordnung. Diese andere Ordnung wird repräsentiert durch – und ist begründet in – einer pastoralen Idylle, die mit zeitgenössischer, wenngleich weiblich umgedeuteter utopischer Literatur hybridisiert wird und Oberons fortschritts-teleologische, kapitalistisch-patriarchale Zukunftskonzeption, die er in seinem nun folgenden Wald-Theater zu realisieren sucht, aus den Fugen hebt. Der Streit um den »Indian Boy« wird so zu einem Widerstreit rivalisierender Zeit- und Gattungsformen: Titantias pastoral-utopische Dichtung, die mit multiplen Zeitlichkeiten einhergeht, steht im Konflikt mit einer fortschritts-teleologischen »Komödie«, welche die Liebenden in eine Moderne befördern soll, der sie eigentlich zu entfliehen hofften; eine »Komödie«, die Oberon und Puck lediglich mit Hilfe einer Wunderdroge zu inszenieren vermögen, nämlich der Blume »Love-in-idleness«, auf die noch zurückzukommen sein wird und deren Name angelehnt ist an die frühneuzeitliche Bezeichnung des Stiefmütterchens, »heart's ease«.

26 STONE 2009, S. 100.

27 MONTROSE 1983, S. 71: »By emphasizing her own role as a foster mother to her gossip's offspring, Titania links the biological and social aspects of parenthood together within a wholly maternal world, a world in which the relationship between women has displaced the relationship between wife and husband«.

28 BUCHANAN 2012, S. 61; STONE 2009, S. 104. An dieser Stelle parodiert Shakespeares Komödie das, was Jacques Le Goff als die der »Kirchenzeit« entgegengesetzte mechanische und kolonialistische Zeit des Handels bezeichnet (LE GOFF 1980). So schreibt LEVINE 1996: »though women imitate the man-made objects of commerce, that imitation is predicated on the knowledge that these objects themselves are at best imitations of the powers of generation reserved specifically reserved for women. [...] The vottress imitates the world of merchandise, which is itself an imitation of her own fecundity, her own rich cargo« (S. 213). Siehe darüber hinaus auch LOBSIEN 2015, S. 389–391.

Die sich im Wald nach einer alternativen Zukunft sehnenen menschlichen Liebenden – aber auch Titania – sollen durch die Manipulationen von Oberon und Puck nach und nach wieder auf Linie gebracht werden. Und zumindest die vier Liebenden machen sich zunehmend auch fortschrittsteologisch-kolonialistisches Denken zu eigen. So nehmen Lysander und Demetrius sowohl Helena wie auch Hermia plötzlich vor allem über ihren jeweiligen Hautton und ihre ›Herkunft‹ wahr, wie durch ein kolonial-rassistisches Prisma: Hermia wird als rabenschwarz bezeichnet und später gar als »Ethiop« und »tawny Tartar« beschimpft (3.2.257, 263); Helena hingegen erscheint beiden Männern taubenhaft und strahlend weiß (2.2.108–109, 117–126; 3.2.105–107). Die lange Freundschaft zwischen den beiden Frauen, die Montrose im Sinne einer »youthful homophilia« liest und deutliche Ähnlichkeiten mit Titantias feministischer Utopie aufweist, wird zunehmend zunichte gemacht. Das genealogisch-patriarchale Weltbild, in das Lysander und Demetrius die beiden Frauen einpassen, begünstigt Missgunst und Rivalität.²⁹ Das modernisierungsteologische Unterfangen des Wald-Theaters zeitigt Erfolge und unterhält seine Dramaturgen bestens. Als Puck, der ja keinen der beiden Jünglinge zuvor gesehen hat, versehentlich Lysander anstelle von Demetrius ›Love-in-idleness‹ appliziert, reagiert Oberon zwar leicht pikiert über den Irrtum, gibt Puck damit aber die Gelegenheit, das Ziel des Projekts auf den Punkt zu bringen: »And so far am I glad it so did *sort*, / As this their jangling I esteem a *sport*« (3.2.352–353, meine Hervorhebung). Es ist das komödienthafte Sortieren, das Purifizieren der hybriden Wald-Welt, das den Aristokraten (und dem aristokratischen Publikum) so viel Freude bereitet.

3.

Am Ende des *Midsummer Night's Dream* drängt sich die Frage auf, was von Titantias alternativer Konstruktion multipler Zeitlichkeiten und generischer Hybride noch übrigbleibt, nachdem das von Theseus vertretene heteronormative Athen mit Hilfe von ›Love-in-idleness‹ mit fortschrittsteologischer Stoßrichtung wiederhergestellt worden ist. Theseus, der in der Forschung immer wieder auch als Vorkämpfer des Humanismus gesehen wurde, ist am Tag seiner Eheschließung sehr zufrieden, dass sich schließlich alles adäquat fügen konnte. Die Mittel, die dazu in Anschlag gebracht wurden, interessieren ihn nicht weiter: »I never may believe / These antique fables, nor these fairy toys« (5.1.2–3). Seine Gemahlin in spe zeigt sich allerdings viel offener für die Erfahrungen der Liebenden. Und genau hier erweist sich, dass Titantias multitemporale Pastoral-Utopie die vermeintliche Wiederherstellung des Status

29 Siehe insbesondere MONTROSE 1983, S. 68; LOOMBA 2016, S. 184; Hall 1995, S. 22.

quo ante letztlich doch überdauert. Als Theseus mit seinen Jagdhunden prahlt und deren ›Musik‹ anpreist, unterbricht Hippolyta ihren Bräutigam, um zu berichten, wie sie einst mit Herkules und Cadmus den Hunden Spartas lauschte:

Never did I hear
Such gallant chiding; for besides the groves,
The skies, the fountains, every region near
Seemed all one mutual cry. I never heard
So musical a discord, such sweet thunder. (4.1.113–117)

Von seiner Braut auf diese Weise überflügelt, kann Theseus nur schwächlich anmerken, dass doch auch seine Hunde von denen Spartas abstammten. Was er gar nicht wahrzunehmen vermag oder beflissentlich ignoriert, sind die verschiedenen zeitlichen Ebenen, die Hippolyta gleichzeitig zu navigieren weiß, denn mit Cadmus und Herkules zeitgleich an demselben Ort gewesen zu sein, ist nicht so ohne Weiteres möglich, lebten die beiden Helden doch jeweils zu anderen Zeiten. Anders gesagt, die Amazonenkönigin Hippolyta wird offenbar auch nach ihrer Hochzeit in der Lage sein, ihren teleologisch denkenden Ehemann mithilfe ihrer multitemporalen Lebenswelt auszubremsen.

Die Figur jedoch, deren Multitemporalität und Gattungshybridität die größte Herausforderung für die modernisierungsteleologische Konzeption der Wald-Komödie und des *Midsummer Night's Dream* darstellt, ist Bottom. Wie bereits weiter oben erläutert, lebt die Handwerkertruppe, die mit Blick auf ihre soziale Herkunft in der Forschung gemeinhin als stellvertretend für Shakespeares professionelles Umfeld betrachtet wird,³⁰ vor ihrer Zeit: ihre Aufführung von *Pyramus und Thisbe* am Ende der Komödie katapultiert das antike Griechenland quellentechnisch vorwärts in eine römische Zukunft; was aber den Typ ihrer Aufführung betrifft, befinden sich die Handwerker sogar im Mittelalter. Dabei geht zudem Bottoms zeitlicher und gattungsbezogener Erfahrungsschatz weit über den seiner Mitspieler hinaus: Seine Empfänglichkeit für Titanias Utopie ist hier offenbar der Tatsache geschuldet, dass er in ovidisch verwandelter Gestalt schließlich zu Titanias »Indian Boy« wird, wenn auch nur für kurze Zeit. Denn nach seinem ›Erwachen‹ scheint er zumindest für den Moment wieder in ›seiner‹ Zeit zu sein. Sofort will er mit der Probe fortfahren, die seiner Traumerfahrung voranging: »When my cue comes, call me, and I will answer. My next is, ›Most fair Pyramus‹ [...]« (4.1.199–200). Während er sodann noch weiteren Problemen der Aufführungspraxis nachsinnt, die ihn zum eigentlichen

30 Siehe beispielsweise BEVINGTON 2007, S. 45.

Regisseur des Stücks-im-Stück machen,³¹ nimmt sein ›Traum‹ allerdings immer größeren Raum in seinem Bewusstsein ein:

Methought I was – there is no man can tell what. Methought I was – and methought I had – but man is but a patched fool if he will offer to say what methought I had. The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man’s hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report what my dream was. I will get Peter Quince to write a ballad of this dream. It shall be called ›Bottom’s Dream‹, because it hath no bottom; and I will sing it in the latter end of a play, before the duke. Peradventure, to make it the more gracious, I shall sing it at her death. (4.1.199–217)³²

Bottom ersinnt also ein neues Werk, eines das zunächst als Ballade – als erzählendes, volkstümliches Gedicht – entworfen wird, dann aber auf die Bühne gebracht werden soll.³³ Das ist nur folgerichtig, denn das, was er in seinem ›Traum‹ erlebt hat, ist ja letztlich auch ein Theaterstück, beschreibt er doch nichts anderes als die von Oberon mithilfe von Puck inszenierte Waldkomödie, in der er – freilich unwissentlich – als Hauptdarsteller mitwirken durfte. Bottoms vom Traum verwirrter Wahrnehmungsapparat (Augen hören, Ohren sehen, Hände schmecken...) beschert ihm dabei gleichsam auch eine multiple Zeitwahrnehmung, die sich fernerhin auf seine Rolle in *Pyramus und Thisbe* auswirkt. Um die am Ende der zitierten Textstelle angesprochene Ballade anlässlich des Ablebens von Thisbe nämlich tatsächlich vortragen zu können, müsste ›sein‹ Pyramus von den Toten auferstehen. Es handelt sich hierbei um einen Zeitsprung, der strukturell der Aufführung der Handwerker gleicht, die ja ein Stück auf die Athener Bühne bringen, das noch gar nicht geschrieben worden ist. Bottoms Zeit ist wahrlich ein Fass ohne Boden, korrespondiert aber letztlich auch mit einer Aussage der Schauspieler selbst, die bereits im Prolog zu *Pyramus und Thisbe* verquere Zeitlichkeiten zu ihrem impliziten Kernanliegen machen: »*To show our simple skill / That is the true beginning of our end*« (5.1.110–111). Die Andersartigkeit

31 In einem anderen Kontext spricht Colin Burrow von Bottom als Co-Autor der Inszenierung von *Pyramus und Thisbe* (BURROW 2013, S. 120–121).

32 Für die biblischen Anspielungen, die an die religiösen Metaphern des oben zitierten, neuen Weltentwurfs von Titania anschließen, siehe BLOOM 1998, S. 167.

33 An dieser Stelle ist Bottom nicht nur Co-Autor des Stücks-im-Stück, sondern verkörpert darüber hinaus auch das Autorschaftsmodell Shakespeares, der nicht nur für die Bühne schrieb, sondern sich auch als Dichter betätigte. Für Shakespeare als ein solcher ›Poet-Playwriger‹ insbesondere CHENEY 2004, CHENEY 2008; für mittelalterliche Vorlagen für dieses vermeintlich direkt aus der Antike (Ovid) übernommene Modell siehe KELLER 2016, 2019.

von Bottoms Wahrnehmung wird zudem dadurch unterstrichen, dass er befürchtet, dass ihn das Erzählen seines Traumerlebens gänzlich aus dem athenischen Raster fallen ließe: »For if I tell you, I am not true Athenian« (4.2.29). Bottoms transgressives Erleben fügt sich weder sozial noch temporal in Theseus' Athen ein.

Dem aristokratischen Athener Publikum, allen voran Theseus, fehlt tatsächlich jeder Sinn für das, was sich auf der Bühne abspielt. Mit Blick auf Bottom/Pyramus bemängelt Theseus beispielsweise, dass dessen Sprache so ungeordnet sei wie eine verhedderte Kette: »His speech was like a tangled chain: nothing impaired but all disordered« (5.1.124–125). Und wie auch schon in der Welt Titanias, verwischt und durchbricht die Aufführung der Handwerker immer wieder die Grenzen von der Geschlechter- wie auch der Gattungsordnung. Mit Blick auf die vielschichtigen, auch über die verschiedenen Handwerke ins Spiel gebrachten Metaphoriken des ›Verbindens‹ schreibt Patricia Parker: »But each of the scenes of the Dream in which these ›rude mechanicals‹ appear calls attention [...] to their deforming or scrambling of proper ›partition‹ as well as their disruption of proper ›ioynnyng‹ and division into ›parts‹.«³⁴ Mit Latour gesprochen, wird die durch das Waldtheater ermöglichte Wiederherstellung heteronormativer und fortschrittsteleologischer Ordnungen – also das Purifizieren von Kategorien – im Spiel der Handwerker wieder re-hybridisiert. Zumindest im Stück-im-Stück leben in jedweder Hinsicht (temporal, generisch, erotisch) transgressive Modelle weiter.

Der Moment im Stück-im-Stück, der die subversive Natur der Aufführung der Handwerker in ihrer multitemporalen und multigenerischen Dimension vielleicht am besten versinnbildlicht, ist die Szene, in der Pyramus irrtümlich glaubt, Thisbe sei zu Tode gekommen:

Sweet Moon, I thank thee for thy sunny beams.
I thank thee, Moon, for shining now so bright.
For by thy gracious, golden, glittering gleams,
I trust to take of truest Thisbe sight. (5.1.265–268)

Was Pyramus/Bottom hier im Licht des Mondes zu sehen scheint, ist natürlich nicht Thisbe selbst, sondern lediglich ihr blutgetränkter – und daher purpurfarbener – Mantel. Es ist eine mehrdeutige Farbgebung, die zunächst auf das Ende des Stück-im-Stück vorauszuweisen scheint, wenn sich aufgrund des Schicksals der beiden Liebenden die Beeren des Maulbeerbaums entsprechend färben – in Goldings Über-

34 PARKER 1996, S. 56. Für das Überschreiten von Geschlechtergrenzen im Stück-im-Stück siehe unter anderem CLAYTON 1974.

setzung ist von »darke purple colour« die Rede.³⁵ Wenn Pyramus kurz darauf vermutet, dass ihn der Löwe seiner ›Blume‹ beraubt habe – »Lion vile hath here deflowered my dear« (5.1.285) – bezieht sich der Text allerdings gleichzeitig zurück auf eine Passage, die zentral sowohl für die Genese der Waldkomödie und des Stücks-im-Stück wie auch für die Ätiologie der multiplen Zeitlichkeiten und Gattungen des *Midsummer Night's Dream* selbst ist. Der sonnige Mond nämlich lenkt unseren Blick auf den Ursprung des für die Realisierung der sich ausschließenden Zeitlichkeitskonzeptionen verantwortlichen ›Love-in-idleness‹. Die Natur dieser Pflanze verdankt sich einem Pfeil Cupidos, der sich verirrt hatte und von Oberon aufgelesen worden war:

Yet marked I where the bolt of Cupid fell:
It fell upon a little western flower,
Before milk-white, now purple with love's wound,
And maidens call it love-in-idleness. (2.1.165–168)

Bottom nimmt also über seine Farbwahrnehmung in der Inszenierung von *Pyramus und Thisbe* Rückbezug auf den Ursprung der Konstruktion multipler Zeiten und Genera: Auf der einen Seite die fortschrittsteleologische Herleitung des modernen Theaters aus antiken Quellen, das sich um die Wiederherstellung eines totalitären Machtapparats verdient macht; auf der anderen eine auf Titantias Pastoraldichtung fußende, in ständigen temporalen und gattungsgeschichtlichen Hybridisierungen begriffene alternative Sicht auf die Welt und auf das Theater, die sich über Bottoms Traum letztlich auch in der Darbietung von *Pyramus und Thisbe* manifestiert. Schließlich ist es die Figur der Titania selbst, die hier ein Licht auf den Ursprung aller Transformationen wirft, ist doch Titania der Name, den Ovid in den Metamorphosen für die Mondgöttin Diana verwendet.

Bei all den oberflächlichen Verklammerungen von Antike und Renaissance, die der *Midsummer Night's Dream* immer wieder auf die Bühne bringt, ist es leicht, geflüchtig über die ganz offensichtliche Tatsache hinwegzusehen, dass das Stück letztlich sehr genau die multitemporalen – und damit auch mittelalterlichen – Ursprünge seiner eigenen Komödienkonzeption verhandelt. Neben der multitemporalen und multigenerischen Welt von Titania und Bottom, in der Dichtung und Drama immer wieder hybridisiert werden, könnte Shakespeare nicht deutlicher auf die mittelalterlichen Wurzeln dieses Modells verweisen, als gleich zu Beginn des Stücks Geoffrey Chaucers *Knight's Tale* als Quelle zu evozieren. Im Verlaufe der *Knight's Tale* errichtet Theseus ein großes Theater für den Zweikampf zweier Helden um die Gunst einer

35 GOLDING 1904, S. 85.

Dame. Auch im *Midsummer Night's Dream* wird am Ende ein Theater konstruiert und mit *Pyramus und Thisbe* ein Stück inszeniert, in dem der Antagonismus divergierender Zeit- und Genre-Konzeptionen ausgetragen wird. Es ist der mittelalterliche höfische Roman, den Shakespeare im *Midsummer Night's Dream* für die Bühne aufbereitet und am Ende mit einer der wichtigsten spätmittelalterlichen englischen Gattungen schlechthin hybridisiert, der von der Renaissanceforschung allgemein als nicht weiter relevant angesehenen Gattung der Traumvision. Es ist wiederum Bottom, der die Traumvision aufruft, indem er seinen Bericht darüber, wie er im Traum jegliche Grenzen überschritt, als »Bottom's Dream« apostrophiert – und damit die Antwort auf Theseus' Frage gibt, wie denn nun die mittelalterlichen Handwerker all diese Widersprüche aufzulösen gedachten: »How shall we find the concord of this discord?« (5.1.60)

Literaturverzeichnis

- BATE 1993: Jonathan, Shakespeare and Ovid, Oxford 1993.
- BEVINGTON 2007: David Bevington, This Wide and Universal Theater: Shakespeare in Performance, Then and Now, Chicago 2007.
- BLOOM 1998: Harold Bloom, Shakespeare. The Invention of the Human, New York 1998.
- BUCHANAN 2012: Henry Buchanan, »India« and the Golden Age in A Midsummer Night's Dream, in: Shakespeare Survey 65, 2012, S. 58–68.
- BURROW 2013: Colin Burrow, Shakespeare and Classical Antiquity, Oxford 2013.
- CALDERWOOD 1965: James L. Calderwood, A Midsummer Night's Dream: The Illusion of Drama, in: Modern Language Quarterly 26, 1965, S. 506–522.
- CALDERWOOD 1991: James L. Calderwood, A Midsummer Night's Dream: Anamorphosis and Theseus' Dream, in: Shakespeare Quarterly 42, 1991, S. 409–430.
- CARROLL 1985: William C. Carroll, The Metamorphoses of Shakespearean Comedy, Princeton, New Jersey 1985.
- CHAUDHURI 2005: Sukanta Chaudhuri, Shakespeare's India, in: India's Shakespeare: Translation, Interpretation, and Performance, hg. von Poonam Trivedi und Dennis Bartholomeusz, Newark, Delaware 2005, S. 158–167.
- CHENEY 2004: Patrick Cheney, Shakespeare, National Poet-Playwright, Cambridge 2004.
- CHENEY 2008: Patrick Cheney, Shakespeare's Literary Authorship, Cambridge 2008.
- CLAYTON 1974: Thomas Clayton, »Fie, what a Question's that, if thou wert near a Lewd Interpreter«: The Wall Scene in A Midsummer Night's Dream, Shakespeare Studies 7, 1974, S. 101–113.

- COOPER 2010: Helen Cooper, *Shakespeare and the Medieval World*, London 2010.
- DESAI 2005: R. W. Desai, *England, the Indian Boy, and the Spice Trade in A Midsummer Night's Dream*, in: *India's Shakespeare: Translation, Interpretation, and Performance*, hg. von Poonam Trivedi und Dennis Bartholomeusz, Newark, Delaware 2005, S. 141–157.
- DRIVER 2009: Martha W. Driver, *Reading a Midsummer Night's Dream through Middle English Romance*, in: *Shakespeare and the Middle Ages. Essays on the Performance and Adaptation of the Plays with Medieval Sources or Settings*, hg. von Martha W. Driver und Sid Ray, Jefferson, N.C. 2009, S. 140–160.
- DUNN 1988: Allen Dunn, *The Indian Boy's Dream Wherein Every Mother's Son Rehearses His Part: Shakespeare's A Midsummer Night's Dream*, in: *Shakespeare Studies* 20, 1988, S. 15–32.
- FROSCH 2007: Thomas Frosch, *The Absent Boy in A Midsummer Night's Dream*, in: *American Imago* 64, 2007, S. 485–511.
- GENEROSA 1945: M. Generosa, *Apuleius and A Midsummer-Night's Dream: Analogue or Source, Which?*, in: *Studies in Philology* 42, S. 198–204.
- GOLDING 1904: Arthur Golding, *Shakespeare's Ovid: Being Arthur Golding's Translation of the Metamorphoses*, hg. von W. H. D. Rouse, London 1904.
- GRADY 2008: Hugh Grady, *Shakespeare and Impure Aesthetics. The Case of a Midsummer Night's Dream*, in: *Shakespeare Quarterly* 59, 2008, S. 274–302.
- HALL 1995: Kim F. Hall, *Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Ithaca, New York 1995.
- HENDRICKS 1996: Margo Hendricks, *Race, Empire, and Shakespeare's Midsummer Night's Dream*, in: *Shakespeare Quarterly* 47, 1996, S. 37–60.
- HONAN 1998: Park Honan, *Shakespeare. A Life*, Oxford 1998.
- HOLLAND 1994: Peter Holland (Hg.), *A Midsummer Night's Dream*, Oxford 1994.
- HUSS 2016: Bernhard Huss, *Diskursivierungen von Neuem. Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe*, in: *Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem* 1, 2016, 1. Oktober 2020 <http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp1/FOR-2305---Working-Paper-No_-1_-Huss.pdf>.
- JOHNSTON 2008: Andrew James Johnston, *Performing the Middle Ages from Beowulf to Othello*, Turnhout 2008.
- KEHLER 1998: Dorothea Kehler, *A Midsummer Night's Dream. A Bibliographic Survey of Criticism*, in: *A Midsummer Night's Dream. Critical Essays*, hg. von Dorothea Kehler, New York 1998, S. 3–76.

- KELLER 2011: Wolfram R. Keller, Shakespearean Medievalism. Conceptions of Literary Authorship in Richard II and John Lydgate's Troy Book, in: *European Journal of English Studies* 15, 2011, S. 129–142.
- KELLER 2016: Wolfram R. Keller, Arrogant Authorial Performances: From Chaucer's Cressida to Shakespeare's Criseyde, in: *Love, History and Emotion in Chaucer and Shakespeare: Troilus and Criseyde and Troilus and Cressida*, hg. von Andrew James Johnston, Russell West-Pavlov und Elisabeth Kempf, Manchester 2016, S. 141–156.
- KELLER 2019: Stürmische Zeitlichkeiten. Geschichte, Chronologie und Autorschaft in William Shakespeares Tempest, in: *Working Papers der FOR 2305 »Diskursivierungen von Neuem«* 12, 2019, 12. Oktober 2020 <http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp12/FOR-2305---Working-Paper-No_-12_-Keller.pdf>.
- LATOUR 1993: Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, übers. von Catherine Porter, Cambridge, Mass. 1993.
- LE GOFF 1980: Jacques Le Goff, Merchant's Time and Church's Time in the Middle Ages, in: *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, übers. von Arthur Goldhammer, Chicago 1980, S. 29–42.
- LEVENSON 1990: Jill Levenson, Comedy, in: *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, hg. von A. R. Braunmuller und Michael Hattaway, Cambridge 1990, S. 263–300.
- LEVINE 1996: Laura Levine, Rape, Repetition, and the Politics of Closure in *A Midsummer Night's Dream*, in: *Feminist Readings of Early Modern Culture: Emerging Subjects*, hg. von Valerie Traub, M. Lindsay Kaplan und Dymphna Callaghan, Cambridge 1996, S. 210–228.
- LINLEY 2016: Keith Linley, *A Midsummer Night's Dream in Context. Magic, Madness and Mayhem*, London 2016.
- LOBSIEN 2015: Verena O. Lobsien, *Shakespeares Exzess. Sympathie und Ökonomie*, Berlin 2015.
- LOOMBA 2016: Ania Loomba, The Great Indian Vanishing Trick – Colonialism, Property, and the Family in *A Midsummer Night's Dream*, in: *A Feminist Companion to Shakespeare*, hg. von Dymphna Callaghan, Chichester 2016, S. 181–205.
- MCPEEK 1972: James A. S. McPeck, The Psyche Myth and *A Midsummer Night's Dream*, in: *Shakespeare Quarterly* 23, 1972, S. 69–79.
- MARDOCK 2018: James D. Mardock, »I wot not by what power«: Fairies, Predestination, and Genre in *A Midsummer Night's Dream*, in: *Études Anglaises* 71, 2018, S. 442–456.

- MIOLA 2018: Robert S. Miola, Encountering the Past I: Shakespeare's Reception of Classical Comedy, in: Oxford Handbook of Shakespearean Comedy, hg. von Heather Hirschfeld, Oxford 2018, 36–53.
- MONTROSE 1983: Louis Adrian Montrose, »Shaping Fantasies«: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture, in: Representations 2, 1983, S. 61–94.
- NELTING 2017: David Nelting, ...formar modelli nuovi... Marinos Poetik des ›Neuen‹ und die Amalgamierung des ›Alten‹. Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe, in: Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem 5, 2017, 1. Oktober 2020 <http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp5/FOR-2305---Working-Paper-No_-5_-Nelting.pdf>.
- OLSON 1957: Paul A. Olson, A Midsummer Night's Dream and the Meaning of a Court Marriage, in: English Literary History 24, 1957, S. 95–119.
- PAOLUCCI 1977: Anne Paolucci, The Lost Days in A Midsummer Night's Dream, in: Shakespeare Quarterly 28, 1977, S. 317–326.
- PARKER 1996: Patricia Parker, »Rude Mechanicals«, in: Subject and Object in Renaissance Culture, hg. von Margreta de Grazia, Maureen Quilligan und Peter Sallibrass, Cambridge 1996, S. 43–82.
- RAMAN 2001: Shankar Raman, Framing »India«: The Colonial Imaginary in Early Modern Culture, Stanford, California 2001.
- SHAKESPEARE 2017: William Shakespeare, A Midsummer Night's Dream, hg. von Sukanta Chaudhuri, London 2017.
- STONE 2009: James W. Stone, Indian and Amazon: The Oriental Feminine in A Midsummer Night's Dream, in: The English Renaissance, Orientalism, and the Idea of Asia, hg. von Debra Johanyak and Walter S. H. Lim, New York 2009, S. 97–114.
- TELTSCHER 1995: Kate Teltscher, India Inscribed: European and British Writing on India 1600–1800, Delhi 1995.
- THOMPSON 1978: Ann Thompson, Shakespeare's Chaucer: A Study in Literary Origins, Liverpool, 1978.

Bernd Roling

Sharon Turner in Sonetten: Ann Hawkshaws Gedichte als antiquarische Lehrdichtung?

1. Einleitung: Die Neugeburt der englischen Mediävistik

Spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts war das angelsächsische Mittelalter, oft in Allianz mit dem Altnordischen, zu einem unabdingbaren Sujet der englischen Literatur geworden,¹ weitaus mehr als es noch in der Zeit eines John Spelman oder George Hickes der Fall gewesen wäre.² Thomas Percy hatte mit seinen *Reliques of Ancient English Poetry* einen Maßstab vorlegt,³ Poeten wie Thomas Gray hatten, man denke an die Elegien Ragnar Lodbrogs, mit ihren Adaptationen Klassiker der nationalromantischen Mittelalterbegeisterung geschaffen, deren Imaginationskraft bis weit in die wirkliche Romantik wirken sollte.⁴ Alfred und Beda hatten längst den Kampf mit König Artus aufgenommen. Die ausgreifenden Literaturgeschichten und Sammelausgaben eines Thomas Warton, Thomas Tyrwhitt oder Joseph Ritson hatten für eine Materialbasis gesorgt, die das Wissen um die englischen Altertümer binnen weniger Jahrzehnte entscheidend erweitern sollte.⁵ Orchestriert wurde die Beschäf-

1 Als Einführung in die Anfänge mittenglischer Studien MATTHEWS 1999, dort bes. S. 25–53, MATTHEWS 2015, S. 165–181, oder z. B. BUTLER 2015, S. 136–150. Eine Einführung in den ›Medievalismus‹ des 19. Jahrhunderts gibt die Übersicht von DELLHEIM 1992, S. 39–58, dazu auch zur Auseinandersetzung mit dem ›Angelsächsischen‹ im 19. Jahrhundert der Überblick von HILL 2006, dort S. 131–166, zu Hawkshaw dort auch kurz S. 145f.

2 Als Grundlagenwerke des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts SPELMAN 1678, und HICKES 1705, als Würdigung des Philologen Hickes HARRIS 1998, Bd. 2, S. 19–32, und HUGHES 1982, S. 119–147.

3 PERCY 1765, deutsch in Teilen als ESCHENBURG/URSINUS 1777.

4 Zu Grays nahezu wissenschaftlicher Beschäftigung mit dem englischen Mittelalter ist noch immer grundlegend JONES 1937, S. 100–105, und auch O'DONOGHUE 2014, S. 65–76.

5 Als Grundlagenwerke hier RITSON 1791, RITSON 1802a, RITSON 1802b, WARTON 1774–81 und die Chaucer-Ausgabe TYRWHITT 1775–78.

tigung mit dem englischen Mittelalter, wie bekannt, von einer Erschließung der keltischen Literaturen, die durch die Ossian-Begeisterung einen weiteren, wenn auch zweifelhaften Energieschub verbuchen konnte.⁶ Die großen, oft spekulativen Kollektionen eines Edward Davies, Edward Williams oder Owen Jones hatten auch hier für solide Grundierung gesorgt und poetische Heroen der Frühzeit wie Taliesin oder Merlin einem nichtwalisischen Publikum zugänglich gemacht.⁷ Es wundert so nicht, dass Dichter wie Charles Lucas,⁸ Edward Jerningham⁹ oder William Drummond,¹⁰ um nur einige unter den vielen möglichen Figuren zu nennen, sich der angelsächsisch-nordischen Stoffe annahmen, Druidentempel ebenso aufbereiteten wie die schillernde Gestalt Odins oder das Schicksal der ersten englischen Könige, und ihre dichterische Energie auf den Echoraum des Mittelalters verlegten. Viele Werke dieser Zeit, des ausgehenden 18. Jahrhunderts, sind heute eher von historischem als ästhetischem Interesse und im Vergleich zu Gray vielleicht epigonal, doch zeigen sie, dass Geschichtswissenschaft, Philologie und Dichtung auf eine fruchtbare Zusammenarbeit hoffen konnten.

Die Beschäftigung mit dem englischen Mittelalter sollte auch im frühen 19. Jahrhundert noch einmal einen erheblichen Schub erhalten, ja sie konnte nun zum ersten Mal Ergebnisse von einer Art zeitigen, die auch für die heutige Wissenschaft noch immer diskursrelevant sind.¹¹ Im Jahre 1807 hatte der Oxforder Gelehrte James Ingram in einer bemerkenswerten *Inaugural lecture* die unabdingbare Notwendigkeit der altenglischen Studien für die Beschäftigung mit der englischen Geschichte unterstrichen, sie mit einer historischen Rückschau auf das 17. und 18. Jahrhundert verbunden und zur Illustration noch einmal den *Periplus* König Alfreds herausgegeben, den schon Spelman bearbeitet hatte.¹² Eine neue Ausgabe der *Anglo-Saxon Chronicle*, die ebenfalls ausdrücklich Anschluss an die frühmodernen Arbeiten

6 Zur Aufarbeitung der walisischen Dichtung im 18. Jahrhundert ROLING 2012, S. 437–483, und unter vielen schon SNYDER 1923, S. 23–33, OWEN 1962, S. 189–192, 210–217, und MORGAN 1983, S. 43–100, hier bes. S. 65f.

7 JONES/WILLIAMS/PUGHE 1801–07. Schon früher hatten kommentierte Anthologien kymrischer Dichtung vorgelegen, die weitaus weniger metaphysisch angelegt waren, dazu vor allem EVANS 1764, dort zur druidischen Tradition besonders *De bardis*, S. 63–70. Hochkomplexe Poetiken sollten folgen, als Beispiel DOSPARTH EDEYRN 1856.

8 LUCAS 1795.

9 JERNIGHAM 1790, dort z. B. *The Rise of Scandinavian Poetry*, S. 209–231, und JERNIGHAM 1793.

10 DRUMMOND 1817.

11 Eine aktuelle Synopse der Aufarbeitung alt- und mittelenglischer Poesie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt jetzt mit Nennung einer Reihe der hier aufgeführten Figuren TOSWELL 2020, S. 177–188.

12 INGRAM 1807.

suchte, hatte Ingram mit dem gleichen Impetus noch folgen lassen.¹³ Eine neue Generation von Wissenschaftlern sollte sich das Projekt Ingrams zu eigen machen. Im Zentrum dieser englischen Gelehrten generation stand ein Mann, dessen Arbeit fast zum Synonym der Mediävistik überhaupt in England werden musste, Sharon Turner. Was hatte diesen Gelehrten, dem nie eine Professur zuteilgeworden war, ausgezeichnet und so einzigartig gemacht?¹⁴ Turners *History of the Anglo-Saxons* war 1799 zum ersten Mal erschienen, die siebte auf drei Bände ausgedehnte Auflage wurde 1852 gedruckt.¹⁵ Wie niemand vor ihm vereinigte Turner altenglische, skandinavische, lateinische und walisische Quellen, Literatur wie Artefakte, man denke nur an den Teppich von Bayeux, Grabmäler und Relikte aller Art, zu einem Gesamtbild der englisch-britischen Geschichte, das die Epoche vor der Herrschaft der Normannen im Wechselverhältnis seiner ethnischen Pluralität neu konturieren konnte. Eingebunden in sein Werk fand sich seit der zweiten Auflage eine Geschichte der altenglischen Literatur, die vor allem auch den neu entdeckten *Beowulf* als Schlüsselwerk erkannte,¹⁶ würdigte und einem größeren Publikum zugänglich machte.¹⁷ Turner erweiterte sein Grundlagenwerk selbst zu einer *History of England from the earliest period to the death of Elizabeth*, die ganze zwölf Bände umfasste.¹⁸ Eine Geschichte des mittelalterlichen Englands nach der Eroberung durch die Normannen war zuvor schon separat erschienen und hatte in dieser *History* ebenso aufgehen können wie eine *Modern history of England*.¹⁹ Orchestriert wurden diese monumentalen Studien durch diverse Einzelschriften Turners, die nicht zuletzt den Quellenwert der frühen kymrischen Literatur gegenüber ihren Kritikern verteidigten und vor dem Skeptizismus, der eine Folge des decamouflierten Ossian war, in Schutz nahmen.²⁰

13 INGRAM 1823, als alte Ausgaben z. B. WHEELOCK 1644, dort die *Chronologia Anglo-Saxonica elegans et perantiqua ex duobus Manuscriptis feliciter eruta*, S. 501–570, und GIBSON 1692.

14 Eine allgemeine Einschätzung der *History of the Anglo-Saxons* vor ihrem zeitgenössischen Hintergrund gibt BURROW 1981, S. 116–119.

15 Die erste Auflage erschien als TURNER 1799, die siebte als TURNER 71852.

16 Eine Einschätzung der *Beowulf*-Übertragung Turners liefert z. B. OSBORN 1997, hier S. 345f.

17 TURNER 21807, dort zur altenglischen und lateinischen Literatur Bd. 2, Book XII, c. 1–6, S. 277–430, zu *Beowulf* im Besonderen Book XII, c. 1, S. 294–309. Die enorme Reichweite der Literaturgeschichte Turners zeigt z. B. der fast vollständig von Turner abhängige PECCHIO 1833, dort Bd. 1, S. 31–115.

18 TURNER 1830–35.

19 TURNER 1814–23. Die zweite Auflage hatte bereits fünf Bände, die fünfte Auflage erschien 1853. Ebenso TURNER 1826, mit weiteren, sich im Umfang ebenfalls erweiternden Auflagen. Gleichsam als Präludium erschien noch TURNER 1832–34, ein Werk, das vor allem von Erasmus Darwin und Carl von Linné Gebrauch machte, um sich im dritten Band mit Malthus auseinanderzusetzen.

20 TURNER 1803a und dazu TURNER 1803b, S. 168–186, und TURNER 1803c, S. 187–209. Wie sehr die Fixierung auf Alfred auch die Lektüre von Turner begleiten konnte, zeigt die auszugsweise deutsche Übersetzung als TURNER 1828. Wer sich darüber wundert, sollte nicht vergessen, dass der zeitwei-

In Turners Gefolge war ab 1830 eine neue Generation von Mediävisten herangewachsen, für die Philologie, Kulturgeschichte und Geschichtswissenschaft eine Einheit formten. Francis Palgrave ist hier zu nennen, dessen *History of the Anglo-Saxons* das nationale, doch zugleich konstitutionell-parlamentarische Narrativ Englands noch stärker in den Vordergrund gerückt hatte als Turner, und dessen Darstellung im Wesentlichen um die Gestalt König Alfreds kreiste.²¹ Palgrave hatte dazu ebenfalls eine Geschichte der Normandie und Englands vorgelegt, die vier Bände umfasste,²² vor allem aber ein Werk mit dem Titel *Truths and fictions of the Middle Ages*, das in Gestalt eines Dialogs zwischen Roger Bacon und Marco Polo diverse gesellschaftliche und juristische Realien des mittelalterlichen Englands verhandelte und in ihrer Bedeutung einem größeren Publikum vor Augen führte.²³ John Mitchell Kemble, der in Göttingen bei Jacob Grimm studiert hatte, sollte nach Turner noch einmal den *Beowulf* editorisch bearbeiten und übersetzen, und illustrierend dazu ebenfalls eine eigene Geschichte der Angelsachsen vorlegen.²⁴ Zeitgleich mit Kembles Arbeiten waren auch die Studien von John Josias Conybeare, der Ingram auf dem Rawlinson-Lehrstuhl gefolgt war, zur altenglischen Dichtung erschienen und hatten den Horizont noch erheblich erweitern können,²⁵ dazu die Ausgaben von Benjamin Thorpe, der nicht nur mit dem Exeter-Codex und den altenglischen Rechtssammlungen den *Beowulf* ein weiteres Mal bereitstellen sollte,²⁶ sondern ihn mit seiner *Northern Mythology* auch in das entsprechende Umfeld einordnen konnte.²⁷ Der Rask-Schüler Thorpe war es auch, der mit seinen Übersetzungen der umfangreichen Studien Reinhold Paulis und Johann Lappenbergs die großen Errungenschaften der deutschen Anglistik und mit ihr auch der Arbeiten Jacob Grimms oder Wilhelm Müllers einem englischsprachigen Publikum zugänglich machte.²⁸ Zu Kembles besonderer Stärke wurde im Anschluss die ›altenglische‹ Archäologie, die weder Turner

lig in Göttingen ansässige Großgelehrte Albrecht von Haller seinen vormaligen Monarchen schon Jahrzehnte vorher mit einem ganzen Roman zu Alfred beschenken konnte, nämlich HALLER 1773.

21 PALGRAVE 1831, dort zu Alfred dem Großen c. 6–9, S. 119–192. Auch eine französische Übersetzung lag vor.

22 PALGRAVE 1851–64.

23 PALGRAVE 1837.

24 KEMBLE 1833, KEMBLE 1837 und KEMBLE 1849. Der Briefwechsel zwischen Kemble und Jacob Grimm ist herausgegeben als KEMBLE/GRIMM 1971, dort Einleitung S. 5–19 zu Kembles Zeit in Göttingen. Schon 1853 konnte Kembles Werk auch in einer deutschen Fassung erscheinen.

25 CONYBEARE 1826, auch dort der *Beowulf*, S. 30–167, und viele weitere postum herausgegebene Einzelstudien.

26 THORPE 1842, THORPE 1840 und THORPE 1855.

27 THORPE 1851–52.

28 LAPPENBERG 1845, PAULI 1853 (deutsch 1851).

noch Conybeare weiter berücksichtigt hatten.²⁹ Als großer Popularisator konnte in den folgenden Jahren noch John Allen Giles in Erscheinung treten. Giles schrieb aufbauend auf Turner die wohl beliebteste Monographie der viktorianischen Ära zu Alfred dem Großen,³⁰ dazu übersetzte er Beda und die *Anglo-Saxon Chronicle*.³¹ Alle diese Wissenschaftler hatten mit ihren Werken über das englische Mittelalter eine größere Öffentlichkeit erreicht und konnten das Bild dieser Epoche bis weit in die Viktorianische Zeit hinein prägen.

Die Frage ist berechtigt, ob auch diese neue Gelehrten generation, wie im Fall Grays oder Percys, einen Musenhain aus Folianten hatte errichten können. Gab es Dichter, die aus ihren Werken unmittelbaren Profit gezogen hatten? Nicht um Walter Scott soll es im Folgenden gehen, sondern um eine englische Poetin aus der zweiten Reihe, die weniger geläufig ist, Ann Hawkshaw. Hawkshaw, 1812 geboren, war eines von 14 Kindern eines Reverends aus Yorkshire und hatte einen Eisenbahningenieur geheiratet. Die Familie lebte in London, wo die Mehrzahl ihrer Gedichte entstand.³² Historische Stoffe hatten in ihren Werken schon früh eine besondere Rolle gespielt, so in ihrem ersten, 1842 entstandenen Gedichtband, der ein umfangreiches Leben des heiligen Dionysios in Versen enthielt,³³ und in den eher sentimentalen Gedichten, die sie für ihre Kinder fünf Jahre später drucken ließ.³⁴ Die Druiden, König Alfred und der heilige Oswald waren hier nur einige der Figuren gewesen, die auftreten durften. 1854 erscheint Hawkshaws umfangreichstes Werk, das hier im Zentrum stehen soll, die *Sonetts on Anglo-Saxon History*, ein Sonettzyklus zur angelsächsischen Geschichte.³⁵ Schon äußerlich bilden diese Sonette eine bemerkenswerte Hybride. Neben der klassischen Sonettform, der die Einzelgedichte durchgehend verpflichtet sind, konstituieren sie in ihrer Gesamtheit ein durchgehendes Narrativ, das deutlich epische Züge trägt, dazu enthalten sie lange, beschreibende Passagen, die eher der Lehrdich-

29 KEMBLE 1863, die schon postum herausgegeben wurden, dazu auch AKERMAN 1855. Für die keltisch-englische Übergangsperiode lag auch das schon sehr viel spekulativere Werk von Herbert vor, dazu HERBERT 1836–41.

30 GILES 1848a und ergänzend GILES 1863.

31 GILES 1847 und im Anschluss noch GILES 1848b, die unter anderem Gildas, Nennius und Assers ›Leben Alfreds‹ enthielten. Beide Ausgaben wurden wiederholt aufgelegt.

32 Grundlegend zu Ann Hawkshaws Leben und Werk ist die exzellente Einleitung von Debbie Bark in der aktuellen und denkbar verdienstvollen Ausgabe HAWKSHAW 2015, S. XV–XL. Auszüge ihrer Dichtung finden sich auch bei Armstrong 1998, dort S. 346–348.

33 HAWKSHAW 1842, dort S. 5–113, mit Anmerkungen, und in der neuen Ausgabe HAWKSHAW 2015, S. 1–68.

34 HAWKSHAW 1847, dort z. B. die *Scene in the Time of Druids*, S. 5–9, oder *King Alfred and His Mother*, S. 55–59, und in der neuen Ausgabe HAWKSHAW 2015, S. 107–165, dort S. 112–114, S. 137–139.

35 HAWKSHAW 1854 und in der neuen Ausgabe, nach der fortan zitiert wird, HAWKSHAW 2015, S. 167–368.

tung angehören. Darüber hinaus weist Hawkshaws Gedicht eine weitere Besonderheit auf; es ist prosimetrisch angelegt. Jedes einzelne Sonett wird jeweils einer Prosapartie zugeordnet, einem Auszug aus der englischen Geschichte, im Regelfall konkret dem Werk Sharon Turners, das im Sonett kommentiert wird.

Dass historische Gedichte mit Anmerkungen versehen wurden, war auch in England nicht ungewöhnlich gewesen. Schon John Selden hatte das monumentale *Poly-Olbion* Michael Draytons, das die Früchte des englischen Antiquarismus versifiziert hatte, mit einem ebenso umfangreichen Kommentar versehen,³⁶ John Leland sich selbst als Dichter schon lange vorher, im Jahre 1545, mit seiner lateinischen *Cygneacantio* auf ähnliche Weise glossiert.³⁷ Nur am Rande sei daran erinnert, dass auch Robert Burns Gedichte wie *Halloween* aus seinem patriotischen Fundus mit einem eigenen Sachkommentar hatte aufbereiten können.³⁸ In Hawkshaws Gedichtreigen hatte sich das Verhältnis von Gedicht und Prosakommentar jedoch ins Gegenteil gewendet; es waren die Sonette, die das Narrativ der Geschichte illustrierten. Ein unmittelbares Vorbild unserer Dichterin sollte sofort benannt werden, auch wenn Hawkshaw nicht explizit darauf Bezug nahm, William Wordsworths *Ecclesiastical Sonetts*, die auf vergleichbare Weise versucht hatten, den Reigen der englischen Geschichte in einen Zyklus von Sonetten zu bannen.³⁹

Im Folgenden soll versucht werden, Hawkshaws Großgedicht einer durchgehenden Analyse zu unterziehen und als Hybride unterschiedlicher Gattungen zu würdigen. Es wird deutlich werden, wie sich bei Hawkshaw poetische Strategien unterschiedlicher Epochen zu einem, vielleicht auch brüchigen Ganzen vereinigen konnten, zu einem Gedicht, das sehr unterschiedlichen ästhetischen Maßstäben und Traditionen verpflichtet war. In einem ersten Schritt wird dazu die im weitesten Sinne epische Struktur der Sonettfolge freigelegt. Welche Gliederungselemente hatte Hawkshaw benutzt, um aus ihren Gedichten eine Einheit zu formen? Wie gelang es ihr, die Abfolge der Sonette zu verflechten, ohne sie als Einzelgedichte aufzubrechen? In einem zweiten Schritt soll nach den zentralen Motiven gefragt werden, die diese epische Rahmenstruktur, wie sich zeigen wird, auf einer übergeordneten Ebene

36 DRAYTON 1612–22. Zur Interaktion von Text und Kommentar im *Poly-Olbion* jetzt z. B. SCHWYZER 2020, S. 211–230, zu Seldens Kommentar außerdem TOOMER 2009, Bd. 1, S. 108–124.

37 LELAND 1545, dort mit Lelands *Commentarii in Cygneam cantionem*.

38 Robert Burns, *Halloween*, in: BURNS 1968, Bd. 1, Nr. 73, S. 152–163, mit Kommentar, Bd. 3, S. 1118–1125.

39 WORDSWORTH 1922, dort Text S. 112–186. Eine aktuelle Interpretation liefert z. B. DELLI-CARPINI 2004, dort zur Sonnetform S. 57–60, zu den Personen des Frühmittelalters wie Dunstan oder Alfred S. 110–119, und ergänzend auch EASTERLIN 1996, S. 116–151.

gleichsam wieder neutralisieren konnten. Eine allgemeine Würdigung wird diese Untersuchung dann abschließen.

2. Englands Geschichte als Tragödie

Zunächst einige allgemeine Bemerkungen zum Aufbau und Inhalt der Sonette Hawkshaws. Wordsworth hatte in seinen *Ecclesiastical Sonetts* von 1822 133 Sonette vorgelegt, davon gebührten die ersten 39 der Zeit bis zur Normannischen Eroberung.⁴⁰ Ihr Themenhorizont reichte von den Anfangsgründen,⁴¹ dem Druidentum,⁴² den Römern und der Landnahme der Angelsachsen über deren Konversion,⁴³ dem frühmittelalterlichen Klosterleben und den ersten englischen Missionaren⁴⁴ bis zu den Kämpfen mit den Dänen,⁴⁵ dem *overpowerment* der Sachsen und zum Ende der Normannen;⁴⁶ dann schließen sich beim Verfasser des ›Prelude‹ noch die Kreuzzüge, Richard Löwenherz und diverse *Papal abuses* an.⁴⁷ Auf den ersten Teil hatte Wordsworth noch zwei weitere Sonettgruppen von je 46 und 48 Gedichten folgen lassen, die auch die Zeit bis Cromwell und dann bis zur Gegenwart und der aktuellen Lehre der Church of England verhandelt hatten.⁴⁸ In der Mitte seiner ersten 39 Sonette fand sich ein Sonnet zu Alfred dem Großen, der Höhepunkt der frühen englischen Geschichte, nicht anders, wie wir sehen werden, als bei Hawkshaw nach ihm.⁴⁹

Hawkshaws Absicht war es nicht, Kirchengeschichte zu schreiben, sondern Geschichte; unsere Dichterin dehnt den Stoff bis zur normannischen Eroberung auf hundert Sonette aus. Wie schon angedeutet, geht jedem Sonett ein Prosateil voran, der eine Episode, ein Schlüsselereignis oder auch einfach einen signifikanten Gegenstand der englischen Geschichte benennt, oft mit direkter Angabe aus Turners *History*, den *Saxons in England* aus der Feder Kembles, die einige Jahre vorher erschienen waren, oder unmittelbar von Beda Venerabilis oder der *Anglo-Saxon Chronicle*, dann folgt, wie ein Emblem dieser Episode, das Sonett. Wie die Sonette in ihrem Verhältnis zur Historiker-Prosa zu verstehen waren, offenbart Hawkshaw vielleicht selbst am Ende

40 WORDSWORTH 1922, Part I, S. 120–139.

41 Ebd., Part I, Nr. 1–2, S. 120.

42 Ebd., Part I, Nr. 3–4, S. 121.

43 Ebd., Part I, Nr. 5–17, S. 121–128.

44 Ebd., Part I, Nr. 18–25, S. 128–132.

45 Ebd., Part I, Nr. 26–31, S. 132–135.

46 Ebd., Part I, Nr. 32–33, S. 135f.

47 Ebd., Part I, Nr. 34–39, S. 136–139.

48 Ebd., Part II–III, S. 139–185.

49 Ebd., Part I, Nr. 26, S. 132.

ihres Zyklus, in der freistehenden *Conclusion*. Es handelte sich gleichsam um ›Wahrheitskörner‹, Atome aus der Geschichte, die bis in die Gegenwart wirken konnten:

Unto the future's veiled mystery,
Or the all-pressing present, wherein lie
The truth-grains of the past – atoms enwrought
With stately forms, or household words and thought,
And mixed for aye with England's destiny.⁵⁰

Das Sonett verdichtete und individuierte die historiographische Information, es wertete sie, ordnete sie ein, und enthüllte, ganz wie es noch ein Geschichtsschreiber wie Beda eingefordert hatte, ihren überzeitlichen Kern. Im Fall Hawkshaws gab es auch, wie wir noch sehen werden, jenen weiblichen Blick auf die Geschichte frei, den die Verfasserin der Verse offensichtlich im weitgehend wertfreien Narrativ eines Sharon Turner vermisst hatte. Hawkshaws Strategie war so eine zweifache. Sie personalisierte Geschichte, mehr noch, als es die schon stark auf Biographien fixierte Geschichtswissenschaft des frühen 19. Jahrhunderts bereits getan hatte, gleichzeitig aber erschien die Historie auch als ein geschlossenes Ganzes, das aus der Summe an Einzelschicksalen, an verflochtenen Biographien, an Heldenmut und Feigheit, geformt wurde und selbst wieder seine bestimmende Kraft auf den Einzelnen ausüben musste. Bauer und König, Sachse und Däne, waren Figuren eines Theaterstücks, auf dessen Regieanweisungen sie nur bedingt Einfluss hatten. Anders als bei Wordsworth, der dem Lauf der Historie bis zur Gegenwart auf der Spur war, folgte das Narrativ, das Hawkshaw für die englische Geschichte des Mittelalters bis zu König Wilhelm entwirft, einem altbewährten Schema. Es war eine Tragödie.

Auch wenn es an keiner Stelle ausgesprochen wird, gliedern sich die hundert Sonette nach bewährtem Raster; sie liefern eine Exposition, einen steigenden Spannungsbogen, eine deutliche Peripetie, ein klar fassbares retardierendes Moment und schließlich die erwartbare Katastrophe. Die treibende Kraft des Geschehens formen dabei bei Hawkshaw die Biographien, die von unserer Dichterin als Subnarrative des Sonettzyklus eingesetzt werden und zugleich zu Wegmarken der angelsächsischen Tragödie werden. Faktisch heißt dies, dass der Mehrzahl der Figuren der englischen Geschichte mehr als ein Sonett gebührt und die Sonettfolgen epyllienhaften Charakter annehmen. Nach der nationalen Exposition begegnen wir fünf Gestalten, in denen sich der Aufstieg der Angelsachsen manifestiert, ihre Christianisierung, ihr wachsender intellektueller Reichtum und die Durchdringung der Gesellschaft mit morali-

50 HAWKSHAW 2015, *Sonnets on Anglo-Saxon History, Conclusion*, S. 368.

schen Werten, die über das Christentum noch hinausweisen konnten. Zwei Sonette, die ausdrücklich mit *Progress* und *Change* überschrieben sind, kennzeichnen diese ansteigende Bewegung in der Serie der Sonette auch äußerlich.⁵¹ Ethelbert,⁵² Edwin,⁵³ Alfred von Northumbria⁵⁴ und Ethelwulf erhalten je zwei Sonette,⁵⁵ drei gebühren Beda Venerabilis, dessen *Historia ecclesiastica* die Konversion der Angelsachsen ja selbst als Kernaussage artikuliert hatte.⁵⁶

Den Höhepunkt der englischen Geschichte, ja in jeder Hinsicht ihre Gloriole, verkörpert, wie zu erwarten, Alfred der Große, König von Wessex, der fünf verbundene Sonette erhält und⁵⁷ noch einmal abgegrenzt, ein weiteres, das mit dem Titel *Hero-King* noch einmal Bilanz ziehen darf.⁵⁸ Ihm vorgeschaltet postiert Hawkshaw, wie wir noch sehen werden, einen Blick auf die Frauen im Umfeld Alfreds, Ethelfleda und Ethelgiva.⁵⁹ Die Peripetie des nationalen Dramas bleibt drei Figuren vorbehalten, die den langsamen Machtverlust der Sachsen veranschaulichen, wie auch ihre moralische Dekadenz, die für Hawkshaw mit der fortschreitenden Dominanz des Christentums einhergeht. Zwei Sonette gebühren Aethelsthan,⁶⁰ drei Aethelred dem Unberatenen, dessen Rolle bei der langsamen Machtübernahme der Dänen außer Zweifel stand.⁶¹ Wie der eigentliche Antitypos des Heldenkönigs erscheint bei Hawkshaw jedoch nicht Aethelred der Unberatene, sondern der heilige Dunstan, der gleich acht Sonette verbuchen darf.⁶² Das retardierende Moment gebührt dann dem Vater des letzten genuin englischen Regenten, dem Earl Godwin, der fünf Sonette erhält,⁶³ und seinem Mitstreiter Leofric, der zwei Gedichte bekommt.⁶⁴ Zwei Figuren markieren dann als Signal der nahenden Katastrophe den Abschluss des tragischen Rahmens, Edward der Bekenner und Harald Godwinson,⁶⁵ die als letzte Monarchen vor Hastings und Wilhelm beide je mit zwei Sonetten gewürdigt werden.⁶⁶

51 HAWKSHAW 2015, *Sonnets on Anglo-Saxon History*, Nr. 2, Prosa und Sonett, S. 174f., Nr. 7, S. 187f.

52 Ebd., Nr. 14–15, S. 199–202.

53 Ebd., Nr. 16–17, S. 203–206.

54 Ebd., Nr. 33–34, S. 237–240.

55 Ebd., Nr. 44–45, S. 259–262.

56 Ebd., Nr. 21–23, S. 213–218.

57 Ebd., Nr. 48–52, S. 267–276.

58 Ebd., Nr. 58, S. 287f.

59 Ebd., Nr. 54–56, S. 279–282.

60 Ebd., Nr. 60–61, S. 291–294.

61 Ebd., Nr. 73–75, S. 317–322.

62 Ebd., Nr. 65–72, S. 301–316.

63 Ebd., Nr. 79–83, S. 327–338.

64 Ebd., Nr. 88–89, S. 347–350.

65 Ebd., Nr. 90–91, S. 351–354, Nr. 94–95, S. 359–362.

66 Ebd., Nr. 97, S. 365f.

3. Zentrale Motive epischer Verflechtung

Natürlich muss sich auch dieses erstaunlich klar komponierte dramatische Schema, das die Sonette gleichsam aus dem ruhigen Fluss der Turnerschen Geschichtsschreibung herausdestillieren, weiter mit Bedeutung füllen. Einer Reihe von miteinander verwobenen Grundmotiven, die sich wie ein weißroter Faden durch die ganze Abfolge der Sonette ziehen und von Hawkshaw wieder und wieder abgerufen werden, möchte ich im Folgenden besondere Aufmerksamkeit schenken. Als zentrale Dichotomie, die vor allem das dramatische Setting fundiert, wirkt bei Hawkshaw der Gegensatz von Weltabkehr, Gelehrsamkeit und Kontemplation auf der einen Seite und militärischer Tatkraft und Expansion auf der anderen. Das ideale Verhältnis zueinander hatten beide Komponenten im Zenit der englischen Geschichte gefunden, in der Gestalt Alfreds. Progressive und zur Dekadenz neigende Entwicklungen hatten das Gefüge beider in ein Missverhältnis gesetzt. Größe und Scheitern eines Regenten, aber auch der Glanz und die Schändlichkeit einer Phase der englischen Geschichte waren, vereinfacht gesagt, vor diesem Maßstab zu beurteilen. Hawkshaw hatte einen pragmatischen Begriff von Religiosität. Das Zuviel an Glauben, lähmender Innerlichkeit und vor allem Weltverweigerung in Gestalt einer monastischen oder zölibatären Lebensweise musste sich als verhängnisvoll erweisen, ein Zuviel an blindem Machtstreben und Herrschaftsdrang war es ebenso. Das Korrektiv der Religion, in gewisser Weise aber auch ihre wahrhaftige Quelle, bildete für Hawkshaw die Natur, die vielbeschworene *nature*, der unsere Dichterin eine im besten Sinne romantische, von patriotischem Pathos unterfütterte Haltung entgegenbrachte. Gott artikuliert sich in der Natur, ihre alttestamentliche Erhabenheit manifestierte die göttliche Allmacht ungleich nachdrücklicher als es jeder Priester könnte; in Rückbezug zu ihr, der Natur, musste die angelsächsische Geschichte daher, wie Hawkshaw durchgehend alludiert, fortwährend neu an Kraft gewinnen.

3.1 Biographische Motoren der Geschichte: Typen und Antitypen des Heroischen

Der stets fluide Kontrast von Innerlichkeit und Tatendrang, der Schicksalsmotor der englischen Nation, offenbarte sich zuvorderst in den schon benannten Viten, die Hawkshaws Sonettreigen dominiert hatten. König Ethelbert hatte Augustin von Canterbury das Predigen gestattet, er wird durch die Fürbitte seiner Gattin Christ, ohne dabei andere zur Konversion zu nötigen. Die Natur, so Hawkshaw in ihrem Sonett, hatte Erdbeben und Stürme gekannt, doch auch lautlose Mysterien wie das Wachsen der Bäume und den Fluss der Zeit. In der gleichen Stille musste sich auch

der langsame Wandel verbergen, der sich mit dem Einfluss des Christentums verband.⁶⁷ Ohne bigotten Eifer hatte Ethelbert gewartet, bis die Nebel verschwunden waren. Alte und neue Welt, Heidentum und Christentum, mussten sich wie Farben vereinigen, um reines Licht hervorzubringen, verschiedene Töne mussten zusammenkommen, um vollkommene Harmonien zu schaffen; diverser Geister bedurfte es, um das Mysterium unseres Lebens wahrhaft zu erkennen:

Colours must blend to form one stainless ray,
And sounds, to make one perfect harmony,
And any minds, each in a different way,
The dark enigma of our being see.⁶⁸

König Edwin von Northumbria war im Alter von drei Jahren aus Deira vertrieben worden, wie Turner wusste, und später doch König von East Anglia geworden; er hatte die Tochter des Regenten von Kent geheiratet und, als das Christentum sich langsam vor Ort verbreitete, als Heide eine bemerkenswerte Entscheidung getroffen. Niemand wurde zur Konversion gezwungen, doch sollte die wertvollere Religion den Sieg davontragen. Die Geschichte hatte Edwin, so Hawkshaw, keine *monkish page* geschenkt, dennoch hatte er den Beinamen ›Der Große‹ verdient. Die Muschel erzählte die Geschichte des Felsens, auf dem sie ruhte; der alte Glaube war von diesem Regenten der Anfangszeit mit Würde behandelt worden.⁶⁹ Als König Edwin von seinem Diener, Lilla mit Namen, vor einem Attentat bewahrt wird, stellt Hawkshaw mit reichlich Pathos fest, die Griechen hätten einem Mann dieses Schlages Altäre errichtet, sie wollte ihm wenigstens noch eine Blume auf den Grabhügel legen.⁷⁰

Die gleiche, für Hawkshaw so zutiefst englische Allianz aus Kraft und Geist, die Englands Geschichte vorangetrieben hatte, manifestierte Beda Venerabilis. Ja, der Verfasser der englischen Nationalgeschichte mochte Jarrow nie verlassen haben, dennoch war Beda ein Mann der Tat gewesen, wie seine Vita zeigte, ein Historiker von modernem Format und geistiger Härte. Seine Worte waren die Worte eines gläubigen Menschen; sie hatten tausend Jahre überdauert, ohne an Kraft zu verlieren, eine Mitgift der Vergangenheit an die Gegenwart, ein Flüstern aus der alten Welt, das

67 Ebd., Nr. 14, S. 198f., dazu TURNER ⁷1852, Bd. 1, S. 293–295, oder PALGRAVE 1831, S. 59–61, der schon selbst ein Sonett Wordsworths heranzieht.

68 HAWKSHAW 2015, Nr. 15, S. 200f.

69 Ebd., Nr. 16, S. 202f., dazu TURNER ⁷1852, Bd. 1, S. 305–312, oder PALGRAVE 1831, S. 64–67, mit einem Sonett Wordsworths.

70 HAWKSHAW 2015, Nr. 18, S. 206f., dazu TURNER ⁷1852, Bd. 1, S. 303, PALGRAVE 1831, S. 63, oder LAP-PENBERG 1845, Bd. 1, S. 224.

noch immer gehört werden konnte.⁷¹ Was mit Blick auf Bedas Wunderberichte und Engellerscheinungen wie eine Fabel wirkte, hatte für den Mann aus Jarrow alle Eigenschaften der Wahrheit besessen. Trat das Leben hinzu, war das dunkle Bekenntnis verschwunden, die Stimme der Natur aber, die souveräne Duldsamkeit und das wahre Wort waren geblieben:

Forgetting 'mid life's duties their dark creed:
And softly Nature's voices still are heard
In that old history, and the heroic deed,
The patient suffering, or the truthful word.⁷²

Als Ina von Wessex nach 37 Jahren Regentschaft die Krone niederlegte, um in Rom mit seiner Frau eine Josephs-Ehe zu führen, bezieht Hawkshaw im Sonett deutlich Position. Hatte der König weise gehandelt, als er die Krone mit der Kutte vertauscht hatte? Wäre es nur Flucht vor der Welt und ihren Stacheln gewesen, dann hätte die Geschichte einen Feigling mehr gesehen. Aber Ina hatte die harte Arbeit im Anschluss nicht gescheut, so Hawkshaw, seine Motive waren edel gewesen.⁷³ Vor dem gleichen moralischen Tribunal hatte auch Alfred von Northumbria, Aldfrith, zu bestehen, der im 8. Jahrhundert regiert hatte. Vom Hof zunächst in die Klosterzelle geführt, war Alfred dennoch König geworden; seinen Geist hatte die Zelle gehärtet, durch Gehorsam hatte er die Kraft zur Herrschaft erhalten.⁷⁴ Alfred hatte seinen Ratgeber, den heiligen Wilfred, zum Bischof erhoben, doch sich Papst Johannes nicht unterworfen. Hawkshaw feiert ihn. Aus innerer Souveränität heraus hatte Alfred gewusst, was richtig war; die rechte Loyalität gekannt, doch seine Freiheit nie verloren.⁷⁵

Die weiteren Regenten arbeiten sich in diesem Sinne bei Hawkshaw dem patriotischen Höhepunkt entgegen. Egbert von Kent, im Leiden des Exils abgehärtet, vereinigte als vollkommene Seele Geist und Arbeit, *thought and toil*,⁷⁶ Ethelwulf verließ das Kloster, für das ihn sein Vater zunächst vorgesehen hatte. Die Kutte fällt von den Schultern des Klerikers, der Konflikt zwischen Weltflucht und Tat wird zugunsten der Welt entschieden:

71 HAWKSHAW 2015, Nr. 21, S. 212f., Nr. 23, S. 216f., dazu, wie Bark zurecht feststellt, GILES 1847, Preface, S. VI–XVIII.

72 HAWKSHAW 2015, Nr. 22, S. 214f.

73 Ebd., Nr. 29, S. 228f., dazu TURNER ⁷1852, Bd. 1, S. 344.

74 HAWKSHAW 2015, Nr. 33, S. 236f., dazu TURNER ⁷1852, Bd. 1, S. 332–336.

75 HAWKSHAW 2015, Nr. 34, S. 238f.

76 Ebd., Nr. 43, S. 256f., dazu TURNER ⁷1852, Bd. 1, S. 362–371, oder PALGRAVE 1831, S. 90–93.

But the heart's conflict hath been long and drear,
And marked with deeper lines his pallid face;
For Nature's voice, that whispered he did right,
Oft he had thought a demon's in that night.⁷⁷

Sein Sohn ist Alfred der Große, der unbestrittene Held Englands, der *hero-king*. In den Augen der Dichterin verkörperte der König von Wessex jene Idealsynthese der Eigenschaften, die allen Regenten zur Richtschnur hätte werden müssen, Geist und Manneskraft, dazu erzogen von klugen und warmherzigen Frauen, und wie zu erwarten, getragen von der Kraft der Natur. Wusste Turner, dass Alfred seine Kindheit zunächst in Rom verlebt hatte, konnte Hawkshaw in ihrem Sonett hinzufügen, schon das Kind habe die geistige Schönheit in sich getragen, wie eine Muschel die Perle, die Natur hatte ihm die Bilder ins Herz geschrieben. Wusste Asser von Sherborne, dass der angehende Regent nicht nur anmutig, schön und umgänglich war, sondern auch ein guter Jäger, so war klar, dass der Prinz die römischen Tempel seiner Jugend in die Wälder Englands transportieren würde.⁷⁸ Gestärkt durch Verfolgung und Unsicherheit, gestützt auf die wenigen Getreuen, war er im Wald zum Helden geschmiedet worden. Nur aus dem Schmerz, so Hawkshaw exakt in der Mitte ihrer Sonette, hatte sich die Seele Alfreds zur Schönheit emporgehoben:

No true and noble heart was ever reared
Amid soft things; it may be pain or want,
Or sorrow o'er the grave of those endeared,
Or that mysterious woe the soul can plant
Within itself – but sorrow there must be,
Ere it can struggle to the high and free.⁷⁹

Alfreds Tugend offenbarte die Freilassung der Frau und Kinder seines Kontrahenten Hastings, die schließlich von den Siegen über die Wikinger gekrönt wurde.⁸⁰ In ihrer Zeit schauderte es den Wanderer, so Hawkshaw, wenn er auf dem vormaligen Schlachtfeld zu Romney Marsh an den blutgetränkten Acker dachte, doch waren

77 HAWKSHAW 2015, Nr. 44–45, S. 258–261, dazu TURNER ⁷1852, Bd. 1, S. 414–418.

78 HAWKSHAW 2015, Nr. 48–49, S. 266–269, dazu TURNER ⁷1852, Bd. 1, S. 428–431, oder PALGRAVE 1831, S. 108f., LAPPENBERG 1845, Bd. 2, S. 43f., und GILES 1848a, S. 80–90.

79 HAWKSHAW 2015, Nr. 50, S. 270f., dazu TURNER ⁷1852, Bd. 1, S. 465–486, PALGRAVE 1831, S. 128–132, LAPPENBERG 1845, Bd. 2, S. 52–55, GILES 1848a, S. 209–230, oder auch PAULI 1853, S. 162–174.

80 HAWKSHAW 2015, Nr. 51, S. 272f., dazu TURNER ⁷1852, Bd. 1, S. 508, LAPPENBERG 1845, Bd. 2, S. 99, GILES 1848a, S. 375.

Ignoranz, Habgier und Lüge auch aus der aktuellen Epoche nicht verschwunden.⁸¹ Einen Alfred hatte England nur einmal gesehen, seinen Ruhm, den auch seine vielen Übersetzungen aus dem Lateinischen noch vermehren mussten, hatte die Natur noch weitergetragen, dennoch waren nach ihm, wie Hawkshaw kalt bilanziert, fast nur noch *coward hearts* in Erscheinung getreten, die ihr Haupt vor den Pfaffen und Despoten gebeugt hatten.⁸² Ruft man sich die enorme Bedeutung Alfreds schon in den nationalen Eulogien des 18. Jahrhunderts, aber auch Turners fast monographische Würdigung des Regenten ins Gedächtnis, verwundert diese Begeisterung Hawkshaws nicht wirklich.⁸³

Noch recht freundlich behandelt unsere Dichterin Aethelsthan. Sieben Jahre hatte er für den Mord an seinem Bruder Buße getan und war doch nicht wieder ins Kloster geflohen und hatte der Welt entsagt. Seine Schuld hatte er als Regent beglichen, seine Großzügigkeit hatten die Regenten bezeugen können, denen er Gastrecht gewährt hatte.⁸⁴ Von Aethelsthan bis zu Aethelred dem Unberatenen hatte England, wie Turner alludiert, keine guten Könige mehr gesehen. Hawkshaw pflichtet dem Historiker, wie zu erwarten, bei; die Sonne der Sachsen hatte ihren Mittagsstand überschritten, so Hawkshaw in einem eigenen, mit *Disunion* überschriebenen Sonett, die Glorie der Macht war brüchig geworden. Auch die Schuldige lag auf der Hand, die Kirche und im Besonderen die Mönche der benediktinischen Observanz, die sich im englischen Klerus verbreiteten: »While smiled that treacherous sky the priest went forth / And sowed disunion through the sleeping land«. Während der Rabe der Nordmänner an Englands Gestaden schrie, wimmerten die Priester in der Kirche ihre Hymnen.⁸⁵ Zur Kippfigur der englischen Geschichte wird der heilige Dunstan. Er artikulierte, was den Engländern zum Untergang reichen musste, seine persönliche Tragödie verdichtete, was das kollektive Verhängnis verantwortete: die religiöse Hybris, der Sieg des bigotten Glaubens über die Natur und die Machtlosigkeit der weltlichen Regenten. Das Verhängnis nahm seinen Lauf, als der angehende Heilige wie ein sentimentaler Held die Ruinen von Glastonbury durchmaß. *No common soul*, war mit Blick auf den Jungen noch offen, ob er in sich das Heilige oder Monströse einschließen würde. Als junger Mann erklomm Dunstan, wie Turner wusste, in einem Deli-

81 HAWKSHAW 2015, Nr. 52, S. 274f.

82 Ebd., Nr. 58, S. 286f.

83 Eine kleine Synopse unterschiedlicher Annäherungen an die Gestalt Alfreds im 19. Jahrhundert gibt HARVEY 2007, S. 143–162.

84 HAWKSHAW 2015, Nr. 60–61, S. 290–293, dazu TURNER 1852, Bd. 2, S. 177–190.

85 HAWKSHAW 2015, Nr. 64, S. 298f., und zur Verbreitung des Benediktinerordens in England mit für Hawkshaw hilfreichen kritischem Unterton KEMBLE 1849, Bd. 2, S. 448–461, und als katholisches Fundament Kembles LINGARD 1845, Bd. 1, S. 199–238.

rium das Kirchendach und berauschte sich an seiner künftigen Größe. Auch hier, im Nachfolgesonett, erscheint der Heilige noch wie der romantische Protagonist, der sich zum Prinzen emporträumt, die Luft wird Klang und ruft seinen Namen.⁸⁶

Dann aber stellt sich heraus, dass Dunstan, anders als Beda oder Alfred, seine vielfältigen Begabungen nicht zum Nutzen der Gemeinschaft einsetzt. Nicht Glaube und Liebe hatten ihn angetrieben, sondern Hybris, und, entscheidend für Hawkshaw, Dunstan widersetzt sich der Natur:

How much of faith and love with all entwine –
Love that may lead, and faith that points to truth:
Ah! Had he followed then where nature led,
Her light had gladness o'er his pathway shed.

Die erste Prüfung setzt ein, Dunstan wird vom Hof des Regenten vertrieben, weil der Vorwurf der Magie im Raum stand. Dann verliebt er sich, wie Turner berichtet, was dem Heiligen als Versuchung des Teufels erscheinen musste. In Wahrheit aber, so Hawkshaw, hatte es sich umgekehrt verhalten: »All is not lost, for Nature still survives«. Es war die Liebe, die Dunstan die Schönheit der Welt hätte offenbaren müssen, sein Glaube war der Dämon, der ihn in Versuchung geführt und dafür gesorgt hatte, sich der Stimme seines Herzens zu versagen: »No, from his creed, not from his heart, it came, / To blast and scorch him with unhallowed flame«. ⁸⁷ Dunstans endgültige Abkehr von der Welt und sein anschließender Aufstieg bei Hofe, der, so Hawkshaw, alle Züge eines Ignatius von Loyola trug, war sein wahrer Absturz; er war seinem Gott nun mehr zugetan als den Menschen und der Natur. Wie Luzifer, *deceiver and deceived*, war das Licht, das ihn anfänglich geführt hatte, erloschen und sein Leben zur Lüge geworden. Die unbarmherzig rigide Askese, die viele Jahre im Leben Dunstans dominieren konnte, die Erdhöhle, die der Heilige bezogen hatte, hatten für Hawkshaw nur noch pathologische Züge; es waren die Todeskämpfe einer wütenden Seele, die ihr inneres Gleichgewicht verloren hatte. Die Natur aber hatte den Menschen gelehrt, seine Gefühle, *passions and spirits*, zu einem ausgewogenen Ganzen zu vereinigen und nicht, sie auszubrennen.⁸⁸

86 HAWKSHAW 2015, Nr. 65–66, S. 300–303, dazu TURNER 1852, Bd. 2, S. 204f., als katholisches Gegenstück, gegen das sich schon Turner gewandt hatte, LINGARD 1845, Bd. 2, S. 269.

87 HAWKSHAW 2015, Nr. 67–69, S. 304–309, dazu TURNER 1852, Bd. 2, S. 208–213, als Opponent der kritischen Lesart Turners LINGARD 1845, Bd. 2, S. 269–272.

88 HAWKSHAW 2015, Nr. 70–71, S. 310–313, dazu für Hawkshaw TURNER 1852, Bd. 2, S. 224–226, und mit weniger hartem Urteil über Dunstan auch PALGRAVE 1831, S. 240f., oder LAPPENBERG 1845, Bd. 2, S. 147–149.

Stellvertretend für ganz England hatte im Seelenleben des selbstgerechten Asketen die Natur eine entscheidende Niederlage erfahren. Die Kirche sollte England fortan dominieren. Die nachfolgenden Figuren manifestieren ihren Sieg, damit aber auch die Trennung von Geist und Macht, die in Alfred noch als feste Einheit vorgelegen hatten. Aethelred den Unberatenen hatte die Kirche in Gestalt von Dunstans Nachfolger Siric veranlasst, den Dänen Tribut zu entrichten. Wehe dem Land, das von Priestern regiert wurde, so Hawkshaw, die Tränen der Geretteten wogen schwerer als Weihrauchschwaden.⁸⁹ Das Dänenmassaker, das die *Anglo-Saxon Chronicle* ebenso kalt dokumentiert hatte wie die anschließende Hungerkatastrophe, konnte den Unglücks-Monarchen nicht retten, wie Hawkshaw notiert;⁹⁰ die Dreistigkeit, sich trotz seines multiplen Versagens auch noch durch den Dichter Gunnlaugr feiern zu lassen, veranlasst unsere Dichterin dann zu einer bitteren Bilanz. Ein Poet, der den falschen Regenten preise, entspräche dem Engel, der die Seele an Stelle des Dämons in die Hölle trage. Wo waren in Aethelreds Zeit die Priester gewesen, die den Menschen lehrten, dass die Erde selbst das Erhabene in sich trug, das *sublime*, und die Zeit die Ewigkeit berühren musste?⁹¹ Mit Edmund Ironside, einer weiteren *hero-soul*, der die Engländer vor der Schlacht von Scarstan noch einmal enthusiasmierem konnte, waren nur kurzfristige Erfolge zu verbuchen, doch war die Freiheit des Geistes längst nur noch ein Wort, wie Hawkshaw konstatiert.⁹² Knut der Große hatte seinen Beinamen nicht verdient. Er artikulierte jene blinde Macht, so Hawkshaw, deren glitzernde Werkzeuge sich rasch beiseitelegen ließen; das *true sublime*, das wahrhaft Erhabene, ging ihm vollständig ab.⁹³

In der Dramaturgie der Sonette fehlte noch das retardierende Moment, das Earl Godwin, dem Vater des letzten englischen Königs, vorbehalten blieb. Ließ sich das Pergament-Blatt der Geschichte noch einmal wenden? Godwin verkörperte alle Tugenden, die auch Edwin oder Alfred bereichert hatten: bedingungslose Moralität, Durchsetzungskraft und Naturverbundenheit. Als Kind streift der Sohn eines Hirten durch die Wälder Englands, wie Hawkshaw weiß, seine Freunde waren die Bäume, das Gras und der Wind in den Weiden.⁹⁴ Das von Turner nur kurz notierte Treffen Godwins mit dem Wikinger Ulfr, dem Berater König Knuts, in den Weiten der engli-

89 HAWKSHAW 2015, Nr. 73, S. 316f., dazu TURNER ⁷1852, Bd. 2, S. 263f.

90 HAWKSHAW 2015, Nr. 74, S. 318f., dazu TURNER ⁷1852, Bd. 2, S. 269–271, PALGRAVE 1831, S. 289–291, und für Hawkshaw auch die Note in GILES 1847, S. 396f.

91 HAWKSHAW 2015, Nr. 75, S. 320f., dazu TURNER ⁷1852, Bd. 2, S. 272f.

92 HAWKSHAW 2015, Nr. 76, S. 322f., dazu TURNER ⁷1852, Bd. 2, S. 279–281.

93 HAWKSHAW 2015, Nr. 77, S. 324f., dazu TURNER ⁷1852, Bd. 2, S. 287, und für Hawkshaw auch die Note der *Anglo-Saxon Chronicle* in GILES 1847, S. 409, S. 412.

94 HAWKSHAW 2015, Nr. 79, S. 328f., dazu TURNER ⁷1852, Bd. 2, S. 284f.

schen Wälder, gerät bei Hawkshaw zum Probstein seiner Charakterfestigkeit: »Truth gives birth to truth«. Ohne Eigeninteresse führte Godwin den verirrtten Krieger wieder in das Lager der Dänen zurück; den zum Dank angebotenen Ring lehnte er ab. Bisweilen noch, so Hawkshaw, schien das Licht in der Geschichte auf und lenkte den Blick auf Gott.⁹⁵ Konsequenterweise stellte sich Godwin dem langsam wachsenden Einfluss der Normannen bei Hofe entgegen, sein abrupter Tod, nicht im Kampf oder auf See, zu Ostern 1053 beendete die Hoffnung auf einen Umschwung der Geschichte.⁹⁶ Die nachfolgenden Protagonisten und Ereignisse werden bei aller Verzögerung des Untergangs bei Hawkshaw schon vom Ende her gelesen, die *cowards* und ihre verlogene Religiosität und schließlich die Schlacht von Hastings. Als Wilhelm 1052 Edward den Bekenner besucht, zeigt ihm der englische König die Schätze seines Reiches und die Schönheit seiner Herrschaft. Keine Vorzeichen offenbarte der Himmel, so kommentiert Hawkshaw, die Menschen gingen ihrer Arbeit nach, die Sonne schien und der den Klerikern hörige König vergaß vor seinem Kreuzifix den Gast, während Wilhelm schon begonnen hatte, das Schwert zu schärfen.⁹⁷

Dann setzte, regiebewusst, die Götterdämmerung ein. Drei als ›Todesschatten‹ überschriebene Sonette gebühren dem abrupten Dahinscheiden von Edward Aetheling, dem Sohn des Bekenners und Thronerben, und Earl Leofrics, dem letzten kompetenten Berater bei Hofe, der die Lords in Treue zum König gehalten hatte. Hawkshaw greift zu organischen Metaphern: Der Pulsschlag der Nation wurde schwächer, die *spectral voices* der Finsternis begannen, die Oberhand zu gewinnen.⁹⁸ Edward der Bekenner, die Inkarnation des priesterinfizierten Monarchen, den auch Turner in seiner Nähe zu den Normannen eher kritisch gesehen hatte, wird von Hawkshaw mit den härtesten Formulierungen bedacht. Als König vollendete er die Charakterzüge, die sich mit dem heiligen Dunstan schon angekündigt hatten. Im Geiste in der Klosterzelle gefangen geblieben, sieht er den Tod in allen Dingen. Statt die entgrenzende Gewalt der Natur anzuerkennen, den *mystic splendour of the silent skies*, erkennt er in jeder Blüte das Gift der Endlichkeit. Turner weiß, dass Edward sein Gold für Reliquien aufgewendet hatte und heiliggesprochen wurde; doch es gab, wie Hawkshaw anmerkt, vor der Natur keine neutralen Eigenschaften, nur Gut und Böse. Selbst wenn es nur ein Tropfen im Ozean war, musste die missbrauchte Macht ihre Spuren

95 HAWKSHAW 2015, Nr. 80–81, S. 330–333, dazu TURNER 71852, Bd. 2, S. 285f.

96 HAWKSHAW 2015, Nr. 82–83, S. 334–337, dazu TURNER 71852, Bd. 2, S. 311–314, aber auch PALGRAVE 1831, S. 348f.

97 HAWKSHAW 2015, Nr. 85, S. 340f., dazu für Hawkshaw GILES 1847, S. 429, und TURNER 71852, Bd. 2, S. 311f.

98 HAWKSHAW 2015, Nr. 87–89, S. 344–349, dazu TURNER 71852, Bd. 2, S. 318f., PALGRAVE 1831, S. 351f., und GILES 1847, S. 427–430, S. 434f.

hinterlassen. Edward hatte geglaubt, sich den Himmel erkaufen zu können, statt ihn, so Hawkshaw, einfach zu leben.⁹⁹

Der Katastrophe in Gestalt von König Harald sind noch zwei Sonette mit dem Titel *Eventide*, ›Abendzeit‹, vorgeschaltet. Erdbeben und ein Komet hatten den Sieg des Eroberers angekündigt, so Turner, dazu noch eine Viehseuche. Die Natur aber, so Hawkshaw, sprach nicht wie die Sibylle, um die Könige zu warnen, sie verkündete das Schicksal der Reiche nicht. Sie schwieg in den Wolken des Hochgebirges und sprach von Gott. König Edward war zu fromm, um noch gut zu sein, seine Krone saß schon auf dem Haupte Wilhelms.¹⁰⁰ Mit Harald flackerte England noch einmal auf, doch war der Endpunkt erreicht. Turner hatte ihn als vielversprechenden Charakter noch gelobt, Hawkshaw jedoch beschwört die Götterdämmerung und die Göttin der Unterwelt, Hel, die der noch heidnische König Edwin schon am Horizont gesehen hatte. Auf Haralds Haupt hatten die Nornen das Schicksal geschrieben; er war der letzte Mast an einem Wrack, und im Grabe angesehen als auf dem Thron. Mit seinem Tod und dem Ende seiner Familie war dann, wie Hawkshaw summiert, jene englische Sonne untergegangen, die mit König Alfred ihren Zenit gesehen hatte, und die Nacht angebrochen.¹⁰¹ Dem Herzog der Normandie oblag es dann, so Hawkshaw nicht ohne Sarkasmus, aus Macht wieder Recht werden zu lassen. Für die Normannen war es mehr Fluch als Segen. Die Natur hat dann, nach der Schlacht von Hastings, im 97. Sonett das letzte Wort. Turner hatte nicht ohne Empathie gefragt, ob die Engländer, wenn sie nicht vorher mit so großer Mühe noch die Norweger hätten besiegen müssen, gegenüber den Normannen nicht erfolgreicher gewesen wären? Was blieb, so Hawkshaw, aber waren Stille und Tod, Erde, Himmel und Luft, die in atemloser Stille zur Ehre Gottes verharrten und den Wind über dem Schlachtfeld ein Requiem blasen ließen.¹⁰² Im 98. Sonett kann unsere Dichterin schließlich melancholisch auf die Geschichte zurückblicken. Wilhelm hatte die Angelsachsen nicht einfach erobert, man hatte ihm die Krone eines führungslosen Reiches angeboten. Ihre alten Gesetze hatten die Engländer bewahrt, die letzte Perspektive konnte also versöhnlich sein: »As their sons in freedom grow, that past / Is looked upon with reverence, not with shame«.¹⁰³

99 HAWKSHAW 2015, Nr. 90–91, S. 350–353, dazu TURNER 71852, Bd. 2, S. 319f.

100 HAWKSHAW 2015, Nr. 92–93, S. 354–357, dazu GILES 1847, S. 436, S. 439–444.

101 HAWKSHAW 2015, Nr. 94–95, S. 358–361, dazu TURNER 71852, Bd. 2, S. 329–331, und wieder GILES 1847, S. 439–444. Zu Hel und den Nornen KEMBLE 1849, Bd. 1, S. 392–405, zu den Nornen auch THORPE 1851–52, Bd. 1, S. 12f., S. 239f.

102 HAWKSHAW 2015, Nr. 97, S. 364f., dazu TURNER 71852, Bd. 2, S. 355–357, und auch PALGRAVE 1831, S. 385–387.

103 HAWKSHAW 2015, Nr. 98, S. 366f.

3.2 Das Kontinuum der Natur

Vielleicht läuft man nicht fehl, wenn man den tragischen Rahmen, den Hawkshaw der englischen Geschichte oktroyiert, als Äquivalent eines epischen Schemas deutet, das die in Sonetten verhandelten Viten zu einem Großnarrativ vereinigt. Deutlich geworden ist jedoch auch schon jetzt, dass dem dynamischen Moment des narrativen Dramas bei Hawkshaw ein statischer Ruhepol gegenüberstand, der in einer Vielzahl von Sonetten wie ein Hintergrundton erklingen konnte, die Natur. In der Wahl dieses Leitmotivs, das die Einzelsonette ebenfalls als Strukturelement miteinander verbinden musste, schien unsere Dichterin noch immer der beschreibenden Dichtung des 18. Jahrhunderts verpflichtet zu sein. Eine spekulativ-mystische Note war bei Hawkshaw noch hinzugekommen. Es war die Natur, in der sich Gott auf entscheidende Weise mitteilte, sie war es auch, die das alte Druidentum mit dem Glauben der Germanen, aber auch mit einem wahren, fast pantheistischen Christentum, wie es Hawkshaw vorschwebte, verbinden konnte. Sie musste daher zur eigentlich prägenden Kraft Englands werden. Wie allgegenwärtig diese Gewalt der Natur, gerade auch als evozierbare Gegenkraft der verfassten Religion, in unserem Sonettzyklus in Erscheinung tritt, zeigt schon ein grober Durchgang durch die Gedichte.

Wer hatte die britischen Inseln zuerst besiedelt? Waren es die Gallier, wie Tacitus behauptet hatte? War es eine keltische Urbevölkerung gewesen, wie es auch Turner als Leser der walisischen Triaden vermutet hatte? Noch vor den ersten Bauern, die einsam auf ihrem Acker gestanden hatten, waren es Bären, Elche und Adler gewesen. Es war ihr Land.¹⁰⁴ Die Druiden hatten die Lehren der Phönizier integriert, wie Turner behauptet hatte; sie waren aber vor allem zu Propheten jener sanften Stimme Gottes geworden, so Hawkshaw, die aus der Natur sprechen konnte, und deren harmonische Tonfolgen so rasch von den späteren, christlichen Tönen der Angst verdrängt wurden.¹⁰⁵ Mit den Römern war der Wald verschwunden, die natürliche Heimat der Druiden, und der Luxus und das Christentum gekommen.¹⁰⁶ Vom Geist der Natur mitgetragen, waren die Anfangsgründe des zuerst noch keltisch geprägten Christentums in England, wie Hawkshaw fortfährt, noch untadelig gewesen. Statt des Triumph-Horns der Römer hatten ihre Choräle die Unsterblichkeit, die Macht über den Staub, proklamiert, und Worte der Weisen wie den Gesang der Dichter miteingeschlossen. Das Licht war aus dem Äther herabgestiegen und hatte sich in der Welt

104 Ebd., Nr. 1, S. 172f., zur ganzen Primordialitätsdebatte TURNER 71852, Bd. 1, S. 1–44, und auch TURNER 1834, S. 252–262, und siehe TACITUS 1978, 11, 2 (S. 99f.).

105 HAWKSHAW 2015, Nr. 2–3, S. 174–177, dazu TURNER 71852, Bd. 1, S. 45–50, S. 58–66, und als eines der, wenn auch spekulativen, Grundlagenwerke der Zeit DAVIES 1809, passim.

106 HAWKSHAW 2015, Nr. 4, S. 178f., TURNER 71852, Bd. 1, S. 67–77, und HERBERT 1836–41, Bd. 1, S. 1–25.

Gestalt verliehen, lange bevor es, so Hawkshaw, von den griechischen Träumereien und dem Ungeist des Gehorsams verdunkelt wurde. Als das Kloster zu Bangor, das auch Wordsworth verewigt hatte, errichtet wurde, war die neue Religion noch nicht mehr als eine Variante der alten gewesen.¹⁰⁷ Der Abgang der Römer ließ den Wald wieder vorrücken, die Wildblumen blühen, wo der Bauer einst gepflügt hatte, die reinigende Kraft des Sturms verschaffte sich erneut Gehör.¹⁰⁸

Folgt man den weiteren, nun patriotisch schwelgenden Sonetten Hawkshaws, so waren es die Sachsen, die in genau dieser Kraft der Natur ihren wahren Resonanzraum gefunden hatten. Ihr ganzes Wesen war von agrarischer Natur; sie waren *pastoral people*, wie Kemble gezeigt hatte. Roms Glanz war vergangen, weil er nicht im Norden hatte Wurzeln schlagen können, die Sachsen aber waren ein Wintervolk, *they made us England*.¹⁰⁹ Auch ihr Heidentum durchzog ein Choral, den schon die Druiden und die ersten noch keltischen Christen gesungen hatten. Turner erinnert an die nordische Edda als erstes Credo der Angelsachsen; mochten die Griechen, so fügt Hawkshaw hinzu, die Melodie der Götter in ihren Quellen und Bäumen gehört haben, die Nordmänner hatten die Mysterien der Gottheit in Frost, Feuer und Sturm vernommen, dem feurigen Abgrund der schneegekrönten Hekla.¹¹⁰ Das Horologium der Zeit sollte sich in Richtung Christentum bewegen, auf den Naturglauben der Griechen war der Glaube der Druiden und der Naturglaube der Skandinavier gefolgt, so unsere Dichterin, die Form hatte sich gewandelt, die Wahrheit, die den einzelnen Götterfiguren nie dezidierte Beachtung geschenkt hatte, war geblieben.¹¹¹ Aus beiden war ein naturmystisches Christentum wie eine Blüte emporgetrieben worden. Einen signifikanten Ausdruck erhielt dieser Kontinuitätsglaube Hawkshaws in zwei Sonetten, die zwei Figuren nebeneinanderstellt, Coifi, den letzten Hohepriester Odins, der bei Beda den alten Tempel zerstört hatte, und Merlin. Ersterer, so Hawkshaw, war nicht nur Erneuerer gewesen, sondern auch Bewahrer, der den alten Pfad wie den neuen gegangen war.¹¹² Die Gedichte des Zweiten, wie die berühmten *Apfelbäume*,

107 HAWKSHAW 2015, Nr. 5–6, S. 180–183.

108 Ebd., Nr. 7, S. 184f.

109 Ebd., Nr. 8–9, S. 186–189, dazu KEMBLE 1849, Bd. 2, S. 292–294.

110 HAWKSHAW 2015, Nr. 10, S. 190f., dazu TURNER 71852, Bd. 1, S. 185–200, und THORPE 1851–52, Bd. 1, dort bes. S. 121–125. Grundsätzlich zur heidnischen Religion der Sachsen in dieser Zeit mit einer stark von Grimm beeinflussten Darstellung des altenglischen Pantheons und diverser divinatorscher Praktiken KEMBLE 1849, Bd. 1, S. 327–445.

111 HAWKSHAW 2015, Nr. 11, S. 192f., mit einem direkten Zitat aus TURNER 71852, Bd. 1, S. 199f., genommen aus BARTHOLIN 1689, Liber I, c. 6, S. 79–81.

112 HAWKSHAW 2015, Nr. 12, S. 194f., dazu TURNER 71852, Bd. 1, S. 306–308, und GILES 1847, S. 96, in einer modernen Ausgabe z.B. BEDA VENERABILIS 1969, Liber II, c. 13, lateinisch und englisch, S. 182–187.

hatte Turner beglaubigt und vor den Zweiflern geschützt. Merlin war seiner Zeit weit voraus gewesen, kein Zauberer, wie die *rude people* seiner Zeit angenommen hatten, sondern ein Prophet der Naturverehrung, der vor dem Altar der Berge der Stimme der Ewigkeit gehuldigt hatte.¹¹³

Wie schon betont, war es dieser Naturglaube, der für Hawkshaw die ganze weitere angelsächsische Geschichte als Hintergrundton orchestriert hatte. Wenn Turner die Gestalt Caedmons, des ersten christlichen Dichters englischer Sprache, ins Gedächtnis ruft, so vereinigt sich für Hawkshaw Inhalt und Inspiration seiner Dichtung zu einer Einheit. Der Ozean und seine Gezeiten und der Himmel des Nordens hatten Caedmon geformt, die gleiche Natur, die ihm den Blick in die Unendlichkeit geschenkt hatte, hatte ihm auch die Lippen geöffnet.¹¹⁴ Die ersten angelsächsischen Chronisten, grauhaarige Mönche in Eichenholzstühlen, hatten den Fluss der Zeit zwar in ihren Zeilen auf das Pergament gebannt, doch war er für sie mehr flirrendes Bild als Realie gewesen. Ihre Welt waren die Vögel, die Bäume und die Blumen, nicht das klösterliche Geschwätz.¹¹⁵ Auch das Kloster war an sich nicht zu verurteilen, es war die Heimat der Heimatlosen, so Hawkshaw in einem weiteren Gedicht, das die Errichtung der ersten Sakralarchitekturen in England illustrieren sollte. Klöster fungierten zugleich als Festung, als die Nordmänner England verheerten. Eine Gesellschaft war auf beides angewiesen, Männer der Gedanken und Männer der Tat: »The man of action, and the man of thought / Alike are needful for a nation's weal.«¹¹⁶ Wie immer man zu dieser Verherrlichung eines naturmystischen Anglikanismus stand, es lässt sich nicht leugnen, dass unsere Dichterin dieses Leitmotiv auch außerhalb der eingestreuten Viten, deren Bewertungsmaßstab es liefert, mit einer gewissen Penetranz zur Geltung kommen lässt. Als die ersten englischen Missionare, Willebrord und Bonifacius, sich als *true workers*, wie Hawkshaw ihr Sonett überschreibt, in Richtung Kontinent aufmachten, hatten sie mehr Kraft in ihrer lebendigen Seele, mehr Gefühl, als dem Christentum an Überzeugungskraft eigentlich eigen war. Der glorreiche Traum eines Dichters wog schwerer als tausend mechanische Systeme.¹¹⁷

113 HAWKSHAW 2015, Nr. 13, S. 196f., dazu für Hawkshaw TURNER 1803a, passim, und TURNER 1803b, TURNER 1803c, auch in TURNER 71852, Bd. 3, S. 455–574. Der Text der *Apfelbäume* fand sich in JONES/WILLIAMS/PUGHE 1801–07, Bd. 1, S. 150–153.

114 HAWKSHAW 2015, Nr. 14, S. 208f., dazu GILES 1847, S. 218, KEMBLE 1849, Bd. 1, S. 407f., und TURNER 71852, Bd. 3, S. 275–283, als moderne Ausgabe der Berufungsszene Caedmons BEDA VENERABILIS 1969, Liber IV, c. 24, lateinisch und englisch, S. 414–421.

115 HAWKSHAW 2015, Nr. 20, S. 210f., dazu für Hawkshaw, wie schon Bark zeigt, GILES 1847, Einleitung, S. XXXVI. Zum gleichen Thema auch HAWKSHAW 2015, Nr. 53, S. 276f.

116 HAWKSHAW 2015, Nr. 35, S. 240f., dazu TURNER 71852, Bd. 3, S. 424–426. Zum gleichen Thema auch HAWKSHAW 2015, Nr. 25, S. 220f.

117 HAWKSHAW 2015, Nr. 41, S. 252f., dazu TURNER 71852, Bd. 3, S. 420f.

Das Gegenbild artikuliert sich in der Zwangsbekehrung der Sachsen durch Karl den Großen, der den Festlandsachsen den Hass auf das Christentum hatte einflößen müssen. Anders als Augustinus von Kent hatten seine Priester nur Tod oder Konversion gekannt, das Misstrauen der Sachsen gegenüber dem Christentum war geblieben.¹¹⁸ Gleich drei Sonette hintereinander sind im Zyklus mit dem Titel *The Pilgrim* überschrieben und fassen zusammen, was Hawkshaw von verfasster und hierarchisch organisierter Religiosität hielt: nichts. Anlass waren Beispiele ausgedehnter Pilgerfahrten nach Jerusalem, wie es für Turner diverse gegeben hatte. War es der Seelenfrieden, den die Wanderer auf dem Weg ins Heilige Land gefunden hatten? Der erste, Offa von Essex, fand ihn, so Hawkshaw, erst im Lächeln eines Kindes, doch nicht auf der Reise, die ihn barfuß durch ganz Europa geführt hatte,¹¹⁹ der zweite, Svein Godwinson, wird zum direkten Sprachrohr der Naturmystik der Dichterin. Hätte er nicht besser daran getan, auf die Stimme der Berge und Täler zu hören, statt auf das angstgetriebene Gestammel der Priester? Wäre er nicht durch die Natur leichter zur Unsterblichkeit gelangt?¹²⁰ Das dritte Sonett zieht die Konsequenz aus dem Konflikt zwischen Weltverachtung und -bejahung. Der verfaulte Schädel fällt zurück in die Erde, wie Hawkshaw schreibt, er kann dem Wanderer nicht mehr zur Mahnung dienen; die Blüte am Wegesrand erteilt dem Pilger die um vieles wahrhaftigere Lehre. Wandel, nicht *vanitas* ist sein Schicksal und zum Ende auch seine Erlösung.¹²¹ Ein viertes Sonett, noch einmal separat den Pilgern gewidmet, kann diese Botschaft noch einmal bekräftigen. Die Erde war der wahre Altar, auf dem Gott gehuldigt wurde. Sie erstrahlte im Licht des Himmels, während sein Gegenstück in der Kirche nur im fahlen Kunstlicht flackerte.¹²²

4. Der Sonettzyklus als Lehrgedicht

Den epischen Elementen, die wir in den Viten dingfest machen konnten, und den naturfrommen Beschreibungen, die sie grundierten, stehen nun Sonette zur Seite, die im weitesten Sinn der Wissensvermittlung dienen und Hawkshaws Gedichtzyklus, wie ich glaube, auch den Charakter eines Lehrgedichtes verleihen. Turner, aber auch Kemble oder Palgrave hatten einen detailfreudigen Einblick in die Lebenswelt und das Sozialgefüge der ersten Angelsachsen gegeben, der auch jenseits des Minen-

118 HAWKSHAW 2015, Nr. 24, S. 218f., dazu TURNER 71852, Bd. 1, S. 176–180.

119 HAWKSHAW 2015, Nr. 30, S. 230f., dazu TURNER 71852, Bd. 1, S. 344f.

120 HAWKSHAW 2015, Nr. 31, S. 232f., dazu TURNER 71852, Bd. 2, S. 313.

121 HAWKSHAW 2015, Nr. 32, S. 234f., dazu KEMBLE 1849, Bd. 2, S. 363f.

122 HAWKSHAW 2015, Nr. 57, S. 284f., dazu für Hawkshaw GILES 1847, S. 360.

feldes der Religion eine Fülle von Realien liefern sollte.¹²³ Dazu hatte sich in England im Gefolge John Brands, eines Mitstreiters Turners, eine Folkloristik entwickelt, deren Feldforschung seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ebenfalls für eine breite Materialgrundlage gesorgt hatte und, oft mit erheblichem spekulativem Ballast, dem Nachwirken des altenglischen Brauchtums auf der Spur war.¹²⁴ Hawkshaw wendet das übliche Gefüge von Haupttext und Kommentar ins Gegenteil; die nüchterne Beschreibung Turners illustriert sich im Sonett und wird von ihm mit individuellem Lebensschicksal angereichert. Das Sonntagsgebot, das den Alltag für einen Moment von seinen Mühen befreite, glossiert Hawkshaw mit bukolischen Impressionen, die den einfachen englischen Handwerker oder Bauern ins Zentrum rücken.¹²⁵ Turners Beschreibung der Sklaverei und auch der Freigelassenen werden mit vergleichbaren Bildern aus der agrarischen Lebenswelt unterstützt, die zugleich allgemein und, wie zu erwarten, eher unverbindlich die soziale Ungerechtigkeit brandmarken.¹²⁶ Einrichtungen wie das ›Witena-gemot‹, das Treffen der Aristokraten, die über Thronfolge und Gesetze zu befinden hatten, werden von Hawkshaw mit Naturbeschreibungen koloriert, ohne dass ihre Ekphrasis weiterer Einordnung bedurft hätte.¹²⁷

Zwei Sonette zum *Markmans Cottage*, der kleinsten selbständigen agrarischen Einheit, geraten Hawkshaw zur bäuerlichen Genreszene und erzählen, wie ein Wikinger am prasselnden Herdfeuer von der Entdeckung Grönlands und Vinlands und den Heldentaten Erik des Roten berichtet.¹²⁸ Allgemeine Menschlichkeit hatte, wie schon bei Godwin und Ulfr gesehen, auch die konkurrierenden Ethnien der Britischen Inseln versöhnen können. Eskapistische Heimeligkeit verbindet sich bei Hawkshaw auch mit den von Turner geschilderten Optionen des sozialen Aufstiegs,

123 In jeder Hinsicht grundlegend war KEMBLE 1849. Darüber hinaus z. B. HEYWOOD 1818 oder LEO 1842.

124 BRAND 1777, und noch einmal erweitert BRAND 1813, dazu als wiederholt gedruckte Standardwerke STRUTT 1801 und STRUTT 1775–76. Wie weit in der Folkloristik unter den Zeitgenossen Hawkshaws die Freude an universalistischen Genealogien noch immer gehen konnte, zeigt unter vielen sehr schön mit einer Batterie von fehlgeleiteter indologischer Gelehrsamkeit für ihre Heimatregion HADWICK 1872.

125 HAWKSHAW 2015, Nr. 26, S. 222f., dazu als Prosa für Hawkshaw PALGRAVE 1831, S. 68, und siehe auch THORPE 1840, s. v. Sunday.

126 HAWKSHAW 2015, Nr. 27–28, S. 224–227, dazu TURNER ⁷1852, Bd. 3, S. 77–84, und umfangreich KEMBLE 1849, Bd. 1, S. 185–227. Dazu auch von Hawkshaw das Gedicht *Why I am a Slave?*, aus HAWKSHAW 1842, gedruckt in HAWKSHAW 2015, S. 102f.

127 HAWKSHAW 2015, Nr. 38, S. 246f., dazu ausführlich TURNER ⁷1852, Bd. 3, S. 156–194, KEMBLE 1849, Bd. 2, S. 182–261.

128 HAWKSHAW 2015, Nr. 39–40, S. 248–251, dazu für Hawkshaw KEMBLE 1849, Bd. 1, S. 36f. Als Klassiker zur Entdeckung Amerikas durch die Wikinger in der Zeit Hawkshaws die zunächst dänische Arbeit von RAFN 1838, die in wirklich alle Sprachen Europas übersetzt wurde.

die an Landerwerb gekoppelt waren. War es nicht anrührend, wenn am Jul-Feuer Geschichten aus der Vergangenheit vorgetragen wurden und man die oft seltsam gesponnenen Fäden der Nornen ins Gedächtnis rief?¹²⁹ Mit ähnlichen Capriccios wird die Genese der ersten Städte mit ihren Gilden und quirligen Marktplätzen dargeboten, den Horten der bürgerlichen Freiheit, wie Hawkshaw nachschiebt.¹³⁰ Bei sich ist unsere Dichterin, wenn sie den Wald als Gegenstück der Stadt im letzten Viertel der Sonette zur Sprache bringt und damit noch einmal zu ihrem Leitmotiv, der Natur, zurückkehrt. Alles repräsentierte der Wald, was den Sachsen wichtig war, hier war ihre natürliche Heimat.¹³¹ Der Wald war Quelle ihres kulturellen Gedächtnisses und in seiner gen Himmel strebenden Erhabenheit Inspiration seiner größten Errungenschaft, der gotischen Kathedrale:

The forest! 't was our Saxon father's home,
Girdling with leafy walls each cultured spot;
No wonder that we love the gothic dome,
Impressions of the past we have forgot
Rest on us still, though mindless of their power,
We think ourselves the offspring of the hour.

All das hatten Turner, Kemble und auch Palgrave schon benannt, doch es oblag Hawkshaw, es in einem Bild zu bündeln.¹³² Dass John Ruskin, wie bekannt, zeitgleich mit unserer Dichterin eine ganze Ideologie der Gotik hatte entwickeln können und dabei von der Metapher des Waldes ebenfalls reichlich Gebrauch machte, sei nur am Rand erwähnt.¹³³

129 HAWKSHAW 2015, Nr. 59, S. 288f., dazu TURNER 71852, Bd. 3, S. 70–73.

130 HAWKSHAW 2015, Nr. 63, S. 296f., dazu für Hawkshaw KEMBLE 1849, Bd. 2, S. 262–341, und bes. S. 312f.

131 Unter vielen zusammenfassenden jüngeren Arbeiten zur Rolle des Waldes im altenglischen Mittelalter HOOKE 2010, dort bes. S. 3–112.

132 HAWKSHAW 2015, Nr. 78, S. 326f., dazu KEMBLE 1849, Bd. 2, S. 288–290, und auch TURNER 71852, Bd. 3, S. 210f.

133 Zeitgleich mit Hawkshaw aus den *Stones of Venice* zum ästhetischen Zentralmotiv des Waldes in der Gotik z. B. RUSKIN 1854, S. 30–33.

5. *Thine be the beauty: Die weibliche Perspektive?*

Man würde in seiner Analyse der Sonette Hawkshaws unvollständig bleiben, würde man nicht jenen besonderen Aspekt ihrer Gedichte erwähnen, der bisher als einziger Gegenstand von der Sekundärliteratur gewürdigt wurde: der weibliche Blick auf die Geschichte.¹³⁴ Es waren zu einem erheblichen Teil, wie Hawkshaw durchgehend deutlich macht, Frauen, die Englands mittelalterliche Geschichte zum Besseren gewendet hatten, die ihren Männern nicht nur – im bewährten Klischee – den Rücken gestärkt, sondern selbst den Lauf der Historie mitbestimmt hatten, oder, was sicher noch häufiger der Fall war, die Konsequenzen der männlichen Irrtümer erleiden mussten. Dass in den Augen der Dichterin der heilige Dunstan auch deshalb eine zwielichtige Figur war, weil er seiner Geliebten entsagt hatte, war bereits deutlich geworden. Neun Sonette gebühren Frauengestalten, deren Tatkraft dem Mann gleichkam, doch deren Empathie der seinen weit überlegen war. Ihre Nächstenliebe galt der Welt und nicht dem Jenseits. Ethelberga hatte, wie Turner wusste, König Wiglaf von Mercia das Leben gerettet, sie hatte ihn in ihrer Zelle in der Abtei Croyland vor seinen Verfolgern verstecken können. Als Frau, die selbst alles verloren hatte, so kommentiert Hawkshaw, war sie in ihrem Kloster eine »vom Sturm entwurzelte Blume«, eine *storm-uprooted flower*. Im begrenzten Radius ihrer Zelle war die Erde zu einem besseren Ort geworden.¹³⁵ Als sie stirbt, beweint Wiglaf die Nonne maßlos; aus der Ferne waren Heldinnen wie sie, so Hawkshaw ein zweites Mal, ein Wohlklang unter all den Disharmonien des Krieges. Mehr Männer hätten um solche Frauen weinen sollen.¹³⁶ Hawkshaw offenbart uns auch, dass die Mutter König Egberts von Wessex am Strand um ihren exilierten Sohn nicht minder getrauert hatte als um die Töchter, die ins Kloster gegangen waren; keiner Frau durfte die Weltabkehr aufgenötigt werden.¹³⁷

König Alfred war von Nonnen wie von seiner tatkräftigen und klugen Mutter zu gleichen Teilen erzogen worden; ohne sie wäre er nicht zum Regenten geworden. Beide Seiten der Medaille mussten auch seine Töchter verkörpern, wie Hawkshaw in weiteren Sonetten zeigt, Ethelfleda und Ethelgiva. Während die eine als Lady of Mercia tatkräftig die Dänen in Schach gehalten hatte, war die andere Äbtissin in Shaftesbury geworden. Frauen waren viele Wege gegangen, kommentiert Hawkshaw, Priesterin und Königin, Heerführerin und Verkünderin der Wahrheit; ihr innerer

134 Debbie Bark, *Introduction*, in: HAWKSHAW 2015, S. 167–169, und BARK 2012, S. 404–416, außerdem auch kurz BROOM SAUNDERS 2020, hier S. 571.

135 HAWKSHAW 2015, Nr. 36, S. 242f., dazu TURNER 71852, Bd. 1, S. 357f. Ihr Name lautete allerdings Etheldritha.

136 HAWKSHAW 2015, Nr. 46, S. 262f., dazu TURNER 71852, Bd. 1, S. 417f.

137 HAWKSHAW 2015, Nr. 42, S. 254f., dazu TURNER 71852, Bd. 1, S. 362f.

Reichtum wog noch um vieles schwerer, während die Äußerlichkeiten der Macht nur Flitter und Rost waren. Ethelfleda hatte acht Jahre lang regiert und neun Festungen errichtet, doch was hieß das schon? Sie hatte wie viele Zeitgenossinnen auch ein Leben als Ehefrau und Mutter gelebt. Hatten die Geschichtsschreiber je diesen inneren Reichtum gewürdigt, so wie im Falle vieler anderer Frauen? Die wahre Schönheit der Welt hatten diese Frauen offenbart, so Hawkshaw mit gehörigem Pathos, ihre Wohnung war nicht die Grenze ihrer Seele, der Ozean der Ewigkeit hatte sie durchflutet.¹³⁸ Spiegelverkehrt konnte ihre Schwester, die Nonne Ethelgiva, den gleichen Reichtum artikulieren, selbst wenn ihr Leben, so Hawkshaw, auf den ersten Blick nur eine Zeile in der englischen Geschichtsschreibung gefüllt hatte und ihre Wirkmacht eng umrissen war. Warum sollte Ethelgiva nicht mit der gleichen Intensität gelebt haben wie ihre Schwester?

Let but thy life be true, nor think it mean,
Thy home is not the prison of thy soul;
Beyond its narrow bounds fair things are seen,
And, circling it, eternal oceans roll:
Thine be the beauty that the earth still holds,
And the divine that mortal life enfolds.¹³⁹

War die Eheflucht keine selbstbestimmte Entscheidung, sondern Produkt der Kirche, war sie mit Nachdruck zu verurteilen. Das schon in Theaterstücken und diversen Einzelgedichten verhandelte Ehedrama *Edwys und Elfgivas*,¹⁴⁰ deren Ehe durch den Klerus annulliert worden war, nötigt Hawkshaw, die die anschließenden, wohl allen geläufigen Verstümmelungen der bedauernswerten Braut, deren Gesicht man mit glühender Kohle entstellt hatte, zur härtesten Kritik. Es war Ergebnis eines bigotten Mönchtums, das die Liebe nicht kannte, sondern nur die Angst.¹⁴¹ Den weiblichen

138 HAWKSHAW 2015, Nr. 53–54, S. 278–281, dazu für Hawkshaw aus der *Anglo-Saxon Chronicle* GILES 1847, S. 369–371, und TURNER 71852, Bd. 2, S. 146f.

139 HAWKSHAW 2015, Nr. 56, S. 282f., dazu für Hawkshaw aus Assers *Life of Alfred* GILES 1847, S. 293, und TURNER 71852, Bd. 2, S. 103f.

140 BLAND 1808, S. 3–87, oder mit einem Kommentar aus Turner HAM 1824, S. 3–162. Als Theaterstücke z. B. Frances Fanny Burney, *Edwy and Elfgiva* (1788), in: BURNEY 1995, Bd. 2, S. 1–90, oder INGERSOLL 1801. Diverse weitere eher minderwertige Bearbeitungen für die Bühne oder in Gedichtform sollten sich noch anschließen, so z. B. TILSTON 1865. Die Geschichte war auch in Deutschland schon zum Stoff herzerwärmender historischer Romane geworden, dazu z. B. NAUBERT 1791.

141 HAWKSHAW 2015, Nr. 62, S. 294f., dazu für Hawkshaw als Autorität GILES 1847, S. 40, S. 380. Auch TURNER 71852, Bd. 2, S. 217–221, hatte die Kleriker, die in dieser Episode in Erscheinung getreten waren, in ihrer bigotten Moralität und Grausamkeit mit Marat und Robbespierre verglichen. Etwas

Blick auf das Ende der Angelsachsen dokumentieren schließlich noch zwei Frauen, die ebenfalls in der Geschichtsschreibung kaum Erwähnung gefunden hatten. Editha, die Tochter Godwins und Rose von England, wie sie genannt wurde, hatte ihr Exil ebenfalls im Kloster verlebt; sie vereinigte in ihrer Person die Attribute der beiden Töchter Alfreds. Die Sonne erfüllte ihre Zelle und ihren Webstuhl; in ihrem Herzen blieb sie die Königin.¹⁴² Stellvertretend für alle englischen Frauen sagte dann Haralds Mutter, nachdem Wilhelm ihr den Leichnam ihres Sohnes verwehrt hatte, *Farewell* zu England. Auf ihre Pietät und Liebe hatte der Barbar aus Frankreich keine Antwort mehr geben können; sein Verhalten stand stellvertretend für die Epoche, die nun kommen sollte.¹⁴³

6. Fazit

Hawkshaws Sonette verdienen eine genaue Lektüre. Ihr Werk sollte, wie ich glaube, vor allem auch als Gattungshybride gewürdigt werden, als ein Versuch, unter Zuhilfenahme einer neuen Form an ältere Ästhetiken anzuschließen. Nicht zufällig erinnert die Anlage ihres Gedichtzyklus im Miteinander von Versen und Kommentar an die barocken Großgedichte des englischen Antiquarismus, die im Gewande von Lehrgedicht und enzyklopädischem Kommentar Realienkunde betrieben und sie zugleich patriotisch aufbereiten wollten.¹⁴⁴ Draytons *Poly-Olbion* sei noch einmal ins Gedächtnis gerufen. Wie ihren Vorgängern aus dem Barock, aber auch Wordsworth, muss Hawkshaw zugestanden werden, mit ihren Gedichten akademisch auf der Höhe ihrer Zeit geschrieben zu haben. Aus der Perspektive des Geschichtswissenschaftlers hatte sie Studien als Vorlage gewählt, die ihr den größtmöglichen Einblick in die Materie gewährten und den aktuellen Forschungsstand. Turner, Palgrave und Kemble mochten Romantiker und Patrioten gewesen sein, doch hatten sie einen mythischen König Artus endgültig aus dem englischen Narrativ gestrichen und auf das Niveau eines keltisch-römischen Widerstandshelden reduziert. Alle drei hatten großen Wert darauf

nüchterner und mit Quellenkritik schildern die grausamen Begebenheiten LAPPENBERG 1845, Bd. 2, S. 132–135, und PALGRAVE 1831, S. 244–246. Als Kontrast lohnt ein Blick in den katholischen LINGARD 1845, Bd. 2, S. 274–278, der die Ereignisse ebenfalls schildert und zu Elfgiva notiert: »chastity was not her distinguishing virtue«.

142 HAWKSHAW 2015, Nr. 86, S. 342f., dazu für Hawkshaw GILES 1847, S. 420–422, TURNER 71852, Bd. 2, S. 305, und PALGRAVE 1831, S. 342f.

143 HAWKSHAW 2015, Nr. 96, S. 362f., dazu Hawkshaw GILES 1847, S. 444–446, und TURNER 71852, Bd. 2, S. 357.

144 Allgemein zum Phänomen des Antiquarismus in England z. B. SWEET 2004, passim, HERINGHAM 2013, S. 221–308, und HANSON 2009, S. 126–156.

gelegt, den kulturellen Beitrag der keltischen Bevölkerung zu würdigen, nicht zuletzt, indem sie die walisische Literatur als gleichberechtigte Quelle zugelassen hatten. Auch das Monopol der lateinischen Geschichtsschreibung war von ihnen nachhaltig gebrochen und die *Anglo-Saxon-Chronicle*, aber auch der *Beowulf* als Autoritäten der Vergangenheit gewürdigt worden. Zugleich ist durch unsere Lektüre deutlich geworden, dass der Sonettzyklus Hawkshaws einer festen epischen Struktur folgte. Er hatte Helden und Antihelden gekannt, Alfred und Godwin, Beda und Dunstan, eine Peripetie und eine deutliche Katastrophe, dazu Rückblenden und Vorgriffe, ekphrastische Einschübe und sogar einen Götterapparat, der mit den Mächten des Schicksals und der Natur zusammenfiel. Wollte man nach einem klassischen Raster suchen, es wäre das Vorbild Lucans gewesen, das bei Hawkshaw zur Anwendung gelangt wäre. Letztere Präferenz hätte sie mit einer Vielzahl schon mittelalterlicher englischer Historiographen, Heinrich von Huntingdon oder William von Malmesbury, gemeinsam, die ihre Darstellung der englischen Geschichte nach einem ähnlichen Schema angelegt hatten.

Auch Hawkshaws Entscheidung, trotz ihrer Interessenlage und ihrer Hintergründe kein nationales Epos mehr zu schreiben, lässt ein kurzer Blick in die englische Literaturgeschichte nachvollziehbar werden. Große Vorbilder gab es nicht, es sei denn, es wären Epen zu Alfred dem Großen gewesen, wie sie Joseph Cottle,¹⁴⁵ Henry James Pye,¹⁴⁶ John Fitchett¹⁴⁷ und nach ihnen noch etliche weitere Dichter mit eher begrenzter Resonanz neben ihnen und auch im Anschluss vorgelegt hatten.¹⁴⁸ Über das Alfred-Epos hinaus, das sich in seiner nationalen Bedeutung vielleicht den schwedischen Gustav-Adolf-Epen oder der französischen Henriade Voltaires an die Seite stellen lässt, bleibt die Ernte an epischer Literatur in England überschaubar. Nach John Barbour, der mit seinem Robert Bruce tatsächlich ein, wenn auch schottisches Nationalepos geschrieben hatte,¹⁴⁹ stoßen wir im 17. Jahrhundert auf Samuel Daniel und sein Epos zu den Rosenkriegen¹⁵⁰ oder auf die englischen Artus-Epen von Richard Blackmore,¹⁵¹ der sein Publikum 1723 ebenfalls mit einem Alfred in zwölf

145 Mit mehreren Auflagen bis 1850, die meist zwei Bände umfassten und mit einem eigenen Kommentar aus Turner versehen wurden, COTTLE 1800.

146 PYE 1815.

147 FITCHETT 1841.

148 Von eher zweitrangigem Charakter sind z. B. HASELL 1800, NEWNHAM COLLINGWOOD 1836, und danach noch KELSEY 1852, oder auf Deutsch VON SOEST 1859.

149 Als Ausgabe z. B. BARBOUR 1894.

150 DANIEL 1609. Als jüngere Ausgabe z. B. DANIEL 1958.

151 BLACKMORE 1695, mit vielen weiteren Auflagen. Auch eine lateinische Fassung des ersten Buches erschien als BLACKMORE 1700.

Büchern beglückte.¹⁵² Der auch im frühen 19. Jahrhundert noch allgegenwärtige James Thomson hatte zwar ebenfalls seinen *Alfred* vorgelegt, wenn auch als Theaterstück,¹⁵³ und das patriotische Gemüt dazu mit seiner *Britannia* gestreichelt,¹⁵⁴ doch war er dem nationalen Epos, mit gutem Grund, wie ich glaube, ferngeblieben. Andere englische Epen hatten wie Richard Glovers *Leonidas* entweder antike Stoffe verhandelt oder waren,¹⁵⁵ wie Thomas Chattertons *Battle of Hastings*,¹⁵⁶ das Hawkshaw sicher gekannt hatte, Pseudoepigraphica.¹⁵⁷ Es war nicht zuletzt Alexander Pope, der mit seiner *Dunciade* und dem mit dem Formularium Homers wuchernden *Rape of the Locke* das ernsthafte Großepos mit nationaler Ausrichtung nachhaltig diskreditiert und den Mastinos der Grubb-Street ausgeliefert hatte. Kuriosa wie Robert Lambes *Battle of Floddon* konnten hier kaum ins Gewicht fallen.¹⁵⁸ Was blieb, um historischen Stoffen angemessen Gestalt zu verleihen, war die kleine Form, der sich vor Hawkshaw und Wordsworth schon Gray oder Percy bedient hatten. Unsere Dichterin hatte also eine durchaus originelle Alternative gewählt und eine Antwort auf das Dilemma. Sie hat ein Epos vorgelegt, ohne ein Epos zu schreiben, ein antiquarisches Lehrgedicht, ohne ein solches zu präsentieren, sie liefert ein didaktisches Epos in Sonetten.

152 BLACKMORE 1723.

153 THOMSON 1740.

154 Unter vielen Ausgaben z. B. THOMSON 1729. Zahllose Drucke in Sammelausgaben, oft gemeinsam mit den *Seasons*, sollten folgen.

155 GLOVER 1737, mit vielen weiteren Auflagen. Glovers Gedicht war erfolgreich genug, um auch ins Deutsche und Französische übertragen zu werden.

156 Als Ausgabe z. B. ROWLEY 1777, dort *The Battle of Hastings*, S. 210–274.

157 Zur ganzen Debatte um die Gedichte Rowleys unter vielen z. B. COOK 2013, S. 35–128, und ROLING 2018, S. 731–749.

158 LAMBE 1774, mit weiteren Auflagen.

Literaturverzeichnis

- AKERMAN 1855: John Yonge Akerman, *Remains of Pagan Saxondom*, London 1855.
- ARMSTRONG 1998: Isobel Armstrong, *Nineteenth-Century Women Poets. An Oxford Anthology*, Oxford 1998.
- BARBOUR 1894: John Barbour, *The Bruce or the book of the most excellent and noble Prince Robert de Broyss, King of Scots*, hg. von Walter W. Skeat, Edinburgh 1894 (Nachdruck New York 1966).
- BARK 2012: Debbie Bark, *Mothers, Wives and Daughters Speak: The Recovery of Anglo-Saxon Women in Ann Hawkshaw's Sonnets on Anglo Saxon History*, in: *Women's Writing* 19, 2012, S. 404–416.
- BARTHOLIN 1689: Thomas Bartholin, *Antiquitatum Danicarum de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis libri tres*, Kopenhagen 1689.
- BEDA VENERABILIS 1969: Beda Venerabilis, *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, hg. von Bertram Colgrave und R. A. B. Mynors, Oxford 1969.
- BLACKMORE 1695: Richard Blackmore, *Prince Arthur. An Heroick Poem in Ten Books*, London 1695.
- BLACKMORE 1700: Richard Blackmore, *Liber primus Principis Arcturi*, übers. von William Hogue, London 1700.
- BLACKMORE 1723: Richard Blackmore, *Alfred. An Epick Poem in Twelve Books*, London 1723.
- BLAND 1808: Robert Bland, *Edwy and Elgiva, and Sir Everard. Two Tales*, London 1808.
- BRAND 1777: John Brand, *Observations on Popular Antiquities, including the whole of Mr. Bourne's Antiquitates vulgares*, Newcastle 1777.
- BRAND 1813: John Brand, *Observations on popular antiquities, chiefly illustrating the origin of our vulgar customs, ceremonies and superstitions, arranged by Henry Ellis*, 2 Bde., London 1813.
- BROOM SAUNDERS 2020: Clare Broom Saunders, *Women Writers and the Medieval in: The Oxford Handbook of Victorian Medievalism*, hg. von Joanne Parker und Victoria Wagner, Oxford 2020, S. 568–582.
- BURNEY 1995: Frances Fanny Burney, *The Complete Plays*, hg. von Peter Sabor, 2 Bde., London 1995.
- BURNS 1968: Robert Burns, *The Poems and Songs*, edited by James Kinsley, 3 Bde., Oxford 1968.
- BURROW 1981: John W. Burrow, *A Liberal Descent. Victorian Historians and the English Past*, Cambridge 1981.
- BUTLER 2015: Marilyn Butler, *Mapping Mythologies. Countercurrents in Eighteenth-Century British Poetry and Cultural History*, Cambridge 2015.

- CONYBEARE 1826: John Josias Conybeare, *Illustrations of Anglo-Saxon Poetry*, hg. von William Daniel Conybeare, London 1826.
- COOK 2013: David Cook, *Thomas Chatterton and Neglected Genius, 1760–1830*, London 2013.
- COTTLE 1800: Joseph Cottle, Alfred. *An Epic Poem in Twenty Four Books*, London 1800.
- DANIEL 1609: Samuel Daniel, *The ciuile wars betweene the howses of Lancaster and Yorke corrected and continued*, London 1609.
- DANIEL 1958: Samuel Daniel, *The Civil Wars*, hg. von Laurence Michel, New Haven 1958.
- DAVIES 1809: Edward Davies, *The Mythology and Rites of the British Druids, ascertained by National Documents, and compared with the General Traditions and Customs of Heathenism, as illustrated by the most eminent Antiquaries of our Age, with an appendix, containing Ancient Poems and Extracts, with some Remarks on Ancient British Coins*, London 1809.
- DELLHEIM 2016: Charles Dellheim, *Interpreting Victorian Medievalism*, in: *History and Community. Essays in Medievalism*, hg. von Florence Boos, New York 1992 (Nachdruck London 2016), S. 39–58.
- DELLI-CARPINI 2004: John Delli-Carpini, *History, Religion and Politics in William Wordsworth's Ecclesiastical Sonnets*, Lewiston 2004.
- DOSPARTH EDEYRN 1856: *Dosparth Edeyrn or the ancient welsh grammar, which was compiled by royal command in the thirteenth century by Edeyrn the golden tongued, to which is added: y pum llyfr kerddwriaeth, or the rules of welsh poetry, originally compiled by Davydd Ddu Athraw, in the fourteenth and subsequently*, London 1856.
- DRAYTON 1612–22: Michael Drayton, *Poly-Olbion, with intermixture of the most remarkable stories, antiquities, wonders, rarities, pleasures, and commodities of the same: digested in a poem by Michael Drayton, Esq. With a table added, for direction to those occurrences of story and antiquitie, whereunto the course of the volume easily leads not*, 2 Bde., London 1612–22.
- DRUMMOND 1817: William Drummond, *Odin. A Poem in eight books and two parts*, London 1817.
- EASTERLIN 1996: Nancy Easterlin, *Wordsworth and the Question of 'Romantic Religion'*, Lewisburg 1996.
- ESCHENBURG/URSINUS 1777: Johann Joachim Eschenburg und August Friedrich Ursinus, *Balladen und Lieder altenglischer und altschottischer Dichtart*, Berlin 1777.
- EVANS 1764: Evan Evans, *Some Specimens of the Poetry of the Ancient Welsh Bards with Explanatory Notes on the Historical Passages*, London 1764.

- FITCHETT 1841: John Fitchett, *King Alfred. A Poem*, hg. von Robert Roscoe, 2 Bde., London 1841.
- GIBSON 1692: Edmund Gibson (Hg.), *Chronicon saxonicum, seu, Annales rerum in Anglia praecipue gestarum, a Christo nato ad annum usque MCLIV. deducti, ac jam demum Latinitate donati*, Oxford 1692.
- GILES 1847: John A. Giles, *The Venerable Bede's Ecclesiastical History of England, also the Anglo-Saxon Chronicle*, translated by John A. Giles, London 1847.
- GILES 1848A: John A. Giles, *The Life and Times of Alfred the Great*, London 1848.
- GILES 1848B: John A. Giles, *Six old English chronicles, of which two are now first translated from the monkish Latin originals*, London 1848.
- GILES 1863: John A. Giles (Hg.), *Memorials of King Alfred: Being Essays on the History and Antiquities of England During the Ninth Century, the Age of King Alfred*, London 1863.
- GLOVER 1737: Richard Glover, *Leonidas. A Poem*, London 1737.
- HARDWICK 1872: Charles Hardwick, *Traditions, Superstitions, and Folklore (chiefly Lancashire and the North of England), their Affinity to Others in Widely-distributed Localities, their Eastern Origin and Mythical Significance*, Manchester 1872.
- HALLER 1773: Albrecht von Haller, *Alfred, König der Angel-Sachsen*, Göttingen 1773.
- HAM 1824: Elizabeth Ham, *Elgiva, or The monks. A historical Poem, with some minor pieces*, London 1824.
- HANSON 2009: Craig Ashley Hanson, *The English Virtuoso. Art, Medicine, and Antiquarianism in the Age of Empiricism*, Chicago 2009.
- HARRIS 1998: Richard L. Harris, George Hickes (1642–1715), in: *Medieval Scholarship. Biographical Studies on the Formation of a Discipline*, hg. von Helen Damico, 2 Bde., New York 1998, Bd. 2, S. 19–32.
- HARVEY 2007: Arnold D. Harvey, *Alfred in the neatherd's cottage. History painting and Epic poetry in the early nineteenth century*, in: *Philological Quarterly* 86, 2007, S. 143–162.
- HASELL 1800: William Hasell, *Alfred. A Historical Poem*, New Haven 1800.
- HAWKSHAW 1842: Ann Hawkshaw, *Dionysius, the Areopagite, with Other Poems*, London 1842.
- HAWKSHAW 1847: Ann Hawkshaw, *Poems for my Children*, London 1847.
- HAWKSHAW 1854: Ann Hawkshaw, *Sonnets on Anglo-Saxon History*, London 1854.
- HAWKSHAW 2015: Ann Hawkshaw, *The Collected Works*, edited by Debbie Bark, London 2015.
- HERBERT 1836–41: Algernon Herbert, *Britannia after the Romans, being an attempt to illustrate the religious and political revolutions of that province in the fifth and succeeding centuries*, 2 Bde., London 1836–41.

- HERINGHAM 2013: Noah Heringham, *Sciences of Antiquity. Romantic Antiquarianism, Natural History and Knowledge Work*, Oxford 2013.
- HEYWOOD 1818: Samuel Heywood, *Dissertation upon the Distinctions in Society and the Ranks of the People in the Anglo-Saxon Governments*, London 1818.
- HICKES 1705: George Hickes, *Antiquae litteraturae septentrionalis libri duo*, 2 Bde., Oxford 1705.
- HILL 2006: Paul Hill, *The Anglo-Saxons. The Verdict of History*, Stroud 2006.
- HOOKE 2010: Della Hooke, *Trees in Anglo-Saxon England. Literature, Lore and Landscape*, Woodbridge 2010.
- HUGHES 1982: Shaun Hughes, *The Anglo-Saxon Grammars of George Hickes and Elizabeth Elstob*, in: *Anglo-Saxon Scholarship. The First Three Centuries*, hg. von Carl T. Berkhout und Milton McGatch, Boston 1982, S. 119–147.
- INGERSOLL 1801: Charles Jared Ingersoll, *Edwy and Elgiva. A tragedy in five acts*, Philadelphia 1801.
- INGRAM 1807: James Ingram, *An Inaugural Lecture on the Utility of Anglo-Saxon Literature. To which is Added The Geography of Europe, by King Alfred, Including His Account of the Discovery of the North Cape in the Ninth Century*, Oxford 1807.
- INGRAM 1823: James Ingram, *The Saxon Chronicle. with an English translation, and notes, critical and explanatory, to which are added chronological, topographical, and glossarial indices, a short grammar of the Anglo-Saxon language, a new map of England during the Heptarchy, plates of coins*, London 1823.
- JERNINGHAM 1790: Edward Jerningham, *Poems*, Dublin 1790.
- JERNINGHAM 1793: Edward Jerningham, *Stone Henge. A poem*, Norwich 1793.
- JONES 1937: William Powell Jones, Thomas Gray, Scholar. *The True Tragedy of an Eighteenth-Century Gentleman*, Cambridge Mass 1937.
- JONES/WILLIAMS/PUGHE 1801–07: Owen Jones, Edward Williams und William Owen Pughe (Hg.), *The Myvyrian Archaiology of Wales, collected out of Ancient Manuscripts* (3 Bde.), London 1801–07.
- KEMBLE 1833: John Mitchell Kemble, *The Anglo-Saxon poems of Beowulf, the travelers song and the battle of Finnesburh, edited together with a glossary of the more difficult words and an historical preface*, London 1833.
- KEMBLE 1837: John Mitchell Kemble, *A translation of the Anglo-Saxon poem of Beowulf: with a copious glossary, preface and philological notes*, London 1837.
- KEMBLE 1849: John Mitchell Kemble, *The Saxons in England. A History of the English Commonwealth till the Period of the Norman Conquest*, 2 Bde., London 1849.
- KEMBLE 1863: John Mitchell Kemble, *Horae Ferales: Or, Studies in the Archaeology of the Northern Nations*, London 1863.

- KEMBLE/GRIMM 1971: John Mitchell Kemble and Jakob Grimm. A correspondence 1832–1852, unpublished letters of Kemble and translated answers of Grimm, hg. von Raymond A. Wiley, Leiden 1971.
- KELSEY 1852: Richard Kelsey, Alfred of Wessex, 2 Bde., Battle 1852.
- LAMBE 1774: Robert Lambe, An Exact and Circumstantial History of the Battle of Floddon in Verse, written about the Time of Queen Elizabeth, London 1774.
- LAPPENBERG 1845: Johann Martin Lappenberg, A History of England under the Anglo-Saxon Kings, translated by Benjamin Thorpe, 2 Bde., London 1845.
- LELAND 1545: John Leland, Kykneion asma. Cygnea cantio, London 1545.
- LEO 1842: Heinrich Leo, Rectitudines singularum personarum, nebst einer einleitenden Abhandlung über Landansiedlung, Landbau, gutsherrliche und bäuerliche Verhältnisse der Angelsachsen, Halle 1842.
- LINGARD 1845: John Lingard, The history and antiquities of the Anglo-Saxon Church, 2 Bde., London 1845.
- LUCAS 1795: Charles Lucas, The old serpentine temple of the Druids, at Avebury, in North Wiltshire, a poem, Marlborough 1795.
- MATTHEWS 1999: David Matthews, The Making of Middle English, 1765–1910, London 1999.
- MATTHEWS 2015: David Matthews, Medievalism. A Critical History, Cambridge 2015.
- MORGAN 1983: Prys Morgan, From a Death to a View: The Hunt for the Welsh Past in the Romantic Period, in: The Invention of Tradition, hg. von Eric Hobsbawm und Terence Ranger, Cambridge 1983.
- NAUBERT 1791: Benedikte Naubert, Edwy und Elgiva oder die Wunder des Heiligen Dunstan. Eine altenglische Geschichte, Leipzig 1791.
- NEWNHAM COLLINGWOOD 1836: George Lewis Newnham Collingwood, Alfred the Great. A Poem, London 1836.
- O'DONOGHUE 2014: Heather O'Donoghue, English Poetry and Old Norse Myth. A History, Oxford 2014.
- OSBORN 1997: Marijane Osborn, Translations, Versions, Illustrations, in: A Beowulf Handbook, hg. von Robert E. Bjork und John D. Niles, Lincoln 1997, S. 341–372.
- OWEN 1962: Aidan L. Owen, The Famous Druids. A Survey of three Centuries of English Literature on the Druids, Oxford 1962.
- PALGRAVE 1831: Francis Palgrave, History of the Anglo-Saxons, London 1831.
- PALGRAVE 1837: Francis Palgrave, The Merchant and the Friar. Truths and Fictions of the Middle Ages, London 1837.
- PALGRAVE 1851–64: Francis Palgrave, History of Normandy and England, 4 Bde., London 1851–64.

- PAULI 1853: Reinhold Pauli, *The Life of Alfred the Great*, translated by Benjamin Thorpe, London 1853.
- PECCHIO 1833: Giuseppe Pecchio, *Storia critica della poesia inglese*, 3 Bde., Lugano 1833.
- PERCY 1765: Thomas Percy, *Reliques of ancient English poetry*, consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets, together with some few of later date, 3 Bde., London 1765.
- PYE 1815: Henry James Pye, *Alfred. An Epic Poem*, London 1815.
- RAFN 1838: Carl Christian Rafn, *Die Entdeckung Amerikas im zehnten Jahrhundert*, Stralsund 1838.
- RITSON 1791: Joseph Ritson, *Pieces of Ancient Popular Poetry from authentic Manuscripts and old printed copies*, London 1791.
- RITSON 1802a: Joseph Ritson, *Ancient English Metrical Romances*, 3 Bde., London 1802.
- RITSON 1802b: Joseph Ritson, *Bibliographia poetica*, a catalogue of English poets of the twelfth, thirteenth, fourteenth, fifteenth, and sixteenth, centuries, with a short account of their works, London 1802.
- ROLING 2012: Bernd Roling, *Vergegenwärtigungen und Transformationen eines Mythos: Die Historisierung Merlins und Taliesins zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*, in: *Präsentierung – Verfahren der Vergegenwärtigung im Mittelalter (Frühmittelalterliche Studien 46 [2012])*, hg. von Wolfram Drews, S. 437–483.
- ROLING 2018: Bernd Roling, »A great insight into antiquity«: Jacob Bryant and Jeremiah Milles and the Authenticity of the poems of Thomas Rowley in: *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture*, hg. von Karl A. E. Enenkel und Konrad A. Ottenheim, Leiden 2018, S. 731–749.
- ROWLEY 1777: Thomas Rowley, *Poems, supposed to have been written in Bristol by Thomas Rowley and others, in the Fifteenth Century: the greatest part now first published from the most authentic copies*, hg. von Thomas TYRWHITT, London 1777.
- RUSKIN 1854: John Ruskin, *On the nature of Gothic architecture: and herein of the true functions of the workman in art*, London 1854.
- SCHWYZER 2020: Philipp Schwyzer, »The Wonders of the Deep«. Drayton, Selden, and Deep Time, in: *Poly-Olbion. New Perspectives*, hg. von Andrew McRae und Philipp Schwyzer, Cambridge 2020, S. 211–230.
- SNYDER 1923: Edward D. Snyder, *The Celtic Revival in English Literature 1760–1800*, Cambridge 1923.
- SOEST 1859: Julius von Soest (Julius Disselhoff), *König Alfred*, Berlin 1859.

- SPELMAN 1678: John Spelman, *Aelfredi Magni Anglorum regis invictissimi vita tribus libris comprehensa*, Oxford 1678.
- STRUTT 1775–76: Joseph Strutt, *Porða Anzel-cýnnan, or a compleat view of manners, customs, arms, habits of the inhabitants of England, with a short account of the Britons, during the government of the Romans*, 3 Bde., London 1775–76.
- STRUTT 1801: Joseph Strutt, *Glig-gamena angel-deod, or, The sports and pastimes of the people of England, including the rural and domestic recreations, May-games, mummeries, pageants, processions, and pompous spectacles, from the earliest period to the present time, illustrated by engravings selected from ancient paintings in which are represented most of the popular diversions*, London 1801.
- SWEET 2004: Rosemary Sweet, *Antiquaries. The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, London 2004.
- TACITUS 1978: Cornelius Tacitus, *De vita Agricolae*, hg. von R. M Ogilvie und Ian Richmond, Oxford 1978.
- THOMSON 1729: James Thomson, *Britannia. A Poem*, London 1729.
- THOMSON 1740: James Thomson, *Alfred. A Masque, Represented before their Royal Highnesses the Prince and Princess of Wales, at Cliffden, on the first of August*, 1740.
- THORPE 1840: Benjamin Thorpe, *Ancient Laws and Institutes of England, comprising Laws enacted under the Anglo-Saxon Kings from Aethelbirht to Cnut, with an English Translation of the Saxon. The laws called Edward the Confessors; the Laws of William the Conqueror, and those ascribed to Henry the First. Also Monumenta Ecclesiastica Anglicana, from the seventh to the tenth Century and the Ancient Latin Version of the Anglo-Saxon Laws*, London 1840.
- THORPE 1842: Benjamin Thorpe, *Codex Exoniensis. A collection of Anglo-Saxon poetry, from a manuscript in the Library of the Dean and Chapter of Exeter*, London 1842.
- THORPE 1851–52: Benjamin Thorpe, *Northern Mythology, Comprising the Principal Popular Traditions and Superstitions of Scandinavia, North Germany, and the Netherlands*, 3 Bde., London 1851–52.
- THORPE 1855: Benjamin Thorpe, *The Anglo-Saxon poems of Beowulf, the scôp or gleeman's tale and the fight at Finnesburg*, Oxford 1855.
- TILSTON 1865: Thomas Tilston, *Edury and Elgiva. A Tragedy*, London 1865.
- TOOMER 2009: Gerald J. Toomer, *John Selden. A Life in Scholarship*, 2 Bde., Oxford 2009.
- TOSWELL 2020: M. J. Toswell, *The Study of Anglo-Saxon Poetry in the Victorian Periods*, in: *The Oxford Handbook of Victorian Medievalism*, Oxford 2020, hg. von Joanne Parker und Victoria Wagner, S. 177–188.

- TURNER 1799: Sharon Turner, *The History of the Anglo-Saxons, from the First Appearance to the Death of Egbert*, London 1799.
- TURNER 1803a: Sharon Turner, *A Vindication of the Genuineness of the Ancient Poems of Aneurin, Taliesin, Llywarch Hen, Merdhin, with Specimens of the Poems*, London 1803.
- TURNER 1803b: Sharon Turner, *An Enquiry, respecting the early use of Rhime, in a letter to John Brand, Secretary*, in: *Archaeologia: or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity* 14, 1803, S. 168–186.
- TURNER 1803c: Sharon Turner, *A further Enquiry, respecting the early use of Rhime, in a letter to John Brand, Secretary*, in: *Archaeologia: or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity* 14, 1803, S. 187–209.
- TURNER ²1807: Sharon Turner, *The History of the Anglo-Saxons*, 2 Bde., London ²1807.
- TURNER 1814–23: Sharon Turner, *The History of England during the Middle Ages*, 3 Bde., London 1814–23.
- TURNER 1826: Sharon Turner, *The Modern History of England*, 2 Bde., London 1826.
- TURNER 1828: Sharon Turner, *Geschichte Alfreds des Großen, übertragen aus Turners Geschichte der Angelsachsen, nebst der Lodbrokar-Quida in dem Urtext und einer metrischen Übersetzung von Friedrich Lorentz*, Hamburg 1828.
- TURNER 1830–35: Sharon Turner, *The History of England from the earliest period to the death of Elizabeth*, 12 Bde., London 1830–35.
- TURNER 1832–23: Sharon Turner, *The Sacred History of the World, as Displayed in the Creation and Subsequent Events to the Deluge. Attempted to be Philosophically Considered in a Series of Letters to a Son*, 3 Bde., London 1832–34.
- TURNER 1834: Sharon Turner, *On the Asiatic Origin of the Anglo-Saxons*, in: *Transactions of the Royal Society of Literature* 2/2, 1834, S. 252–262.
- TURNER 71852: Sharon Turner, *The History of the Anglo-Saxons: From the Earliest Period to the Norman Conquest*, 3 Bde., London ⁷1852.
- TYRWHITT 1775–78: Thomas Tyrwhitt, *The Canterbury Tales of Chaucer, to which are added an essay upon his language and versification, and introductory discourse and a glossary*, 4 Bde., London 1775–78.
- WARTON 1774–81: Thomas Warton, *The History of English Poetry from the close of the eleventh to the commencement of the eighteenth century, to which are prefixed two dissertations*, 3 Bde., London 1774–81.
- WHEELOCK 1644: Abraham Wheelock (Hg.), *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, Cambridge 1644.
- WORDSWORTH 1922: William Wordsworth, *Ecclesiastical Sonnets*, hg. von Abby Findlay Potts, New Haven 1922.

Gattungsdiskurs und Bilderzählung: Bernardino Cavallinos Überblendung der Gattungen und das religiöse Sammlerbild in Neapel

Die Etablierung neuer Gattungen gegen Ende des Cinquecento führte zu einer deutlichen Erweiterung darstellungswürdiger Bildinhalte. Genreszenen, Landschaftsmalerei und das Stilleben feiern ihren Einzug und heben erstmals das Kleine und Niedere des Alltags in den Fokus.¹ Dies blieb nicht ohne Rückwirkung auf die Historienmalerei, deren Bestimmung einerseits geschärft, ihre Grenzen andererseits erweitert wurden. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts rekurriert die Theorie der Historienmalerei noch auf Albertis Definition der *istoria*, die der Humanist in seinem Malereitraktat von 1435 als vornehmste Aufgabe der Malerei bestimmte, sie gleichwohl nur sehr allgemein umriss.² Darüber hinaus wurde auch in der Kunsttheorie die *Poetik* des Aristoteles diskutiert, der die Darstellung menschlicher Handlungen zur vornehmsten Aufgabe der Kunst erklärt hatte.³ Erst die Theologen der katholischen Reform, allen voran Gabriele Paleotti, versuchten, die bis dahin recht vage gebliebene

1 Zu den Gattungen siehe die vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin herausgegebene Reihe: Geschichte der klassischen Bildgattungen. GAEHTGENS/FLECKNER 2003 zur Historienmalerei und GAEHTGENS 2002 zur Genremalerei.

2 BÄTSCHMANN 2002, S. 31, hat darauf hingewiesen, dass die Bedeutung von *storia* oder *istoria* bei Alberti nicht auf eine narrative Erzählung eingeschränkt werden kann, vielmehr ist eine Verbindung von Komposition und Erfindung gemeint, die zu einem großen Gemälde zusammenwirken, das eine zusammenhängende Szene mit körperlich und seelisch bewegten Figuren darstellt. Dieses Gemälde wird aber als »ultimum et absolutum pictoris opus« bezeichnet; hierzu vgl. ALBERTI 2002.

3 Seit dem 16. Jahrhundert wurde um die Auslegung der *Poetik* des Aristoteles gerungen. Spuren davon finden sich auch in der Kunstliteratur. Dabei ging es grundsätzlich um die Bestimmung der Malerei im Wettbewerb mit der Dichtung als Darstellungsmedium menschlicher Handlungen und im Speziellen um die Fähigkeit der Maler, religiöse, historische oder mythologische Überlieferungen interpretieren zu können. Vgl. hierzu PREIMESBERGER 1999; ARISTOTELES 2008, S. 4; PERICOLO 2011, S. 15–119.

Vorstellung, insbesondere vom religiösen Historienbild, zu präzisieren, sahen sie doch darin das geeignetste Medium zur Verbreitung des wahren katholischen Glaubens.⁴ Mit diesem Versuch einer Konsolidierung bricht Caravaggios Malerei auf radikale Weise. Seine gattungsspezifischen Neuerungen, vor allem der Historienmalerei, erschöpfen sich indes nicht in den Verletzungen des Dekorums,⁵ sondern weisen überdies eine bewusste Überblendung von Gattungen sowie die Dislokation des Helden auf.⁶ Dass diese nicht ohne Kritik blieben, verwundert wenig. Neben den spektakulären Ablehnungen der Gemälde der ersten Version des *Heiligen Matthäus mit dem Engel* und des *Mariantodes*, wie auch des Vorwurfs, keine Historien malen zu können,⁷ wurde vor allem seinen Nachfolgern die Vernachlässigung der vielfigurigen Historie vorgeworfen. Noch bevor Giovan Pietro Bellori diese Kritik in seiner *Vita Caravaggios* äußerte,⁸ hatte bereits der Zeitgenosse Caravaggios, Giulio Mancini, dieses Manko beklagt, welches seiner Meinung nach darauf zurückzuführen sei, dass sich Caravaggios Nachfolger nur für ihr jeweiliges Modell interessierten. Ihre daran geübte Beobachtung der Natur (*«osservante del vero»*) sei für eine Figur sinnvoll, aber nicht für die Komposition einer Historie, da hierfür die Fähigkeit der *imaginatione* notwendig sei: *«[...] pendendo questo dall'immaginazione e non dall'osservanza della cosa [...]»*.⁹ Mancini spielt mit seiner expliziten Entgegensetzung von Naturbeobachtung (*«osservante del vero»*) und Imagination (*imaginatione*) offenbar auf die theoretische Unterscheidung zwischen dem einfachen Nachbilden (*ritrarre*) und der ungleich komplexeren Nachahmung (*imitare*) an, die Vincenzo Danti 1570 in Anlehnung an die Poetik des Aristoteles eingeführt hatte, indem er zwischen der Geschichtsschreibung und der Poesie unterschied. Während die Geschichtsschreibung das Besondere darstelle, sei die Poesie dieser höhergestellt, da sie das Allgemeine

4 Zu Paleotti vgl. FEY in: GAEHTGENS 2003, S. 116–123; DEEN SCHILDGEN 2011, S. 8–16; HALL 2011; LUKEHART 2013.

5 Zu den Dekorumsverletzungen siehe VON ROSEN 2009, S. 269–281; VON ROSEN 2011.

6 Vgl. hierzu PERICOLO 2011, S. 121–198, der zu Recht das Fehlen einer kunsthistorischen Gattungstheorie beklagt und sich daher intensiv mit den Quellen seit Leon Battista Albertis Malereitraktats von 1435 auseinandergesetzt hat. Siehe PERICOLO 2011, S. 15–120; vgl. auch FRIED 2010.

7 Hierzu vgl. VON ROSEN 2009, S. 269–281; VON ROSEN 2011, S. 40–46; GAGE 2014.

8 BELLORI 2018b, S. 56–59: »Aufgrund der Verfügbarkeit der Modelle und der Bequemlichkeit, einen Kopf nach der Natur auszuführen, vernachlässigten diese [die Maler] indessen die Bilderzählungen, die die Eigenheit der Maler sind, [...]« [Übersetzung Valeska von Rosen]. Vgl. hierzu auch VON ROSEN 2018, S. 100–101.

9 MANCINI 1956–1957, Bd. 1, S. 108–109: »Questa scola in questo modo d'operare è molto osservante del vero [...], fa bene per una figura sola, ma nella compositione dell'istoria ed esplicar affetto, pendendo questo dall'immaginazione e non dall'osservanza della cosa [...] non mi par che vi vagliono [...]«. Zu diesem Passus siehe PERICOLO 2011, S. 21–22, Anm. 23.

behandele.¹⁰ Für unseren Zusammenhang ist diese Differenzierung auch deswegen bezeichnend, weil er damit zwischen den Gattungen des Porträts, für dessen Vorgehen die genaue Nachbildung so wichtig ist, und der Historienmalerei eine konzeptionelle Grenze einführt und damit geradezu gegen eine Mischung von Gattungen argumentiert. Seine Kritik richtet sich daher gegen eine Auffassung des Historienbildes, das aufgrund der gewählten Methode der Nachahmung, nämlich des genauen Nachbildens der Natur, und damit durch die Betonung des Besonderen, der Gattung insofern nicht mehr gerecht wird, als es seine Aufgabe der Überhöhung der Erzählung ins Allgemeine durch idealisierte Protagonisten in einem entsprechend angemessenen Setting verfehlt. Nicht alle Sammler*innen haben sich indes von Mancinis Auffassung überzeugen lassen.

Diese Überlegungen aufgreifend steht im Folgenden die Frage nach den Nachfolgern Caravaggios in Neapel im Hinblick auf die Rezeption seiner Neuerungen auf dem Gebiet der Gattungen im Vordergrund meines Interesses.¹¹ Neapel bietet sich als Ort der Untersuchung aufgrund seiner künstlerischen Dynamik und Vielfalt wie auch seiner politischen Heterogenität besonders an. Neben dort heimischen Künstler*innen¹² war Neapel nicht zuletzt ein Ort, der mehr oder weniger temporalen Präsenzen von bolognesischen, deutschen, spanischen und römischen Künstler*innen.¹³ Zudem partizipierten die ansässigen Künstler*innen weitgehend an den künstlerischen Tendenzen im nahen Rom, das etwa eine Tagesreise entfernt war. Unbestritten ist die Bedeutung, die den beiden Aufenthalten Caravaggios in der von den spanischen Vizekönigen regierten süditalienischen Stadt in den Monaten Oktober 1606 bis Juli 1607 und von Oktober 1609 bis Juli 1610 zukommt, denn seine Kunst erfuhr so viel Aufmerksamkeit von Seiten der Maler, dass sie den bis dahin vorherrschenden spätmanieristischen Stil mit einem Schlag obsolet machte.¹⁴ Die Wirkung seines Aufenthalts in Neapel lässt sich daher am besten mit der epidemiologischen Metapher der Ansteckung, der *infezione*, die – wie Kim Young hervorgehoben hat – Vasari anstatt des Begriffs des Einflusses verwendete, beschreiben.¹⁵ Nur

10 Vgl. hierzu den Kommentar von Rudolf Preimesberger zu Vincenzo Dantis *Della differenza ch' io intendo che sia tra l'immitare e ritrarre*, in: PREIMESBERGER 1999, S. 273–287.

11 Zu den Nachfolgern Caravaggios siehe auch FRIED 2016, bes. S. 175–191; zu Neapel FORSTER/OY-MARRA/DAMM 2016.

12 Zu den bekanntesten zählen Giovanni Battista Carracciolo, Massimo Stanzione und Salvator Rosa.

13 So verbrachten Domenichino (von 1631–1641) und Giovanni Lanfranco (von 1643–1646) einige Jahre in der Hafenstadt; hier waren auch Matthias Stomer (1633–1641), Johann Heinrich Schönfeld (ca. 1636/37–ca. 1646/47), Jusepe de Ribera (ab 1616) und Artemisia Gentileschi ab 1630 (?) tätig.

14 EBERT-SCHIFFERER 2016 betont aber zu Recht, dass Caravaggio schon bevor er 1606 in der Stadt den Auftrag für das Altarbild der *Sieben Werke der Barmherzigkeit* erhielt, bekannt gewesen sein musste.

15 Hierzu KIM 2014, S. 11–38; EBERT-SCHIFFERER 2016.

sechs Jahre später wurde zudem der aus Spanien stammende Maler Jusepe de Ribera, der selbst als Caravaggist gehandelt wurde, in der Hafenstadt ansässig und etablierte sich als Maler der Vizekönige, gefolgt von der Caravaggistin Artemisia Gentileschi.¹⁶ Dennoch wurde die künstlerische Situation nicht allein durch diese gut erforschten Künstler*innen bestimmt. 1630 berief die Deputazione del Tesoro den Lieblingsschüler Annibale Carraccis, Domenichino, für die Ausmalung der Tesoro Kapelle des Doms, dessen Stil sich diametral von der zu dieser Zeit bereits vorherrschenden caravagesken Manier absetzte.¹⁷ Überdies verkörperte er jene Konzeption der Historienmalerei, die von Bellori besonders geschätzt wurde.¹⁸ Aufgrund des heute weitverbreiteten Verständnisses von Annibale Carracci und Caravaggio als Antipoden neigt man in der Interpretation der neapolitanischen Situation gerne dazu, hier schroffe Gegensätze zwischen den Caravaggisten auf der einen und den Anhängern der Carracci-Schule auf der anderen Seite zu konstruieren. Dies gilt für Neapel nicht in gleicher Weise, denn sowohl Ribera als auch Massimo Stanzione hatten diesen beiden stilistischen Tendenzen gegenüber keine Berührungsängste, sondern setzten sich im Hinblick auf die Figurendarstellung, wenn auch ganz unterschiedlich, mit ihnen auseinander.¹⁹ Gleichwohl lässt sich bis in die 1640er-Jahre hinein eine Vorliebe für eine naturalistische Malerei konstatieren, die sich nicht zuletzt auch in der Etablierung der Stillebenmalerei in Neapel manifestiert.²⁰ Insofern scheint mir Neapel also eine interessante Fallstudie für die Frage nach den Prozessen und Zielen einer offensiv betriebenen interpikturalen Rekursivität zu sein, die sich freilich häufig als ein Amalgam verschiedener Tendenzen darstellt, das gleichwohl zu einer unverwechselbaren Bildsprache geführt hat.

Der Vielfalt künstlerischer Positionen und Persönlichkeiten standen unterschiedlichste Auftraggeber und eine wachsende Anzahl an Sammler*innen gegenüber.²¹ Neben dem Klerus, der im frühen Seicento gerade für die großen Kirchen fähige Freskantensuchte, waren die wechselnden spanischen Vizekönige in hohem Maße darauf bedacht, die besten Künstler*innen für ihre Bedürfnisse arbeiten zu lassen.

16 Zu Ribera als Caravaggist vgl. BELLORI 2018a, S. 67; zu Riberas Lebenslauf siehe LANGE 2003, S. 113–168; zu Artemisia Gentileschi in Neapel vgl. zuletzt SPINOSA 2016.

17 VON BERNSTORFF 2016.

18 VON BERNSTORFF 2022.

19 Zu Ribera vgl. FARINA 2016; zu Stanzione allgemein vgl. SCHÜTZE/WILLETTE 1992.

20 VAN GASTEL 2016.

21 Die wichtigsten Sammler Neapels waren Gaspar Roomer, Jan und Ferdinand Vandeneynnden sowie Kardinal Asciano Filomarino; hierzu siehe RUOTOLO 1982; MARSHALL 2004; LORIZZO 2006.

Dies konnten Ausstattungsstücke für ihre Familienkapellen und -kirchen in Spanien sein oder auch Ausstattungszyklen für den König in Madrid.²²

Für die folgende exemplarische Untersuchung fiel meine Wahl auf den neapolitanischen Maler der zweiten Generation nach Caravaggio, namentlich Bernardo Cavallino (1616–1656?),²³ der zu den originellsten Malern seiner Generation zählt. Von Cavallinos Werdegang ist kaum mehr als seine Ausbildung bei Massimo Stanzione bekannt, doch hat die Forschung betont, dass sich sein Stil durch mannigfaltige Rekurse auszeichnet, die neben dem phasenweise dominanten riberesken Tenebrismus auch flämische und französische Vorbilder aufgreifen, die vom Maler jeweils in ein ganz eigenes Idiom überführt und mit ihm amalgamiert werden.²⁴ Es handelt sich um einen Maler, der Caravaggio nicht mehr selbst kennenlernen konnte und der auch nicht als Caravaggist gelten kann. Dennoch knüpft er, wie zu zeigen sein wird, an die von diesem angestoßenen Neuerungen an, die er auf eine ganz eigene Weise einsetzt. Aus diesem Grund habe ich auch Gemälde ausgewählt, die in den 1630er- und 1640er-Jahren entstanden sind. In dieser Zeit sind die Rekurse auf Ribera und über diesen auf Caravaggio noch deutlich auszumachen. Für den Gattungsdiskurs ist es wichtig festzuhalten, dass Cavallino nur wenige großformatige Aufträge erhielt und sich in der Folge auf kleine Formate und damit auf das Sammlerbild spezialisierte. Ob diese Entscheidung an der großen Konkurrenz in Neapel lag oder aber an ihm selbst, konnte aufgrund der dürftigen Quellenlage bislang noch nicht geklärt werden.²⁵ Im Kontext der Fragestellung dieses Aufsatzes ist dies von besonderem Interesse, denn Cavallino nutzte die kleinen Formate zur Darstellung von Historien, die sich nach den jeweiligen räumlichen Gegebenheiten seiner Sammler*innen gerichtet zu haben scheinen.²⁶ Wie wichtig diese Bildgattung auch für die Durchsetzung von

22 Vgl. zum Beispiel die auf die Repräsentationsbedürfnisse in Spanien ausgerichtete Patronage des Vizekönigs Conte di Monterrey, ZIMMERMANN 2009.

23 Zu Cavallino siehe PERCY 1984.

24 Ebd., S. 6–16.

25 Zu den bekannten Quellen siehe PERCY 1984, S. 5. Inwiefern dem Maler mit seiner Spezialisierung noch zu Lebzeiten Erfolg beschieden war, kann immer noch nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Ann Percy hat die romantische Sicht seines Biographen Bernardo De Dominici, demzufolge er zu Lebzeiten keinen Erfolg hatte und in einem Armengrab bestattet worden sein soll, überzeugend dekonstruiert. Allerdings lassen sich immer noch nur sehr wenige Gemälde in den großen zeitgenössischen Sammlungen Neapels nachweisen. Wie es scheint, gab es darüber hinaus weitere, weniger betuchte Sammler*innen, die Cavallinos Gemälde schätzten; zur ökonomischen Stellung des Malers vgl. zuletzt MARSHALL 2004. Die Chronologie seines Werkes beruht weitgehend auf Stilvergleichen. Sie kann nur durch wenige Dokumente abgesichert werden. Es lässt sich aber zeigen, dass Cavallino seine anfängliche Faszination für den Tenebrismus Riberas in seiner späteren Zeit zugunsten einer farbenfrohen Palette wieder aufgeben wird.

26 Siehe hierzu MARSHALL 2004, S. 43.

Caravaggios Neuerungen war, hat Valeska von Rosen für die römischen Sammlungen zeigen können.²⁷ Cavallinos kleine Formate sind für den Gattungsdiskurs insofern ungewöhnlich, als die Historienmalerei, ihrer ethischen Bedeutung gemäß, in der Regel große Formate beansprucht. Seine Historiengemälde nähern sich im Format bereits denjenigen an, die für Porträts, Genreszenen, Landschaften und Stilleben üblich waren, und werden auch als Kabinettbilder bezeichnet.²⁸ Cavallino ließ sich augenscheinlich nicht davon abhalten, auch auf kleinen Leinwänden und Kupferplatten Historien darzustellen, für die es offenbar einen Markt gab.²⁹ Auch andere Künstler*innen seiner Generation setzten mit unterschiedlichen Spezialisierungen auf kleine Formate. Zu nennen ist hier neben Aniello Falcone, der für seine Schlachtendarstellungen berühmt wurde, Salvator Rosa und seine frühen Landschaftsdarstellungen mit kleinformatigen Figuren.³⁰ Jenseits funktioneller Zusammenhänge bedeutete die Wahl kleiner Formate auch eine größere Freiheit und im Fall Cavallinos eine gewisse Unabhängigkeit von den Erwartungen an das Historienbild, wie sie zumindest von Seiten der Kunsttheorie gefordert wurden. In diesem Zusammenhang ist sicher auch seine Entscheidung zu sehen, die folgenden Gemälde, denen ich eine genauere Analyse widmen möchte, in ein dezidiert einfaches Setting zu versetzen, das eher an ein Genre, als an eine religiöse Historie denken lässt.

Neben dem Versuch, den Marktwert des Künstlers zu Lebzeiten zu bestimmen, hat sich die Forschung über den Maler bislang bemüht, das Amalgam verschiedener stilistischer Tendenzen der Zeit zu analysieren, in der Hoffnung, Einflüsse rekonstruieren zu können. Es ist unbestritten, dass im Werk unterschiedliche stilistische Tendenzen deutlich werden. Im Folgenden geht es mir aber um seinen Umgang mit der Historie und den sich in seinen Gemälden offenbarenden Gattungsdiskurs. Wenn ich hierbei Details mit Caravaggio vergleiche, dann nicht, um seinen Stil auf den älteren Maler zurückzuführen, sondern um seine Auseinandersetzung mit spezifischen Neuerungen, die Caravaggio in die Malerei einführte, zu markieren, mit denen sich bereits seine Lehrer Stanzione und Ribera auf unterschiedliche Weise auseinandergesetzt hatten.³¹ Cavallinos Umgang mit dem Gattungsdiskurs lässt sich gut aus der

27 Siehe hierzu VON ROSEN 2011.

28 Eine ausgesprochene Hierarchie der Gattungen wurde in den Kunstakademien erst seit dem späten 17. Jahrhundert kodifiziert. Vgl. hierzu GAEHTGENS 2003, S. 26. Für die Definition der Historienmalerei von Giovan Pietro Bellori vgl. auch FEY 1996 und VON BERNSTORFF 2022.

29 Für das späte 17. und frühe 18. Jahrhundert ist der Erfolg des Malers recht gut dokumentiert. Ob dies bereits zu Lebzeiten der Fall war, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. PERCY 1984, S. 22–24, vermutet dies zumindest. MARSHALL 2004 ist es gelungen auch kleinadlige Sammler nachzuweisen.

30 Zu Falcone vgl. MARSHALL 2016, S. 69–86; zu Rosas Anfängen in Neapel FARINA 2015.

31 Zu seinen vielen Vorbildern vgl. PERCY 1984, S. 6–14.

Perspektive Mancinis beurteilen, der – wie gezeigt – den Nachfolgern Caravaggios vorgeworfen hatte, das Besondere und nicht das Allgemeine dargestellt zu haben. Während die Historienmalerei bekanntlich auf das Allgemeine zielt, ist Cavallino zugleich am Besonderen interessiert. Daran lässt sich meiner Ansicht nach eine Überblendung ausgewählter religiöser Historien mit der Genremalerei festmachen, welche die kleinen, dem Moment geschuldeten Erzählungen in den Blick nimmt. Überdies lässt sich zeigen, dass der Maler sich selbstbewusst die Gattung zu eigen machte. Meine Analyse ist daher in drei Punkte gegliedert. Zunächst geht es mir um die Selbstbezüglichkeit des Malers, sodann um Beispiele der Überblendung der religiösen Historie mit der Genremalerei, und schließlich möchte ich an einem Beispiel zeigen, wie sehr sich sein anekdotisches Interesse sogar auf das Heiligenbild beziehen konnte.

1. Der Maler ist im Bild. Cavallino als Zeuge und Erzähler

Der weitgehend im Dunklen liegenden historischen Figur des Malers zum Trotz, sind zwei Selbstporträts erhalten, mit denen Cavallino sich selbstbewusst in Szene setzt.

Um die Mitte der 1630er-Jahre wird das großformatige Gemälde *Das Martyrium des heiligen Bartolomäus* datiert, mit dem sich der Maler einen Namen machen wollte.³² Es steht deutlich im Dialog mit den Gemälden Riberas des gleichen Sujets, wobei Cavallino auf dessen drastische Darstellung der Bartholomäusmarter verzichtet und der Szene stattdessen Ruhe und Distanz verleiht (Abb. 1).³³ Auf diesem Gemälde hat sich der Maler am linken Bildrand ohne nennenswerte Gefühlsregungen unter die Anwesenden gemischt und blickt die Betrachter*innen aus dem Bild, sozusagen über die Schulter des Heiligen an. Damit greift er die Tradition des Kryptoporträts von Künstler*innen auf, das sich zumeist durch jene Köpfe auszeichnet, die den Blick aus dem Bild auf die Betrachter*innen richten. Caravaggio hat diese Tradition bekanntlich insofern radikalisiert, als er sich in der *Matthäusmarter* der Contarellikapelle unter die betroffenen Assistenzfiguren mischt und wie diese vom grausamen Ereignis im Zentrum des Bildes zu fliehen versucht, nicht ohne dabei mit seinem entsetzten Blick den Mord am Heiligen zu kommentieren.³⁴ Anders als dieser, porträtiert sich Cavallino indes in der Rolle des stummen Zeugens, womit er nicht zuletzt die

32 Hierzu vgl. MARSHALL 2004.

33 Zu Riberas Gemälden der Bartholomäusmarter siehe zuletzt BRAY 2018.

34 Vgl. hierzu Caravaggios *Matthäusmarter* in der Contarelli Kapelle in San Luigi de' Francesi in Rom. Hierzu siehe PREIMESBERGER 1998.



1. Bernardo Cavallino,
*Das Martyrium des heiligen
Bartholomäus*, Öl auf Leinwand,
205 x 158 cm, Neapel, Museo e
Real Bosco di Capodimonte.

historische Zuverlässigkeit der Darstellung durch seine eigene Person zu bewahrheiten sucht. Zeugenschaft war gerade im religiösen Bereich eine wichtige Konstante der Beglaubigung, die in der Regel aber der Schrift oder auch den Priestern selbst zukam.³⁵ Zudem setzt Cavallino hier seine Autorschaft unmissverständlich in Szene, sodass das Selbstporträt auch stellvertretend für seine Signatur verstanden werden kann.

Demgegenüber hat das späte Selbstporträt Cavallinos auf dem Gemälde *Mucius Scaevola vor Porsenna* (Abb. 2) eine konzeptionelle Ebene in Bezug auf die Bilderzählung.³⁶ Auf den ersten Blick scheint der Maler hier sein ganzfiguriges Selbstporträt zu wiederholen. Abgesehen von deutlichen Veränderungen seiner physischen

35 Zur Zeugenschaft siehe BEHRMANN 2014.

36 Das Gemälde gehört seiner späten Schaffensphase an und wird auf ca. 1650 datiert. WALSH 1984; PERCY 1984, S. 24 haben auf die Pendants dieses Gemäldes verwiesen: hierzu gehören Cavallinos *Die Beschwörung von Samuels Schatten durch Saul*, Paul Getty Museum, Los Angeles, sowie Andrea Vaccaros *Die Predigt Jonahs in Niniveeh*, die alle eine Warnung an Könige beinhalten.



2. Bernardo Cavallino, *Mucius Scaevola vor Porsenna*, Öl auf Kupfer, 21,2 x 69,2 cm,
The Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.

Gestalt, die seinem tatsächlichen Alter – dem eines Mannes Ende dreißig – gemäß sind, nimmt es scheinbar den gleichen Platz am linken Bildrand ein, doch erscheint es weitaus größer und prominenter auf dem nunmehr kleinformatigen Gemälde als dasjenige auf der Bartholomäusmarter. Bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass der Maler sich nunmehr vor der Szene platziert hat. In den kräftigen Farben seines Inkarnats und seiner Kleidung sticht seine Figur zudem deutlich heraus. Nur dem gleich großen Helden Mucius Scaevola in der Mitte des Geschehens wird eine ähnliche Aufmerksamkeit zuteil, doch sind es sein helles Inkarnat und sein nur nuanciert abgesetzter Brustpanzer, die die Blicke auf sich ziehen. Alle anderen Figuren, selbst König Porsenna, sind ungewöhnlich verschattet dargestellt. Indem der Maler nun seiner eigenen Figur so viel Raum und Bedeutung verleiht, bezweckt er mehr als nur die Bezeugung seiner Autorschaft. Vielmehr übernimmt der Maler hier offensichtlich die Rolle des Erzählers, der in einer deutlichen Distanz zu dem u. a. von Livius (2,12,1–2,13,5) geschilderten Geschehen steht und nun die Komplizenschaft seiner Betrachter*innen sucht. Schon Alberti hatte in seinem Malereitratat von 1435 eine Figur gefordert, die die Betrachter*innen in die Darstellung einführen solle, welche

als Erzähler gedeutet werden kann.³⁷ In Cavallinos Gemälde gleicht der Maler einem Regisseur, der die vor ihm wie auf einer Theaterbühne auftretenden *dramatis personae* effektiv platziert hat.³⁸ Hier geht es weniger um die Einführung in das Geschehen als vielmehr um die Person des Erzählers, der sich für die Darstellung oder – um im Vergleich mit dem Theater zu bleiben, für die Wiederaufführung der bekannten Historie verantwortlich zeichnet.

2. Historienbild und Genre

Anhand eines kleinformatigen Historienbildes von Cavallino aus Kassel lässt sich zeigen, wie der Maler durch rekursive Amalgamierungen von Bilderfindungen Caravaggios die religiöse Historie der Heilung des blinden Vaters durch seinen Sohn Tobias als Hybrid von Historienbild und Genre gestaltet (Abb. 3).

Das Gemälde mit dem Titel *Tobias heilt seinen blinden Vater* zeigt einen Ausschnitt aus der im apokryphen Buch Tobit erzählten Geschichte, der zufolge der blinde Tobit seinen Sohn Tobias nach Medien schickt. Auf seiner Rückkehr fängt dieser in Begleitung des Erzengels Raphael einen Fisch, mit dessen Galle er die Augen des Vaters bestreichen soll, um diesen von seiner Blindheit zu heilen. Cavallino thematisiert auf seinem nur 70 x 77,2 cm großen Gemälde den Moment direkt vor der Heilung des blinden Tobit, kurz bevor der gerade zurückgekehrte Tobias auf Anweisung des Erzengels die Fischgalle seinem Vater auf die Augen streichen wird.³⁹ Dabei konzentriert er die gesamte Handlung auf die drei Protagonisten: Tobit, Tobias und den Erzengel Raphael. Die Wanderstöcke und der bellende Hund auf dem Boden, wie auch der ausschwingende Rock des Engels verweisen auf die gerade zurückgekehrten Reisenden. Sie verleihen dem Geschehen besondere Eile und Dringlichkeit und betonen dessen Zeitlichkeit. Die auf diese Weise inszenierte Brisanz des Vorgangs lässt alles Andere in den Hintergrund treten. Der Ort des Geschehens ist kaum auszumachen, spärlich möbliert und fast ganz ins Dunkel getaucht. So auch die einfach gekleideten Familienangehörigen, zu denen die beiden Frauen hinter Tobit zählen, die die Begebenheit mit Anspannung verfolgen. Obgleich die Köpfe und Gesichter von Vater und Sohn schlaglichtartig beleuchtet werden, um ihre Hoffnung und Konzentration zu zeigen, ist es der Engel, der mit seiner schönen Gestalt, der ausgesuchten Kleidung,

37 PERICOLO 2011, S. 98–99.

38 Zum zeitgenössischen Theater in Neapel und Cavallinos enger Verbindung dazu siehe PERCY 1984, S. 20–21.

39 Cavallinos Gemälde wird um 1640 datiert, siehe HEALY 2016.



3. Bernardo Cavallino, *Tobias heilt seinen blinden Vater*, Öl auf Leinwand, 70 x 77,2 cm
Museumslandschaft Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister.

den eleganten blauen Schnürschuhen und dem grünen, seidig schimmernden Mantel farbige Akzente und einen deutlichen Kontrapunkt setzt. Durch sein hell erleuchtetes, weißes Inkarnat verleiht er dem Raum einen besonderen Glanz. Obgleich der Engel selbstredend ein unverzichtbarer Bestandteil der Historie ist, war seine beherrschende Darstellung nicht selbstverständlich. In Andrea Vaccaros gleichnamigem Gemälde steht der Himmelsbote am Rande der Episode und blickt unbemerkt wohlgefällig darauf (Abb. 4).⁴⁰ Cavallino hingegen inszeniert ihn als außerirdische, in die Dunkelheit des irdischen Lebens einbrechende Präsenz des Göttlichen. Hier nimmt

40 Andrea Vaccaros *Tobias heilt seinen blinden Vater* entstand ebenfalls um 1640.



4. Andrea Vaccaro, *Tobias heilt seinen blinden Vater*, Öl auf Leinwand, 200,5 x 264 cm, Museu Nacional d'Art Catalunya, Barcelona.

der Maler ein in Caravaggios Malerei wiederkehrendes Motiv auf, das auch in seinen *Sieben Werken der Barmherzigkeit* zugegen ist, das der Maler 1606 für den Pio Monte della Misericordia in Neapel schuf.⁴¹ Näher als dieses Beispiel ist für Cavallinos Darstellung indes die erste Version von Caravaggios *Heiligem Matthäus*, auf dem der Engel dem Apostel die Hand führt (Abb. 5).⁴² Während dieses einträchtige Miteinander des Apostels und des Engels allerdings für den Kirchenraum bestimmt war, geht Cavallino noch ein gutes Stück weiter und zeigt Raphael als agierende Lichtgestalt im einfachen Haus der Familie des Tobit. Obschon auch dieses Gemälde religiös motiviert ist, aber als Sammlerbild keine religiöse Funktion mehr besitzt, lässt sich

41 Caravaggio, *Die sieben Werke der Barmherzigkeit*, Neapel, Pio Monte della Misericordia, Öl auf Leinwand, 390 x 260 cm, 1606 (vgl. S. 258, Abb. 5 in diesem Band, Beitrag Valeska von Rosen).

42 Caravaggio, *Matthäus mit dem Engel*, ehemals Kaiser Friedrich Museum Berlin, Kriegsverlust, vgl. hierzu VON ROSEN 2009, S. 270–281.



5. Caravaggio,
Matthäus mit dem Engel,
Öl auf Leinwand, 223 x 183 cm,
ehemals Kaiser Friedrich
Museum Berlin, Kriegsverlust.

der von Cavallino hier inszenierte Gegensatz nicht zuletzt als Hybrid von religiöser Historie und Genre verstehen, umso mehr als dieser eben nicht in der Kirche am Ort der Verhandlung mit dem Überirdischen gezeigt wird, sondern in einem profanen Sammlungsraum. Gerade im Vergleich mit Vaccaros großformatigem Gemälde, das die Geschichte in einem Palast mit entsprechend gekleidetem Figurenpersonal verortet, wird deutlich, dass Cavallino die Historie aus dieser exklusiven Welt, die im Wertesystem der Zeit als einzig angemessene erscheint, in jene niederer Stände holt. Auch hier rekurriert der Maler letztlich auf eine Bildstrategie Caravaggios, doch wird gerade an den Details der Darstellung deutlich, wie sehr der neapolitanische Maler darüber hinaus geht und an einer genauen Beobachtung des ganzen Ambientes interessiert ist: Trotz des schlecht beleuchteten Raums wird seine schlichte Beschaffenheit deutlich. Auch lässt sich der einfache, aber schwere Wollstoff des Mantels von Tobit erkennen, wie auch der hölzerne Schemel, auf dem er sitzt. Dass ausgerechnet sein zerbeulter und abgetragener Schuh in allen Details vom Licht des Engels angeleuchtet wird und zum Vergleich mit dem neben ihm dargestellten wohlgeformten und in elegante Sandalen geschnürten rechten Fuß des Engels zu sehen ist, verdichtet noch einmal den das Gemälde bestimmenden Gegensatz von himmlischer Transzendenz und irdischer Immanenz, die der Maler hier geradezu in ironischer Weise gegen-



6. Bernardo Cavallino,
Der Traum Josephs,
Öl auf Leinwand, 102 x 75 cm,
Warschau, Nationalmuseum.

einandersetzt.⁴³ Gerade diese feine Beobachtung des Malers und die darauf zurückzuführende Charakterisierung der Protagonisten über ihre Kleidung, wie auch die Übersetzung der Handlung in ein einfaches Ambiente, rückt dieses religiöse Sammlerbild deutlich in die Nähe von Genrebildern, auch wenn die Darstellung des Engels in dieser Gattung nichts zu suchen hat. Anders als das mit seinen 200,5 x 264 cm große Gemälde Andrea Vaccaros, das Teil eines repräsentativen Zyklus von zwölf Gemälden war, der die Geschichte Tobits in vielen Einzelheiten erzählte,⁴⁴ bedient Cavallino offenbar gerade den Geschmack jener Sammler*innen, die auch Gefallen an niederländischen Genrebildern fanden.

Nicht nur in der Heilung des blinden Vaters von Tobias integrierte Cavallino Engel in seine Historien. Auch im *Traum Josephs* aus Warschau spielt ein Engel eine

43 Zum Konzept der Ironie in der Malerei Caravaggios siehe VON ROSEN 2009, S. 269–296.

44 Der Zyklus umfasste ursprünglich zwölf Gemälde. Nur sechs davon sind bekannt. Sie befinden sich alle im Museu Nacional d'Art Catalunya in Barcelona.

wichtige Rolle in der Bilderzählung (Abb. 6), wo er einen Kontrapunkt zur Idylle der in den Schlaf versunkenen Heiligen Familie darstellt, die einer Genreszene würdig ist.⁴⁵ Das Gemälde zeigt eine einfache Kammer, deren Mobiliar nur aus einem Tisch und einem Bett besteht, das notdürftig von einem Baldachin überspannt wird. Während Maria und das Kind die Bettstatt ganz für sich beanspruchen, ist Joseph sitzend mit übergeschlagenen Beinen eingeschlafen. Er hat sich mit dem derben Tischtuch behelfsmäßig zugedeckt und seinen Kopf auf den Tisch gelegt. Maria scheint beim Betrachten ihres Kindes vom Schlaf überwältigt worden zu sein, noch immer stützt sie sich auf ihren linken Arm. Dagegen hat sich der kleine Jesus ganz dem Schlaf hingeeben. Bedeckt mit dem blauen Mantel seiner Mutter schauen gleichwohl seine Beine und Füße hervor, die über den Rand des Lagers hinausreichen und ganz entspannt zur Seite gefallen sind. In diese Idylle bricht nun der Engel ein. Wieder betont Cavallino dessen körperliche Präsenz, obgleich das himmlische Wesen der Geschichte gemäß Joseph lediglich im Traum erscheint. Damit greift er erneut auf Caravaggios Erfindung zurück und gestaltet den Engel auch hier in deutlichem Kontrast zur Heiligen Familie, diesmal allerdings durch seine eindrückliche Bewegung, die im Gegensatz zur schlafenden Heiligen Familie und insbesondere zu Joseph steht, dessen Schatten der Engel gleichwohl teilt. Nur Mutter und Kind werden vom Licht, das mit dem Engel in die Kammer fällt, angestrahlt. Marias rotes Gewand zieht dabei die Blicke auf sich.⁴⁶ Das eigentliche Thema des Bildes ist der Gegensatz von Ruhe und Aktion. Letztere wird in Haltung und Gestus des Engels verkörpert, aber zugleich vollständig in die Zukunft verlegt und damit der Imagination der Betrachter*innen anheimgestellt. Statt dieser zukünftigen Handlung mehr Aufmerksamkeit zu schenken, lenkt der Maler den genrehaften Blick auf die kleinen Ereignisse während des Schlafes der Protagonisten: auf die gedrehte Haltung Josephs, das von der Matratze heruntergerutschte Beinchen des Kindes und die aufgestützte, prekäre Haltung der Maria, die in jedem Moment zusammensinken droht. Die Betrachter*innen sind von diesen kleinen Regungen so stark angezogen, dass die vom Engel verkörperte Eile zum Aufbruch tatsächlich als Störung wahrgenommen wird und der Ernst seiner Intervention im Sinne der Heilsgeschichte in den Hintergrund tritt. Man könnte auch sagen, dass es zwei Ebenen der Erzählung in diesem Gemälde gibt: eine Rahmehandlung, die einen bestimmten Moment der Heilsgeschichte vor Augen führt, in die

45 Zum Gemälde vgl. BENESC 1988, S. 49

46 Die Erscheinung des Engels bezieht sich hier auf Matthäus 2, 13:

»Da sie aber hinweggezogen waren, siehe, da erschien der Engel des Herrn Jopseph im Traum und sprach: ›Stehe auf und nimm das Kindlein und seine Mutter zu dir und flieh nach Ägyptenland und bleib allda, bis ich's dir sage; denn Herodes geht damit um, dass er das Kindlein suche, es umzubringen.«

eine weitere Ebene eingeschrieben ist, die vom Setting und der Haltung der einzelnen Figuren erzählt wird. Mit den Begriffen Gérard Genettes ließe sich hier von einer extra- und intradiegetischen Ebene sprechen.⁴⁷

3. Anekdotische Erzählungen und das Heiligenbild

Während Cavallino im Warschauer Gemälde Dekorumsverletzungen zugunsten der Schilderung einer Familienidylle in Genremanier vermeidet, lässt sich an dem Gemälde der *Unbefleckten Empfängnis* in der Brera in Mailand zeigen, dass der Maler hier genrehaft anekdotischen Details so viel Raum geschaffen hat, dass das würdige Sujet der Mutter Gottes selbst eine anekdotische Wendung erfährt (Abb. 7).⁴⁸ Die Figur der Jungfrau Maria nimmt in diesem Heiligenbild nahezu die gesamte Höhe ein. In ihrem für die Ikonographie der Unbefleckten Empfängnis typischen weißen Gewand mit blauem Mantel, steht sie auf Wolken mit gefalteten Händen und blickt auf drei Engel nieder, die sich darum balgen, ihr Blumen zu überreichen. Der kleine Engel am rechten Bildrand ist als Sieger daraus hervorgegangen, denn er hat sich auf seine Füßchen gestellt und streckt der Heiligen Lilien und Rosen entgegen, derweilen ein weiteres Engelchen vor ihr langgestreckt zu ihren Füßen mit einem Palmzweig liegt. Sein Kopf dient dem linken Fuß Mariens zur Stütze. Zu ihrer Rechten streckt sich ein dritter kleiner Balg mit einem Olivenzweig in der Hand. In seinem Blick wird eine Verstimmung erkennbar, die sich offensichtlich auf seinen Bruder bezieht, der sich mit seinen schönen Blumen vorwiegend in Szene gesetzt hat. Sicher, die Lilien und Rosen gehören zur Ikonographie der Unbefleckten Empfängnis, die gerade in Neapel und in Spanien zu den wichtigsten Glaubenssätzen zählte.⁴⁹ Cavallino ist auf diesem Sammlerbild jedoch weniger auf die Zurschaustellung der Schönheit und Reinheit der Maria bedacht. Vielmehr hat er seine Konzentration auf die Putten gerichtet, die in diesem Gemälde vom bloßen Träger von Attributen zu eigenständigen Handelnden werden und auf diese Weise auch die Aufmerksamkeit der Jungfrau Maria auf sich

47 Hierzu GENETTE 2007.

48 Bernardo Cavallino malte die *Unbefleckte Empfängnis* 1647. Es existieren mehrere Gemälde dieses Sujets, allerdings jeweils in anderer Pose.

49 Die Unbefleckte Empfängnis ist seit 1854 ein Dogma der römisch-katholischen Kirche. Es besagt, dass Maria aufgrund ihrer vorbestimmten Rolle im Heilsplan vom Makel der Erbsünde frei ist. Die Ikonographie entwickelte sich im Laufe der Zeit. Seit der Gegenreformation gehörte sie zum festen Bestandteil religiöser Bildpropaganda. Da zu ihren wichtigsten Verfechtern Spanier zählten, war ihre Darstellung hier besonders beliebt. Vgl. beispielsweise Jusepe de Riberas Gemälde der *Unbefleckten Empfängnis* in der Sammlung des Grafen Harrach, Schloss Rohrau, das wie andere seiner Gemälde des gleichen Themas für spanische Auftraggeber bestimmt war. Hierzu vgl. HOFMANN 2016.



7. Bernardo Cavallino,
Die Unbefleckte Empfängnis,
1647, Öl auf Leinwand,
165 x 115 cm, Mailand, Brera.

ziehen, die verwundert auf sie herabblickt. Ohne dabei das Dekorurn zu verletzen hat der Maler aus den Parerga dieses äußert konventionellen Sujets eine kleine Erzählung gemacht. Indem er die Verkörperung der Engel beim Wort nimmt und sie kindgerecht porträtiert, bewegt er nicht allein die Betrachter*innen zum Schmunzeln, sondern entlockt sogar der Jungfrau Maria selbst einen neugierigen Blick. Cavallino erweist sich in diesen Historien gemälden also als ein am Detail interessierter Maler, deren erzählerisches Potential er erkannt hat und zu kleinen Nebenerzählungen nutzt. Diese entfalten eine Präsenz, die sogar die Rahmenhandlung affiziert. Im Fall der *Unbefleckten Empfängnis* gewinnt Cavallino der Verkörperung eines theologischen Glaubenssatzes mithin anekdotische Züge ab. Sein Interesse am Detail und den kleinen Ereignissen entspricht zudem dem Format der Bilder, die große Gesten weniger überzeugend transportieren würden. Überhaupt lässt sich ein deutliches

Anliegen des Malers an einer Vermenschlichung der religiösen Historie feststellen, die er durch die genrehaften Details seiner Gemälde betont. Hierfür rekurriert er auf Bilderfindungen Caravaggios, namentlich auf die Verkörperung himmlischer Wesen, wie vor allem der Engel, deren körperliche Präsenz in den Gemälden Caravaggios tatsächlich einer Inkarnation, einer Fleischwerdung gleichkommt.⁵⁰ Anders als Caravaggios Strategie der Verunsicherung seiner Betrachter*innen legt Cavallino es darauf an, seinen Sammler*innen die Möglichkeit der Identifikation mit den Protagonisten der religiösen Historie zu geben, die über die Vermittlung strenger Glaubensinhalte hinausgeht. Cavallinos Gemälde fungieren darüber hinaus gleichsam als Resonanzräume berühmter Bildfindungen Caravaggios, die, gefiltert durch die Auseinandersetzungen Stanziones und Riberas mit diesem epochalen Maler, hier allerdings mehr der Versicherung als der erneuten Vertiefung dienen. Das Neue dieser Gemälde liegt offensichtlich nicht in der Überbietung vergangener Errungenschaften, als vielmehr in der Überblendung von Historien- und Genremalerei, die nicht zuletzt eine sozial differente Käuferschicht ansprechen sollte. Mit seinem Blick für das Detail gleicht er jenen Malern, die mehr das Besondere einer Situation als das Allgemeine der Botschaft zur Darstellung bringen wollten.

50 Zum Konzept der *incarnazione* im Zusammenhang mit Caravaggio vgl. VON ROSEN 2018, S. 105–107.

Literaturverzeichnis

- ALBERTI 2002: Leon Battista Alberti, *Della Pittura. Über die Malkunst*, hg., eingel., übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.
- ARISTOTELES 2008: Aristoteles, *Poetik*, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt (Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung; 5), Berlin 2008.
- BÄTSCHMANN 2002: Oskar Bätschmann, Einleitung, in: Leon Battista Alberti, *Della Pittura. Über die Malkunst*, hg., eingel., übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 1–60.
- BEHRMANN 2014: Carolin Behrmann, *Vor Augen stellen: Zeugenschaft und Imitation*, in: *Autopsia: Blut- und Augenzeugen*, hg. von Carolin Behrmann und Elisabeth Priedl, Paderborn/München 2014, S. 9–19.
- BELLORI 2018A: Giovan Pietro Bellori, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto / Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten*, neu übersetzt von Anja Brug und Irina Schmiedel unter Mitarbeit von Ulrike Tarnow, hg., eingel., kommentiert und mit einem Essay versehen von Elisabeth Oy-Marra (Giovan Pietro Bellori, *Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten it./dt.*; 1), Göttingen 2018.
- BELLORI 2018B: Giovan Pietro Bellori, *Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio / Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio*, übersetzt, hg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Valeska von Rosen (Giovan Pietro Bellori, *Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten it./dt.*; 5), Göttingen 2018.
- BENESC 1988: Hanna Benesc, *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum in Warschau: Ausstellung im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig vom 24. November 1988 – 29. Januar 1989*, Braunschweig 1988.
- BERNSTORFF 2016: Marieke von Bernstorff, »...Die Hölle sind die anderen.« Domenichinos Aufenthalt in Neapel und die Ausstattung der Cappella del Tesoro, in: *Caravaggios Erben. Barock in Neapel*, hg. von Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra u.a. (Ausstellungskatalog Wiesbaden), Wiesbaden 2016, S. 111–127.
- BERNSTORFF 2022: Marieke von Bernstorff, *Belloris Domenichino – tragischer Held im Wettstreit*, in: *Vita di Domenico Zampieri, il Domenichino / Das Leben des Domenico Zampieri*, gen. Domenichino, übersetzt, hg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Marieke von Bernstorff (Giovan Pietro Bellori, *Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten it./dt.*; 8), Göttingen 2, S. 319–398.

- BRAY 2018: Xavier Bray, Religious Violence: Saint Bartholomew, in: Ribera. Art of Violence, hg. von Edward Payne und Xavier Bray (Ausstellungskatalog London), Lewes 2018.
- DEEN SCHILDGEN 2011: Brenda Deen Schildgen, Cardinal Paleotti and the *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, in: Sacred Possessions. Collecting Italian Religious Art 1500–1900, hg. von Gail Feigenbaum und Sybille Ebert-Schifferer, Los Angeles 2011, S. 8–16.
- EBERT-SCHIFFERER 2016: Sybille Ebert-Schifferer, Caravaggio in Neapel. Kurze Zeit, große Wirkung, in: Caravaggios Erben. Barock in Neapel, hg. von Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra u.a. (Ausstellungskatalog Wiesbaden), Wiesbaden 2016, S. 49–66.
- FARINA 2015: Viviana Farina (Hg.), Il giovane Salvator Rosa. Gli inizi di un grande maestro del '600 europeo, con una selezione ragionata dei disegni, hg. von Viviana Farina, Monghidoro (BO) 2015.
- FARINA 2016: Viviana Farina, Les Carracci et Naples: échos et assonances chez Ribera, Falcone et Rosa, in: Les Carracci, l'autre voie de la modernité, hg. von Institut national d'histoire de l'art, Paris 2016, S. 38–49.
- FEY 1996; Felice Fey, Giovan Pietro Bellori, Das Leben der modernen Maler, Bildhauer und Architekten (1672), in: Historienmalerei, hg. von Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 1), Berlin 1996, S. 166–173.
- FORSTER/OY-MARRA/DAMM 2016: Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra und Heiko Damm, Caravaggios Erben. Barock in Neapel (Ausstellungskatalog Wiesbaden), München 2016.
- FRIED 2010: Michael Fried, The Moment of Caravaggio, Princeton 2010.
- FRIED 2016: Michael Fried, After Caravaggio, New Haven/London 2016.
- GAEHTGENS/FLECKNER 2003: Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner (Hg.), Historienmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 1), Darmstadt 2003.
- GAEHTGENS 2002: Barbara Gaehtgens (Hg.), Genremalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 4), Berlin 2002.
- GAGE 2014: Frances Gage, Caravaggio's *Death of the Virgin*, Giulio Mancini, and the Madonna Blasphemed, in: Michelangelo Merisi da Caravaggio Reflections and Refractions, hg. von Lorenzo Pericolo, Farnham u.a. 2014, S. 83–104.
- GENETTE 2007: Gérard Genette, Discours du récit, Paris 2007.
- HALL 2011: Marcia B. Hall, The Sacred Image in the Age of Art. Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio, New Haven 2011.

- HEALY 2016: Fiona Healy, Bernardo Cavallino, Der junge Tobias heilt seinen blinden Vater, in: Caravaggios Erben. Barock in Neapel, hg. von Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra u. a. (Ausstellungskatalog Wiesbaden 2016), Wiesbaden 2016, S. 410.
- HOFMANN 2016: Sabine Hofmann, Jusepe de Ribera, Allegorie der Unbefleckten Empfängnis, in: Caravaggios Erben. Barock in Neapel, hg. von Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra u. a. (Ausstellungskatalog Wiesbaden 2016), Wiesbaden 2016, S. 327.
- KIM 2014: David Young Kim, The Travelling Artist in the Italian Renaissance. Geography, Mobility and Style, New Haven 2014.
- LANGE 2003: Justus Lange, »opera veramente di rara naturalezza«. Studien zum Frühwerk Jusepe de Riberas mit Katalog der Gemälde bis 1626, Würzburg 2003.
- LORIZZO 2006: Lorendana Lorizzo, La collezione del cardinale Ascanio Filomarino: pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel Seicento, con una nota sulla vendita dei beni del cardinal Del Monte, Neapel 2006.
- LUKEHART 2013: Peter M. Lukehart, Painting virtuously. The Counter-Reform and the Reform of Artist's Education in Rome between Guild and Academy, in: The sensuous in the Counter-Reformation Church, hg. von Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, Cambridge (Mass.) 2013, S. 161–186.
- MANCINI 1956–1957: Giulio Mancini, Considerazioni sulla pittura, hg. und zum ersten Mal publiziert von Adriana Marucchi mit einem Kommentar von Luigi Salerno, 2 Bände, Rom 1956–1957.
- MARSHALL 2004: Christopher R. Marshall, Market, Money and Artistic Manoeuvres: Bernardo Cavallino and the Grand Manner, in: Melbourne Art Journal 7, 2004, S. 41–48.
- MARSHALL 2016: Christopher R. Marshall, Baroque Naples and the Industry of Painting. The World in the Workbench, New Haven u. a. 2016.
- PERCY 1984: Ann Percy, Bernardo Cavallino of Naples (1616–1656), in: Bernardo Cavallino of Naples, hg. von Ann T. Lirie und Ann Percy, (Ausstellungskatalog Cleveland), Cleveland 1984.
- PERICOLO 2011: Lorenzo Pericolo, Caravaggio and Pictorial Narrative, London 2011.
- PREIMESBERGER 1998: Rudolf Preimesberger, Caravaggio im »Matthäusmartyrium« der Cappella Contarelli, in: Zeitenspiegelung, hg. von Peter K. Klein und Regine Prange, Berlin 1998, S. 135–149.
- PREIMESBERGER 1999: Rudolf Preimesberger, Lodovico Castelvetro: Das Besondere, nicht das Allgemeine – *ritrarre* statt *imitare* (1570), in: Porträt, hg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 2), Berlin 1999, S. 273–287.

- ROSEN 2009: Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009.
- ROSEN 2011: Valeska von Rosen, Implicit Decontextualization. Visual Discourse of Religious Paintings in Roman Collections ca. 1600, in: Sacred Possessions. Collecting Italian Religious Art 1500–1900, hg. von Gail Feigenbaum und Sybille Ebert-Schiffärer, Los Angeles 2011, S. 39–54.
- ROSEN 2018: Valeska von Rosen, Wahrheit der Schöpfung und Neuheit der Malerei. Bellori schreibt über Caravaggios ›kunstlose Kunst‹, in: Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio / Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio, übersetzt, hg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Valeska von Rosen (Giovan Pietro Bellori, Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten it./dt.; 5), Göttingen 2018, S. 81–115.
- RUOTOLO 1982: Renato Ruotolo, Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roomer e i Vandeneiden, Massa Lubrense (Na) 1982.
- SCHÜTZE/WILLETTE 1992: Sebastian Schütze und Thomas C. Willette (Hg.), Massimo Stanzione. L'opera completa, Neapel 1992.
- SPINOSA 2016: Artemisia a Napoli, in: Artemisia Gentileschi e il suo tempo, hg. von Francesca Baldassari, Mailand 2016, S. 55–67.
- VAN GASTEL 2016: Joris van Gastel, Auf fruchtbarem Boden. Das neapolitanische Stillleben, in: Caravaggios Erben. Barock in Neapel, hg. von Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra u.a. (Ausstellungskatalog Wiesbaden), Wiesbaden 2016, S. 226–237.
- WALSH 1984: John Walsh, New Acquisitions 1983, in: The J. Paul Getty Museum Journal 12, 1984, S. 308.
- ZIMMERMANN 2009: Katrin Zimmermann, Il viceré VI conte di Monterrey. Mecenate e committente a Napoli (1631–1637), in: España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII, hg. von José Luis Colomer, Madrid 2009, S. 277–292.

Bildnachweis

Google Arts and Culture: Abb. 1

akg Images: Abb. 2, 4, 6, 7

Bridgeman Images: Abb. 3

Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009, S. 5: Abb. 5

Dominik Brabant

Melancholie, Mehrdeutigkeit, Gattungsmischung. Valentin de Boulogne als Genrekünstler

Der französische Maler Valentin de Boulogne (1591–1632)¹ gilt als der melancholischste Maler innerhalb der Gruppe der Caravaggisten² – bekanntlich ein durchaus umstrittener Sammelbegriff für all jene Maler, die meist durch die Vermittlung der Gemälde Bartolomeo Manfredis zur europaweiten Verbreitung der Bildsprache Caravaggios beigetragen haben.³ Nahezu leitmotivisch zieht sich diese Auffassung durch eine große monographische Ausstellung zu dem Künstler, dessen Karriere sich im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts entwickelte, aus dem Jahr 2016/17. Die Ankündigung des Metropolitan Museum hob hervor, dass Roberto Longhi, der für die Wiederentdeckung Valentins im 20. Jahrhundert wichtige Arbeiten verfasst hat, in diesem noch »the most energetic and passionate of Caravaggio's naturalist followers« gesehen habe.⁴ Demgegenüber finden sich im Katalog zahlreiche Bildbeschreibungen, die zu Recht die melancholische Grundstimmung einer Vielzahl der religiösen

1 Katharina Volk danke ich herzlich für die Unterstützung bei der Korrektur der Bibliographie und der Bildrecherche. Geburts- und Todesjahr von Valentin de Boulogne sind dank Archivrecherchen von Anatole Dauvergne (1879) und Roberto Longhi (1935) bekannt. Es gilt als gesichert, dass seine Familie aus Coulommiers stammt. Vgl. BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974 1974, S. 124.

2 Bereits im *Directors' Foreword* der letzten größeren Ausstellung zu Valentin de Boulogne wird dieser als »wonderfully inventive painter and poet of melancholy« eingeführt – eine Charakterisierung, die in dem Katalog immer wieder anklingt. Die Ausstellung wurde zunächst im Metropolitan Museum of Art unter dem Titel *Valentin de Boulogne – beyond Caravaggio* und dann im Louvre mit dem leicht variierten Titel *Valentin de Boulogne – réinventer Caravage* gezeigt. Vgl. LEMOINE/CHRISTIANSEN 2016, S. VII.

3 Vgl. exemplarisch die jüngere Debatte zu den Caravaggisten in Ausstellungen und Studien: FRANKLIN/SCHÜTZE 2011; BONFAIT 2012; VAN DER SMAN 2016; FRIED 2016.

4 Vgl. https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Valentin_de_Boulogne_Beyond_Caravaggio, 2016, letzter Zugriff: 19.07.2021.

Historien- wie auch der Genreszenen hervorheben. Bezüglich des *Konzerts* von 1615 im Indianapolis Museum of Art ist beispielsweise zu lesen, das Gesicht des jungen Musikers sei »lost in reverie or attentive to the music«. Man sei hier mit Valentins »first attempt to render a psychological dimension« seiner Figuren konfrontiert. Des Weiteren ist in diesem Katalog zu lesen: »The detail introduces a tone, combining amusement and melancholy, and thereby announcing Valentin's future interests.«⁵ Auch in den Beschreibungen der Historien Gemälde finden sich zuhauf suggestive Formulierungen zur melancholischen Prägung von Valentins Malerei.⁶

Was aber in dieser Ausstellung wie auch in der nicht allzu umfassenden Literatur zu diesem Künstler – abgesehen von verstreuten Hinweisen – kaum problematisiert, geschweige denn systematisch untersucht wurde, ist der Zusammenhang zwischen dieser »Melancholisierung« der caravaggesken Bildsprache und der sich in den Jahren um 1600 mit besonderer Dringlichkeit herauskristallisierenden Gattungsproblematik. Diese spannt sich in einem komplexen Feld aus Verhandlungen von bereits existierenden Gattungshierarchien sowie der Neucodierung bekannter Bildsprachen aus; sie reicht von der Etablierung neuer Gattungen im Zuge der Entwicklung von innovativen Bildtypen, etwa des Sammlerbildes, bis zu den zugleich vonstattengehenden Prozessen der Vermischung, Hybridisierung und Amalgamierung von Gattungen.⁷ Wie schon ein flüchtiger Blick auf das Schaffen Manfredis verdeutlichen kann, kommt den sogenannten Caravaggisten in diesen Umschichtungen eine herausragende Rolle zu. Manfredis entscheidende Neuerungen in der Auseinandersetzung mit den Werken Caravaggios fallen bereits in die Zeit der ersten zwei Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts. Wie immer wieder betont wurde, verschleifen die Caravaggisten tendenziell Grenzziehungen zwischen den Gattungen: In einer für Manfredi so typischen vielfigurigen Komposition wie der *Verleugnung Petri* (ca. 1616–18) aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig etwa vermengen sich Figurentypen und Darstellungsprinzipien der Historien- und der Genremalerei.⁸ Darüber hinaus lässt sich im Œuvre dieses Künstlers sowie auch weiterer Caravaggisten, wie Simon Vouet oder Nicolas Regnier, die Tendenz ausmachen, Gemälde beider Gattungen mit ähnlichen ästhetischen Prinzipien zu behandeln, allen voran der berühmten Helldunkel-Malerei

5 Vgl. LEMOINE/CHRISTIANSEN 2016, S. 105.

6 Vgl. exemplarisch die Beschreibung des *Letzten Abendmahls* (1625–26, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini) als geprägt von einem »grave, serious mode«. Ebd., S. 153.

7 Vgl. zur Genese neuer Gattungen um 1600: VON ROSEN 2009; VON ROSEN 2011; zum Gattungsdiskurs um 1600, insbesondere auch zur Bedeutung von Vincenzo Giustinianis *Discorso sopra la pittura* für die Gattungsdiskussion im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts GEDOVA 2017, S. 291–478; zur Rolle Caravaggios für die Entstehung des sogenannten »Galeriebildes« FRIED 2010.

8 Vgl. HARTJE 2004, S. 257–260, S. 319–321.

mit nahsichtigen, dicht gedrängten Figuren in unterschiedlichen Körperhaltungen und vielfachen gestischen Bezugnahmen aufeinander. Dadurch heben sich die Werke der Nachfolger Caravaggios von dessen Umgang mit Genre- und Historienkonventionen ab, und zwar insofern dessen wenige, dem Frühwerk zuzurechnende Genreszenen innerhalb seines Gesamtschaffens eine vergleichsweise distinkte Gruppe bilden, die sich von den Historienszenen merklich unterscheidet. Demgegenüber hat Caravaggio mit Gemälden wie der *Berufung des heiligen Matthäus* in der Contarelli-Kapelle in ausgesprochen kühner Weise Genreelemente in die Historienmalerei integriert – eine Strategie der Gattungsmischung, die für die Caravaggisten in hohem Maße einflussreich war.⁹

Wie in der Forschung immer wieder zu Recht betont wurde, kann man Valentins Bildpoetik aber nur sehr eingeschränkt im Sinne einer bloßen Imitation caravaggesker Bildprinzipien oder einer Befolgung der (von Joachim von Sandrart so bezeichneten) *Manfrediana Methodus* erklären – also jener künstlerischen Vereinheitlichungs- und Harmonisierungsarbeit, durch die Manfredi Caravaggios komplexe Bildfindungen für eine breite europäische Rezeption öffnete.¹⁰ Um Valentins Umgang mit Gattungskonventionen und insbesondere die sich in seinem Schaffen abzeichnenden Prozesse der Gattungsmischung zu verstehen, lohnt es also, dessen Bildpoetik in ihrer ästhetischen Eigenständigkeit, ja Eigenwilligkeit in den Blick zu nehmen.

Die noch im Prozess der Entstehung und Ausdifferenzierung befindlichen Gattungen der Malerei zählten bekanntlich in der Frühen Neuzeit zu denjenigen Bildkonventionen, die die Seherwartungen des zeitgenössischen Publikums in entscheidender Weise steuerten. Der kreative und bisweilen subversive Umgang mit Gattungsregeln darf somit als eine herausragende künstlerische Strategie verstanden werden, durch die das ästhetische, aber auch bildpolitische Normengefüge der frühneuzeitlichen Malerei stabilisiert, aber – in unserem Fall wichtiger – ebenso in Verwirrung gebracht werden konnte.

Dabei macht es selbstverständlich einen gravierenden Unterschied, ob ein Künstler in der Königsgattung der Malerei, also in religiösen oder mythologischen Historienszenen, einen melancholischen Ton anschlägt¹¹, oder aber dies in einer Gattung unternimmt, die im vorangegangenen Jahrhundert in der Publikumserwartung

9 Vgl. LEMOINE 2012, S. 157–169.

10 Vgl. zum Verhältnis von Manfredi und Valentin HARTJE 2004, S. 204–206, S. 234–236.

11 Ein klassischer Künstler, der sich hier zum Vergleich anbietet, wäre Nicolas Poussin. Seit dem 18. Jahrhundert wurde dieser immer wieder in Relation zu Valentin gesehen. Vgl. zur Rezeptionsgeschichte von Dezallier d'Argenville bis Jacques Thuillier: BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974, S. 125–126. Zum Melancholie-Diskurs bei Poussin vgl. den klassischen Aufsatz von Panofsky, PANOFSKY 2002.

überwiegend von einer komisch-humoristischen Stilhöhe geprägt war. Die Bildgattung der Alltagsdarstellungen war im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert noch eng mit der Welt der Komödie und hier insbesondere dem Figurenrepertoire der *commedia dell'arte* verbunden.¹² Diese Form des Stegreiftheaters wartete mit tendenziell stereotypen Charakterfiguren auf, wobei der Akzent auf häufig improvisierten performativen Handlungen lag, die in der Regel einem relativ festen und dem Publikum wohlvertrauten Schema folgten.¹³ Wie Barry Wind, Olivier Bonfait und andere herausgearbeitet haben, griffen Genremaler vielfach auf solche typisierten, sozial codierten Figuren zurück.¹⁴ Lange vor der Erfindung der Soziologie im 19. Jahrhundert als akademischer Disziplin bildete sich in der Genremalerei so etwas wie ein sozialanalytischer Blick heraus. Der ästhetische Reiz von Genredarstellungen in der Zeit um 1600 lag also in der das Publikum unterhaltenden Anamnese der Physiognomie, der schichtspezifischen Kleidung, des Habitus, des Ambiente und der jeweiligen Verhaltensweisen der Figuren – diese Tradition wirkte noch weit in die Malerei des frühen und mittleren 17. Jahrhunderts nach.¹⁵

Valentin aber hat sich offensichtlich in einer Vielzahl seiner Werke auf eine melancholische »Versenkung ins Leben der kreatürlichen Dinge«¹⁶ eingelassen (um hier mit einer gewissen interpretativen Freiheit Walter Benjamins Charakterisierung der barocken Melancholie in seinem Trauerspiel-Buch aufzugreifen). Im Gegenzug folgte aus dieser Transformation aber auch, dass sich der Künstler überraschend deutlich und konsequenter als seine Mitstreiter – allen voran Simon Vouet – von einer humorvollen, satirischen, burlesken, oft zotigen und bisweilen das Gegenüber herabsetzenden Bildsprache distanzierte, für die die Genremalerei in den Jahren um 1600 in erster Linie geschätzt wurde.¹⁷

12 Grundlegend hierzu WIND 1974, S. 25–35.

13 Zur *commedia dell'arte* in ihren unterschiedlichen theatertheoretischen und -praktischen Kontexten sowie im Horizont ihrer internationalen Verbreitung: BALME/VESCOVO/VIANELLO 2018.

14 Vgl. WIND 1974; BONFAIT 2008.

15 Der hier skizzierten Problematik werde ich mich in einem umfassenden Kapitel meiner im Entstehen begriffenen Habilitationsschrift, die der Genese des »sozialanalytischen« Sehens in der Geschichte der europäischen Genremalerei nachgeht, widmen. Zudem ist ein Aufsatz zu Valentins Wahrsagerinnen-Szenen in Vorbereitung, der in einem Tagungsband zu Phänomenen der Ambiguität und Temporalität in der Genremalerei publiziert werden soll. Dieser wird von Britta Hochkirchen und mir herausgegeben und geht auf eine Tagung im November 2020 zurück.

16 BENJAMIN 1978, S. 132.

17 Vgl. exemplarisch die Bedeutung von Humor in der Darstellung von Genreszenen, die Nahrung und Essen thematisieren, sowie zu ihren medizingeschichtlichen Kontexten McTIGHE 2004.

Im Folgenden soll die Frage aufgeworfen werden, welchen Stellenwert Motive und ästhetische Inszenierungen von Melancholie und Reflexion in Valentins Genreszenen einnehmen und welche Konsequenzen diese in Bezug auf die Gattungsfragen und die Rezeption dieser Werke haben.¹⁸ Nur am Rande interessiert dabei die zu diesem Zeitpunkt und spätestens seit Albrecht Dürers berühmtem Stich *Melencolia I* (1514) konventionalisierte Motivik des Melancholikers.¹⁹ Vielmehr soll die für das Publikum blickleitende Inszenierung einer spezifischen Sicht auf Genreszenen im Zentrum stehen. In narratologischer Hinsicht wird diese als eine Suspendierung von (erzähllogisch zu erwartenden) Handlungsfolgen analysiert werden; eine sich melancholisch gebende Malerei tendiert also, wie gezeigt werden soll, dazu, nicht kausale Handlungsketten zu veranschaulichen, sondern Momente des Innehaltens und der reflexiven Distanznahme vom Geschehen. Aus der Perspektive der Schilderung des Bildpersonals soll Valentins Tendenz zum Melancholischen als dessen Neigung zur Darstellung der Bildfiguren als in sich absorbierte, verinnerlichte, reflexive Figuren gekennzeichnet werden. Beiden Aspekten, also der Unterbrechung oder Verzögerung einer in der Bilderzählung sich entfaltenden kausallogischen Handlung, wie sie seit der Renaissance in besonderem Maße in der Historienmalerei kultiviert worden ist,²⁰ sowie der Interiorisierung des Bildpersonals und in der Folge auch der Rezipienten, die sich auf solche Szenarien mit interessiertem oder gar einfühelndem Blick einlassen, widmen sich die nachfolgenden Überlegungen. Hierbei soll die Aufmerksamkeit auch auf die Verbindung der Werke mit anderen Gemälden des Künstlers sowie schlaglichtartig auf Bilder weiterer Maler gerichtet werden.

Wie aber lässt sich das Verhältnis von Melancholie und Gattungsreflexion in theoretisch-methodischer Hinsicht, aber auch in Bezug auf die hier fokussierte Epoche erfassen? Der Romanist Ulrich Schulz-Buschhaus hat ausgehend von der methodisch-epistemologischen Problematik von Epocheneinteilungen den anregenden Versuch unternommen, den literarischen Barock durch eine »Bewegung zur Mischung der Gattungen« zu beschreiben. Dabei hat er unterschiedliche Formen solcher Gattungsmischungen differenziert. Für die hier im Zentrum stehende Fragestellung sind insbesondere die von dem Autor als für diese Epoche »in höchstem Maß« spezifisch bezeichneten »Ansätze zur völligen Auflösung der humanistischen Gattungshierarchie« signifikant. Ein solcher Prozess sei immer dann zu konstatieren,

18 Vgl. zur Darstellung von Melancholie in der Geschichte der Kunst allgemein CLAIR 2006.

19 Vgl. die klassischen Beiträge zu Dürers *Melencolia*-Stich, ihren Vorläufern, Kontexten und bildgeschichtlichen Folgen KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1992; BÖHME 1989.

20 Vgl. BRASSAT 2003, S. 3–91.

wenn ein bestimmtes stilistisches Prinzip wie das des Konzeptismus, der ›acutetze‹ oder ›agudezas‹ die traditionellen Distinktionen unterschiedlich konnotierter literarischer Gegenstände zu überlagern beginnt. [...] Alle Genera werden dann sozusagen nivelliert, um darauf nach einem neuen Prinzip, das nichts mehr mit der Dignität ihrer Themen zu tun hat, geordnet und bewertet zu werden.²¹

Der von Schulz-Buschhaus erwähnte ›Scharfsinn‹, der etwa in den Schriften Emmanuele Tesauros kultiviert worden ist, soll hier zwar nicht Thema sein. Aber vor dem Hintergrund der grundsätzlichen Bemerkungen zum Zusammenhang von stilistischen bzw. ästhetischen Prinzipien und dem Gattungsgefüge möchte dieser Beitrag die Frage zur Diskussion stellen, ob Valentins ›gemalte Melancholie‹ womöglich als ein vergleichbares übergreifendes Prinzip der Gattungstranszendierung gewertet werden kann. Wie dargelegt werden soll, kommt diesem ästhetischen Credo die Fähigkeit zu, Gattungsgrenzen aufzulösen bzw. diese zumindest als Paradigma der Kunstrezeption in einem solchen Maße in den Hintergrund zu drängen, dass Gattungsregeln, wenn schon nicht gänzlich überwunden, so doch zumindest subversiv unterlaufen werden – insbesondere, wenn man vergleichende Blicke auf die Genre- und die Historienszenen wirft. Wie anhand der exemplarischen Bildbetrachtungen aufzuzeigen versucht wird, begegnen uns bei Valentin Phänomene der Gattungsmischung allerdings weniger im Sinne einer Hybridisierung oder Amalgamierung, in deren Rahmen Prozesse des Zusammenfügens von Gattungen ostentativ ausgestellt oder aber verschliffen werden, sondern eher als Ausdruck einer Neigung zur Gattungsnivellierung, die als Tendenz zur generellen Melancholisierung des Individualstils betrieben wird.

Es folgen drei Abschnitte: In einem ersten Teil mit dem Titel *Haudegen und Melancholiker* steht vor allem die Künstlerbiographik des 17. Jahrhunderts, aber auch die jüngere Forschungsdebatte zu Valentin im Zentrum. Auf dieser Basis soll sodann in einem zweiten Schritt unter den Stichwörtern *Drastik und Verfeinerung* das Motiv der Karten- und Würfelspieler im Vordergrund stehen sowie Valentins Entwicklung von einem Repräsentanten einer drastischen und düsteren Bildsprache im Stile Cecco del Caravaggios und Jusepe de Riberas hin zu einem Vertreter einer melancholischen und bisweilen ›lyrischen‹ Genremalerei. Schließlich sollen unter den Stichwörtern *Interiorisierung und Ambiguierung* Schlaglichter auf das reifere Werk geworfen werden. In diesem Kapitel soll es dann vor allem um Phänomene der Gattungsmischung gehen, aber auch um ästhetische Strategien der Ambiguierung von Bildsinn.²² Schon

21 SCHULZ-BUSCHHAUS 1985, S. 229.

22 Vgl. zur Ambiguität von Caravaggios Genreszenen BRASSAT 2006.

hier sei betont, dass die damit einhergehenden, umfangreichen Fragestellungen im Rahmen eines Tagungsbeitrags kaum umfassend analysiert werden können. Daher sollen im Folgenden lediglich an wenigen Text- und Bildbeispielen Annäherungen an diese Problemlage unternommen werden. Ein Schlusskapitel wird dennoch den Versuch unternehmen, einige methodisch-theoretische Folgerungen aus dem bisher Gesagten zu ziehen.

1. Haudegen und Melancholiker: Zur Künstlerbiographik und zur Forschungsdebatte

In der älteren Viten-Literatur findet sich kaum ein stichhaltiger Hinweis auf eine Stilisierung Valentins als Melancholiker.²³ Während der Künstler in Giulio Mancinis *Considerazioni sulla Pittura* von 1617–20 noch gar nicht genannt wird,²⁴ dominiert in den Viten von Giovanni Baglione von 1642 und Giovanni Pietro Bellori von 1672 eher die Einschätzung des Malers als kraftstrotzender Lebemann mit einem typisch caravaggesken Hang zur sozialen Devianz. Eine solche Einschätzung verwundert bei diesen Autoren mit ihrem skeptischen Verhältnis zu Caravaggio und dessen ihrer Ansicht nach ebenso weitreichendem wie fragwürdigem Einfluss auf junge Künstler nicht.²⁵ Baglione verwendet nicht wenige Zeilen auf die Schilderung des tragischen Endes des Künstlers, der sich seinem Bericht zufolge nach einer durchzechten Nacht mit seinen Künstlerkollegen in der *Fontana del Babuino* Kühlung verschaffen wollte und daran gestorben sei.²⁶ Aber sie wird auch durch die wenigen Dokumente zu Valentins Leben untermauert, die uns vorliegen. So trat der Künstler, der ausweislich neuester Archivreise seit 1614 gesichert in Rom tätig war²⁷ und spätestens seit dem Jahr 1627 unter anderem die Familie Barberini zu seinen Mäzenen zählen durfte, im Jahr 1624 der von nordalpinen Künstlern dominierten Vereinigung der *Bentvueghels* bei. Diese waren bekanntlich nicht nur als Künstlergruppe für Genreszenen mit einer subtilen Schilderung sozialer Marginalität bekannt, sondern man sagte ihnen ebenso einen regelrechten Kult exzessiver Trinkgelage nach.²⁸

23 Einen Überblick zur *fortuna critica* Valentins bietet MOJANA 1989, S. 38–43.

24 Vgl. PAPI 2016, S. 32.

25 Vgl. SARACENO 2021.

26 Vgl. BAGLIONE 1642, S. 337f. Es wäre zu klären, ob die Anekdote zu Valentins fatalem Kühlungsversuch Topoi der Temperamentenlehre aufgreift, wonach der Künstler hier eher als Sanguiniker denn als Melancholiker in Erscheinung treten würde.

27 Vgl. CAVAZZINI 2017, S. 20.

28 Vgl. BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974, S. 125. Sandrart deutet an, dass der Künstler die Nähe zu nordalpinen Künstlergemeinschaften gesucht habe. Zu Valentins persönlichem Umfeld im Kreis der Bentvueghels, vgl. CAVAZZINI 2017, S. 17–20.

Baglione sieht Valentin in der Nachfolge des »stile di Michelagnolo da Caravaggio, dal naturale ritrahendo.« Der Maler und Kunsthistoriograph spricht davon, dass »quest-huomo [faceva] le sue pitture con buona maniera, e ben colorite a olio, e tocche con fierezza; / i colori a olio ben'impastava.«²⁹ Der klassizistisch orientierte Bellori, der Valentin nur einen wenige Zeilen umfassenden Absatz widmete, berichtet, dass der ursprünglich aus Brie stammende Künstler nach Rom gekommen sei, um »lo stile del Caravaggio con maniera vigorosa, e tinta« zu folgen. Diese kurze Charakterisierung findet sich bezeichnenderweise zwischen seinen Kapiteln zu Jusepe de Ribera und Gerard van Honthorst. Im Vergleich zu anderen Künstlern der naturalistischen Richtung seien seine Werke aber von einer avancierten Form der »disposizione delle figure« geprägt, und er sei insgesamt sorgfältiger als diese in seinen Werken vorgegangen; doch sei er wie auch seine Kollegen »inclinato a bizzarie di giuochi, suoni e zingarate.«³⁰ Baglione wiederum schildert in einem leicht vorwurfsvollen Ton das tragische Ende des Künstlers. Wie er berichtet, sei es nur durch die Intervention Cassiano Dal Pozzos, der die Kosten für die Beerdigung übernommen hatte, überhaupt möglich gewesen, dem Künstler einen würdevollen Abschied zu bereiten.³¹

Über diese Feierlichkeiten gibt auch Joachim von Sandrart in der *Teutschen Akademie* von 1675 Auskunft, der Valentin wohl noch persönlich kannte. Sandrart erklärt Valentin unter anderem zu einem Nachfolger von Caravaggio und »deßen discipulo Manfredi«. Die rezente Forschung lehnt eine ausschließliche Filiation der Bildsprache Valentins von Manfredi weitgehend ab oder bezweifelt diese zumindest mit guten Gründen. Demgegenüber wurde die plausible These geäußert, dass es sich bei den ästhetischen Entdeckungen beider Maler um parallele künstlerische Prozesse handeln könnte.³² In charakterlicher Hinsicht jedenfalls wird der Künstler von Sandrart kaum weiter auffällig als »eines sehr aufrichtigen Gemüts gewesen« beschrieben.³³

29 BAGLIONE 1642, S. 337.

30 BELLORI 1976, S. 235f. Vgl. zu Belloris kunsttheoretischem Standpunkt WINDORF 2019, S. 273–283. Zu Belloris Begrifflichkeiten und Konzepten, vgl.: OY-MARRA 2018. Zur Genese der Viten vgl. VON ROSEN 2016.

31 BAGLIONE 1642, S. 338.

32 Vgl. PAPI 2016.

33 VON SANDRART 1675, S. 367, vgl. zudem PAPI 2016, S. 33–37. In einer ersten großen Ausstellung zu Valentin und den französischen Caravaggisten (1974, Paris, Grand Palais) lagen viele der grundlegenden Fragen zu Valentins künstlerischer Laufbahn noch im Dunkeln. So fragten die Autoren in ihrem Artikel über Valentin: »Quelle put être la formation du jeune peintre? Travailla-t-il avec Manfredi? Quels furent ses rapports avec Vouet? [...] Eut-il également des contacts avec Cecco del Caravaggio, ou avec Douffet avec qui il habitait en 1620? On ne sait.« Hier konnte die Forschung

Einen ganz anderen Tonfall als diese frühen Biographen schlug dann im 20. Jahrhundert Jacques Thuillier an, als er in einem für die Neuentdeckung Valentins wichtigen Artikel von 1958 in suggestiver Weise von einem melancholischen Bildkosmos schrieb, der von schmerzerfüllten und ernsthaften Figuren bevölkert und dessen Ambiente von einer tiefgreifenden Traurigkeit durchtränkt sei – allerdings ohne hierbei auf das Verhältnis dieser Ästhetik zur Gattungsproblematik einzugehen.³⁴ Etwas mehr als zehn Jahre später setzte schließlich der wortgewaltige Yves Bonnefoy in seinem Buch *Rome, 1630: l'horizon du premier baroque* die Genreszenen wie auch den Künstler selbst ganz ins Zeichen des Saturn:

Une tristesse, une gravité, un silence, une torpeur mystérieuses: et voici que la ville, le musicien, le soldat, ne sont plus les figures indifférentes de la commune scène de genre, ni surtout les moments d'une satire sociale, mais les fantômes presque effrayants qu'un homme évidemment seul a évoqués et médités, sous le signe de son destin. Si Valentin est caravagesque, et acquis aux sujets où c'est par une pudeur ›terrible et fatale‹, comme le dira un autre exilé de la vérité partageable, Arthur Rimbaud. [...] L'expérience dernière de Valentin, c'est le néant; et entre lui et ces créatures qu'il a fréquentées et qu'il aime, il sent grandir une nuit.³⁵

Wie kaum zu übersehen, ist dieses Zitat nicht frei von modernistischen Bohème-Klischees, wie sie ja auch bis weit ins 20. Jahrhundert auf Caravaggio projiziert worden sind.³⁶ Aber Bonnefoys Beobachtung, dass Valentins Genreszenen den Modus

zwischenzeitlich dank umfangreicher Archivarbeiten manche Leerstelle im Leben des Künstlers füllen. Vgl. BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974, S. 124.

34 THUILLIER 1958.

35 BONNEFOY 1970, S. 165.

36 Eine solche Deutung vertrat beispielsweise FROMMEL 1971. Erst Kunsthistoriker*innen wie Rudolf Preimesberger oder Valeska von Rosen haben auf die ikonographisch versierten Anspielungen in Caravaggios Werk aufmerksam gemacht. Preimesberger etwa deutete Caravaggios *Amor als Sieger* aus der Berliner Gemäldegalerie als eine verstörende *imitatio* von Michelangelos Heiligem Bartholomäus in der Sixtinischen Kapelle. So schreibt Preimesberger, »[d]er reife kahlköpfige Mann mit Vollbart« sei von Caravaggio »in einen Knaben verwandelt [worden], der eschatologisch erscheinende Apostel und Märtyrer auf den Wolken des jüngsten Tages in eine Verkörperung des *amor profano*, der die Notationen und Konnotationen physischer Liebe überdeutlich beigemischt sind.« Die unkonventionellen Bildfindungen des Künstlers haben diese Kunsthistoriker*innen also nicht mehr als unvermittelte Ausgeburten eines unbändigen Rebellen gedeutet, sondern als kalkulierte Inszenierungen von Originalität und Authentizität. Vgl. PREIMESBERGER 2003, S. 252. Vgl. ebenso VON ROSEN 2006; VON ROSEN 2009.



1. Valentin de Boulogne, *Die Wahrsagerin*, Paris, Musée du Louvre,
Öl auf Leinwand, 125 x 175 cm, ca. 1626–1628.

sozialer Satire hinter sich lassen, um in dieser Gattung ein neues visuelles Terrain zu erobern, wurde zu Recht in der jüngeren Forschung wieder aufgegriffen – sie soll auch hier leitend sein.

Diese Einschätzung wird im Vergleich von Valentins *Wahrsagerin* (ca. 1626–28, Abb. 1) aus dem Louvre mit der bekannten Bildversion dieses Motivs von Vouet (ca. 1620, Abb. 2), die in Ottawa aufbewahrt wird, nachvollziehbar.³⁷ Beim Gemälde des letztgenannten Künstlers herrscht eine theatralische und burleske Atmosphäre vor, in der dem Betrachter insbesondere durch die Inkarnattöne der Protagonisten eine eindeutige Rollenverteilung signalisiert wird, so dass sich dessen Aufmerksamkeit ganz auf die heitere Pointe richten kann. Diese kulminiert in der Erkenntnis, dass die vermeintliche Betrügerin, also die Wahrsagerin, nun selbst die Betrogene ist – sie wird gerade von dem rechts hinter ihr stehenden Mann bestohlen. Auch bei

37 Vgl. zu diesem Motiv und seiner Tradition HELD 1996, S. 33–35; HIRDT 1996; KRÜGER 2001, S. 256–257; LANGDON 2001; FEIGENBAUM 2014.



2. Simon Vouet, *Die Wahrsagerin*, Ottawa, National Gallery of Canada, Öl auf Leinwand, 120 x 170,2 cm, ca. 1620.

Valentin findet sich dieses Motiv, das eher der französischen als der italienischen Tradition entstammt.³⁸ Aber der humoristische Einfall, der sich selbstredend auch moralisch ausdeuten lässt, wird im trüben Licht der düsteren und geheimnisvollen Atmosphäre regelrecht zu einem Nebenschauplatz degradiert. Fast drängt sich der Eindruck auf, als sei dies lediglich ein notwendiges Tribut an die Gattungstradition, das nun von einem neuartigen Interesse an ›psychologisch‹ uneindeutigen – man achte auf das verschattete Gesicht der Wahrsagerin – Bewusstseinszuständen überdeckt wird.³⁹

38 Vgl. zur Motivgeschichte der Wahrsagerin unter anderem aus der Tradition der *commedia dell'arte* und zu Vouets Umgang mit diesem Figurenrepertoire im Vergleich zu Valentins Auffassung BONFAIT 2009, S. 56–65.

39 Vgl. LEMOINE/CHRISTIANSEN 2016, S. 185–187. Am Rande sei nur bemerkt, dass die im Grunde anachronistische Vorstellung, dass Valentins Werke ein hohes psychologisches Gespür aufweisen, auf eine Problematik aufmerksam macht, die derjenigen einer Untersuchung der melancholischen Prägung seiner Werke durchaus ähnlich ist. Immer wieder stößt man in der Beschäftigung mit dessen *Œuvre* auf Bildphänomene, die mit dem diskursiven Repertoire seiner Zeitgenossen, etwa der Kunsttheorie, nicht gänzlich zu fassen sind.

Eine Auffassung von Valentins Kunst, wie sie Bonnefoy formulierte, wurde dann mehr oder weniger stillschweigend von Marina Mojana in einer bis heute maßgeblichen Monographie mit Werkkatalog von 1989 übernommen. In einem Kapitel über Valentins stilistische Entwicklung kennzeichnete sie die Differenzen der Malstile Caravaggios und Valentins im Sinne von diametral verschiedenen Welthaltungen und, zumindest andeutungsweise, unterschiedlichen literarischen Gattungstraditionen. Da eine solche Einschätzung in der Valentin-Rezeption vielfach aufgegriffen wurde, sei sie umfassend zitiert:

Le taverne descritte dal Valentin sono luoghi silenziosi, frequentati da cortesi cavalieri o da soldati in preda alla sbornia triste e non certo rissosi. [...] Cantore di un mondo inesistente, l'artista descrive una realtà idealizzata, quasi la vedesse con occhi innamorati. Interprete romantico di una bohème che il più delle volte è finzione letteraria, il Valentin non tradisce tuttavia lo spirito di Caravaggio. Oggetto della sua ricerca pittorica non sono le azioni, ma i pensieri; non più la realtà colta nel suo drammatico divenire, ma la realtà in essere delle intenzioni e dei sentimenti. Caravaggio e Valentin, in perfetta unità d'intenti, rappresentano due aspetti complementari (quello tragico e quello lirico) della medesima realtà.⁴⁰

Es ist fraglich, ob diese für die gegenwärtige Forschungsdebatte wohl allzu binäre Einteilung für ein Verständnis der Werke erhellend ist, oder aber, ob sie deren jeweilige Feinheiten und Vielschichtigkeit nicht eher verdeckt.⁴¹ Dennoch ist die These, dass Valentin Caravaggios Bildsprache im Sinne einer Idealisierung wie auch Verinnerlichung überformt, grundsätzlich überzeugend – sie soll daher neben Bonnefoys Idee einer Lossagung des Künstlers von satirisch-humoristischen Intentionen für die Bildbetrachtungen leitend sein.

Wie gezeigt wurde, taucht der Topos von Valentin als Melancholiker in expliziter Form erst im 20. Jahrhundert innerhalb der kunsthistorischen Forschungsdebatte zu diesem Künstler auf. Dies sollte uns natürlich zur Vorsicht aufrufen, in die Werke nicht vorschnell ästhetische Qualitäten oder künstlerische Intentionen hineinzuprojizieren, die den Zeitgenossen in dieser Form nicht zwingend vor Augen gestanden haben müssen. Eine methodische Forderung nach strenger Begriffsarbeit, wie sie prominent etwa von Michael Baxandall formuliert wurde, stützt sich in der kunst-

40 MOJANA 1989, S. 28f.

41 Seit Michael Frieds Buch über *The Moment of Caravaggio* ist die Forschung auf die starke Betonung in der Malerei des Künstlers von Zuständen der Absorption, der Reflexion und des Nicht-Handelns aufmerksam geworden. Vgl. FRIED 2010. Im Gegenzug finden sich bei Valentin eine Reihe von Gemälden, die explizit Momente der Gewalt oder turbulente Handlungsabläufe präsentieren.

historischen Rekonstruktion primär oder ausschließlich auf den zeitgenössischen, diskursiv formulierten Wahrnehmungshorizont einer Epoche.⁴² Bei allzu rigoroser Auslegung kann sie jedoch auch Gefahr laufen, Phänomene, die beispielsweise in der Kunsttheorie nicht *expressis verbis* formuliert worden sind, allzu schnell als historisch inexistent zu deklarieren.

Angesichts dieser Frage nach einem tragfähigen methodischen Zugang zum Verhältnis von Bild und Text, Visualität und Textualität gilt es, eine Annäherungsweise zu finden, die sich gegenüber der Eigendynamik von Motivtraditionen und ästhetischen Idiomen sensibel zeigt – selbst wenn diese zum entsprechenden Zeitpunkt im biographisch-kunsttheoretischen Schrifttum (noch) nicht reflektiert worden sind.⁴³ Tatsächlich zeigt sich gerade im Blick auf die kunsttheoretischen Erörterungen zur Genremalerei, dass diese gegenüber den künstlerischen Innovationen eher als nachträgliche Versuche der intellektuellen Durchdringung denn als zeitgleiche Formen der Theoriebildung zu verstehen sind.⁴⁴ Es wäre also zu viel erhofft, wollte man von biographischen und kunsttheoretischen Quellen erwarten, dass sie zur Zeit Valentins oder in den Folgejahrzehnten so subtile Aspekte seines Schaffens thematisierten wie etwa die Entfaltung einer Bildpoetik des Melancholischen. Zudem muss stets mitbedacht werden, dass Valentin keineswegs zu denjenigen Künstlern zählt, über die allzu viele Seiten Biographik oder gar theoretische Erörterungen geschrieben worden sind. Insgesamt aber ist es unwahrscheinlich, dass Valentins zeitgenössisches Publikum die offenkundigen Melancholie-Motive seines Schaffens nicht registriert hätte – und eine solche Betonung des Melancholischen nicht intuitiv im Sinne des zeitgenössischen Topos eines *ogni pittore dipinge se* auch auf die Künstler-Persona übertragen hätte.⁴⁵

2. Drastik und Verfeinerung: Zum Motiv der Karten- und Würfelspieler

Valentins ›Melancholisierung‹ der caravaggesken Bildpoetik leistet also, wie in den nun folgenden Bildbetrachtungen dargestellt werden soll, gerade im Bereich der Genremalerei eine tiefgreifende Transformation dieser Gattung. Indem den Bildfiguren, aber auch der ästhetischen Inszenierung insgesamt, eine nachdenkliche Welthaltung zuerkannt wird und das gesamte Ambiente in ein schwermütiges Licht getaucht wird, lässt Valentin den Alltag und seinen sozial oftmals niedrig gestellten Charakteren

42 Vgl. BAXANDALL 1972.

43 Zum Verhältnis von Bild und Text bei Caravaggio und seinen Nachfolgern, vgl. VON ROSEN 2009, S. 4–10.

44 Vgl. GAEHTGENS 2002.

45 Vgl. zu diesem Topos ZÖLLNER 1992.



3. Valentin de Boulogne, *Die Falschspieler*, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Öl auf Leinwand, 94,5 x 137 cm, ca. 1615–1618.

ein ›psychologisch‹ feinsinniges Innenleben zukommen, durch das Handlungsstereotype der Genremalerei hinterfragt werden können. Jedoch hat der Künstler solche ästhetischen Strategien erst allmählich im Verlauf seiner Karriere entwickelt.⁴⁶ Im interpikturalen Kosmos der Caravaggio-Nachfolge wollte sich Valentin offenbar zunächst als Vertreter einer ebenso drastischen wie düsteren Variante dieser Malerei einen Namen machen.

Der schwierigen Datierungslage des Frühwerks zum Trotz ist sich die Forschung recht einig, dass eines der frühesten Genregemälde von Valentin die Dresdner *Falschspieler* (Abb. 3) von ca. 1615 bis 1618 sind.⁴⁷ Das ikonographische Vorbild für dieses nahezu ganz auf Schwarz-, Rot-, Braun- und Inkarnattöne reduzierte Bild sind freilich Caravaggios berühmte *Falschspieler* (Abb. 4) von 1594, und zwar selbst noch hinsichtlich der Maße, die bei beiden Werken etwas mehr als 90 x 130 cm betragen.⁴⁸

46 In diesem Zusammenhang ist es umso bemerkenswerter, dass vor allem die ästhetischen und motivischen Akzente des Frühwerks in den ersten Viten der Kunsthistoriographen ein Echo finden.

47 Vgl. PAPI 2016, S. 31.

48 Vgl. LANGDON 2012; KRÜGER 2006.



4. Caravaggio, *Die Falschspieler*, Forth Worth/Texas, Kimbell Art Museum,
Öl auf Leinwand, 94 x 131 cm, ca. 1594.

Wie naheliegend diese Filiation auch späteren Generationen schien, zeigt sich auch daran, dass das Werk bis ins 20. Jahrhundert hinein noch als ein Gemälde von Caravaggio galt.⁴⁹ Es lohnt daher, Valentins offenkundige Aneignung wie auch seine Abgrenzungsgesten gegenüber seinem berühmteren Vorbild in den Blick zu nehmen.⁵⁰

49 Die Zuschreibung an Valentin erfolgte 1906 durch Kallab. Vgl. BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974, S. 128.

50 Jegliche Frage nach Valentins Umgang mit Gattungskonventionen wird durch eine kunsthistorische Besonderheit in der Auseinandersetzung mit Valentins Werken erschwert: Gerade im Fall der Genremalerei kennen wir die ursprünglichen Besitzer nicht, da diese in der Regel erst in Inventaren des 18. Jahrhunderts auftauchen. Vgl. LEMOINE 2016, S. 4. Die Provenienz der Dresdner *Falschspieler* beispielsweise reicht lediglich bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts zurück, wo das Werk vermutlich – wie ein »L« auf der Leinwand zu beweisen scheint – zur Sammlung Kaiser Leopolds I. von Habsburg gehörte. Vgl. ebenda, S. 94. Erst ab 1624 sind Aufträge archivalisch nachweisbar; wie erwähnt ab 1627 vor allem für Kardinal Francesco Barberini, so dass man für die Zeit davor vor allem auf stil- und entwicklungsgeschichtliche Einschätzungen angewiesen ist. »Aucune de ses oeuvres antérieures à 1627 (cinq ans avant sa mort) n'est documentée, et toute reconstitution de son oeuvre avant cette date repose sur des critères stylistiques bien fragiles.« BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974, S. 124.

Es würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, Caravaggios listiges Spiel mit den Betrachtenden und ihren Erwartungen in seinen frühen Genreszenen eingehend zu analysieren. Daher sei nur so viel angedeutet: Bekanntlich kreisen die wenigen Genregemälde Caravaggios in motivischer wie auch rezeptionsästhetischer Hinsicht um Themen der Täuschung und des Betrugs. Das Publikum wird dazu eingeladen, sich in die jeweils unterschiedlichen Bewusstseinszustände seiner auch sozial höchst divers charakterisierten, als Halbfiguren gezeigten Protagonisten hineinzusetzen und die eigene Position als Mitwissende, vielleicht sogar als Komplizen des stattfindenden Betrugs zu reflektieren. In den *Falschspielern* findet dieses raffinierte Spiel beispielsweise ein Echo in der auffälligen physiognomischen Ähnlichkeit des getäuschten Jünglings mit demjenigen des im verlorenen Profil gesehenen Betrügers, durch die der vermeintlich klare Gegensatz zwischen Gut und Böse, moralisch arglos und verwerflich, in irritierender Weise zu verschwimmen droht.⁵¹

Auf der Basis dieser wenigen Hinweise konzentriere ich mich ausschließlich darauf, wie Valentin Caravaggios in farblicher Hinsicht variationsreichen Bildentwurf mit der hochgradig illusionistischen Schilderung unterschiedlicher Materialien, Stoffmuster und Hauttypen in eine düstere Kaschemmen-Atmosphäre übersetzt hat. So findet sich bei Valentin beispielsweise ein einfacher Holztisch anstelle des raffiniert gemusterten Teppichs mit seinen schimmernden Lichtreflexen.⁵² Die psychologisch aggressive Gespanntheit der Szenerie unterstreicht Valentin bildkompositorisch mithilfe von heftigen, von links unten nach rechts oben verlaufenden Diagonalen, die durch die Körperhaltungen ebenso geschaffen werden wie durch den versetzt positionierten Tisch und die auf diesem liegenden Karten. Man hat darauf hingewiesen, dass für die Entwicklung dieser rauen Bildsprache wohl das Frühwerk de Riberas und hier vor allem dessen *Verleugnung Petri* als wichtige Inspirationsquellen gedient haben dürften. Zugleich dürfte der Malstil mit seiner Betonung harter Konturen stilgeschichtlich auf den Einfluss des rätselhaften Cecco del Caravaggio zurückgehen.⁵³

51 Neuere Überlegungen zur ästhetischen Hintergründigkeit des Gemäldes liefern Jürgen Müller und Jérémie Koering. Müller interpretiert entgegen der bisherigen Deutungstradition unter anderem den Blick der mittigen Figur nicht als auf die Karten des jungen Stutzers gerichtet, sondern als Blick auf dessen Rücken – wo der junge Mann laut Müller weitere Karten versteckt halten und sich somit selbst als Betrüger in diesem abgekarteten Spiel erweisen könnte. Vgl. MÜLLER 2020; Koering dagegen konzentriert sich auf ein der Forschung bisher entgangenes Detail des Gemäldes, nämlich auf die Stickerei auf dem weißen Kragen des jungen Mannes, auf dem sich ein Phallus befindet. Darin sieht er eine Anspielung auf den versteckt homoerotischen Gehalt des Gemäldes. Vgl. KOERING 2018.

52 Zum Kontext des Falschspieler-Motivs in der Caravaggio-Nachfolge vgl. den Artikel Nancy E. Edwards, in: FRANKLIN/SCHÜTZE 2011, S. 180–209, hier S. 186f.

53 Erste Hinweise zu diesen Verbindungen stammen von Roberto Longhi. Später wurden stilistische Ähnlichkeiten in der Ausstellung *Valentin et les Caravagesques français* festgestellt. Vgl. zur rezenten

Wichtiger als solche stilgeschichtlichen Überlegungen sind für unsere Fragestellungen aber die ästhetisch-motivischen Umformungen, mit denen Valentin dem in moralischer Hinsicht grundsätzlich negativ konnotierten, bei Caravaggio aber noch heiter aufgefassten Motiv der Kartenspieler jegliche Leichtfüßigkeit austreibt – und zugleich doch auch zumindest in einem Detail an einem gattungskonformen humoristischen Moment festhält, wenn auch in einer eher derb-drastischen Weise: gemeint ist der offensichtliche Strabismus des Intriganten im rechten Bildhintergrund. Dessen Schielen ermöglicht dem mit der zeitgleich florierenden Gattung der Schelmenromane und der *commedia dell'arte* vertrauten Betrachter eine moralische Bewertung der Szenerie, und auch die Physiognomik des Betrogenen erleichtert wohl eine identifikatorische Einfühlung.⁵⁴ Aus gattungshistorischer Sicht lässt sich jedenfalls konstatieren, dass sich Valentin mit diesem Werk noch weitgehend in den Bahnen der noch jungen Genremalerei bewegt. Die von der kunstgeschichtlichen Forschung in den letzten Jahren immer wieder untersuchten Strategien der Ambiguierung des Bildsinns und die damit einhergehende Öffnung der Bedeutung hin zu einer potenziell endlosen Interpretationsleistung, wie sie Caravaggio in seinen *Falschspielern*, aber auch in den beiden Wahrsagerinnen-Szenen in Paris und Rom entwickelt hat, nimmt Valentin hier eher zurück, so dass das Motiv eine Vereindeutigung erfährt. Eine solche Ästhetik der drastischen Betrachteransprache, und dies ist für unsere Fragestellung zentral, bleibt aber bei Valentin nicht allein auf die Genremalerei beschränkt, sondern sie findet gattungsübergreifend Verwendung.

Ähnliche bildkünstlerische Strategien lassen sich nämlich auch in etwa zeitgleich entstandenen Historienbildern ausmachen, zum Beispiel im *Martyrium des heiligen Bartholomäus* (Abb. 5). Zwar ist dieses hinsichtlich des Motivs und der Gattung gänzlich verschieden, aber in der kompositorischen Grunddisposition erweist es sich dennoch bis zu einem gewissen Grad als vergleichbar. Auch in diesem Werk, dessen Zuschreibung an Valentin allerdings nicht alle maßgeblichen Autor*innen überzeugt hat, wird der Betrachter in fast unbarmherziger Nahsicht mit drei männlichen Figuren in einer gewalttätigen Handlungssequenz konfrontiert, bei der die Hauptfiguren die schändlichen Taten der anderen beiden ausgeliefert ist.⁵⁵

Einschätzung dieser stilistischen Einflüsse PAPI 2016, hier S. 31–37.

54 Vgl. BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974, S. 130.

55 Während Roberto Longhi das Werk 1958 Valentin zugeschrieben hat, galt es zuvor noch als ein Werk Mattia Pretis (1821) bzw. Riberas (1894). Brejon de Lavergnée und Cuzin waren überzeugt, dass es sich um einen echten Valentin handelt, während Mojana diese Zuschreibung in Zweifel zog. Papi zeigte sich anfangs skeptisch, hält das Werk jedoch mittlerweile (2009) für ein Original. Vgl. LEMOINE/CHRISTIANSEN 2017, S. 89.



5. Valentin de Boulogne, *Martyrium des heiligen Bartholomäus*, Venedig, Gallerie dell' Accademia, Öl auf Leinwand, 122 x 165,5 cm, ca. 1613–15.

In späteren Werken dieser frühen Schaffensphase dominieren dagegen bald schon innerbildliche Handlungsabläufe die Gesamtkomposition. Die Figuren sind darin jeweils mit einer wenn auch minimalen Tätigkeit beschäftigt und somit ins Bildgeschehen absorbiert; zugleich werden sie als gestisch miteinander kommunizierende Charaktere präsentiert.⁵⁶ Dies ist auch weitgehend noch der Fall in einem Washingtoner Gemälde mit fünf Figuren (Abb. 6), das eine Kartenspiel- mit einer Würfelszene verbindet.⁵⁷ Die Komposition verzichtet durch die friesartige Reihung

56 Solche Aspekte hat vor allem Michael Fried in seinem Buch *After Caravaggio* in den Vordergrund seiner Lesart von Valentin gerückt. Ihn interessiert insbesondere das Spannungsverhältnis zwischen einerseits dem Streben der Künstler, ästhetisch autonome Repräsentationen hervorzubringen – diese Entwicklung sieht Fried in enger Verbindung mit der Entstehung des ›Galeriebildes‹ –, und andererseits der Orientierung der Werke auf einen Betrachter vor dem Gemälde, der mit den annähernd lebensgroßen, nah an die Bildfläche gerückten Figuren konfrontiert ist. Zugleich aber fokussieren seine Analysen auf die zwiespältigen Bildstrukturen, in denen Figuren, die bildnarratologisch nur lose miteinander verbunden sind, durch einzelne Elemente, etwa Tische oder antikisch anmutende Steinblöcke, doch zu einer kompositorischen und wohl auch psychologischen Einheit zusammengeführt werden. Vgl. FRIED 2016, S. 72–107.

57 Die Regeln des dargestellten Spiels sind heute nicht mehr eindeutig rekonstruierbar, vgl. FRANKLIN/SCHÜTZE 2011, S. 194–196.



6. Valentin de Boulogne, *Karten- und würfelspielende Soldaten*, Washington D.C., National Gallery of Art, Öl auf Leinwand, 121 x 152 cm, ca. 1618–1620.

der Figuren in zwei Ebenen mit einem nahezu bildparallel angeordneten Tisch auf die extreme Perspektivflucht der Dresdner *Falschspieler*.⁵⁸ Im selben Zug wird ihr aber durch die subtilere Farbgebung ein höheres Maß an kompositorischer Beruhigung verliehen, wenngleich auch die Figurenanordnung im Vergleich zu späteren Werken noch nicht ganz ausgewogen erscheint. Der eigentliche Kontrasteffekt des Gemäldes, dessen figurale Anordnung mit der Rückenfigur in vorderster Bildebene auf Caravaggios *Berufung des heiligen Matthäus* (Abb. 7) in der Contarelli-Kapelle zurückgehen dürfte, wird jedoch durch die Figur des weitgehend verschatteten Intriganten am linken Bildrand und der geradezu entrückt wirkenden Figur des im Profil gezeigten Würfelspielers rechts gesetzt. Dieser schließt das Gemälde nach rechts hin ab und bewirkt zugleich eine Rückführung des Blicks hin zum zentralen Bildgeschehen. Doch auch über solche blicklenkenden Funktionen hinaus ist diese Figur signifikant, demonstriert Valentin hier doch vielleicht erstmals sein subtiles koloristisches

⁵⁸ Vgl. MOJANA 1989, S. 58; LEMOINE/CHRISTIANSSEN 2017, S. 100–103.



7. Caravaggio,
*Berufung des heiligen
Matthäus*, Rom,
San Luigi dei Francesi,
Öl auf Leinwand,
322 x 340 cm, 1599–1600.

Können, etwa, wenn er den Schimmer des silbrig-cremefarbenen Stoffes mit den vom Schweiß herrührenden Glanzpunkten im Gesicht des Mannes ›reimt‹.⁵⁹ Man ist hier in künstlerischer Hinsicht ebenso weit entfernt von der relativen Buntfarbigkeit etwa der Marktszenen eines Vincenzo Campi wie von der bewusst grob gestalteten Bildoberfläche in einer berühmten Fleischerei-Szene von Bartolomeo Passarotti, in dem die derben Physiognomien der das Publikum adressierenden zwei Metzger mit sichtbaren Pinselzügen gestaltet sind. In narratologischer Hinsicht lässt der Künstler dabei offen, ob der Würfelspieler nur in einem Moment des kurzen Innehaltens während des Spiels gezeigt wird oder aber ob er sich uns in einer durch das Bild auf Dauer gestellten Reflexionshaltung präsentiert. Die leicht gebeugte Körperhaltung, der gesenkte Kopf, die sichtbare Stirnfalte und die ein wenig angespannt wirkenden Hände, deren Fingerkuppen die Tischoberfläche berühren, lassen jedenfalls darauf schließen, dass der Mann in sich gekehrt ist und von den Geschehnissen um ihn herum kaum Notiz nimmt. Zwar entspricht seine Haltung nicht der klassischen Melancholiker-Pose mit in die Hand gestütztem Kopf, aber die in sich versunkene Haltung kann dennoch als Sinnbild melancholischer Interiorisierung gelesen wer-

59 LEMOINE/CHRISTIANSEN 2017, S. 102.

den.⁶⁰ Die feinsinnige Schilderung einer weitgehend anonymen Figur bleibt dabei in ihrer Motivation enigmatisch, lässt sich doch nicht erkennen, warum Valentin diese Figur mit so viel Aufmerksamkeit in einem Zustand des Innehaltens gemalt hat. Wie im nachfolgenden Kapitel weiter vertieft werden soll, ist dies ein Kunstgriff, der für Valentins Schaffen insgesamt charakteristisch ist, der aber gerade im Bereich der Genremalerei Konsequenzen für die Rezeptionserwartung des Publikums hat.

Ein Beispiel aus der Historienmalerei soll verdeutlichen, dass auch diese künstlerische Innovation gattungsübergreifende Gültigkeit für Valentins Schaffen beanspruchen kann: In dem auf die Jahre von ca. 1615–1616 bzw. ca. 1620–1622 datierten *David mit dem Haupt des Goliaths und zwei Soldaten* (Abb. 8) hat Valentin ein Werk geschaffen, in dem er durch die Eingliederung der Figuren links und rechts des alttestamentlichen Helden mit dem Bildpersonal von Genreszenen kokettiert. Das Gemälde wartet mit einer mit dem vorangegangenen Werk vergleichbaren, silbriggedämpften Farbigkeit auf, was eine Vordatierung auf die Jahre 1615–16⁶¹, wie sie jüngst vorgeschlagen wurde, durchaus plausibel erscheinen lässt. Das drastische Motiv des geköpften Hauptes, das bei Caravaggio ostentativ vorgezeigt und durch das die ästhetische Grenze aufs schärfste negiert wird, wird hier ausgesprochen zurückhaltend formuliert.⁶² Der melancholisch sinnende David hält das Haupt des Riesen fast zärtlich umfasst. Diese nachgerade verstörende erotische Hintergründigkeit wird durch Davids nachlässig herabfallendes Gewand und die dadurch entblößten Schultern sowie durch dessen feminin anmutendes Haar weiter unterstrichen.

Zwei Beobachtungen können an dieser Stelle festgehalten werden und sollen in der Folge weiter vertieft werden: Erstens neigt Valentin früh schon in seiner künstlerischen Karriere dazu, Figuren aus unterschiedlichen Registern, insbesondere aus der Historien- und Genremalerei, zu vermengen. Zweitens scheinen für den Künstler gattungstypische Bildmodi (etwa ein komisch-burlesker Modus für Genreszenen

60 Benjamin charakterisiert mit Bezug auf Agrippa von Nettesheim den melancholischen Blick folgendermaßen: »Der Blick nach unten kennzeichnet dort den Saturnmenschen, der den Grund mit den Augen durchbohrt. [...] Die Eingebungen der Muttererde dämmern aus der Grübelnacht dem Melancholischen auf wie Schätze aus dem Erdinnern; blitzschnell einschlagende Intuition ist ihm fremd. [...] Es ist die neue Analogie von Schwerkraft und gedanklicher Konzentration, mit der das alte Sinnbild in den großen Deutungsprozess des Renaissancephilosophen [gemeint ist Ficino, Anmerkung des Autors] sich einfügt.« BENJAMIN 1978, S. 132.

61 Vgl. LEMOINE/CHRISTIANSEN 2016, S. 98.

62 Vgl. MOJANA 1989, S. 90f.



8. Valentin de Boulogne, *David mit dem Kopf des Goliath und zwei Soldaten*, Madrid, Thyssen-Bornemisza Museum, Öl auf Leinwand, 99 x 134 cm, ca. 1620–1622.

und ein ernsterer oder handlungsorientierter Modus für Historiengemälde) in künstlerischer Hinsicht weniger leitend gewesen zu sein als bestimmte ästhetische Präferenzen innerhalb der unterschiedlichen Schaffensphasen.⁶³ Gattungskonventionen werden also zugunsten von idiosynkratischen Bildmodi vernachlässigt, der (vermeintlich) subjektive Blick auf Geschichte und Alltag wird entscheidender als die Normengefüge und bildrhetorischen Konventionen, die die frühneuzeitliche Malerei prägten.

63 Cuzin hat eine Periodisierung des Schaffens Valentins vorgeschlagen, die bis heute weitgehend Bestand hat. Eine erste Periode wird von ca. 1615/18 bis 1622 angesetzt, mit einer Malweise, die sich als »précise et découpée, fermement sculpturale« auszeichnet; sodann folgt eine zweite Periode von 1623 bis 1626, in der sich die Kunst Valentins »vers une manière plus ambitieuse et monumentale« entwickelt. Schließlich diagnostiziert Cuzin einen dritten Werksabschnitt von 1627 bis 1632, in dem unter anderem »les proportions des personnages s'allongent et s'affinent«. CUZIN 1975, S. 53–61.

3. Interiorisierung und Ambiguierung: Gattungsmischungen im reifen Werk

Figuren der innerbildlichen Reflexion, die also nicht in einen Handlungsvollzug eingebunden sind, sondern sich, häufig direkt an den Betrachter gewendet, in melancholischer Nachdenklichkeit präsentieren, finden sich von nun an vermehrt in Valentins Werken – vor allem in einer Reihe von wiederum großformatigen Gemälden, die musizierende Gruppen von Männern, Frauen und Kindern zeigen, so etwa im berühmten *Konzert mit einem Bas-Relief* (Abb. 9) aus dem Louvre. Auch die Motivik des individuellen oder gemeinsamen Musizierens geht auf eine Reihe von Werken Caravaggios zurück, etwa auf die zwei Versionen des *Lautenspielers* oder die *Musikanten*. Sie waren bei Sammlern wie dem Kardinal del Monte oder dem Marchese Vincenzo Giustiniani begehrt, die selbst wiederum ein hohes Interesse für die zeitgenössische Musik, wie sie insbesondere in Rom gepflegt wurde, aufwiesen. Aus musikgeschichtlicher Sicht vollzieht sich in diesem Zeitraum der Übergang von der »kunstvoll-komplizierten Polyphonie zum Einzelgesang mit Begleitung ebenso [...] wie die Geburt des Melodrams oder Singspiels und der großen Instrumentalmusik.«⁶⁴ Das Werk ist in die Zeit von ca. 1624–26 datiert worden, also in eine Schaffensphase, als Valentin vor allem für die Barberini tätig war und er seine Szenen zunehmend in eine poetische, meditative Stimmung tauchte.⁶⁵ Anstelle des volkstümlichen Kartenspiels wurde nun meist das Motiv des gemeinsamen Musizierens als Symbol der interpersonalen Harmonie, aber auch der sinnlichen Verführungskraft bevorzugt. In diesem wie auch in anderen Gemälden wurde der einfache Holztisch durch massive antike Quader bzw. Sarkophage mit Versatzstücken aus meist bekannten antiken Reliefs ausgetauscht – ein Motiv, das sich auch bei anderen Caravaggisten wie Manfredi, Regnier oder Tournier findet, allerdings selten so exponiert wie bei Valentin. Diese Quader sollten an die Antikenkenntnis des gebildeten Sammlerpublikums appellieren. Sie dienen als Embleme einer melancholischen Reflexion über das Zusammentreffen einer unwiederbringlichen Vergangenheit mit dem gegenwärtigen Leben; zugleich aber war es Valentin darum zu tun, sie frei von falscher Ehrfurcht als Requisiten gelebten Lebens, sprich, als Tische für ein meist einfaches Mahl, zu inszenieren.⁶⁶ Die Forschung hat sich bei diesem Gemälde unter ande-

64 VODRET/STRINATI 2001, S. 92–112, hier S. 92.

65 Das Werk zählte zur Sammlung des Kardinal Jules Mazarin. Vgl. LEMOINE/CHRISTIANSEN 2016, S. 143–145.

66 Es handelt sich bei dem Relief, von dem Valentin nur ein Fragment zeigt, um eine berühmte Terrakotta aus der Sammlung Farnese, die die Hochzeit von Peleus und Thetis zum Thema hat. Das Werk aus dem 1. Jahrhundert war nur einer beschränkten Anzahl von Personen bekannt. Vgl. FAGIOLO DELL'ARCO 1996, S. 181–186. Anregende Überlegungen zur Kontrastwirkung der unterschiedli-



9. Valentin de Boulogne, *Konzert mit Bas-Relief*, Paris, Musée de Louvre, Öl auf Leinwand, 173 x 214 cm, ca. 1624–1626.

rem für die allegorische Ausdeutbarkeit der Szene interessiert, indem sie beispielsweise auf den jungen Mann im Vordergrund fokussierte, der wohl Wasser in den Wein gießt und somit als Personifikation der *Temperantia* gedeutet werden kann. Im Kontrast hierzu steht im Hintergrund eine Figur im verlorenen Profil, die gierig aus der Flasche trinkt und somit für das Laster der *Gula* stehen dürfte.⁶⁷ Das frontal den

chen Zeitstrukturen von römischen Tavernenszenen und antiken Reliefs liefert Maurice Gérard in einem Essay, in dem er sich vor allem auf die unterschiedlichen Bedeutungsdimensionen von Gebärden in Gemälden Valentins konzentriert und in dem er unter anderem die *Verleugnung Petri* (ca. 1615–17) in der Fondazione di Studi Storia dell'Arte Roberto Longhi in Florenz analysiert: »In the relief, hands also run across the mid-section of the depiction. These hands however do not describe ›suspended time‹ in a present narrative, or conflict [diese Intentionen erkennt er in den handelnden Figuren der Tavernenszene, Anmerkung des Autors]; on the contrary, they convey a cyclical perennial festivity, the stable plenty and renewal of the seasons, a renewal in marriage.« GÉRACHT 2018, S. 165.

67 Vgl. den Katalogeintrag von Annick Lemoine: LEMOINE/CHRISTIANSEN 2016, S. 143.

Betrachter anblickende Kind mit Melancholiker-Gestus wurde als Vermittlungsinstanz zwischen diesen Extremen aufgefasst. Hier jedoch soll auf einen anderen Aspekt eingegangen werden, nämlich dessen, wie mir scheint, ambige Position innerhalb des Bildgeschehens, die zu seiner zentralen Verortung in der Bildmitte in Spannung steht. Es ist bezeichnend, dass sich die Autor*innen, die dieses Gemälde kommentiert haben, offenbar nicht vollkommen einig sind über das, was das Kind gerade tut beziehungsweise in welchem Zustand es sich befindet. Mojana bezeichnet den Jungen als »assorto e disoccupato«⁶⁸, Lorenzo Pericolo dagegen schreibt, das Kind »either sings along with the musicians to the right or talks to himself«⁶⁹; für Annick Lemoine wiederum starrt das Kind in die Leere, »captured in the conventional pose of the melancholic«.⁷⁰

Angesichts dieser offenkundigen Mehrdeutigkeit kann man zu dem Schluss kommen, dass die Figur in bildlogischer Hinsicht dem im Profil gezeigten Würfelspieler im Washingtoner Gemälde ähnelt (Abb. 6), bei dem sich ja auch nicht eindeutig entscheiden ließ, ob dieser als handelnd oder in Gedanken versunken dargestellt ist: Der leicht geöffnete Mund des Kindes kann vom Betrachter einerseits als Effekt des Singens gedeutet werden, andererseits aber auch als Zeichen momentaner Geistesabwesenheit – oder aber als Ausdruck einer gesteigerten Reflexionstätigkeit, die das Kind das vor ihm ausgebreitete Buch vergessen lässt. Diese Ambiguität unterscheidet das Kind wiederum von einer ansonsten vergleichbaren Figur, wie sie unmissverständlich als Personifikation der Kindheit in einer Szene auftaucht, die schon 1641 in einem Pariser Inventar als »tableau de Quatre Âges de Valentin«, also als *Allegorie der vier Lebensalter* (Abb. 10) beschrieben worden ist.⁷¹ Das Gemälde zeigt ein in die Ferne starrendes Kind, das einen Vogelkäfig oder eine Falle aus Holz hält. Die vier männlichen Figuren, die zugleich als Personifikationen der Jahreszeiten gelesen werden können, wenden sich in fast trübseliger Mimik und Haltung an den Betrachter und dienen einer pythagoreisch inspirierten Meditation über das Zerrinnen der Zeit.⁷² In der Darstellung des Kindes auf dem *Konzert mit Bas-Relief* dagegen oszilliert die Inszenierung unentschieden zwischen Aktivität und Passivität, Eingebundensein in das gemeinschaftliche Musizieren und Isolation beziehungsweise Interiorisierung. Valentin präsentiert sich hier wie auch in anderen Werken also als listiger Regisseur von oft latent bleibenden Bildmotiven, die – wohl auch im Gespräch der Bildbetrachter

68 MOJANA 1989, S. 100.

69 PERICOLO 2011, S. 552.

70 LEMOINE 2016, S. 11.

71 Vgl. LEMOINE/CHRISTIANSEN 2017, S. 147. Es handelt sich um das Inventar von Etienne Lybault.

72 Vgl. ebd., S. 173–175.



10. Valentin de Boulogne, *Die vier Lebensalter*, London, National Gallery, Öl auf Leinwand, 94 x 134 cm, ca. 1627–1629.

vor dem Werk – in mehr als einer Hinsicht interpretiert werden können und dadurch gegenläufige Funktionen für das Bildgefüge und dessen Deutung einnehmen.⁷³

Dass dies kein Einzelfall ist, bestätigt sich auch durch einen erneuten Blick auf ein bereits angesprochenes Genregemälde, nämlich die *Wahrsagerin* im Louvre. Auch hier findet sich an prominenter Stelle des Gemäldes, und zwar zwischen dem jungen Mädchen mit wiederum verschattetem Gesicht (das eine eindeutige Lektüre ihrer Absichten schon durch die Lichtverhältnisse verunmöglicht) und dem jungen Stutzer (der sich eher zögerlich und mit skeptischer Aufmerksamkeit die Zukunft lesen lässt), ein nachdenklicher junger Mann, der seinen Kopf melancholisch auf seine Linke gestützt hat. Thuillier hat schon 1958, freilich nicht im Horizont von rezeptionsästhetischen oder bildwissenschaftlichen Fragestellungen, diese und vergleichbare Figuren treffend beschrieben, als er Valentin in die Nähe von Georges de la Tour rückte: »Comme lui [also La Tour, Anmerkung des Autors], il préfère saisir chaque être dans cet instant de silence où, tout entier à une pensée profonde, il laisse, sans

73 Vgl. zur Thematik der frühneuzeitlichen Gesprächskultur BRASSAT 2021.

jamais le livrer, pressentir son secret.«⁷⁴ Hört der junge Mann also den Weissagungen der jungen Frau zu oder ist er gänzlich in Träumereien versunken? Auch hier ist das Publikum aufgefordert, seine eigene Rolle in dem durch das Gemälde inszenierten Blickgefüge zu reflektieren, ohne dass man mit letzter Sicherheit zu einer eindeutigen Entscheidung gelangen könnte.

4. Schlussbetrachtungen: Valentins melancholische Malerei – Hybridisierung, Amalgamierung oder Nivellierung von Gattungen?

Wie gezeigt wurde, gibt Valentin mit seiner spezifischen Umformung der caravaggesken Bildsprache einer forciert idiosynkratischen Sicht auf vergangene und gegenwärtige Begebenheiten Raum, wobei er stets seinem ästhetischen Credo einer *pittura dal naturale* treu blieb.⁷⁵ Zwar befindet man sich mit Valentin freilich noch nicht im Zeitalter der Entdeckung von Subjektivität, wie sie etwa das 19. Jahrhundert im Zeichen der Romantik kultiviert hat.⁷⁶ Seine Transformationen bekannter Motivkonstellationen der Genremalerei sollten deshalb nicht als unverfälschter Ausdruck einer inneren Wahrheit des Künstlersubjekts verstanden werden, etwa als Effekt eines melancholischen Gemüts, denn vielmehr als Strategie eines marktorientierten *self-fashioning*.⁷⁷ Dem Künstler dürfte es primär darum gegangen sein, seine Gemälde in einer von hohem Konkurrenzdruck behafteten Künstlerszene als einzigartig hervorstechen zu lassen, und zwar 1. durch einen ungewöhnlichen Umgang mit dem zeittypischen Motivrepertoire, 2. durch eine originelle ästhetische Färbung des caravaggesken Stils und 3. durch eine selbstbewusste und -reflexive Handhabung von Gattungsnormen. Maurice Gérard hat in einem lesenswerten Aufsatz, der sich allerdings eher als Essay denn als wissenschaftlicher Beitrag versteht, eine solche Auffassung von frühneuzeitlichem Künstlertum pointiert formuliert: »As always, originality lies not in the subject, but in the treatment of the conventions, and how they are transformed.«⁷⁸

74 THUILLIER 1958, S. 30.

75 Vgl. LEMOINE 2016, S. 5–9. Lemoine argumentiert mit Bezug auf das Spannungsverhältnis von mimetischer Wirklichkeitsaneignung und freiem Umgang mit historischen Quellen (etwa mit Relief-fragmenten, die sich in Valentins Gemälde immer wieder finden) überzeugend, dass »[a]s Valentin plays a learned game with the beholder, he reflects on the notion of verisimilitude, the true and the false, ultimately inviting a celebration of art *dal naturale*.« S. 9.

76 Zur Unterscheidung von Individualität, Identität und Subjektivität in der Frühen Neuzeit vgl. die instruktiven Überlegungen von MÜNKLER 2011, S. 23–36.

77 Vgl. dazu das klassische Referenzwerk zum Konzept und zur Reichweite des renaissancistischen *self-fashioning*: GREENBLATT 2001.

78 GÉRACHT 2018, S. 168.

Valeska von Rosen hat solche und vergleichbare künstlerischen Strategien methodisch anregend unter den Paradigmen der Interpikturalität, Transkulturalität und Rekursivität diskutiert. Mit Bezug auf Hendrick Ter Brugghens Motivzitate und ästhetische Allusionen auf Caravaggio zielt sie auf eine möglichst feinschnittige Beschreibung von dessen »Bildsprache«, die »von den Betrachtern eben als kodierte wahrgenommen werden sollte«. Diese verortet sie im Kontext der »frühneuzeitlichen Gesprächskultur«, bei der davon auszugehen ist, »dass die besondere Rekursivität der Gemälde [also ihre Referenzierbarkeit primär auf Caravaggios Werke, Anmerkung des Autors] von ihren Betrachtern verbalisiert und die Referenzwerke wechselseitig bekannt gemacht werden«. Als Erkenntnisobjekt der Interpikturalitätsforschung benennt von Rosen die künstlerische Intention. Durch deren Rekonstruktion ließen sich, so die Autorin, »auf der Mikroebene [...] konkrete, markierte Bezüge in einem Werk auf ein anderes« erkennen.⁷⁹ Solche Rezeptionsbedingungen gelten sicherlich auch für Valentins Schaffen. Hier wäre, wollte man diesen Ansatz produktiv weiterdenken, aber auch die Frage zu stellen, ob sich mit dem theoretischen Repertoire, wie es von von Rosen dargelegt wurde, auch Zugänge zum Bild finden ließen, die über die Dimension der Intentionforschung hinausgehen. Dabei scheint es mir, um beim Fallbeispiel Valentin zu bleiben, nur bedingt zielführend, wollte man dessen Bildpoetik des Melancholischen etwa einer psychobiographischen Lektüre unterziehen. Demgegenüber wäre aber eine stärkere kulturhistorische Kontextualisierung Valentins im Diskurs über die Säftelehre und die Melancholie, wie sie hier nicht geleistet werden kann, ein wichtiges Desiderat der Forschung. Zu fragen wäre dann etwa, wie Valentins Gemälde, selbst wenn dies nicht seine primäre Intention gewesen ist, von einem spezifischen Melancholie-Diskurs geprägt werden, wie er bekanntlich in Philosophie, Medizin und Literatur gepflegt wurde.⁸⁰

Insgesamt habe ich aufzuzeigen versucht, dass Valentins melancholischer Blick zur Gattung der italienischen, aber auch europäischen Genremalerei in einem eigenwilligen Verhältnis steht. Mit erstaunlicher Konsequenz arbeitete Valentin an einer Nobilitierung der Genremalerei, die es ihm erlauben sollte, Rezeptionsformen, die eigentlich der Historienmalerei (beispielsweise allegorischen Szenen) vorbehalten waren, in diese vermeintlich niedere Gattung zu integrieren.⁸¹ In diesem Prozess der Transformation von Gattungskonventionen war es Valentin allerdings, und darin liegt die künstlerische Listigkeit des Malers, ein wichtiges Anliegen, den motivischen

79 Vgl. VON ROSEN 2015, S. 66–67.

80 Vgl. zum Melancholiediskurs CLAIR 2006; MÜNKLER 2011, S. 294–325.

81 Vgl. zur Gattungsproblematik der Historienmalerei und ihrer Verbindungen zur Tradition der Rhetorik BRASSAT 2003.

Kernbestand der Gattung ›Genremalerei‹, nämlich die Schilderung von Lebensweisen der niederen Schichten, gerade nicht preiszugeben.⁸² Solche sich wechselseitig bedingende und bisweilen gegenläufige Strategien aus Transformation und Bewahrung einer noch jungen Gattung wie der Genremalerei sowie ihrem Dialog mit anderen Gattungen sind – nicht nur im Blick auf Valentin – von der Forschung bisher erst in Ansätzen untersucht worden.⁸³

Terminologisch präziser als Schulz-Buschhaus hat der Literaturwissenschaftler Moritz Baßler in einem Lexikoneintrag im *Handbuch Gattungstheorie* Phänomene wie Gattungsmischung und Gattungsübergänge auf die Frage nach dem Verhältnis von Einzelwerk und Gattungskonvention hin perspektiviert – allerdings ausschließlich im Blick auf Texte und literarische Gattungen. Dennoch sind seine Überlegungen hilfreich, um Valentins Umgang mit Gattungskonventionen hinsichtlich der Entwicklung von Gattungen und der jeweiligen Epochenspezifik greifbar werden zu lassen. In Baßlers Diktion sind

Gattungshybriden [...] zunächst einzelne Werke. Sobald solche Hybridformen jedoch selbst paradigmatisch und also musterbildend wirken, können sie sich zu Mischgattungen verfestigen; [...] Gattungsübergänge finden sich in solchen historischen Phasen, in denen eine neue Gattung entsteht. Ein Gattungshybrid, der synchron Merkmale mehrerer Gattungen in sich vereint, kann als Zeugnis eines Gattungsübergangs gelesen werden, wenn die nebengeordneten hybriden Merkmale unter diachroner Perspektive als ›noch zur alten‹ und ›schon zur neuen Gattung gehörig‹ erscheinen.⁸⁴

Zwar gilt die Zeit der 1610er und 1620er Jahre nicht als Epoche der Entstehung der Genremalerei, deren Anfänge als ›autonome‹ Gattung in die 1560er Jahre fallen. Aber dennoch handelt es sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zumindest in Italien um eine Gattung, die sich – nach Anfängen bei den Bassani, Vincenzo Campi, Bartolomeo Passarotti, Annibale Carracci, Caravaggio und anderen – noch in einem Prozess der Konsolidierung befand. Valentin setzte sich also mit einer Gattung auseinander, die einerseits bereits gewisse Motiv- und Darstellungskonventionen ausgebildet hatte und auch schon ein Sammlerpublikum mit bestimmten Erwartungshaltungen für sich gewinnen konnte. Andererseits wies die Gattung aber doch noch vielfältige

82 Vgl. zu dieser Gattung allgemein: SCHNEIDER 2004; MÜLLER/MÜNCH 2015; DIFURIA 2016.

83 Vgl. zur Gattungsmischung zwischen religiöser und profaner Malerei MÜLLER/BRAUNE 2020.

84 BASSLER 2010, S. 53.

ästhetische Spielräume auf, die zugleich zu einer Verschiebung von (noch jungen) Gattungskonventionen einlud.⁸⁵

Ähnlich wie Schulz-Buschhaus, aber mit einem breiteren historischen Horizont unterscheidet Baßler Phasen der Gattungsmischung, wie zum Beispiel die Romantik oder die Postmoderne, von solchen Epochen, die eher »nach der Reinheit der Gattung streben (z. B. Aufklärung, Klassik, Moderne in der Architektur).«⁸⁶ Unstrittig dürfte sein, dass Valentins Schaffen insgesamt einer Phase der Gattungsmischung zugehört. Und tatsächlich lässt sich die Epoche des Barock – wenn man an dieser umstrittenen Konstruktion festhalten möchte –, mit ihrer Tendenz zu Medienensembles und -synthesen und zur wechselseitigen Überblendung von Gattungen, insgesamt als eine Zeit mit einer Bevorzugung von Hybridisierungs- und Amalgamierungsstrategien verstehen.⁸⁷ Dennoch sollte man Prozesse des Spiels mit ästhetischen Phänomenen wie etwa Bewegung und Bewegtheit, Auflösung, Verschleifung und Transgression, wie sie in diesem Zeitraum allenthalben zu beobachten sind und wie sie in einer formalistischen Kunstgeschichte *à la* Heinrich Wölfflin noch unter dem Rubrum des ›malerischen‹ Barock geführt wurden, nicht allzu schnell als Neigung zur generellen Überwindung lange Zeit geltender rhetorischer Traditionen und hierarchischer Grenzziehungen verstehen.⁸⁸ Schließlich ließen sich zahlreiche Beispiele finden, die eine Persistenz von Gattungstraditionen beweisen. Und ebenso ist zu bedenken, dass gerade diese Epoche als Zeit der Ausdifferenzierung von Bildgattungen zu gelten hat.

Ein abschließender Blick auf Valentin kann hier verdeutlichen, wie eine Tendenz zur Gattungsnivellierung gedacht werden kann, ohne dass das (im Grunde modernistische) Loblied auf die Überwindung von Schranken und Konventionen gesungen werden muss. So scheinen mir gerade die von Valentin so häufig eingesetzten ›Reflexionsfiguren‹, wie sie sich prominent auch in den Wahrsagerinnen-Szenen finden, für eine solche Fragestellung besonders signifikant zu sein. Wie der Vergleich mit Caravaggios und Vouets Szenen aufzeigen konnte, erlauben gerade diese dem Betrachter, in sie eine Dimension der Innerlichkeit zu projizieren, die dem

85 Die lange Zeit von der Forschung vernachlässigte Geschichte der italienischen Genremalerei ist in einem umfassenden Ausstellungskatalog zu diesem Thema vorbildlich aufgearbeitet worden. Vgl. PORZI/CASTELLOTTI 1998.

86 BASSLER 2010, S. 52.

87 Der ideologisch belastete Begriff des ›Gesamtkunstwerks‹, der ausgehend von Richard Wagners Schaffen auf die Kunstgeschichte übertragen worden ist, wird heute kaum mehr verwendet bzw. wissenschaftsgeschichtlich kritisch reflektiert. Neben den genannten Begriffen haben sich Konzepte wie dasjenige der ›Bilderbauten‹ (David Ganz) etablieren können, um Formen der Gattungs- und Medienmischung zu beschreiben. Vgl. ENGEL 2018, S. 794–713; GANZ 2003.

88 Zur jüngeren Barockforschung vgl. BRABANT/LIEBERMANN 2017; ENGEL 2018, S. 294–372, S. 454–474.

›Standardpersonal‹ der Genremalerei bis dahin kaum zugestanden hat. Als Figuren melancholischer Reflexion nehmen sie sich offensichtlich die Freiheit, aus den Routinen und Ritualen des Alltäglichen auszuscheren, wie sie für diese Gattung und das in ihnen agierende Bildpersonal bis dahin so typisch waren.⁸⁹ Fast scheint es, als emanzipierten sie sich mit ihrer offen ausgestellten Handlungshemmung einer Logik sozial determinierter, durch das Theater der *commedia dell'arte* weiter verfestigter Handlungsmuster, und als begännen sie, über das, was im Bild vonstattengeht, nachzudenken – und sich mit Hilfe dieser Reflexionen von ihren angestammten Rollen zu distanzieren.

89 Es lohnt, an dieser Stelle erneut den stimulierenden, wenngleich auch nicht im eigentlichen Sinne wissenschaftlichen Aufsatz von Gérard (der sich eher als Essay im Anschluss an den Besuch der Valentin-Ausstellung im Metropolitan Museum versteht) zu zitieren. Darin wird das Spannungsverhältnis zwischen der Beständigkeit von Gattungskonvention in der Genremalerei und ihrer Überschreitung hin zu einer Malerei beleuchtet, die Zustände der Absorption und der Selbstreflexivität inszeniert: »Fulfilling its genre, music, drinking, eating, whoring, and thieving are represented in these figures, and in spite of the common goal of the courtesan, gypsy, and swordsman to distract and manipulate the ›guileless‹ flutist, all of the figures [in dem Gemälde *Réunion dans un cabaret*, Paris, Louvre, Anmerkung des Autors], as in *Concert* remain profoundly alone. While the spatial composition of the painting, the disposition of the figures on the canvas is certainly harmonious – they even ›sing‹ (bodies and heads are placed as if notes on a musical score), hands, eyes, facial and body gestures speak of their detachment from each other, of their isolation).« (GÉRACHT 2018)

Literaturverzeichnis

- BAGLIONE 1642: Giovanni Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scvultori et Architetti: Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, Rom 1642.
- BALME/VESCOVO/VIANELLO 2018: Christopher B. Balme, Piermario Vescovo und Daniele Vianello (Hg.), *Commedia dell'arte in context*, Cambridge 2018.
- BASSLER 2010: Moritz Baßler, *Gattungsmischung, Gattungsübergänge, Unbestimmbarkeit*, in: *Handbuch Gattungstheorie*, hg. von Rüdiger Zymner, Stuttgart/Weimar 2010, S. 52–54.
- BAXANDALL 1972: Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972.
- BELLORI 1976: Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, hg. von Evelina Borea, Turin 1976.
- BENJAMIN 1978: Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978.
- BÖHME 1989: Hartmut Böhme, *Albrecht Dürer, Melencolia I: im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt am Main 1989.
- BONFAIT 2008: Olivier Bonfait, *Commedia dell'arte et scènes de genre caravagesques: ›Les Diseuses de bonne aventure‹ de Simon Vouet*, in: *Simon Vouet – les années italiennes 1613/1627 (Ausstellungskatalog Nantes/Besançon)*, Paris 2008, S. 56–65.
- BONFAIT 2012: Olivier Bonfait, *Après Caravage : une peinture caravagesque ? (Essais: Ecrits sur l'art)*, Malakoff 2012.
- BONNEFOY 1970: Yves Bonnefoy, *Rome 1630 : l'horizon du premier baroque*, Paris 1970.
- BRABANT/LIEBERMANN 2017: Dominik Brabant und Marita Liebermann, *Barock: Epoche, ästhetisches Konzept, Denkform*, Würzburg 2017.
- BRASSAT 2003: Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz: von Raffael bis Le Brun (Studien aus dem Wahrburg-Haus; 6)*, Berlin 2003.
- BRASSAT 2006: Wolfgang Brassat, *Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtung dritter Ordnung. Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht*, in: *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, hg. von Steffen Bogen, Wolfgang Brassat und David Ganz, Berlin 2006, S. 108–129.
- BRASSAT 2021: Wolfgang Brassat, *Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2021.
- BREJON DE LAVERGNÉE/CUZIN 1974: Arnaud Brejon de Lavergnée und Jean-Pierre Cuzin (Hg.), *Valentin et les Caravagesques français (Ausstellungskatalog Paris)*, Paris 1974.

- CAVAZZINI 2017: Patrizia Cavazzini, »Success and Failure in a Violent City. Bartolomeo Manfredi, Nicolas Tournier and Valentin de Boulogne«, in: Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio (Ausstellungskatalog New York), hg. von Annick Lemoine und Keith Christiansen, New York 2016, S. 17–27.
- CLAIR 2006: Jean Clair (Hg.), Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst: zu Ehren von Raymond Klibansky (1905–2005), dem großen Gelehrten und Erforscher der Geschichte der Melancholie (Ausstellungskatalog Berlin/Paris), hg. von Jean Clair, Ostfildern-Ruit 2005.
- CUZIN 1975: Jean-Pierre Cuzin, Pour Valentin. Problèmes du Caravaggisme, in: Revue de l'art 28, 1975, S. 53–61.
- DiFURIA 2016: Arthur DiFuria, Genre Imagery in Early Modern Northern Art. New Perspectives, London/New York 2016.
- ENGEL 2018: Ute Engel, Stil und Nation: Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte, ca. 1830–1933, Paderborn 2018.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1992: Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valentin e l'antica scultura nei ›caravaggeschi‹: una nota sul quadro Longhi, in: Scritti in onore di Alessandro Marabottini, hrg. von Gioacchino Barbera, Teresa Pugliatti und Caterina Zappia, Rom 1997, S. 181–186.
- FEIGENBAUM 2014: Gail Feigenbaum, Perfectly True, Perfectly False: Cardsharps and Fortune Tellers by Caravaggio and La Tour, in: Caravaggio. Reflections and Refractions, hg. von Lorenzo Pericolo und David M. Stone, Burlington 2014, S. 235–271.
- FRANKLIN/SCHÜTZE 2011: David Franklin und Sebastian Schütze (Hg.), Caravaggio and his Followers in Rome (Ausstellungskatalog Ottawa/Fort Worth), New Haven, Conn. (u. a.) 2011.
- FRIED 2010: Michael Fried, The Moment of Caravaggio (The A.W. Mellon Lectures), Princeton, NJ (u. a.) 2010.
- FRIED 2016: Michael Fried, After Caravaggio, New Haven/London 2016.
- FROMMEL 1971: Christoph Luitpold Frommel, Caravaggio und seine Modelle, Amsterdam 1971.
- GAEHTGENS 2002: Barbara Gaetgens: Genremalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 4), Berlin 2002.
- GANZ 2003: David Ganz, Barocke Bilderbauten: Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen; 1580–1700, Petersberg 2003.
- GEDOVA 2017: Polina Gedova, Gattungsnorm und Regelbruch. Landschaftsmalerei im Diskurs der Bildgattungen, Italien ca. 1500–1650 (Dissertationen der LMU München; 14), München 2017.
- GÉRACHT 2018: Maurice Gérard, Reading Gestures in Valentin de Boulogne's Paintings, in: Interfaces. Image Texte Language 40, 2018, S. 159–171.

- GREENBLATT 2001: Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 2001.
- HARTJE 2004: Nicole Hartje, *Bartolomeo Manfredi (1582–1622). Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung; Monographie und Werkverzeichnis*, Weimar 2004.
- HELD 1996: Jutta Held, *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*. Berlin 1996.
- HIRDT 1996: Willi Hirdt, *Caravaggios Wahrsagende Zigeunerin*. Versuch einer Deutung, in: Ders.: *Lesen und Sehen. Aufsätze zu Literatur und Malerei in Italien und Frankreich*, Tübingen 1998, S. 75–111.
- KLIBANSKY/PANOFKY/SAXL 1992: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt am Main 1992.
- KOERING 2018: Jérémie Koering, *Caravage, juste un détail*, Paris 2018.
- KRÜGER 2001: Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusionen in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.
- KRÜGER 2006: Klaus Krüger, *Das unvordenkliche Bild. Zur Semantik der Bildform in Caravaggio's Frühwerk*, in: *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung (Ausstellungskatalog Düsseldorf)*, hg. von Jürgen Harten und Jean-Hubert Martin, Ostfildern 2006, S. 24–35.
- LANGDON 2001: Helen Langdon, »Falschspieler, Zigeuner und Hausierer«, in: *Die Geburt des Barock (Ausstellungskatalog London/Venedig)*, hg. von Beverly Louise Brown, Stuttgart 2001, S. 44–65.
- LANGDON 2012: Helen Langdon, *Caravaggio's ›Cardsharps‹: trickery and illusion (Kimbell masterpiece series; 6)*, Fort Worth/Tex. 2012.
- LEMOINE 2012: Annick Lemoine, *L'art d'après nature. Réflexions sur l'apparence du naturel dans la peinture caravagesque à Rome*, in: *Corps et Ombres. Caravage et le Caravagisme Européen*, hg. von Michel Hilaire und Axel Hémerly (Ausstellungskatalog Montpellier/Toulouse), Mailand 2012.
- LEMOINE 2016: Annick Lemoine, *Bowing to no one: Valentin's Ambitions*, in: *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio (Ausstellungskatalog New York/Paris)*, hg. von Annick Lemoine und Keith Christiansen, New York 2016.
- LEMOINE/CHRISTIANSEN 2016: Annick Lemoine und Keith Christiansen (Hg.), *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio (Ausstellungskatalog New York/Paris)*, New York 2016.
- McTIGHE 2004: Sheila McTighe, *Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580. Campi, Passarotti, Carracci*, in: *The Art Bulletin* 86, 2004, S. 301–323.
- MOJANA 1989: Marina Mojana, *Valentin de Boulogne*, Mailand 1989.

- MÜLLER 2020: Jürgen Müller, Betrogene Betrüger. Michelangelo Merisi da Caravaggios ›Die Falschspieler‹ als Metamalerei, in: *Kunstchronik* 73, 2020, S. 501–510.
- MÜLLER/BRAUNE 2020: Jürgen Müller und Sandra Braune, Alltag als Exemplum: religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst, Berlin/München 2020.
- MÜLLER/MÜNCH 2015: Jürgen Müller und Birgit Ulrike Münch (Hg.), *Peraikos' Erben: die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015.
- MÜNKLER 2011: Marina Münkler, Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts (*Historische Semantik*; 15), Göttingen 2011.
- OY-MARRA 2015: Elisabeth Oy-Marra (Hg.), *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris ›Viten‹ und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit* (*culturæ*; 14), Wiesbaden 2014.
- PANOFSKY 2002: Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego*. Poussin und die Tradition des Elegischen (Auszug aus: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*), hg. von Volker Breidecker, Berlin 2002.
- PAPI 2016: Gianni Papi, Valentin and His Artistic Formation in Rome, in: *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio* (Ausstellungskatalog New York/Paris), hg. von Annick Lemoine und Keith Christiansen, New York 2016, S. 29–41.
- PERICOLO 2011: Lorenzo Pericolo, Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the ›Istoria‹ in Early Modern Painting, London 2011.
- PORZIO/CASTELLOTTI 1998: Francesco Porzio und Marco Bona Castellotti (Hg.), *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere et l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana* (Ausstellungskatalog Brescia), Mailand 1998.
- PREIMESBERGER 2003: Rudolf Preimesberger, Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo: Zum ›Amor‹ der Berliner Gemäldegalerie, in: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München/Berlin 2003, S. 243–260.
- ROSEN 2006: Valeska von Rosen, Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio, in: *Renaissance – Episteme und Agon: für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstages* (*Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft*; 33), hg. von Andreas Kablitz und Gerhard Regn, Heidelberg 2006, S. 423–449.
- ROSEN 2009: Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009.
- ROSEN 2011: Valeska von Rosen, Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600, in: *Novità – Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, hg. von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck, Zürich 2011, S. 471–488.

- ROSEN 2015: Valeska von Rosen, Verhandlungen in Utrecht. Ter Brugghen und die religiöse Bildsprache in den Niederlanden, Göttingen 2015.
- ROSEN 2016: Valeska von Rosen, Zwischen Normativität und Deskriptivität, oder: Wie sich ›Geschichte‹ nach Vasari schreiben lässt. Bellori in den 1640er Jahren, in: Fabian Jonietz und Alessandro Nova (Hg.), Vasari als Paradigma, Rezeption, Kritik, Perspektiven / The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut; 20), Venedig 2016, S. 163–182.
- SANDRART 1675: Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Bd. 3 (niederländische und deutsche Künstler), Nürnberg 1675.
- SARACENO 2021: Francesca Saraceno, Bellori vs. Caravaggio. Le basi teoriche della critica dell'ideologo dell'arte classica al naturalismo caravaggesco, About art online, 9. September 2021, <https://www.aboutartonline.com/bellori-vs-caravaggio-le-basi-teoriche-della-critica-dellideologo-dellarte-classica-al-naturalismo-caravaggesco/>.
- SCHNEIDER 2004: Norbert Schneider, Geschichte der Genremalerei: die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit, Berlin 2004.
- SCHULZ-BUSCHHAUS 1985: Ulrich Schulz-Buschhaus, Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs ›Barock‹, in: Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, hg. von Hans-Ulrich Gumbrecht, Frankfurt a. M. 1985, S. 213–234.
- THUILLIER 1958: Jacques Thuillier, Un peintre passionné, in: L'Œil 47, 1958, S. 26–33.
- VODRET/STRINATI 2001: Rossella Vodret und Claudio Strinati, Gemalte Musik: Eine neue und bewegende Manier, in: Die Geburt des Barock (Ausstellungskatalog London/Venedig), hg. von Beverly Louise Brown, übers. von Werner Peterich und Rolf Erdorf, Stuttgart 2001, S. 92–112.
- VAN DER SMAN 2016: Gert Jan van der Sman (Hg.), Caravaggio and the Painters of the North (Ausstellungskatalog Madrid), Madrid 2016.
- WIND 1974: Barry Wind, Pitture Ridicole. Some Late Cinquecento Comic Genre Paintings, in: Storia dell'Arte 20, 1974, S. 25–35.
- WINDORF 2019: Wiebke Windorf, Das Problem einer ›klassizistischen‹ Kunsttheorie im italienischen 17. Jahrhundert: Giovanni Pietro Belloris ›idea‹-Konzeption und der ›Hl. Andreas‹ François Duquesnoys, in: ›Absolutely Free? – Invention und Gelegenheit in der Kunst (Image; 163), hg. von Christof Baier, Sara Czirr, Astrid Lang, Gina Möller und Wiebke Windorf, Bielefeld 2019, S. 273–295.

ZÖLLNER 1992: Frank Zöllner, ›Ogni pittore dipinge sé‹. Leonardo da Vinci and ›auto-mimesis‹, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 137–160.

Bildnachweis

Public Domain, Wikipedia Commons: Abb. 1–6, 8–10

Valeska von Rosen: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, 3. Aufl. Berlin 2021, S. 14, Abb. 2.: Abb. 7

Interpikturale Rekurse im Sammlerbild, caravaggeske Kodierungen in der venezianischen Malerei des 17. Jahrhunderts und Marco Boschinis Invektiven gegen die »Naturalisti«*

1. Referentialität und Kommunikativität im Sammlungsraum

Dass Modelle interpikturaler Rekursivität, die auf ein hohes kommunikatives Potential bewusst gesetzter Verweise abheben, mit (früh-)neuzeitlichen Vorstellungen von künstlerischer Leistung bestens kongruieren, ist bekannt.¹ Wenn ›Originalität‹ sich über die gelungene *imitatio* von Vorbildern konstituiert, die die ostentative ›Verbesserung‹ ebenso wie ironische oder parodistische Brechungen einschließt, werden die Betrachter*innen der Werke in besonderer Weise dazu angehalten, Bezüge wahrzunehmen und zu verbalisieren. Sei es, dass auf Gemälde bzw. deren Kompositionen, Motive oder Formelemente, auf markante Figuren oder signifikante konzeptuelle Elemente eines oder mehrerer ›Präbilder‹ alludiert wird oder diese ›zitiert‹² werden – in einer Kultur der Geselligkeit, des Gesprächs und des gemeinschaftlichen

* Dieser Beitrag führt Überlegungen zur Interpikturalität und zu den »Caravaggisten« weiter, die ich anderorts publiziert habe (VON ROSEN 2006, S. 423–449; VON ROSEN ²2011, S. 208–211; VON ROSEN 2015a; VON ROSEN ³2021). Für Hinweise danke ich Eva Struhal, Andrew James Johnston, Bernhard Huß, David Nelting und Janina Burandt; für die Unterstützung bei der Ausarbeitung Lena Horn, Linda Voigt, Anja Brug, Anna Magnago Lampugnani und Bonnie Wegner.

1 Aus der mittlerweile recht umfangreichen Literatur zur Interpikturalität/Interikonizität berücksichtigen folgende Arbeiten die Spezifik (früh)neuzeitlicher Rekursivität besonders: VON FLEMMING 1996, S. 309–329; VON FLEMMING 2017, S. 42–72; BRASSAT 2005, S. 43–70, sowie die diversen Forschungen zur künstlerischen Rekursivität von BUSCH 1977; BUSCH 1993; STOICHITA 1998; sowie meine eigenen Beiträge: VON ROSEN 2006, S. 423–449; VON ROSEN ²2011, S. 208–211; VON ROSEN ³2021. Zur Terminologie: Ich benutze zur Analyse von Rekursen zwischen Bildern synonym mit »Interpikturalität« auch »interpikturale Rekursivität«. »Rekursivität« allein benennt noch kein Bezugsobjekt – es gibt bekanntlich auch Rekursivität auf Natur, Sprache etc.

2 Der Begriff des »Zitats« entstammt der Sphäre der Sprache bzw. des Texts und ist entsprechend schwer auf bildliche Phänomene zu übertragen; für diese Problematik: CHAPEAUROUGE 1974.

Betrachtens geht es nicht nur um das Erkennen dieser Bezüge, sondern auch um das Sprechen über sie, den Austausch über das Gesehene bzw. Assoziierte. Und diesen wird man sich durchaus als einen sich in Zeitlichkeit erstreckenden Vorgang vorstellen dürfen: als einen Prozess des Wahrnehmens und Verwerfens von Überlegungen, des Vergleichens mit – immer wieder neuen – Werken, mit deren Reproduktionen oder mit mentalen Bildern, die im visuellen Gedächtnis der Betrachter*innen gespeichert sind. Und wenn die kunsttheoretischen Implikationen und historischen Standorte der ›Prä- und der ›Postbilder‹ ebenfalls reflektiert werden, wird man sich diesen Vorgang auch vorstellen dürfen als Prozess der theoretischen Diskursivierung, in dem Bezüge konzeptuell gefasst, Traditionen und ihre Brechungen bestimmt und Spielarten des Allusiven reflektiert werden.³

Dass bestimmte Rahmenbedingungen solche Rezeptionsvorgänge begünstigen, auf die die Künstler wiederum im Sinne inhärenter Produktionsvorgaben abzielten, liegt auf der Hand. Selbstverständlich sind nicht allein Gemälde für profane Sammlungen rekursiv strukturiert. Doch dürfte der private – oder genauer, der ›semi-private‹ –⁴ Rahmen der Sammlung im profanen Palazzo bzw. einer Casa als ihr ›idealer‹ Ort anzusprechen sein, weil er die wiederholte und auch vergleichende Betrachtung ebenso begünstigt wie die Gespräche vor den Werken in wechselnden, durch die Mobilität des *tableau* begünstigten Konstellationen.⁵ Auch das Heranziehen von Vergleichsbildern, nämlich von Werken, die in der Sammlung bereits vorhanden waren, von temporär hinzugefügten oder von Reproduktionen, ermöglichte die kontingente Produktion von visuellen Kontexten, die Bezüge und ihre Semantiken jeweils neu herstellen.

3 Neben der in Anm. 1 genannten frühneuzeitlichen Interpikturalitätsforschung, die insbesondere auf diese Aspekte abhebt, verweise ich auch auf Wolfgang Brassats jüngst erschienene große Untersuchung zum »Bild als Gesprächsprogramm« (BRASSAT 2021), das die kommunikationsstimulierende Funktion (nicht nur) rekursiv strukturierter Malerei herausarbeitet. Ich danke Wolfgang Brassat, dass er mir sein Buch vor der Drucklegung zugänglich gemacht hat.

4 Siehe für diesen Problemzusammenhang MELVILLE/VON MOOS 1998; EMMELIUS/FREISE/MAL-LINCKRODT 2004. Eine Zusammenstellung von Kriterien für ›Öffentlichkeit‹ in der Frühen Neuzeit formulieren Susanne Rau und Gerd Schwerthoff: RAU/SCHWERTHOFF 2004, S. 11–52.

5 Zur Sammlung als Gesprächsraum: PFISTERER 2008; BRASSAT 2021; auch VON ROSEN 2001a, S. 81–112.

2. *Interpikturale Rekursivität im 17. Jahrhundert und die Modellierung einer neuen Tradition durch die »Caravaggisten«*

Sammlungen sind in metaphorischer wie auch in wörtlicher Hinsicht Räume, in denen Traditionen ausgehandelt werden. Traditionsbildungen und das spannungsvolle Verhältnis zwischen dem ›Alten‹ und dem ›Neuen‹, das als Forschungsthema im Zentrum unserer FOR steht,⁶ ist eng mit dem Phänomen interpikturaler Rekursivität verknüpft, um das es in diesem Beitrag mit dem Fokus auf der venezianischen Malerei geht. Die Wahl des 17. Jahrhunderts als exemplarischer Zeitraum ist nicht zufällig, ist dieses doch das Jahrhundert nach der ersten großen kunsthistoriographischen Setzung, die in der Folgezeit die historische und regionale sowie die kunsttheoretische Standortbestimmung für Künstler*innen ebenso virulent werden ließ wie das Sich-zur-Tradition-Stellen, und sei es in Form des Bruchs mit derselben.

Letztere Haltung begründet bekanntlich eine um 1600 entstehende Bildsprache, die zunächst mit der Absicht der Negation von Traditionen und Normen verbunden war, um sich dann über die interpikturale Rekursivität auf das neu zum Vorbild Genommene zu konstituieren und zugleich den Bruch mit dem Tradierten als Habitus fortzuführen.⁷ Hatte Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) den Quellen zufolge mit seiner von den Zeitgenossen als »del naturale« apostrophierten Bildsprache die vehemente Ablehnung der *imitatio* der antiken Skulptur und der im 16. Jahrhundert normierten und damit zur Nachahmung ausgewiesenen florentinisch-römischen Hochrenaissance verbal formuliert und tatsächlich als ironische Brechung in seinen Gemälden inszeniert,⁸ umkreisen die Maler in seiner Nachfolge

6 Siehe die vor allem in »working papers« publizierten Schriften der FOR 2305 auf der Website <http://www.for2305.fu-berlin.de/>; bes. den grundlegenden Text von Huss 2016.

7 Allg. zum Phänomen des »Caravaggismus« bzw. der »Caravaggisten« nach den grundlegenden Kompendien von NICOLSON 1979 und NICOLSON/VERTOVA ²1990 und div. Ausstellungskatalogen und Einzeluntersuchungen: BONFAIT 2012; VON ROSEN 2015a; FRIED 2016 (leider in Unkenntnis des größten Teils der deutsch- und französischsprachigen Forschung); VON ROSEN ³2021.

8 Zu den Zuschreibungen, mit denen die Zeitgenossen auf Caravaggios Bildsprache reagierten: KROSCHESKI 2002, S. 34–57; Caravaggios diesbezügliche Aussage referiert Giovanni Pietro Bellori in seiner 1672 publizierten, aber nachweislich früher verfassten und im Kern seinen Habitus sicherlich zutreffend wiedergebenden Vita: BELLORI 2018, S. 16–17: »Datosi perciò egli a colorire, secondo il suo proprio genio, non riguardando punto, anzi spregiando gli eccellentissimi marmi de gli antichi, e le pitture tanto celebri di Raffaello, si propose la sola natura per oggetto del suo pennello. Laonde, essendogli mostrate le statue più famose di Fidia e di Glicone, acciòché vi accomodasse lo studio, non diede altra risposta, se non che distese la mano verso una moltitudine di uomini, accennando che la natura l'aveva a sufficienza provveduto di maestri. E per dare autorità alle sue parole [...]« / »Daher widmete er sich seiner Begabung entsprechend der Farbgebung, wobei er die so vortrefflichen Marmorwerke der Alten und die so gefeierten Gemälde Raffaels überhaupt nicht beachtete,

in gewisser Weise ein Paradoxon: Diese »Naturalisti«, wie sie sich u. a. nach Marco Boschini selbst bezeichneten,⁹ verbanden das Postulat des Rekurses auf die Lebenswirklichkeit mit der ostentativen Bezugnahme auf bestimmte Elemente der Werke bzw. Bildsprache Caravaggios und seiner frühen *seguaci* und überblendeten so die emphatisch behauptete *imitatio naturae* mit einer faktischen *imitatio artis*.

Es ist Giovan Pietro Bellori, der in seiner 1672 publizierten Caravaggio-Vita diese komplexe und latent widersprüchliche Konstituierung zweifacher *imitatio*, und damit auch die konzeptuelle Differenz zwischen Caravaggios Arbeitsweise und derjenigen der »Naturalisti« zumindest ansatzweise reflektiert und Letzteren im Prinzip die Ausbildung einer *maniera in malo* attestiert.¹⁰

Die Bezeichnung »Caravaggisten« ist ebenso wie der abgeleitete »Caravaggismus« von der Forschung zu Recht problematisiert worden, weil sie eine Avantgardebewegung im modernen Sinne suggeriert und den irreführenden Anschein erweckt, es handele sich um eine mehr oder weniger feste Gruppe von Malern, die sich diesem »Stil« verschrieben hatten.¹¹ De facto handelt es sich um eine Bildsprache, die von zahlreichen, nicht notwendigerweise miteinander verbundenen Malern in Italien und Teilen des europäischen Auslands vor allem im frühen Seicento gewählt wurde, aber keineswegs die einzige ihnen zur Verfügung stehende Option war, noch von ihnen stets in derselben Intensität bedient wurde. Aus Verständigungsgründen verwende ich den missverständlichen Begriff »Caravaggisten« im Folgenden dennoch, zumal auch die angebliche Selbstbezeichnung dieser Maler als »Naturalisti« problematisch ist. Denn sie unterschlägt den Aspekt der Rekursivität der Bildsprache und damit gerade das Moment ihrer Kodierung.

Worauf es mir nach den vorangestellten Bemerkungen zur kommunikativen Funktion malerischer Rekursivität zunächst ankommt, ist das gesprächsstimulierende Potential der von Rekursen dominierten Werke dieser Maler. Ich möchte zeigen, dass all jene Phänomene, um die es im Folgenden mit Bezug auf seicenteske Sammlungsbilder gehen wird, nämlich das Ausflaggen von kodierten Traditionsbeständen, hybride Konfigurationen aus »alt« und »neu« und die Übertragung und

sie vielmehr verachtete, und wählte ausschließlich die Natur zum Gegenstand seiner Pinselkunst. Als man ihm die berühmtesten Statuen von Phidias und Glykon zeigte, damit er an ihnen sein Studium ausrichtete, gab er keine andere Antwort, als mit der Hand auf eine Menschenmenge zu zeigen und damit deutlich zu machen, dass die Natur ihn ausreichend mit Meistern versorgt habe. Und um seinen Worten Autorität zu verleihen [...]«; auch ebd., S. 54–55. Zur ironischen Bezugnahme auf die Antike bzw. die normierte Hochrenaissance in Caravaggios Gemälden VON ROSEN 2006, S. 423–449; VON ROSEN ³2021, S. 428–440.

9 Siehe hierfür unten, Anm. 24.

10 Siehe hierzu BELLORI 2018, S. 100–103, 110–112; die relevante Passage ebd., S. 56–57.

11 Siehe hierfür die in Anm. 7 genannten jüngeren Untersuchungen.

Kombination von gattungsspezifischen Elementen in andere Genera, auf die Reflexion seitens ihrer Betrachter*innen angelegt sind. Sie sind in einer Kultur des gelehrten und geselligen Gesprächs verortet, zielen auf den Austausch ihrer Rezipient*innen, die geschult sind, Rekurse und ihre diskursiven Implikationen wahrzunehmen und verbal zu fassen. Das Publikum der Bilder schätzt folglich Anspielungen, erfasst je verschieden strukturierte Bezugnahmen auf Traditionen und Gattungsimplicationen sowie die Kodierungen von Elementen, kurz all jene Aspekte, um die es im Folgenden gehen wird.

3. Marco Boschini, die »maneria veneziana« und die »Naturalisti«

In Venedig, das im Zentrum der folgenden Überlegungen steht, lassen sich hinsichtlich der Themenkomplexe von Rekursivität und Reflexion sowie der Modellierungen von Traditionen einige Besonderheiten festhalten. So wurde in der Lagunenstadt bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts, und damit früher als etwa in Mittelitalien, das, was bis dato als sammlungswürdig galt, erweitert: Neben antiken Statuen geriet in diesem Zeitraum auch ›zeitgenössische‹ Malerei in den Fokus des Sammelinteresses.¹² Dies führte zur Ausbildung der neuen Gattung des Sammlerbildes, das für diesen profanen Kontext produziert wurde und auf die Rezeptionsbedingungen und -möglichkeiten einer Sammlung abgestimmt war: Die Verbreitung anspielungsreicher und enigmatisch strukturierter Werke, die ja auf die Thematisierung ihrer besonderen Konstitutionsbedingungen abzielt, legt nahe, dass das *ragionare dell'arte* von Beginn an tatsächlich konstitutiver Bestandteil der Sammlungspraxis gerade in Venedig war.¹³

Welchen Stellenwert das Sprechen über Kunst in der Lagunenstadt generell hatte, indizieren etwa auch die ersten kunsttheoretischen Schriften im 16. Jahrhundert. Sie sind in Form des Dialogs abgefasst und bewahren so – bei aller Fiktionalität – eine Reminiszenz auf die Gespräche, wie sie insbesondere auch im semi-privaten Raum der Sammlung und vor den Werken geführt worden sein dürften.¹⁴ Solche Rezep-

12 BATTILOTTI/FRANCO 1978, S. 58–68; SETTIS 1981, S. 373–398; SETTIS 1982, bes. S. 160–193; HUSE ²1996, S. 290–300; allgemein zur venezianischen Sammlungskultur im 16. Jahrhundert: BOREAN/MASON 2002; BOREAN 2008.

13 Siehe die Forschungen von Settis und Huse in der vorherigen Anmerkung.

14 Zu nennen sind neben Ludovico Dolces kunst- (1557) und farbtheoretischen (1565) sowie diversen anderen Schriften in dieser Gattung Paolo Pinos und Michelangelo Biondos kunsttheoretische Dialoge aus den Jahren 1548 und 1549; siehe zu den epistemologischen Implikationen dieser kunsttheoretischen Gattung und ihren Folgen für das Sprechen über die Künste VON ROSEN 2019.

tions- und Diskursivierungspraktiken waren bekanntlich nicht auf die bildenden Künste beschränkt, sie betrafen vielmehr alle Bereiche der Humanitas. In Venedig, Standort großer Verlagshäuser, zu denen Autoren aus ganz Italien und europäischen Ländern reisten, um ihre Werke in den Druck zu geben, existierte eine lebendige Gesprächs- und Geselligkeitskultur, die von diesen Besuchen ungemein profitierte: Dutzende von poetologischen, memorialen und anderen Dialogen in Taschenbuchformat beziehen sich auf diesen Austausch, und er wird auch im reichen Briefwechsel der entsprechenden Gesprächspartner, die sich in ihm auf die gemeinsam geführten Gespräche und ihre Themen beziehen, dokumentiert.¹⁵

Wenn Marco Boschini im folgenden Jahrhundert mit seiner *Carta del navegar pitoresco* (1660) in über zwanzigtausend Versen eine kunsttheoretische Schrift als fortlaufendes Gespräch über Malerei zwischen zwei Dialogpartnern inszeniert,¹⁶ steht er damit also in einer Tradition. Zugleich ist die Art und Weise, wie er die Unterhaltungen tatsächlich ›in Szene setzt‹ und welche Prämissen er hierbei verfolgt, doch eine besondere: Denn die beiden Gesprächspartner reisen – so die Fiktion in mehreren als *Venti* bezeichneten Kapiteln – in einer Barca zu den Werken in Kirchen und Scuole quer durch die Stadt und zu den Inseln in der Lagune, um dort die Gemälde gemeinsam zu betrachten und in *Ekphraseis* zu versprachlichen.¹⁷ Dabei nehmen sie deren kunsttheoretische und historiographische Standortbestimmung vor und diskutieren – von konkreten Werken abstrahiert, wenn sie in der Barca sitzen – Fragen der Kanonbildung, der Bewertungsmaßstäbe, Traditionen und Ordnungsmuster. Oberste Maxime ist dabei die Überprüfung ihres Lektürewissens am Original mit der expliziten Absicht, das, was der Verifizierung ihrer Seheindrücke nicht standhält, zu verabschieden: »Sora luogo no gh'è ingnano« / »Vor Ort gibt es keine Täuschung«, heißt es programmatisch.¹⁸ Daneben verfolgt Boschini ein weiteres Ziel: Mittels ausführlicher Würdigung der in Venedig bereits bestehenden privaten Sammlungen animiert er die bislang auf diesem Terrain noch nicht tätig gewordenen Aristokraten der Stadt, ebenfalls Werke zu erwerben und so nicht nur dem symbolischen Wert

15 Allg. zur venezianischen Gesprächskultur sowie zur Praxis der Poligrafie: GRENDLER 1981; DI FILIPPO BAREGGI 1988; vgl. auch VON ROSEN 2001b, das Kapitel *Tizian im venezianischen Dialog*, S. 81–140.

16 MARCO BOSCHINI, *La Carta del navegar pitoresco*, Venedig 1660. Im Rahmen des o.g. Forschungsprojekts geben Anja Brug und ich eine kommentierte Übersetzung dieser Schrift heraus; die hier abgedruckten Passagen entstammen dieser von Anja Brug erstellten, noch unpublizierten Übersetzung.

17 Zur Anlage der *Carta* SOHM 1991, S. 96–100; MERLING 1992, S. 129–134; VON ROSEN 2021a, 187–192, jüngst zum intellektuellen Profil und Umfeld Boschinis der Beitrag von STRUHAL 2021; POZZOLO 2014.

18 BOSCHINI 1966, S. 91 [Vento 2, S. 70]. Hierbei geht es auch um eine Distanznahme zu Vasaris Ausführungen über venezianische Malerei: siehe hierfür VON ROSEN 2021a.

der venezianischen Malerei Rechnung zu tragen, sondern auch dem Ausverkauf der Gemälde durch die immer zahlreicher werdenden ausländischen Besucher auf ihrer *grand tour* zuvorzukommen.¹⁹

Das Bewahren der Malerei ist auch in symbolischer Hinsicht Boschinis Absicht. Als venezianischer Autor, der in venezianischer Sprache schreibt, um sich nach eigenen Worten nicht »verkleiden« (stravestir) zu müssen, betrachtet er es als seine Aufgabe, der von Tizian, Tintoretto, Veronese und Jacopo Bassano begründeten *maniera veneziana* ein sprachliches Denkmal zu setzen.²⁰ Konkret geht es ihm um die Entwicklung einer Terminologie und beschreibenden Sprache für die als performativ gekennzeichnete, weil sich ›im Machen‹ realisierende und durch *colpi* konstituierende Malweise, die sich als Resultat des *atto pittoresco* durch eine besondere, materialgesättigte und ›belebte‹ *fattura* auszeichnet.²¹ Nicht zwangsläufig gibt sie den Pinselduktus zu erkennen, doch ist die Malweise mit offener Faktur und pastosen *colpi*, die von ihm besonders geschätzte Realisierungsform dieser aus dem *gran far veneziano* resultierenden *maniera*.

Boschinis Absicht bei der Entwicklung einer ›venezianischen‹ Sprache für diese *maniera* basiert neben der Vorstellung ihrer Singularität auch auf der Erkenntnis,

19 VON ROSEN 2021a, 197–198.

20 BOSCHINI 1966, S. 8–9 [Incita]: »Mi, che son venezian in Venezia, e che parlo de Pitori veneziani, ho da andarme a stravestir? Guarda el Cielo, che chi puol parlar col capelo in man, se'l voglia tirar sui ochi. No no, saldi pur per i pali: che questi xe i veri trozi dele nostre lagune. O donca ti sprezzzi la lengua toscana? Mi no digo sta cosa; digo ben, che ghe xe stà tanti valorosi scrittori, che s'è compiassi de scriver in le so lingue native; e che i ha avù l'aplauso per tuto el Mondo; e che basteria solo portar in tola le rime de Mafio Venier [...]. Infin mi (bisogna, che la diga) me par che se discoresse in toscan, o in romanesco, el saria giusto meter la Virtù veneziana int'un vaso, che ghe fasse piar l'odor da forestier; dove che la perderia quel bon gusto, che rende la più soave fraganza che sia in l'Universo. E in fin sta ben che tute le cose sapia dal so saor.« / »Ich, der ich Venezianer in Venedig bin, und der ich über venezianische Maler spreche, soll ich mich verkleiden gehen? Schau in den Himmel, wer mit dem Hut in der Hand sprechen kann, wenn er seine Augen erheben möchte. Nein, nein, [bleiben wir] fest an den Dalben: denn diese sind die wahren Wege unserer Lagunen. Oh Du missachtetest also die toskanische Sprache? Ich sage dies nicht; ich sage wohl, dass es viele bedeutende Schriftsteller gegeben hat, denen es gefallen hat, in ihren Muttersprachen zu schreiben; und die den Beifall aus der ganzen Welt hatten; und dass es genügt, allein die Reime des Maffeo Venier [...]. Schließlich (ich muss dies sagen) scheint mir, dass, wenn ich in toskanisch oder römisch sprechen würde, es richtig wäre, das venezianische Können [*virtù*] in ein Gefäß zu füllen, was sie den Geruch des Fremden annehmen ließe, sodass sie diesen guten Geschmack [*gusto*] verliert, der sie zum lieblichsten Wohlgeruch macht, den es im Universum gibt. Und letztlich ist es gut, dass alle Dinge ihren eigenen Geschmack [*saor*] haben.« Allg. zur Sprachenfrage: SOHM 1991, S. 96–100; Merling 1992, S. 124–141; BERNABEI 2014.

21 Siehe hierfür Boschinis Ausführungen in Vento 5; ich verweise auf den ausführlichen Kommentar in unserer Edition und VON ROSEN 2022 (beides in Druckvorbereitung).

dass sie in älteren kunsttheoretischen Texten nicht annähernd adäquat gefasst wurde.²² Des Weiteren ist es sein Ziel, die zeitgenössischen Maler Venedigs auf sie zu verpflichten. In diesem Sinne rühmt er alle auf Tizian, Tintoretto, Veronese und Bassano folgenden Maler, von Palma il Giovane (um 1550–1628) im ausgehenden Cinquecento über Padovanino (1588–1649) im frühen Seicento bis hin zu seinem Zeitgenossen Pietro della Vecchia (1602/03–1678) vor allem hinsichtlich ihrer Fähigkeit, dass sie »die gute *maniera*« zu »imitieren« (imitasse) imstande wären.²³

Dass die malerische Praxis de facto im 17. Jahrhunderts keineswegs so homogen war, wie Boschini suggeriert, war ihm dabei bestens bewusst. Denn er beschäftigt sich in der *Carta* wiederholt mit der Arbeitsweise der »Naturalisti«, womit den gewählten Beispielen gemäß vor allem die Maler in der Nachfolge Caravaggios gemeint sind.²⁴ Doch negiert er deren Existenz in Venedig, wenn er einerseits deren Arbeiten ausschließlich über den Kontrast mit der venezianischen *maniera* analysiert und andererseits die Beschäftigung der venezianischen Maler mit ihr verschweigt. Das führt zu dem Kuriosum, dass wir in der *Carta* die ausführlichste theoretische Beschäftigung mit den »Caravaggisten« aus dem 17. Jahrhundert überhaupt haben – und soweit ich sehe, sind die Passagen in der Forschung zu den »Caravaggisten« bislang nahezu unbekannt²⁵ –, zugleich Boschini aber suggeriert, sie hätten mit Venedig nichts zu tun. Was Boschini den Malern zuschreibt, die sich ihm zufolge selbst

22 Diesen Aspekt betont er wiederholt und richtet sich hierbei vor allem gegen Vasari. Siehe hierfür SOHM 1991, S. 88–149; VON ROSEN 2021a.

23 BOSCHINI 1966, S. 198 [Vento 3, S. 173] über Padovanino: »Queste è dela perfeta e degna man,/ Anzi del Vice Autor (cusi el se chiama),/ Che corse a Roma, inamorà per fama,/ A far ste copie, quel gran Padoan./ Basta che un Alessandro el se chiamasse/ In la Pitura, e de tal nome degno,/ E in colorito pratico e in disegno,/ Mai ghe fu chi Tician megio imitasse!« / »Diese sind von der vollkommenen und würdigen Hand/ mehr noch vom Vizeautor (so nennt er sich),/ der, durch den Ruf entflammt, nach Rom lief,/ um diese Kopien [*copie*] zu machen, jener große Padoan. Es genügt, dass er sich einen Alessandro in der Malerei nannte,/ von solch würdigem Namen,/ und geschickt in Farbe und Zeichnung:/ Es gab niemals jemanden, der Tizian besser nachahmte [*imitasse*]!« Sowie S. 419 [Vento 6, S. 384] und ebd., S. 536 [Vento 7, S. 500] über Pietro della Vecchia: »L'è sul bon trozo e sula bona via:/ L'ha le ale ai peneli, in verità./ Oltre che 'l fa le cose de gran gusto,/ Imitador dela bona maniera.« / »Er ist auf dem guten Pfad und auf dem guten Weg:/ Er hat die Flügel an den Pinseln, in Wahrheit./ Außer dass er die Dinge von großem Geschmack macht,/ imitiert er die gute *maniera*.«

24 BOSCHINI 1966, S. 95f. [Vento 2, S. 74]; auch Bellori wird diese Bezeichnung später übernehmen; vgl. auch SPARTI 2014, S. 187–214. Da Boschini Atelierrequisiten wie z. B. »tote Vögel«, »Trophäen« und »Skelette« erwähnt (Vento 4, S. 235), könnte er auch an die sog. Bamboccianti gedacht haben. Allg. zu Boschinis Ausführungen über die »Naturalisti«, die von ihm nicht namentlich konkretisiert werden: PALLUCCHINI 1963, S. 95–123; SOHM 1991, S. 102–109.

25 Mit Ausnahme von VON ROSEN³ 2021, S. 194, 196–198.

»Naturalisti« nannten, weil sie »die Dinge nach der Natur kopier[t]en«,²⁶ hat qua humoristischer Zuspitzung durchaus Unterhaltungswert. Obgleich die Ablehnung, ja regelrechte Verabscheuung der Arbeitsweise dieser Maler zwangsläufig zu einer gewissen Komplexitätsreduktion führt, haben seine Ausführungen auch analytischen Charakter. So charakterisiert Boschini die »Naturalisti« als Maler, die unabdingbar auf das Modell angewiesen und selbst einen Pandolo (= venezianischer Kuchen) nur dann abzubilden imstande seien, wenn er vor ihnen im Regal stünde.²⁷ Das wird für ihn in der Figurenmalerei zum Problem, weil sich die Maler auch zur Verbildlichung der olympischen Götterwelt ausschließlich »Nachbarn in ihrem Viertel« (per contrada dai vesini) als Modelle suchten.²⁸ Für die Darstellung Jupiters wählten sie gern einen »Lastenträger«, für König David einen »Scherenschleifer«, für Apollon einen »in der Sonne gebratenen Bauern« und für die Verbildlichung einer Diana, der anmutigen »Göttin der Keuschheit«, »porträtierten« (retrà) sie Doratia de Carampana, eine stadtbekannt Hure.²⁹ Durch die Wahl des Verbs »ritrarre«, das eigentlich

26 BOSCHINI 1966, S. 95f. [Vento 2, S. 74]: »E per questo i pretende el primo liogo,/ Con dir: naturalisti se chiamemo,/ Perché le cose al natural copiamo.«/ »Und deshalb beanspruchen sie den ersten Platz, indem sie sagen: Wir nennen uns Naturalisten [*naturalisti*],/ weil wir die Dinge nach der Natur kopieren.«

27 Ebd., S. 95 [Vento 2, S. 74]: »In suma no i sa far nianche un pandolo,/ Se no i lo conza là giusto in scancia.«/ »Alles in allem wissen sie nicht mal einen pandolo zu machen/ wenn sie ihn nicht dort genau auf dem Regal anordnen.«

28 Ebd., S. 94 [Vento 2, S. 73]: »[...] I core per contrada dai vesini,/ E questo e quel con le preghiere imbrogia,/ Con dir: de grazia, lasseve retrar;/ Ché 'l vostro viso è giusto el mio conceto.«/ »[...] sie laufen im Viertel zu den Nachbarn,/ und verwirren diese oder jenen mit den Bitten,/ indem sie sagen: Bitte lasst Euch porträtieren;/ denn Euer Gesicht ist gerade richtig für meine Vorstellung [*conceto*].«

29 Ebd., S. 96 [Vento 2, S. 74]: »Se i forma un Giove, i retraze un Fachin;/ E per un Ganimede un Cestariol;/ Per un Apolo un Vilan rosto al Sol;/ E una cornachia i fa da un colombin./ Si ghe ocore de far una Diana,/ Dea dela castità, legiadra e pronta,/ In liogo dela carne i tiol la zonta,/ E retrà Doratia de Carampana.« / »Wenn sie einen Jupiter gestalten, porträtieren sie einen Lastenträger;/ und als einen Ganymed einen Korbträger;/ als einen Apollon einen in der Sonne gebratenen Bauern;/ und eine Krähe machen sie aus einer Taube./ Wenn sie eine Diana machen sollen,/ Göttin der Keuschheit, anmutig und wach,/ nehmen sie anstelle des Fleisches den Zusatz [*aggiunta*],/ und porträtieren Doratia de Carampana.« Die Bemerkung bezüglich König David: BOSCHINI 1966, S. 272–273 [Vento 4, S. 244]: »E se per sorte ghe vien su la vena/ De trasformarla in qualche altra figura,/ I ghe fa un vaso in man con studio e cura,/ E la diventa Maria Madalena./ E le so teste xe tute a livrea:/ Ché un volto serve al zane e al pantalon;/ Né se distingue el savio dal bufon,/ Ché i xe tuti mustazzi d'una idea./ [...] mi ghe digo:/ Feme un Re David, maestro in l'ato;/ E lu un Gua cortelini el m'ha retrato!/ Mi de quel quadro no ghe daria un figo.« / »Und wenn sie zufällig die Laune [*vena*] überkommt,/ sie in eine andere Figur zu verwandeln,/ geben sie ihr mit Studium und Sorgfalt ein Gefäß in die Hand,/ und sie wird zu Maria Magdalena./ Und ihre Köpfe sind alle gleich:/ denn ein Gesicht dient dem Zane und dem Pantalone;/ und der Weise unterscheidet sich nicht vom Narr,/ denn es sind alles Schnuten nach einer [einzig] Idee [*idea*]./ [...] ich sage dies:/ Mach' mir einen König David, würdevoll in der Handlung;/ und er hat mir einen Scherenschleifer porträtiert!/ Ich würde für dieses Bild keine Feige geben.«

der Gattung des Porträts (= *ritratto*) vorbehalten ist, markiert er die Unmittelbarkeit des Bezugs ohne jede Verbesserung bzw. Abstraktion vom Modell. In diesem Sinne präferierten die Maler anstelle von »Fleisch« die »aggiunta«, also ihren »Zusatz« – vermutlich ist »Fett« gemeint –,³⁰ selbstredend gänzlich unpassend für die Darstellung der schönen Jagdgöttin.

In dieser Pointierung »Fett anstelle von Fleisch« wird das analytische Moment deutlich. Denn offenkundig schreibt Boschini den »Naturalisti« ein bewusstes Suchen des Hässlichen und Unpassenden zu – für Apollon und Diana geeignete Modelle dürften schließlich auch in der Nachbarschaft der Maler aufzutreiben gewesen sein. Genau in diesem von Boschini den Malern zugeschriebenen Moment der Forcierung des Unpassenden und Hässlichen manifestiert sich die künstlerische Selbststilisierung und der Habitus der Maler. Ob Boschini bei seiner pointierten Analyse bewusst das aristotelische Modell der drei Möglichkeiten der Nachahmung – die Wirklichkeit schöner, hässlicher oder so zu machen, wie sie ist –³¹ aufgreift, muss dahingestellt bleiben. Entscheidend ist, dass er den unmittelbaren Naturbezug als Konzept und damit auch die Selbstbezeichnung »Naturalisti« relativiert, wenn er den Malern das gezielte Suchen des Hässlichen als primäres Motiv unterstellt.³²

Mit dieser Analyse geht Boschini d'accord mit Bellori, der in der 1672 publizierten, aber wesentlich früher verfassten *Vita Caravaggios* – ob angeregt durch die *Carta* lässt sich kaum entscheiden –, genau in dieser Forcierung der Hässlichkeit den Unterschied zwischen den Malern in Caravaggios Nachfolge und Caravaggio selbst, der sich tatsächlich auf die Natur bezogen habe, erkennt.³³

Das Moment der Selbststilisierung arbeitet Boschini auch in Bezug auf die weitere Praxis der »Naturalisti« heraus. Sie ließen sich beim Arbeiten von niemandem beobachten, ja »verkröchen« (*intana*) sich regelrecht in der Werkstatt, und machten »Löcher ins Dach«, um das Licht für ihre Werke wie durch ein Rohr einfallen und filtern zu lassen.³⁴ Auch hierin erweist sich die Relativität des Naturbezugs der Maler.

30 Ebd. Tatsächlich spricht er auch an anderer Stelle in *Vento* 5, S. 343, von »ranzig[em]« Fleisch, das die »Naturalisti« bevorzugten: »Le tente dele carne è verde e ranze« / »Die Fleischtöne sind grün und ranzig«.

31 ARISTOTELES 2014, S. 4 (2, 1448 a4–7): »Gegenstand der Nachahmung sind also Menschen, die dem Durchschnitt entweder überlegen, unterlegen oder gleich sind. So ist es auch in der Malerei: Polygnot hat edlere, Pauson niedrigere Charaktere gemalt, Dionysios Menschen, die sind wie wir.«

32 Siehe Anm. 29.

33 Siehe hierfür oben, Anm. 9. Boschini erwähnt den Namen Caravaggio gar nicht, es geht ihm ausschließlich um dessen Nachfolger.

34 Die Passage in *Vento* 2, S. 72, ist nicht leicht zu verstehen, weil sie *ex negativo* beschreibt, was die Venezianer – eben anders als die »Naturalisti« – *nicht* machten: BOSCHINI 1966, S. 93 [*Vento* 2, S. 72]: »Quando i depenze lori [i Pittori famosi Veneziani] no i se intana, / Né zavarìa a far fori int'el

Er kommt schließlich auch in Boschinis Sprachbild zum Ausdruck, die Maler steckten die Natur »in ein Säckchen« –³⁵ gemeint ist wohl ein hässlicher Sack, der die Natur zwar in sich birgt, aber in derber, dreckiger Hülle. Wortreich listet Boschini weitere Mängel der Maler auf: Sie litten an Ideenlosigkeit,³⁶ und die stete Präferenz für Halbfiguren (*meze figure*) bezeuge den Mangel an *giudicio* und *inteletto*,³⁷ kurz, sie seien regelrechte »Pinselverderber« (*strupia peneli*).³⁸

4. Caravaggeske Kodierungen

So amüsan diese Verse sind – die malerische Praxis der »Naturalisti« ist selbstredend komplexer. Boschinis Wunsch nach klaren Dichotomien – wie erwähnt, gibt es für ihn nur die gute venezianische *maniera* und die schlechte der »Naturalisti« – ist es geschuldet, dass in der *Carta* die Bildsprache der »Naturalisti« entsprechend tendenziös analysiert ist, er vor allem auch Formen von Rekursivität auf die Bildsprache Caravaggios und seiner Nachfolger innerhalb der venezianischen Malerei negiert. So wird beispielsweise der wohl produktivste venezianische Maler um die Mitte des Seicento, Pietro della Vecchia (1602/3–1678), der als Kenner venezianischer Malerei nach dem Tode Paolo del Seras zusammen mit Boschini für den mediceischen Hof arbeitete, von Boschini als Bewahrer der venezianischen Tradition gerühmt.³⁹ Zwar erwähnt er, dass della Vecchia gezielt diverse *maniere* annehmen konnte,⁴⁰ aber

coverto;/ Ogni stancia ghe serve a lume avertò,/ Né i lo va a tior dala zarabotana.« / »Wenn sie [d. i. die berühmten venezianischen Maler] malen, verkriechen sie sich nicht,/ noch sind sie so verwirrt, Löcher ins Dach zu machen./ Jeder Raum mit Tageslicht dient ihnen,/ und sie versuchen nicht, es [das Licht] dem Rohr zu entnehmen.«

35 BOSCHINI 1966, S. 136 [Vento 2, S. 113]: »E s'ha da dir naturalisti a quei,/ Che mete la Natura int'un sacheto?« / »Und was sagt man zu jenen Naturalisten,/ die die Natur in ein Säckchen stecken?«

36 Zur Passage in Vento 3, 243f., in der Boschini wortreich beschreibt, wie die von ihm inkriminierten Maler allein durch die Hinzufügung eines anderen Attributs die Identität einer Figur änderten: VON ROSEN ³2021, S. 194–197.

37 Ebd. und BOSCHINI 1966, S. 136 [Vento 2, S. 113].

38 Ebd., S. 136 [Vento 2, S. 113].

39 BOSCHINI 1966, S. 538 [Vento 7, S. 501].

40 Ebd., S. 537 [Vento 7, S. 500–501]: »In Galarie de Principi e Signori/ La virtù de sto Vecchia è immascherada;/ Savendo lu calcar l'istessa strada/ De molti ecelentissimi Pitòri;/ A segno tal, che ognun certa la crede,/ Senza dubio nissun, vera e real./ Chi vuol più bel inzegno artificial,/ Che ingana quei, che le so tele vede?/ Demuodochè, si ghe salta in l'umor/ De dir: voi far un quadro del Coregio,/ Ognuno dise che quel sia dei megio,/ Che ai so zorni formasse quel Autor./ Cusi del Palma Vecchio e de Zorzon,/ Come del Pordenon e de Tician./ Sia sempre benedete quele man,/ Che con virtù confonde l'opinion.« / »In den Galerien der Fürsten und Herren/ ist das Können dieses Vecchia maskiert;/ da er dieselbe Straße zu begehen weiß/ vieler herausragender Maler;/ mit solchem Ziel,

dass dieser sich hierbei auch intensiv mit Caravaggio und dessen *seguaci* auseinandersetzte, ja sogar einige Jahre in Rom studiert hatte,⁴¹ verschweigt er. Tatsächlich ist ein großer Teil von della Vecchias Œuvre durch die Auseinandersetzung mit der venezianischen Tradition bestimmt, und er hat Werke wie den *Bravo* nach Tizians Wiener Gemälde geschaffen, offenkundig mit der Absicht, Kunstkenner hinsichtlich ihres Vermögens zur Distinktion herauszufordern.⁴² Ebenso schuf della Vecchia allerdings eine Reihe von Sammlungsbildern, die sich durch den ostentativen Rekurs auf Gemälde Caravaggios und die seiner *seguaci* auszeichnen. Nur ein Beispiel sei hier genannt: der *Handleser* im Museo Civico in Vicenza (Abb. 1), in dem pasticcio-artig kompositorische Versatzstücke, markante Figuren sowie die räumliche Anordnung und Beleuchtungssituation aus mehreren ›Präbildern‹ Caravaggios und seiner *seguaci* miteinander kombiniert sind.⁴³ So aus der thematisch eng verwandten halbfigurigen *Wahrsagerin* Caravaggios,⁴⁴ und mehr noch aus der *Berufung Matthäi* in der Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi.⁴⁵ Letztere war Prototyp zahlreicher Darstellungen der Leugnung Petri und der würfelspielenden Soldaten von der Hand der »Caravaggisten«,⁴⁶ die sich ebenso wie della Vecchia auf die markante, sich scharf auf dem dunklen Hintergrund abzeichnende Licht-Schattenkante und

dass jeder diese sicher glaubt,/ ohne irgendeinen Zweifel, wahr und wirklich./ Wer möchte schönere künstlerische Begabung als die,/ die jene täuscht, die seine Leinwände sehen?/ Solchermaßen, dass ihn die Lust überkam,/ zu sagen: ich möchte ein Bild des Correggio machen,/ von dem jeder sagt, dass jenes eines der Besten sei,/ das jener Künstler in seinen Tagen gestaltet habe.«

- 41 Wahrscheinlich hielt sich della Vecchia etwa im Zeitraum von 1622–26 in Rom auf und hatte engeren Kontakt zu Künstlern aus Caravaggios Umfeld; so heiratete er etwa die Tochter von Nicolas Régnier; siehe hierzu AIKEMA 1990, besonders S. 17–21; DREIER 2009. Zum intellektuellen Umfeld della Vecchias: MULSOW 2012, S. 173–196.
- 42 Allg. zu diesem Themenkomplex: AIKEMA 1990, bes. S. 37–56; AIKEMA 2003, S. 110–133; POZZOLO 2011; AIKEMA 2014, S. 164–175; PALIAGA 2014. Zum rekursiven Arbeiten in Venedig, wenn auch mit stärkerem Fokus auf der Bildproduktion der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: LOH 2004; LOH 2006, LOH 2007. Zu Pietro della Vecchias Gemälde in der Galleria Doria Pamphili mit den Maßen 85 x 100 cm: AIKEMA 1990, S. 148, Nr. 202. Tizians Vorbild (*Il Bravo*) im Wiener Kunsthistorischen Museum: Lw., 77 x 66,5 cm, um 1515/20.
- 43 Lw., 149 x 215 cm, nach 1650, Museo Civico, Vicenza; das Gemälde stammt aus dem Nachlass von Carlo Vicentini del Giglio. Zum Gemälde: AIKEMA 1990, S. 141, Nr. 166; SIMONATO 2015, S. 358–371; WEGNER 2019; NICOLACI 2020, S. 331–354.
- 44 Lw., 115 x 150 cm, 1595/96, Musei Capitolini, Pinacoteca, Rom, und Lw., 99 x 131 cm (ursprünglich 94 x 123 cm), 1596/97, Musée du Louvre, Paris; siehe MARINI ⁴2005, S. 403f. und 408–411, Nr. 19 und 222; CINOTTI 1991, S. 197 und 200, Nr. 4 und 14; SCHÜTZE 2015, S. 249 und 251, Nr. 9 und 13.
- 45 Vgl. Abb. 7 auf S. 222 in diesem Band (Beitrag Dominik Brabant). Lw., 322 x 340 cm, 1599/1600, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli, Rom; siehe MARINI ⁴2005, S. 441f., Nr. 36; CINOTTI 1991, S. 204, Nr. 28; SCHÜTZE 2015, S. 258–259, Nr. 24.I.
- 46 Siehe etwa die Zusammenstellung der kompositorisch eng verwandten Darstellungen der Verleugnung Petri, der Wahrsagerin und der kartenspielenden bzw. würfelnden Soldaten von Valentin de



1. Pietro della Vecchia, *Handleser*, Öl auf Leinwand, 148,5 x 219 cm, Vicenza, Museo Civico.

die räumliche Anordnung des Figurenpersonals um einen bildparallel angeordneten Tisch und einer männlichen Figur vor derselben bezogen. Auch die auffälligen Kleidungen mit enganliegenden gestreiften Hosen, den Degen und Hüten mit übergroßen Federn waren seit diesen intensiv studierten und diskutierten Werken im Bilddiskurs der Zeit als caravaggesk kodiert.⁴⁷

Der Erfolg von della Vecchias Gemälde, dessen originären Bestimmungsort und erste Besitzer wir leider nicht kennen, zeigt sich in mehreren varianten Bildfassungen.⁴⁸ Sie bezeugen, dass auch solche Gemälde in Venedig goutiert wurden, die fremde Bildtraditionen aufriefen. Dass gerade auch ihre Verweisstruktur kommunikationsstiftend war, dürfte sich verstehen.

An anderer Stelle habe ich ausführlich dargelegt, welchen analytischen Gewinn das Denkmodell einer ›kodierten‹ Bildsprache bzw. eines ›Codes‹ für die Malerei der »Caravaggisten« sowohl in struktureller als auch methodischer Hinsicht birgt.⁴⁹ Sie

Boulogne, Nicolas Tournier und Georges de la Tour, die della Vecchia auch für die Figuren im Hintergrund angeregt haben dürften, in VON ROSEN ³2021, S. 216–224, Abb. 91–100.

47 Siehe hierfür VON ROSEN 2015a, S. 29–94.

48 Für die vierzehn identifizierbaren Gemälde mit diesem Sujet siehe WEGNER 2019, S. 112.

49 Vgl. VON ROSEN 2015a, bes. S. 29–64.

ist quasi ein ›Set‹ von je verschiedenen, tatsächlich aber gut identifizierbaren Elementen, nämlich Kompositionen bzw. deren Ausschnitten, einzelnen markanten Figuren, charakteristischen Motiven und ebenfalls konzeptuellen Elementen der Gemälde Caravaggios und der seiner Nachfolger. Diese hatten aufgrund ihres alteritären, mitunter auch normverstoßenden Charakters in der Bildkultur des frühen Seicento hohen Wiedererkennungswert und hierdurch auch besonderes kommunikatives Potential. Das, worauf rekurriert wird, ist dabei ganz verschieden gelagert: Signifikante Kompositionen werden – mit gewissen Veränderungen oder auch Forcierungen – wiederholt. Weiterhin werden Figuren wie der bravoartig gekleidete junge Mann ›vor dem Tisch‹, der die ästhetische Grenze zum Betrachter tangiert, oder der sich auf einer Wolkenbank räkelnde Engel-»ragazzo« oder schließlich auch nur Motive wie die Federbuschhüte, die schmutzigen Fußsohlen und Fingernägel und die dominanten Licht-Schattenkanten wie im Berufungsgemälde eingesetzt. Der ›Code‹ wird aber auch wesentlich durch eher konzeptuelle Elemente geprägt. Dies sind die forcierten Ausleuchtungen der Gemälde – erinnert sei an den Rohr-Vergleich Boschinis –, die (lebensgroßen) Halbfiguren, deren Überschneidungen durch die Bildbegrenzungen und schließlich die geringen Semantisierungen der Figuren durch fehlende Attribute. Wichtig für die analytische Praxis ist das Moment der Skalierung: Es konnte durchaus nur ein Teil dieser Elemente aktualisiert werden; doch bedurfte es eines bestimmten Grads und einer bestimmten Anzahl, um für die Rezipient*innen erkennbar als Verweis auf eben diese kodierte Bildsprache zu sein. Und schließlich bietet das Denkmodell einer kodierten Praxis auch die Möglichkeit, die dominante Ausrichtung allein auf Caravaggio zu umgehen. In der Tat hat sich, wie im ersten Beispiel von della Vecchia gezeigt, der Bezugspool frühzeitig um die Gemälde der ersten *seguaci* desselben erweitert –⁵⁰ ob absichtsvoll oder weil deren Gemälde für Erfindungen Caravaggios gehalten wurden, kann dahingestellt bleiben.

50 S. o., Anm. 46.

5. Francesco Maffei's »Enthauptung Johannes des Täufers«: »mehr Caravaggio«

Das Modell des Codes ermöglicht es, ganz verschiedene Spielarten von Rekursen analytisch zu erfassen, und dies lässt sich, wie im Folgenden gezeigt werden soll, gerade auch für die Analyse venezianischer Sammlungsbilder produktiv machen. Als solches wird man aufgrund seiner geringen Größe und seines alttestamentlichen Sujets Francesco Maffei's *Enthauptung des Täufers* in Vicenza (Abb. 2)⁵¹ bestimmen können. Tatsächlich wissen wir nichts über die ersten Besitzer des Werks, noch wann es der um 1600/1605 im venetischen Vicenza geborene, aber überwiegend in der Lagunenstadt tätige Maler schuf.⁵²

So wenig wir also über die Entstehungsumstände und die frühe Rezeption informiert sind, so birgt das Gemälde doch einen Hinweis, wie man sich diese grundsätzlich vorstellen darf: Denn es konstituiert sich durch den ostentativen Rekurs auf Caravaggios monumentale *Enthauptung des Täufers* im Oratorium des hl. Johannes in der Ko-Kathedrale in Valletta (Abb. 3).⁵³ Woher Maffei dieses Gemälde im fernen Malta kannte, ob womöglich durch die Anschauung des Originals oder – was weitaus wahrscheinlicher ist – durch (partielle) Kopien resp. Nachzeichnungen,⁵⁴ ist ebenso unklar wie die Frage, was er an entsprechenden Kenntnissen bei seinem Publikum voraussetzen konnte. Doch dass Maffei Caravaggios Gemälde intensiv studiert hatte, liegt angesichts der weitgehenden Genauigkeit, mit der er dessen zentrale vierfigrige Gruppe paraphrasierte, auf der Hand. Wie in Caravaggios Malteser Gemälde packt der über dem liegenden Johannes stehende Henker das Haupt des Täufers, das nach Ausweis der Blutlache bereits teilweise abgetrennt ist, um mit dem Messer in seinem Gürtel sein grausames Werk zu vollenden und es, der Weisung des Kerkermeisters Folge leistend, auf die von Herodias herbeigebrachte Schale zu legen. Allein eine alte Magd reagiert empathisch auf die grausame Tat; die Gesichter des Herodias und des Henkers sind absichtsvoll verschattet.

Nicht jedes Detail in Maffei's Figurengruppe ist gut erkennbar, was einerseits durch das erheblich kleinere Format verursacht ist, und andererseits durch die Verstärkung der Dunkelheit und die hierdurch bedingte Fragmentierung der Figuren. Erkennbar hat Maffei auf eine größere Blutlache nebst prominenter Künstlersignatur

51 Lw., 92 x 110 cm; Vicenza, Museo Civico, ca. 1640–45; siehe ROSSI 1991, S. 135–136, Nr. 172.

52 Siehe für den Maler und seine Stationen in Venedig ROSSI 1991, S. 29; DREIER 2009.

53 Lw., 361 x 520 cm, 1608, Oratorio di San Giovanni Battista dei Cavalieri, La Valetta (Malta); siehe MARINI 2005, S. 538–540, Nr. 90; CINOTTI 1991, S. 223, Nr. 73; SCHÜTZE 2015, S. 278–279, Nr. 53.

54 Zu den dokumentierten oberitalienischen Reisen Maffei's siehe die Literatur in Anm. 52; für Kopien nach Caravaggios *Enthauptung des Täufers*: LONGHI 1951, S. 45, Nr. 21; HINKS 1953, S. 81, 117, Nr. 59; GENDEL 1956, S. 20; AINAUD 1957, S. 89; MOIR 1972, S. 140, Nr. 13; MOIR 1976, S. 11; ROSENBERG 2008.



2. Francesco Maffei, *Enthauptung des Täufers*, ca. 1640–45,
Öl auf Leinwand, 92 x 110 cm, Vicenza, Museo Civico.

verzichtet, dem Protagonisten Johannes aber einen ihn als Täufer kennzeichnenden Kreuzstab mit Banderole beigegeben.

Signifikanter sind zwei weitere Veränderungen, die Maffei gegenüber Caravaggios Gemälde vorgenommen hat: Er verzichtete auf die innerbildlichen Zuschauer im vergitterten Kerkerfenster, fügte aber einen Engel hinzu, der auf einer dunklen Wolke an das Geschehen heranschwebt. Theologisch ist seine Ergänzung in einem Martyrium durchaus sinnvoll, denn sie signalisiert dem Gemarterten die Annahme seines Opfers und den Betrachter*innen die heilsgeschichtliche Bedeutung der grausamen Handlung.⁵⁵ Auch wenn er in Caravaggios Malteser Gemälde fehlt, verweist gerade

55 Prototyp einer Martyriumsdarstellung mit einem aus dem Himmel herabsteigenden Engel, dessen Märtyrerpalme dem Gemarterten Erlösung signalisiert, ist Tizians verbranntes, aber vielfach kopiertes *Petrus Martyr*-Altargemälde in der venezianischen Dominikanerkirche Santi Giovanni e Paolo von 1526–1530; siehe WETHEY 1969, S. 153–155, Nr. 133; VON ROSEN 2001b, S. 141–203.



3. Caravaggio, *Enthauptung des Täufers*, 1608, Öl auf Leinwand,
361 x 520 cm, Valletta, St. John's Co-Cathedral.

dieser dunkelblonde Engel mit seinen schmutziggrauen Flügeln, von dessen Gesicht nicht mehr als die Nasenspitze sichtbar ist, unmissverständlich auf dessen *Œuvre*, weil die Figur eines kleinen Jungen mit ungeordnetem Haar und abgewandtem Gesicht, der sich mit seinen dunklen Flügeln artistisch auf einer Wolkenbank räkelt, grundsätzlich eine höchst signifikante *invenzione* Caravaggios ist (vgl. Abb. 4 und 5).⁵⁶ Insofern konstituiert Maffeis Integrierung dieser Figur in die Enthauptung nicht nur den Charakter eines Pasticcio, sondern erhöht auch dessen Verweischarakter auf die Bildsprache Caravaggios. Damit bietet Maffeis Gemälde, wenn man so will, »mehr Caravaggio« als dieser selbst,⁵⁷ und auch das bildbeherrschende Dunkel, quasi »Markenzeichen« von dessen Bildwelt, unterstützt diese Absicht. Mithin zielt Maffei mit seinem kleinformatigen Sammlerbild auf ein Publikum, dass diese Markierungen von Traditionsbeständen nicht nur wahrzunehmen, sondern auch zu goutieren weiß.

56 So etwa die Engelfiguren im *Martyrium des Matthäus* der Cappella Contarelli (s. Anm. 45) und den *Sieben Werken der Barmherzigkeit*, Lw., 390 x 260 cm, 1606 für Pio Monte della Misericordia in Neapel. Vgl. STOICHITA 1999, S. 70–78; VON ROSEN 2015a, S. 29–94.

57 Das britische Sprichwort »More royalist than the King«, auf das mich dankenswerterweise Andrew James Johnston aufmerksam machte, dürfte diese Form der Rekursivität gut umschreiben.



4. Caravaggio, *Martyrium des hl. Matthäus*, 1599/1600, Öl auf Leinwand, 323 cm x 343 cm, Rom, S. Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli.



5. Caravaggio, *Die sieben Werke der Barmherzigkeit*, 1607, Öl auf Leinwand, 390 x 260 cm, Neapel, Pio Monte della Misericordia.

Da uns die Besitzer dieses und aller übrigen hier analysierten Werke unbekannt sind, sind es auch ihr Bildungsgrad und ihre durch Reisen und Lektüre genährte Bilderkennntnis. Doch legt die Existenz zahlreicher ähnlich strukturierter Werke nahe, dass diese erheblich gewesen sein muss.

Die Raffinesse von Maffeis kleinformatigem Gemälde erweist sich auch in der besonderen *fattura*, der Oberflächengestaltung. Durch den türkis-blauen Schurz des Schergen, der mit dem Umhang des Kerkermeisters korrespondiert, ist die Farbigekeit des Gemäldes erheblich erhöht, und auch der Duktus ist different: Maffei löst sich vom starken *rilievo* scharf konturierter Figuren, modelliert sie stattdessen durch übereinander applizierte Lasuren und fügt pastose Pinselstriche ein. So erzielt er jene belebte und auf ihre Materialität verweisende *fattura*, die Boschini so wortreich preist.⁵⁸ Dass dieser plurale Traditionsbezug nicht auf eine harmonisierende Glättung im Rezeptionsprozess zielt, sondern als solcher wahrgenommen werden soll, ist die These, die es im Folgenden zu belegen gilt.

6. *Giovannti Battista Langettis »Hl. Sebastian« und »Hl. Hieronymus«*

Worin die Rekursivität von Giovanni Battista Langettis (1635–1676)⁵⁹ *Hl. Sebastian* (Abb. 6)⁶⁰ besteht, ist nicht auf den ersten Blick ersichtlich. Weder bezieht sich Langetti mit diesem großformatigen Gemälde, in dem der weitgehend bildparallel situierte, liegend an einem Baum lehrende Heilige das Bildfeld nahezu füllt, auf ein Gemälde Caravaggios, noch auf eine Figurinvention aus Caravaggios Umfeld.

Zwar hat Belloris Erwähnung zufolge auch Caravaggio einen Sebastian gemalt, aber die Unterschiede zwischen dem Gemälde in einer römischen Privatsammlung (Abb. 7), das möglicherweise nur eine Kopie des von Bellori gerühmten Werks ist,⁶¹

58 Siehe oben, Anm. 21.

59 Für den um 1635 in Genua geborenen, etwa ab 1655/58 in Venedig lebenden und dort 1676 gestorbenen Maler, den offenkundig ausgedehnte Reisen nach Mittel- und Süditalien (Florenz und Neapel) führten, der in der Werkstatt Pietro da Cortonas in Rom tätig war und später für den Botschafter des österreichischen Erzherzogs Leopold Wilhelm, Humbrecht Jan Černín, arbeitete, siehe STEFANI MANTOVANELLI 2011 und DAMM 2009.

60 Lw., 95 x 135 cm, siehe Hampel Auktionen vom 25.03.2015, <<https://www.hampel-auktions.com/a/Giovanni-Battista-Langetti-1625.html?a=100&s=440&id=525860&q=Langetti%20Sebastian>>, 06.09.2021 (das Gemälde tauchte erst nach der Publikation des Werkverzeichnisses von Stefani Mantovanelli 2011 im Kunsthandel auf). Ich danke dem Auktionshaus Hampel, dass es mir freundlicherweise eine Abbildung des Gemäldes zur Verfügung gestellt hat.

61 Lw., 171 x 121 cm, Rom, Privatsammlung; siehe MARINI 42005, S. 526–528, Nr. 84; CINOTTI 1991, S. 218, Nr. 68; SCHÜTZE 2015, S. 293, Nr. 79; TERZAGHI 2010, S. 24–34. Bellori bezeichnet das Gemälde



6. Giovanni Battista Langetti, *Hl. Sebastian*, Öl auf Leinwand,
ca. 95 x 135 cm, Privatsammlung.

zu Langettis Gemälde sind groß. Denn in ihm steht der bemerkenswert jugendliche Heilige aufrecht, ist bei vollem Bewusstsein und verfügt nicht über jene attraktive Abdominalmuskulatur, die Langettis liegenden und lebensgroßen *Sebastian* zum apollinisch-schönen Sebastians-Heros macht, wie er die Bildtradition prägt.⁶² Und dennoch rekurriert auch Langetti auf den »Code«. Denn was zur Schönheit seines männlichen Akts in Kontrast steht, sind die kaum erkennbaren Züge des Protagonisten qua Verschattung und Abwendung des Gesichts, weiterhin das wie schmutzig wirkende Inkarnat infolge des Durchscheinens der dunklen Untermalung und schließlich – besonders prominent – die uns zugekehrte dreckige Fußsohle des Märtyrers. Diese Motive haben Verweisqualität, weil sie in dem – aus Texten und Bildern genährten – Bilddiskurs des Seicento ›kodierte‹ waren als Elemente der caravaggesken Praxis.⁶³ Für das wie verschmutzt wirkende Inkarnat ist etwa Caravaggios *Schlafender*

als »opera delle sue migliori«, das nach Paris gebracht worden sei; siehe BELLORI 2018, S. 60.

62 Vgl. SIEGRIST 1927, S. 301–317.

63 Siehe hierfür oben, Anm. 49.



7.



8.



9.



10.

7. Caravaggio, *Hl. Sebastian*, Öl auf Leinwand, 171 x 121 cm, Rom, Privatsammlung.
8. Caravaggio, *Schlafender Cupido*, 1608, Öl auf Leinwand, 72 x 105 cm, Florenz, Palazzo Pitti.
9. Caravaggio, *Johannes der Täufer*, um 1605/06, 94 x 131 cm, Rom, Galleria Nazionale Palazzo Corsini.
10. Caravaggio, *Matthäus und Engel*, 1602, Öl auf Leinwand, 292 x 186 cm, Rom, S. Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli.

Cupido der Medici (Abb. 8) zu nennen,⁶⁴ für abgewandte oder auffällig verschattete Gesichter (auch der Protagonisten) z. B. der *Johannes* der Sammlung Corsini (Abb. 9)⁶⁵ und für eine dreckige Fußsohle Caravaggios Matthäus im ersten Altarbild für die Cappella Contarelli (Abb. 10), der mit seinen übereinandergeschlagenen, entblößten, den Betrachter*innen nichtsdestotrotz entgegengestreckten Beinen samt schmutziger Fußsohle auch infolge der Ablehnung des Gemäldes durch die Priesterschaft rasch prominent wurde.⁶⁶

Aus dem Kontrast der Schönheit des prachtvollen Märtyrerkörpers und den benannten Trübungen seiner Attraktivität besteht der Reiz von Langettis Gemälde, der noch erhöht wird durch den koloristischen Reichtum des Lententuches, die Faktur und Pastosität im Farbauftrag – also Elementen, die Boschini wortreich als venezianische vereinnahmt, weshalb er Langetti in seiner *Carta* auch als »pitor regio« apostrophiert.⁶⁷ D. h. der Maler kombiniert verschiedene Referenzelemente und operiert an der Grenze, die seinem Akt seine Attraktivität wahrt und ihn nicht in die von Boschini so wortreich verdamnte Welt der Bauern, Scherenschleifer und Lastenträger abgleiten lässt, diese gleichwohl aber spielerisch und dezent aufruft.

Dass diese Vorgehensweise von Langetti tatsächlich eine kalkulierte ist, mag ein weiteres Gemälde von seiner Hand zeigen, und zwar der etwa um 1660 entstandene 200 x 149 cm große *Hl. Hieronymus* (Abb. 11) in Cleveland.⁶⁸ Auch hier haben wir wieder einen lebensgroßen, weitgehend entblößten Heiligen vor uns, der den Maler als Spezialisten für den männlichen, muskulös durchgebildeten Akt erweist. ›Überschattet‹ im metaphorischen Sinn wird er durch den zweiten, ungleich attraktiveren Protagonisten im Gemälde: den Trompete blasenden Engel. Ganz ähnlich Maffeis Engelsfigur in der *Enthauptung des Johannes* (Abb. 2) liegt er auf einer schmutzigen grauen Wolke, hat dunkles, ungeordnetes Haar und große Flügel – wobei zumindest einer von ihnen strahlend weiß ist. Sein Oberkörper ist entblößt und gibt die muskuläre Durchbildung seines marmor-weißen Inkarnats zu erkennen. Er erinnert an die Präsenz eines heranwachsenden Knaben als Modell – bekanntlich zentraler Bestandteil der kodierten Bildsprache Caravaggios, die sich darin auch von der

64 Lw., 72 x 105 cm, 1608, Florenz, Galleria Pitti.

65 Lw., 94 x 131 cm, um 1605/06, Rom, Galleria Nazionale Palazzo Corsini.

66 Zum Gemälde und den Umständen der Ablehnung, für die den Quellen zufolge auch die entblößte Fußsohle eine Rolle spielte, siehe MARINI ⁴2005, S. 463–466, Nr. 52; CINOTTI 1991, S. 210, Nr. 40; SCHÜTZE 2015, S. 125, Nr. 24 III; VON ROSEN ³2021, S. 361–440.

67 BOSCHINI 1966, S. 576 [Vento 7, S. 539]: »L'è un Pitor regio [...]« / »Er ist ein königlicher Maler [...]«.

68 Zum *Hieronymus* im Cleveland Museum of Art, der sich bis 1758 in die Sammlung des Palazzo Vecchia in Vicenza zurückverfolgen lässt: STEFANI MANTOVANELLI 2011, S. 218–220, Nr. 129.



11. Giovanni Battista Langetti, *Hl. Hieronymus*, um 1660, Öl auf Leinwand, 200 x 149 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Delia E. Holden and L. E. Holden Funds.



12. Anonym, *Ekstase des hl. Franziskus*, ca. 1620er Jahre, Öl auf Leinwand,
119 x 149 cm, St. Petersburg, Eremitage.

Bildtradition mit tendenziell geschlechtslosen, dezent verhüllten und sorgfältig gelockten Engelfiguren unterscheidet.⁶⁹

Ein Motiv spitzt die Differenz zur Bildtradition dieser Figur in besonderer Weise zu: seine entblößte und leicht hervorstehende linke Brustwarze. Sie ist Blickfang und Irritationsmoment, weil sie die Geschlechtlichkeit des Engels suggeriert, die gerade bei dieser Figur kein Thema sein sollte.⁷⁰ Bei allem Ausreizen der Nähebeziehungen zwischen Engel und Protagonisten in Caravaggios Gemälden, sei es im erwähnten Matthäus-Altarbild, in dem sich ein Engel mit transparentem Gewand nah an den Apostelevangelisten schmiegt (Abb. 10), sei es im Hartforder Franziskus-Gemälde, in dem ein wenig bekleideter, liebreizender geflügelter Knabe den ermatteten Heiligen

69 Siehe oben, Anm. 56.

70 KRAUSS 42017, S. 78f.

hingebungsvoll tröstest –⁷¹ keine von Caravaggios Engelfiguren verfügt über eine derart prominent ausgestellte Brustwarze. Sie ist aber, wenn man so will, eine logische Fortführung seiner Bildsprache und tatsächlich in einem Franziskus-Gemälde eines uns namentlich nicht bekannten »Caravaggisten« belegt (Abb. 12):⁷² Er unterstreicht das Motiv mittels des Gewandsaums der Figur im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Wie dieser himmlische Bote im halbwüchsigen Alter, der dem Heiligen körperlich und emotional zugewandt ist, verfügt auch Langettis Engel über ein nereidenartig ausschwingendes Tuch, dessen zartes Violett mit dem türkisen Velum und der rosafarbenen Gewandung des kleinen Putto an seiner Seite einen suggestiven, den Reiz des Gemäldes weiter erhöhenden Farbklang erzeugt. Und auch in Verbindung mit den sichtbaren *colpi* auf der groben Leinwand markiert Langetti in der *fattura* der Engelfigur beste venezianische Tradition.

7. Hybride Konfigurationen und »argutia«

Die Beispiele von Langetti und Maffei lassen auf das Bewusstsein in den Markierungen der Traditionsbestände schließen. Besondere Attraktivität liegt dabei in einer gewissen spannungsträchtigen Dialogizität, mit der sie inszeniert sind: Koloristisch reizvoll und in Oberflächengestaltung pastos mit farbgesättigten Pinselzügen, sind sie kombiniert mit Elementen, die irritieren und irritieren sollen und deren Referenz jede/r, der/die annähernd mit der Bildsprache der »Naturalisten« vertraut war, zu dechiffrieren wusste.

Um den diskursiven Rahmen dieser malerischen Praxis weiter zu konturieren, ist es sinnvoll, sie mit den Implikationen der sog. *pittura tenebrosa* zu kontrastieren, mit der dieser Kollektivstil, in dem stark beleuchtete Figuren auf dunklem Grund modelliert werden,⁷³ etwa seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts gefasst wurde und als deren »principe« Giovanni Battista Langetti gilt.⁷⁴ Als Stilbegriff subsumiert die *pittura tenebrosa* zwangsläufig allein stilistische Phänomene, und damit bei weitem nicht alle relevanten Spielarten der Rekurse auf Werke der »Naturalisti«. Konzeptu-

71 Lw., 92,5 x 127,8 cm, ca. 1594/95, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art. Marini verweist auf eine technologische Untersuchung des Gemäldes im Jahr 1983, bei der ersichtlich geworden sein soll, dass der Engel zunächst unbekleidet angelegt war. Siehe MARINI 2005, S. 390.

72 *Ekstase des Hl. Franziskus*, Lw., 119 x 149 cm, ca. 1620er Jahre, St. Petersburg, Eremitage. Siehe: VSEVOLOŽSKAJ/LINNIK 1993, Nr. 65. Ich danke der Eremitage, dass sie mir die Abbildung des Gemäldes zur Verfügung gestellt hat.

73 ZAMPETTI 1959; PALLUCCHINI 1981; RINALDI 1997, S. 524–575; PEDROCCO 2002.

74 Siehe etwa den Titel des Werkverzeichnisses von STEFANI MANTOVANELLI 2011.

elle Elemente und kompositorische Bezüge etwa, wie sie insbesondere, aber nicht allein Pietro della Vecchias Werke (vgl. Abb. 1) auszeichnen, bleiben unberücksichtigt. Aber selbst als Stilbegriff ist »tenebroso« kein Terminus in Boschinis *Carta*.⁷⁵ Die größte Problematik des Tenebrismo-Konzepts sehe ich aber in dessen methodologischen Implikationen, wie sie am Beispiel einer Bemerkung Chiara Rigonis über Maffeis rekursive Praxis offenbar werden: »[Maffei] si accostò ai grandi modelli della tradizione reinterprestandoli e trasformandoli attraverso un linguaggio espressivo originalissimo.«⁷⁶ »Originalissimimo« sei Maffeis Bildsprache, ein Superlativ, den wir im Deutschen gar nicht bilden können. Der Logik fortschrittsteleologischen Denkens entsprechend geht es Rigoni zufolge bei der Entwicklung von Stilen stets um das ›Eigene‹, das zugleich das ›Neue‹ ist – bekanntlich ist dies eine Prämisse der modernen Ausdrucks- und Originalitätsästhetik. Sie auf die frühneuzeitliche Rekurspraxis zu beziehen, ist entsprechend anachronistisch.

Tatsächlich machen Langetti, Maffei und della Vecchia die Relativität im Postulat des Eigenen und Neuen, das von den Apologeten der *pittura tenebrosa* als eine Amalgamierung der Traditionen gedacht wird, offenkundig. In diesem Sinne möchte ich aufbauend auf den Analysen der Werke argumentieren, dass es den Malern gerade nicht um eine harmonisierende Glättung der Differenzen zwischen den verschiedenen Traditionssträngen ging, sondern um durchaus spannungsvolle Montagen, d. h. um »Hybride« je verschieden kodierter Elemente, die »im Bewusstsein« ihrer »konstitutiven Differenz« miteinander verbunden sind.⁷⁷ Solche Hybride, die »das Bewusstsein um die für die eigene Produktion wesentliche Differenzen mit sich [führen] und auch [ausstellen]«,⁷⁸ zielen wesentlich auf Wahrnehmung und Kommunikation seitens ihrer Betrachter*innen. D. h., wir sollen uns der Interferenzen und Brüche durch Elemente der verschiedenen Codes gewahr werden – in Werken, die neben der sinnlichen Freude am Schmutzig-Schönen den intellektuellen Genuss am eigentlich Unpassenden, an den Interferenzen und Diskrepanzen nach sich ziehen. Sperone Speroni prägte seine markante Formel vom *diletto intellettuale* und *diletto sensuale* kaum zufällig im Rahmen der venezianischen Gesprächskultur.⁷⁹

75 Boschini benutzt »tenebrosa/o« [finster] weder zur Charakterisierung einer Malweise, noch von einzelnen Gemälden, noch in irgendeiner Weise als Terminus.

76 RIGONI 2003, S. 92f.

77 Ich zitiere David Neltings Beitrag »Giovanni Battista Marinis Paratexte als Programm dichterischer Amalgamierung – Überlegungen zu einer möglichen Beschreibungskategorie barocker Poetik« in diesem Band, S. 19–38, dessen Verwendungsweise des Terminus der theoretischen Grundannahme der FOR 2305 folgt, vgl. auch seine Beiträge NELTING 2016 und 2017.

78 NELTING 2022, S. 28.

79 VON ROSEN 2001a, S. 81–112. Die Unterscheidung der verschiedenen Aspekte des *diletto* nimmt Sperone Speroni in seinem *Trattatello dei sensi* und in seinem kaum bekannten Paragonetraktat

Die diskursiven Voraussetzungen für solche hybriden Strukturen dürften einerseits im Prinzip der *variatio* liegen, die ja zentrale Kategorie des rhetorisch geprägten Kunstverständnisses ist,⁸⁰ und andererseits im dominanten *Argutia*-Ideal des 17. Jahrhunderts, das Scharfsinnigkeit und Pointenreichtum inszeniert und auf Seiten der Rezipient*innen entsprechende Expertise voraussetzt, auch das weit Auseinanderliegende miteinander zu verknüpfen und zu goutieren,⁸¹ wenn ein hingestreckter, apollinisch schöner Heiliger bester koloristischer venezianischer Tradition ›plötzlich‹ seine verschmutzten Fußsohlen zu erkennen gibt.

8. Pietro della Vecchias Gattungshybride

Wie oben ausgeführt, ist der situative Rahmen solcher hybrid strukturierter Werke die Sammlung als Ort des Gesprächs, und ihre diskursiven Voraussetzungen liegen in der im 17. Jahrhundert nach den umfassenden Ordnungen der Künste in theoretischer und diachroner Hinsicht virulent gewordenen Frage des sich Verhaltens zu den Traditionen. Es kommt aber noch ein Aspekt hinzu: Der diskursive Rahmen gerade in Werken für Sammlungen wird auch durch die erhebliche Ausweitung des Gattungstableaus im 17. Jahrhundert geprägt, vor allem in Folge der neuen, als ›niedrig‹ skalierten Gattungen, des Genrebildes, der Landschaft und des Stillebens, die der profanen Sujets wegen ja im Wesentlichen für private Sammlungen bestimmt waren. Durch ihre Genese wurde nicht nur das ›Darstellbare‹ erheblich erweitert, sondern auch die Frage der Adäquatheit von Bildsprachen für je verschiedene Gattungen virulenter.⁸²

Abschließend ist zu zeigen, dass gerade Pietro della Vecchia in seinen Werken nicht nur gezielt verschiedene Traditionsbestände (in zeitlicher und regionaler Hinsicht) miteinander verknüpft, sondern diese auch auf der generischen Ebene hybrid strukturiert. Das ›Präbild‹ für seinen *Handleser* (Abb. 1), wie auch generell für die halbfigurigen Wahrsager- und Spielerdarstellungen der »Caravaggisten«, findet sich

Discorso in lode della pittura (in: SPERONI 1740, Bd. 5, S. 399f., bzw. Bd. 4, S. 441–446, bes. S. 445) vor.

80 Zur Relevanz der rhetorischen produktionsästhetischen Kategorie der *variatio* siehe BANDUR 2009, Sp. 1006–1015; im kunsttheoretischen Diskurs seit dem 15. Jahrhundert: BAXANDALL 1977, hier S. 162–165.

81 Die Bedeutung des *Argutia*-Ideals gerade auch für das Umfeld Boschinis hat jüngst Eva STRUHAL 2021 herausgearbeitet. Sie machte mich im Rahmen meines Vortrags dankenswerterweise darauf aufmerksam, wie gut sich dieses auch auf die Verfahrensweise der Rekursivität beziehen lässt. Siehe auch BARNER 1970, S. 357–366 und STRUHAL 2013.

82 Siehe hierfür VON ROSEN ³2021, bes. Teil II, S. 173–259.



13. Pietro della Vecchia,
*Herodes mit dem Haupt
Johannes' des Täufers*, 1635–40,
Öl auf Leinwand, 81 x 93,5 cm,
Privatsammlung.



14. Pietro della Vecchia,
Bacchus, Öl auf Leinwand,
132,5 x 104 cm, Vicenza,
Palazzo Thiene, Sammlung der
Banca Popolare di Vicenza.

weniger in Caravaggios profanen Werken, der *Wahrsagerin* und den *Kartenspielern*, als vielmehr in der *Berufung Matthäi* in der Cappella Contarelli von San Luigi dei Francesi – und damit in einem Gemälde für den sakralen Raum, im Kunstgespräch der Zeit offensichtlich eines seiner berühmtesten Werke, das Baglione zufolge großen »rumore« unter den Zeitgenossen erzeugte und bezeichnenderweise auch unzählige Male paraphrasiert wurde.⁸³ Mit anderen Worten: Wer dieses Gemälde in seinem Bildgedächtnis aufrufen konnte, dürfte den unpassenden Rekurs bemerkt haben. Durch ihn ist aus dem Zöllner Levi in Caravaggios Gemälde an der Schmalseite des Tisches, der sich nach vorn beugend unauffällig Münzen beiseiteschafft, eben ein Wahrsager »geworden«, der einem nach Ausweis seiner Kleidung eher zwielichtigen Gesellen das ihn ereilende Schicksal prophezeit – überraschende Pointe infolge eines unpassenden Transfers, der seine Bedeutung wohl ebenfalls im Sinne des *Argutia*-Ideals entfaltet. Vielleicht lag es sogar in della Vecchias Absicht, mit diesem *Handleser* unsere Aufmerksamkeit überhaupt auf das unpassende genrehafte Personal von Caravaggios religiösem Gemälde, in dem bravoartig gekleidete Figuren mit Federbuschhüten Zöllner »spielen«, zu lenken – eine »Dekonstruktion« von Caravaggios Berufungsbild, wenn man so will.⁸⁴

Wie intensiv della Vecchia solche generischen Figurentransfers betreibt, zeigt ein Blick auf sein umfangreiches *Œuvre*. Denn er integriert seine Soldaten mit Phantasielkostümen nebst seltsamen Baretten und Federn nicht nur in ein profanes Genrebild, sondern nahezu identisch auch in ein alttestamentliches Sujet wie *Herodes mit dem Haupt Johannes' des Täufers* (Abb. 13)⁸⁵ oder auch in ein Gemälde mit heilsgeschichtlichem Sujet wie der *Zinsgroschen*.⁸⁶ Dies bezeugt das freie Flottieren seiner von Caravaggio ausgehenden charakteristischen Figurenerfindung; sie wird zum »passepartout«, die auf einer Metaebene ausstellt, wie sehr della Vecchia Fragen des *Decorum*, der Angemessenheit und des Schicklichen hier im profanen Rahmen der Sammlung offenkundig ausgehebelt sieht.

Zurück zum Gattungshybrid: *Bacchus*, in dem drei groteskartig überzeichnete Männer in Halbfigur einen erhöht sitzenden, mit Weinlaub gekrönten und hierdurch als »Bacchus« ausgewiesenen Knaben bedrängen, aus dessen Brustwarze Weinströme

83 Vgl. Abb. 7 auf S. 222 in diesem Band (Beitrag Dominik Brabant) sowie oben, Anm. 45; vom »rumore« (auch »romore«), die Caravaggios Werke in der Contarelli-Kapelle auslösten, berichtet Giovanni Baglione; eine Zusammenstellung einiger, längst nicht aller Paraphrasen des Gemäldes durch die Caravaggisti bei BURGARD 1998, S. 95–102; VON ROSEN³ 2021, S. 15–17.

84 Für einen entsprechenden Dekonstruktionsbegriff siehe KABLITZ 2001, S. 23–27.

85 Lw., 81 x 93,5 cm (mit Rahmen), ca. 1640–1660; AIKEMA 1990, S. 132, Nr. 107; DOROTHEUM 2019, S. 154–155, Nr. 64.

86 Lw., 117 x 168 cm, ca. 1650–60, Gemäldegalerie, Stuttgart; AIKEMA 1990, S. 124, Nr. 50.

spritzen (Abb. 14)⁸⁷ – auch in ihm bezieht sich della Vecchia auf caravaggeske Elemente, wenngleich auch nicht auf die beiden Bacchusfiguren Caravaggios: Wir haben Halbfiguren vor uns – für Boschini synonym mit der Malerei der »Naturalisti« –,⁸⁸ die die Bildränder überschneiden, damit dem Betrachter sehr nah gerückt sind und auch mittels ihrer starken Plastizität die Bildwirkung erhöhen. Weiterhin stellt della Vecchia den tatsächlichen oder vermeintlichen Modellbezug aus. Auffällig ist die Derbheit der Gesichter und vor allem die Vulgarität und Konkrettheit des Motivs der Weinspende durch das Pressen der Brustwarze des Bacchus-Knaben durch den Alten hinter ihm, zu dem »Bacchus« sich sichtlich vergnügt umwendet. Diese Form der Weinspende ist wohl eine Motiverfindung della Vecchias, aber in der tendenziellen Laszivität und auch Drastik verweist sie wiederum auf Caravaggio, der ein ähnliches irritierendes Motiv etwa in seine *Sieben Werke der Barmherzigkeit* in Neapel (Abb. 5) integrierte.⁸⁹

Auch solche generischen Hybride attrahieren ihre Betrachter*innen in besonderer Weise. Denn della Vecchias *Bacchus* konfrontiert uns mit der Frage, ob wir hier die ›hohe‹ antike Mythologie der olympischen Götterwelt konstatieren wollen, oder nicht eher eine Genrekonfiguration, in der ein kleiner, dicklicher Junge mit Trauben und Weinlaub ausstaffiert eine bacchantische Szene spielt. Mythologische *favola* oder Genre also? Das können wir nicht entscheiden, und das sollen wir auch nicht entscheiden, denn einmal mehr liegt der Reiz des Gemäldes in einer intendierten und forcierten Hybridität.

87 132,5 x 104 cm; Banca Popolare di Vicenza; ca. 1640–1660; für das Gemälde: AIKEMA 1990, S. 134, Nr. 121; AIKEMA 2001, S. 109, Kat. 22; RIGON 2008, S. 145–147; POZZOLO 2012, S. 137–154.

88 Siehe etwa BOSCHINI 1966, S. 87 [Vento 1, S. 66]: »Mi a quel ghe chiamo una meza figura,/ Che xe cosa mediocre in quanto a l'arte.« / »Aber ich betrachte dies wie eine Halbfigur,/ was bezüglich der Kunst [*arte*] ein mittelmäßiges Ding ist.«

89 Siehe für das Gemälde oben, Anm. 56.

Literaturverzeichnis

- AIKEMA 1990: Bernard Aikema, Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice, Florenz 1990.
- AIKEMA 2001: Bernard Aikema, Baccho con quattro uomini anziani, in: La Pinacoteca di Palazzo Thieme, hg. von Fernando Rigon, Mailand 2001, S. 109.
- AIKEMA 2003: Bernard Aikema, Marvellous imitations and outrageous parodies. Pietro della Vecchia revisited, in: Continuity, Innovation, and Connoisseurship. Old Master Paintings at the Palmer Museum of Art, hg. von Mary Jane Harris, Pennsylvania 2003, S. 110–133.
- AIKEMA 2014: Bernard Aikema, Valori incerti, saperi precari. Vicende seicentesche fra Marco Boschini, Pietro della Vecchia e il loro entourage, in: Marco Boschini: l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca, hg. von Enrico Maria Dal Pozzolo, Treviso 2014, S. 164–175.
- AINAUD 1957: Juan Ainaud, Francisco Ribalta: notas y comentarios, in: Goya 20, 1957, S. 86–89.
- ARISTOTELES 2014: Aristoteles, Poetik, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt [Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung, hg. von Hellmut Flashar, Bd. 5], Berlin 2014.
- BANDUR 2009: Markus Bandur, »Variation«, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 9, hg. von Gerd Ueding, Tübingen 2009, Sp. 1006–1015.
- BARNER 1970: Wilfried Barner, Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970.
- BATTILOTTI/FRANCO 1978: Donata Battilotti und Maria Teresa Franco, Regesti di committenti edei primi collezionisti di Giorgione, in: Antichità viva 17, 1978, S. 58–68.
- BAXANDALL 1977: Michael Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhundert, übers. von Hans-Günter Holl, Frankfurt a. M. 1977.
- BELLORI 2018: Giovan Pietro Bellori, Vita di Michelangelo Merigi da Caravaggio/ Das Leben von Michelangelo Merisi da Caravaggio hg., übers. und komm. von Valeska von Rosen, Göttingen 2018.
- BERNABEI 2014: Franco Bernabei, Metafore e moduli retorici della critica boschiniana, in: Marco Boschini: l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca, hg. von Enrico Maria Dal Pozzolo, Treviso 2014.
- BONFAIT 2012: Olivier Bonfait, Après Caravage – une peinture caravagesque?, Malakoff 2012.

- BOREAN 2008: Linda Borean, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Marsilio 2008.
- BOREAN/MASON 2002: Linda Borean und Stefania Mason, *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine 2002.
- BOSCHINI 1966: Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*. Edizione critica con la »Breve instruzione« *premissa alle »Ricche minere della pittura veneziana«*, hg. und eingeleitet von Anna Pallucchini, Venedig 1966.
- BOSCHINI 2009: Marco Boschini, *Breve Instruzione*. Eine stilkritische Einführung in »Le ricche minere della pittura veneziana«, Venedig 1674, Italienisch-deutsche Edition, Text und Kommentar, hg. und eingeleitet von Marc-Joachim Wasmer, Bern 2009.
- BRASSAT 2005: Wolfgang Brassat, *The Battle of Pictures*. Rhetorik, Interpikturalität und der Agon der Künstler, in: *Bild-Rhetorik*, hg. von Wolfgang Brassat, Tübingen 2005, S. 43–70.
- BRASSAT 2021: Wolfgang Brassat, *Das Bild als Gesprächsprogramm: Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2021.
- BURGARD 1998: Peter Burgard, *The Art of Dissimulation: Caravaggio's »Calling of St. Matthew«*, in: *Pantheon* 56, 1998, S. 95–102.
- BUSCH 1977: Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim u.a. 1977.
- BUSCH 1993: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- CHAPEAUROUGE 1974: Donat de Chapeaurouge, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974.
- CINOTTI 1991: Mia Cinotti, *Caravaggio, la vita e l'opera*, Bergamo 1991.
- DAMM 2009: Heiko Damm, *Langetti, Giovanni Battista*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon Online* 2009, <https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00115558/html>, 06.10.2021.
- DI FILIPPO BAREGGI 1988: Claudia di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere, Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Rom 1988.
- DOROTHEUM 2019: *Old Master Paintings, Part I*, 22.10.2019, (Auktionskatalog, Wien 2019) Wien 2019, S. 154–155, Nr. 64.
- DREIER 2009: Candida Dreier, *Pietro della Vecchia*, *Allgemeines Künstlerlexikon* 2009, <https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00149246/html>, 09.10.2021.
- EMMELIUS/FREISE/VON MALLINCKRODT 2004: Caroline Emmelius, Fridrun Freise und Rebekka von Mallinckrodt u. a. (Hg.), *Offen und verborgen: Vorstellungen und Praktiken des Öffentlichen und Privaten in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 2004.

- FLEMMING 1996: Victoria von Flemming, Le »Neptun et Vénus« du Poussin. Intertextualité comme chance de la démarche interprétative, in: Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana 16–18 novembre 1994, hg. von Olivier Bonfait, Paris 1996, S. 309–329.
- FLEMMING 2017: Victoria von Flemming, Rekurs/Diskurs/Interpikturalität. Referenzmodell holländischer Barock als Historiographie eigener Ordnung, in: Fassaden? Strategien des Zeigens und Verbergens von Geschichte in der Kunst, hg. von Christiane Kruse und Victoria von Flemming, Paderborn 2017, S. 42–72.
- FRIED 2016: Michael Fried, After Caravaggio, New Haven/London 2016.
- GENDEL 1956: Milton Gendel, The Great Maltese Caravaggio, in: Art News 55, 1956, S. 20.
- GRENDLER 1981: Paul Frederick Grendler, Culture and Censorship in Late Renaissance Italy and France, London 1981.
- HINKS 1953: Roger Hinks, Michelangelo Merisi da Caravaggio. His Life, His Legend. His Work, London 1953.
- HUSE ²1996: Norbert Huse, Malerei, in: Venedig – die Kunst der Renaissance; Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590, hg. von Norbert Huse und Wolfgang Wolters, München ²1996, S. 290–300.
- HUSS 2016: Bernhard Huß, Working Paper No. 1 – Diskursivierungen von Neuem: Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe, <http://www.for2305.fu-berlin.de/> 2016, <http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp1/FOR-2305--Working-Paper-No_-1_-Huss.pdf>, 29.07.2021.
- KABLITZ 2001: Andreas Kablitz, Einleitung zur Sektion »Das 17. Jahrhundert«, in: Theatralität und die Krise der Repräsentation. DFG-Symposium 1999, hg. von Elisabeth Fischer-Lichte, Stuttgart 2001, S. 23–27.
- KRAUSS ⁴2017: Heinrich Krauss, Kleines Lexikon der Engel. Von Ariel bis Zebaoth, München ⁴2017.
- KROSCHEWSKI 2002: Nevenka Kroschewski, Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio, München 2002, S. 34–57.
- LONGHI 1951: Roberto Longhi, Alcuni pezzi rari nell'antologia della critica caravaggesca, in: Paragone 17, 1951, S. 44–62.
- MARINI ⁴2005: Maurizio Marini, Caravaggio »pictor praestantissimus«. L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi, Rom ⁴2005.
- MELVILLE/VON MOOS 1998: Gert Melville und Peter von Moos (Hg.), Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne, Köln 1998.
- MERLING 1992: Mitchell Frank Merling, Marco Boschini's »La carta del navigar pitoresco«. Art theory and »virtuoso« culture in seventeenth-century Venice, Providence 1992.

- MOIR 1972: Alfred Moir, Drawings after Caravaggio, in: *The Art Quarterly* 2, 1972, S. 123–142.
- MOIR 1976: Alfred Moir, *Caravaggio and his copyists*, New York 1976.
- MULSOW 2012: Mulsow, Martin, *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012.
- NELTING 2016: David Nelting, Hybridisierung als Strukturprinzip. Überlegungen zu Poetologie und Epistemologie in Torquato Tassos *Gerusalemme liberata*, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem No. 2, Berlin 2016.
- NELTING 2017: David Nelting, Vormoderne Hybriditäten. Plädoyer für den Einsatz kulturwissenschaftlicher Hybridisierungsbegriffe in der älteren Literaturgeschichte, in: *Hybridisierungen, Hybridations*, hg. von Helga Meise, Thomas Nicklas und Christian E. Roques, Reims 2017, S. 37–48.
- NELTING 2022: David Nelting, Giovan Battista Marinos Paratexte als Programm dichterischer Amalgamierung – Überlegungen zu einer möglichen Beschreibungskategorie barocker Poetik, in diesem Band, S. 19–38.
- NICOLACI 2020: Michele Nicolaci, Venezia (anti)caravaggesca. Itinerario critico in chiaroscuro (1620–1660), in: *Barocco in Chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell’arte del Seicento*. Roma, Napoli, Venezia 1630–1680, hg. von Alessandro Cosma und Yuri Primarosa, Rom 2020, S. 331–354.
- NICOLSON 1979: Benedict Nicolson, *The International Caravaggesque Movement. Lists of Pictures by Caravaggio and His Followers throughout Europe from 1590 to 1650*, Oxford 1979.
- NICOLSON/VERTOVA ²1990: Benedict Nicolson und Luisa Vertova, *Caravaggism in Europe*, Torino ²1990.
- PALIAGA 2014: Franco Paliaga, *L’apparenza inganna. Pittori falsari nell’arte italiana del Seicento*, Rom 2014.
- PALLUCCHINI 1963: Rodolfo Pallucchini, Marco Boschini e la pittura veneziana del seicento, in: *Barocco europeo e barocco veneziano*, hg. von Vittore Branca (*Civiltà europea e civiltà veneziano*; 1), Florenz 1963, S. 95–123.
- PALLUCCHINI 1981: Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Mailand 1981.
- PEDROCCO 2002: Filippo Pedrocco, *L’arte di Venezia*, Florenz 2002.
- PFISTERER 2008: Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.
- POZZOLO 2011: Enrico Maria Dal Pozzolo, *Il fantasma di Giorgione. Stregonerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofila del ‘600 (Festina lente; 1)*, Treviso 2011.

- POZZOLO 2012: Enrico Maria Dal Pozzolo, Pietro della Vecchia, Giovanni Nani e una rara iconografia bacchica, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte* 36, 2012, S. 137–154.
- POZZOLO 2014: Enrico Maria Dal Pozzolo (Hg.), Marco Boschini: *l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Treviso 2014.
- RAU/SCHWERTHOFF 2004: Susanne Rau und Gerd Schwerthoff, Öffentliche Räume in der Frühen Neuzeit. Überlegungen zu Leitbegriffen und Themen eines Forschungsfeldes, in: *Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Susanne Rau und Gerd Schwerthoff, Köln u. a. 2004, S. 11–52.
- RHEIN 2008: Gudrun Rhein, *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts (Studien zur Kunst; 12)*, Köln u. a. 2008.
- RIGON 2008: Fernando Rigon, Pietro Vecchia (o dalla Vecchia), *Bacco con quattro uomini anziani, 1650 ca.*, in: LAPI BALLERINI/RIGON 2008: *Capolavori che ritornano. I dipinti della collezione del Gruppo Popolare di Vicenza*, (Ausstellungskatalog, Rom 2008), hg. von Isabella Lapi Ballerini und Fernando Rigon, Mailand 2008, S. 145–147.
- RIGONI 2003: Chiara Rigoni, *Immagini di potere e devozione tra Sei e Settecento a Vicenza*, in: *Theatrum urbis: personaggi e vedute di Vicenza*, hg. von Sergio Marinelli und Chiara Rigoni, Verona 2003, S. 91–142.
- RINALDI 1997: Stefania Mason Rinaldi, *La pittura veneziana della fine del Cinquecento e del Seicento*, in: *Venezia. L'arte nei secoli*, Bd. 2, hg. von Giandomenico Romanelli, Venedig 1997, S. 524–575.
- ROSEN 2001a: Valeska von Rosen, *Diletto dei sensi und diletto dell'intelletto*. Bellinis und Tizians ›Bacchanalien‹ für Alfonso d'Este in ihrem Rezeptionskontext, in: *Städel-Jahrbuch* 18, 2001, S. 81–112.
- ROSEN 2001b: Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians*. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Berlin/Emsdetten 2001.
- ROSEN 2006: Valeska von Rosen, *Inszenierte Unkonventionalität*. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio, in: *Renaissance. Episteme und Agon*, hg. von Andreas und Gerhard Regn, Heidelberg 2006, S. 423–449.
- ROSEN 2011: Valeska von Rosen, »Interpikuralität/Intertextualität«, in: *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen-Methoden-Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 208–211.
- ROSEN 2015a: Valeska von Rosen, *Verhandlungen in Utrecht*. Ter Brugghen und die religiöse Bildsprache in den Niederlanden, Göttingen 2015.
- ROSEN 2015b: Valeska von Rosen, *Caravaggios Ekstase des hl. Franziskus in Hartford – ein religiöses Sammlerbild um 1600*, in: *Kanon Kunstgeschichte*. Einführung in

- Werke, Methoden und Epochen, hg. von Kristin Marek und Martin Schulz, München 2015, Bd. 2, S. 261–280.
- ROSEN 2018: Valeska von Rosen, Wahrheit der Schöpfung und Neuheit in der Malerei. Bellori schreibt über Caravaggios ›kunstlose Kunst‹, in: Giovan Pietro Bellori, Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio/Das Leben von Michelangelo Merisi da Caravaggio hg., übersetzt und kommentiert von Valeska von Rosen, Göttingen 2018, S. 81–115.
- ROSEN 2019: Valeska von Rosen, Working Paper No. 10 – Das ›Denken des Neuen‹ in der venezianischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts und die Dekonstruktion des linear-progressiven historischen Narrativs Giorgio Vasaris durch Ludovico Dolce (1557), <http://www.for2305.fu-berlin.de/> 2019, <http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp10/FOR-2305---Working-Paper-No_-10_-Rosen.pdf>, 09.10.2021.
- ROSEN ³2021: Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin ³2021.
- ROSEN 2021a: Valeska von Rosen, Räumlichkeit versus Linearität. Marco Boschini und die ›Ordnung der Dinge‹, oder: Wie man beim Gondelfahren über Kunstwerke schreibt, in: Multiple Epochisierung. Literatur und Bildende Kunst 1500–1800, hg. von Klaus W. Hempfer und Valeska von Rosen, Stuttgart 2021, S.179–226.
- ROSEN 2022: Valeska von Rosen, Boschini, Tintoretto, der *atto pittoresco* und die ›Erfindung‹ des ästhetischen Genusses in Venedig, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 85, 2022 (im Druck).
- ROSENBERG 2008: Pierre Rosenberg, Une copie dessinée »Décollation de saint Jean-Baptiste« du Caravage, Paragone 59, 2008, S. 79–80.
- ROSSI 1991: Paola Rossi, Francesco Maffei, Mailand 1991.
- SCHÜTZE 2015: Sebastian Schütze, Caravaggio. Das vollständige Werk, Köln 2015.
- SETTIS 1981: Salvatore Settis, Giorgione e i suoi committenti, in: Giorgione e l'umanesimo veneziano, hg. von Rodolfo Pallucchini (Civiltà veneziana; 27), Saggi 1981, S. 373–398.
- SETTIS 1982: Salvatore Settis, Giorgiones *Gewitter*. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance, Berlin 1982.
- SIEGRIST 1927: Henry E. Siegrist, Sebastian-Apollo, in: Archiv für die Geschichte der Medizin 19, 1927, S. 301–317.
- SIMONATO 2015: Lucia Simonato, Da Roma a Venezia: Sandrart, Pietro della Vecchia e gli altri artisti veneti del Seicento nell' *Accademia nobilissime artis pictoriae*, in: Die Künstler der »Teutschen Academie« von Joachim von Sandrart. Aus aller Herren Länder, hg. von Susanne Meurer, Anna Schreurs-Morét und Lucia Simonato, Turnhout 2015, S. 358–371.

- SOHM 1991: Philip Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critics of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge u.a. 1991.
- SPARTI 2014: Donatella Sparti, *Le vite di Bellori ed il suo »modus operandi«*, in: *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris »Viten« und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff und Henry Keazor (*Culturae*; 8), Wiesbaden 2014, S. 187–214.
- SPERONI 1740: Sperone Speroni, *Opere*, Bd. 4 und 5, Venedig 1740.
- STEFANI MANTOVANELLI 2011: Marina Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti il Principe dei Tenebrosi*, Soncino 2011.
- STOICHITA 1998: Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.
- STOICHITA 1999: Victor I. Stoichita, *Les anges du Caravage*, in: *Un ange passe...*, hg. von Burghard Fischer, Barbara Hallensleben und Guido Vergauwen, Fribourg 1999, 70–78.
- STRUHAL 2013: Eva Struhal, *Reading with acutezza. Lorenzo Lippi's literary culture*, Leiden 2013.
- STRUHAL 2021: Eva Struhal, *Navigating Seventeenth-Century Venetian Art History: Language, Place, and Alchemy in Marco Boschini's La Carta del Navegar Pittoresco*, in: *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.*, 2021, S. 199–221.
- TERZAGHI 2010: Maria Cristina Terzaghi, *Il »San Sebastiano con due ministri« di Caravaggio*, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien* 15, 2010, S. 24–34.
- VSEVOLOŽSKAJ/LINNIK 1993: Svetlana Nikolaevna Vsevoložskaj und Irina Vladimirovna Linnik, *Caravaggio und seine Nachfolger in Museen der Sowjetunion*, St. Petersburg 1993.
- WEGNER 2019: Bonnie Wegner, *Pietro della Vecchias St. Petersburger Handleser. Rekursives Arbeiten im venezianischen Seicento*, 2019 (unpublizierte Masterarbeit Ruhr Universität Bochum).
- WETHEY 1969: Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian: Bd. 1, The Religious Paintings*, London 1969.
- ZAMPETTI 1959: Pietro Zampetti (Hg.), *La pittura del Seicento a Venezia. Catalogo della mostra, Venezia Ca' Pesaro, (Ausstellungskatalog, Venedig 1959)*, Venedig 1959.

Bildnachweis

Musei Civici Vicenza – Museo Civico di Palazzo Chiericati: Abb. 1, 2

Public Domain – Wikimedia Commons: Abb. 3, 5

Valeska von Rosen: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, 3. Aufl. Berlin 2021: Abb. 4, 8, 9, 10

Hampel Auctions, © Hampel Fine Art Auctions: Abb. 6

Maurizio Marini: *Caravaggio »Pictor praestantissimus«*, 4. Aufl. Rom 2005, S. 297, Taf. 84: Abb. 7

Public domain: Abb. 11

The State Hermitage Museum, St. Petersburg – Photograph © The State Hermitage Museum: Abb. 12

Dorotheum, <https://www.dorotheum.com/de/l/6416829/>, 09.09.2021: Abb. 13

Isabella Lapi Ballerini (Hg.): *Capolavori che ritornano. I dipinti della collezione del Gruppo Banca Popolare di Vicenza (Ausst.-Kat. Rom 2008)*, Mailand 2008: Abb. 14

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

David Nelting ist Professor für Romanische Philologie (insbes. italienische Literatur) am Romanischen Seminar der Ruhr-Universität Bochum. Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Autorschaft und Selbstautorisierung in Mittelalter und Früher Neuzeit sowie Realismus und Neorealismus. In der DFG-Forschungsgruppe 2305 »Diskursivierungen von Neuem« hat er in der ersten Förderphase ein Teilprojekt zu »Hybridisierungen von ›alt‹ und ›neu‹ in Epos und Epostheorie des Secondo Cinquecento« (mit einem Schwerpunkt auf Torquato Tasso) geleitet und vertritt in der zweiten Förderphase ein Teilprojekt zu dem hier interessierenden Gegenstand: »*formar modelli nuovi... Marinus Poetik des ›Neuen‹ und die Struktur des literarischen Barock in Italien*«. Er ist Mitherausgeber des *Romanistischen Jahrbuchs*.

Clizia Carminati si è formata alla Scuola Normale Superiore di Pisa e, dopo esperienze di ricerca a Oxford, Parigi, Trento, Friburgo (Svizzera) e a Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, dal 2009 insegna letteratura italiana all'Università di Bergamo. Ha dedicato sin qui i suoi studi all'epoca rinascimentale e moderna, con edizioni di testi, monografie e saggi sulle poetiche, sulla lirica, sul romanzo, sulla scrittura politica, sulla biografia e autobiografia, sull'Inquisizione e sulla censura libraria, sulle accademie, sul poema narrativo e sull'epistolografia. Ha ultimamente pubblicato la monografia *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento* (Pisa, ETS, 2020) e sta curando l'edizione critica e commentata delle lettere familiari di Giovan Battista Marino. Ha fondato e coordina (con Paolo Procaccioli ed Emilio Russo) il progetto e le Edizioni di Archilet (www.archilet.it). Dirige l'Unità di Ricerca di Bergamo dei Programmi di Rilevante Interesse Nazionale *Repertorio epistolare del Cinquecento e Mecenate, arti e lettere tra Cinque e Seicento*. È condirettore della »Biblioteca del Rinascimento e del Barocco« (Bologna, I libri di Emil), dell'edizione complessiva delle »Opere di Giovan Battista Marino« (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura), e dirige con Davide Conrieri la rivista »Studi secenteschi« (Firenze, Olschki). Ha di recente conseguito il Diploma di secondo livello in *Discipline storiche, critiche e analitiche della musica* al Conservatorio »S. Cecilia« di Roma. Clizia Carminati è Socio corrispondente dell'Accademia dell'Arcadia.

Clizia Carminati hat an der Scuola Normale Superiore (Pisa) studiert und in Oxford, Paris, Trient, Freiburg (Schweiz) und Villa I Tatti (Florenz) geforscht. Seit 2009 ist sie Professorin für italienische (frühneuzeitliche und neuzeitliche) Literatur an der Universität Bergamo. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf der Erforschung von Dichtungstheorie, Lyrik, Roman, politischem Schreiben, Biographien und Autobiographien, Akademiewesen im 16. und 17. Jahrhundert, Epos, Epistolographie, Inquisition und Buchzensur. Sie ist Mitherausgeberin der Reihe »Biblioteca del Rinascimento e del Barocco«, der Zeitschrift *Studi secenteschi* sowie der Werkausgabe von Giovan Battista Marino. Ihre letzte Buchpublikation ist die Monographie *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento* (Pisa, ETS, 2020). Clizia Carminati ist korrespondierendes Mitglied der Accademia dell'Arcadia.

Emilio Russo ha studiato alla Sapienza Università di Roma. Dopo un biennio di ricerca presso l'Università di Padova, e dopo un anno presso l'Istituto di Studi Storici di Napoli, ha insegnato nelle Università di Basilea e Friburgo; dal maggio 2011 insegna Letteratura italiana presso la Sapienza Università di Roma. Le sue ricerche sono state dedicate ad alcuni degli autori principali della stagione del Rinascimento e del Barocco: ha curato in particolare edizioni di opere di Ariosto (*Satire*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019), Tasso (*Risposta di Roma a Plutarco*, Torino Res, 2007; *Lettere 1587–1589*, Milano, Bites, 2020), di Marino (*Adone*, Milano, Rizzoli, 2013; *Panegirici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020), e alcuni studi monografici sugli stessi autori: *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005; *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008; *Il Rinascimento. Introduzione al Cinquecento italiano*, in collaborazione con Giancarlo Alfano e Claudio Gigante (Roma, Salerno Editrice, 2016). Dal 2006 dirige, insieme a Matteo Motolese, il progetto *Autografi dei letterati italiani* (www.autografi.net); dal 2011 coordina con Clizia Carminati e Alessandro Martini l'Edizione delle Opere di Giovan Battista Marino (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura); dal 2012 coordina con Clizia Carminati e Paolo Proccaccioli il progetto e le Edizioni di Archilet (www.archilet.it). È condirettore della rivista »Filologia e Critica« (Roma, Salerno Editrice), della rivista »L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana« (Roma, L'Erma di Bretschneider). Dal 2019 coordina il progetto *Archivi del Rinascimento* (www.archivirinascimento.it); ha in preparazione una nuova edizione della *Gerusalemme liberata* di Tasso. Emilio Russo è Socio dell'Accademia dell'Arcadia.

Emilio Russo hat an der Universität La Sapienza (Rom) studiert und an den Universitäten Padua, Neapel, Basel und Freiburg (Schweiz) gelehrt. Seit Mai 2011 ist er Professor für italienische Literatur an der Universität La Sapienza. Er beschäftigt sich mit den wichtigsten Autoren der Renaissance und des Barock. Ein besonderer Forschungsschwerpunkt liegt auf den Werken von Ludovico Ariosto, Torquato Tasso und Giovan Battista Marino, deren Neuausgaben er mit herausgegeben und zu denen er auch wissenschaftliche Monographien vorgelegt hat (*Studi su Tasso e Marino*, Rom-Padua, Antenore, 2005; *Marino*, Rom, Salerno Editrice, 2008; *Il Rinascimento. Introduzione al Cinquecento italiano* mit Giancarlo Alfano und Claudio Gigante, Rom, Salerno Editrice, 2016). Er ist Mitherausgeber der Zeitschriften *Filologia e Critica* sowie *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*. Emilio Russo ist Mitglied der Accademia dell'Arcadia.

Iliaria Paltrinieri ha studiato Lingue e Letterature Straniere presso l'Università degli Studi di Milano e la Philipps-Universität Marburg. Nel 2018 ha concluso gli studi magistrali in Germanistica e Romanistica presso la Ruhr-Universität Bochum. Dal luglio 2019 è dottoranda presso la stessa università e lavora come assistente di ricerca nel progetto »*formar modelli nuovi... Marinos Poetik des ›Neuen‹ und die Struktur des literarischen Barock in Italien*« (DFG FOR 2305, TP 05).

Iliaria Paltrinieri hat Fremdsprachen und Literaturen an der Universität Mailand und der Philipps-Universität Marburg studiert und 2018 ihr Masterstudium in Germanistik und Romanistik an der Ruhr-Universität Bochum abgeschlossen. Seit Juli 2019 ist sie Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Ruhr-Universität Bochum im FOR 2305-Teilprojekt 05 »*formar modelli nuovi... Marinos Poetik des ›Neuen‹ und die Struktur des literarischen Barock in Italien*«.

Andreas Waczkat ist Professor der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und lehrt Historische Musikwissenschaft an der Universität Göttingen. Einer seiner Forschungsschwerpunkte sind die europäischen Musikkulturen des 16. bis 18. Jahrhunderts mit besonderem Fokus auf Bildungsgeschichte und Musiktheorie sowie Pietismus- und Aufklärungsforschung. 2019 wurde ihm von der Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Tallinn die Würde eines Doctor honoris causa verliehen.

Wolfram Keller studierte Anglistik an der Philipps-Universität Marburg von 1993 bis 1999. Er wurde dort 2006 mit einer Arbeit über das Verhältnis personaler und kollektiver Identität in der britischen Rezeption des Troja-Stoffes promoviert. Von 2008 bis 2018 war Wolfram Keller Juniorprofessor für Englische Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit und ihrer Vorgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Derzeit lehrt er Englische Literaturwissenschaft am Institut für Englische Philologie an der Freien Universität Berlin. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Konzeptionen literarischer Autorschaft im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, die Transformation der Antike (insbesondere im viktorianischen Roman) und die zeitgenössischen Literaturen Kanadas und Schottlands.

Bernd Roling studierte in Münster Latein, Mittellatein, Geschichte, Philosophie, Hebräisch und Indologie und promovierte und habilitierte dort in Mittellateinischer Philologie. Nach einer Assistenz in Münster und einer Dozentur für Philosophie des Mittelalters an der Universität zu Köln ist er seit 2010 Professor für Lateinische Philologie (W3) an der Freien Universität Berlin. Zu seinen Forschungsgebieten zählen neben der Sprachphilosophie und Poesie die Wissenschafts- und Universitätsgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Einen besonderen Schwerpunkt bildet hier Skandinavien. Zu seinen Monographien gehören *Christliche Kabbalah und aristotelische Naturphilosophie im Werk des Paulus Ritius († 1541)*, Tübingen 2007, *Locutio angelica. Die Diskussion der Engelsprache im Mittelalter und der Frühen Neuzeit als Antizipation einer Sprechakttheorie*, Leiden 2008, *Drachen und Sirenen: Die Aufarbeitung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten*, Leiden 2010, *Physica Sacra: Wunder, Naturwissenschaft und historischer Schriftsinn zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*, Leiden 2013, *Odins Imperium. Der Rudbeckianismus als Paradigma an den skandinavischen Universitäten (1680–1860)* (2 Bde.), Leiden 2020.

Elisabeth Oy-Marra ist Professorin am Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. 2011 und 2019 war sie Ailsa and Bruce Mellon Visiting Senior Fellow am CASVA in Washington D.C. und hatte das Zielgerade Fellowship des Gutenberg Forschungskollegs der JGU inne. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf der Künstlerbiographik und Historiographie sowie der Wissens- und Sammlungsgeschichte der Frühen Neuzeit. Sie ist Herausgeberin des Katalogs der Ausstellung *Caravaggios Erben. Barock in Neapel* (Wiesbaden 2016) und der zweisprachigen Edition von Belleris Viten, die seit 2018 im Wallstein Verlag erscheint.

Dominik Brabant ist Akademischer Rat a. Z. am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der KU Eichstätt-Ingolstadt. Er hat in München (LMU), Eichstätt und Paris (École Normale Supérieure) studiert und wurde im Jahr 2013 mit einer Studie zur Deutungsgeschichte der Werke Auguste Rodins von der Moderne zur Postmoderne promoviert (*Rodin-Lektüren. Deutungen und Debatten von der Moderne zur Postmoderne*, Köln 2017). Er absolvierte Forschungsaufenthalte u. a. in Paris (Deutsches Forum für Kunstgeschichte) und Venedig (Deutsches Studienzentrum). Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Malerei sowie der Skulptur und Plastik in Frankreich und Deutschland, der Kunstphilosophie, Kunstkritik und Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts und der Geschichte der Genremalerei als Entdeckung des »sozialanalytischen Blicks« vom 16. zum 19. Jahrhundert.

Valeska von Rosen ist Inhaberin des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Neuzeit bis zur frühen Moderne an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Sie ist Mitglied der DFG-Forschungsgruppe »Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit«, in deren Rahmen sie gemeinsam mit ihrer Mitarbeiterin Anja Brug *La carta del navegar pitoresco* von Marco Boschini (1660) übersetzt und kommentiert und auch der vorliegende Tagungsband entstand. Mit einer Opus Magnum-Förderung der VW-Stiftung arbeitet sie derzeit an einer Monographie über Künstlerelbstbildnisse in der Neuzeit.

Wie inszenieren Texte, Bilder und musikalische Kompositionen das Verhältnis von ›Altem‹ und ›Neuem‹ in Zeiten, in denen sich mit den Gattungsordnungen auch die ästhetischen Sicherheiten auflösen? Wie setzen sie ›Novationen‹ in anderen diskursiven Ordnungen, etwa religiösen oder gesellschaftlich-politischen, ins Werk und machen damit auch epistemischen Wandel sichtbar? Und wie lassen sich diese Prozesse historisch angemessen beschreiben, ohne auf moderne Fortschrittsteologien zurückzugreifen?

Diesen Grundfragen der historisch ausgerichteten Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft geht der vorliegende Sammelband nach. Er untersucht mit Schwerpunkt auf dem italienischen 17. Jahrhundert mit Ausblicken auf Shakespeares *Sommernachtstraum* sowie den englischen Antiquarismus systematische Verschränkungen von Traditionen und Novationen und deren mediale Modellierungen. Im Fokus steht die ›neue‹ Bildsprache der sich naturalistisch inszenierenden, emphatisch mit der Tradition brechenden, de facto aber neue ausbildenden Malweise der Caravaggio-Nachfolge. Im Bereich der Literatur entsteht eine ›neue‹ Dichtungstheorie und -praxis, welche mit einem Autor wie Giovan Battista Marino zwar einerseits ausdrücklich an Regel- und Wertesysteme des Humanismus anschließt, diese aber andererseits im spielerischen Rückbezug auf die Tradition gleichsam in die Leere laufen lässt und durch einen barocken ›Subjektivismus‹ ersetzt. Für die Musik ist die unerhörte Experimentierfreude von Claudio Monteverdi beispielhaft, der in seinen Madrigalen alte und neue Kompositions- und Musizierpraktiken hybridisiert und *Third Spaces* barocker Polyvalenz eröffnet.

Als überwölbendes Merkmal der barocken Neuerungsphänomene erweist sich das Prinzip der Gattungsmischung. Die Möglichkeiten reichen dabei von Hybridisierungen, in denen das Spannungspotential des Verschiedenen sichtbar ausgestellt wird, bis zu Amalgamierungen, in denen die Differenzqualität der unterschiedlichen Bezugssysteme zugunsten neuer ästhetischer Harmonie bis zur Unkenntlichkeit überspielt wird.

Mit Beiträgen von

Dominik Brabant, Clizia Carminati, Wolfram Keller, David Nelting, Elisabeth Oy-Marra, Ilaria Paltrinieri, Bernd Roling, Valeska von Rosen, Emilio Russo und Andreas Waczkat.

ISBN 978-3-942919-13-5