

David Nelting

# Giovan Battista Marinos Paratexte als Programm dichterischer ›Amalgamierung‹ – Überlegungen zu einer möglichen Beschreibungs- kategorie barocker Poetik<sup>1</sup>

## Vorbemerkung

Zentraler Bezugsautor für eine grundsätzliche Befassung mit dem literarischen ›Barock‹ in Italien<sup>2</sup> 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 gefeierte<sup>3</sup> 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«,<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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,<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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'Idèa, & il ritratto del vero Prencipe, 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 [...].<sup>9</sup>

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 inventione*. *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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> FIRPO 1982, S. 129f.; RUSSO 2008, S. 32, 320ff.

<sup>11</sup> 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 Geringerer 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.<sup>12</sup>

---

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.<sup>13</sup>

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 des 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.<sup>14</sup>

---

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‹<sup>15</sup> ebenso harmonisch wie nachvollziehbar, also im Bewusstsein um eine konstitutive Differenz, miteinander verbunden werden sollen.<sup>16</sup> 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:<sup>17</sup> 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‹<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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.«<sup>20</sup>

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,<sup>21</sup> 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«<sup>22</sup> 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‹ Poetik<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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 –,<sup>25</sup> 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 Sprachhistorie, 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.

David Nelting, *Giovan Battista Marinos Paratexte als Programm dichterischer ›Amalgamierung‹ – Überlegungen zu einer möglichen Beschreibungskategorie barocker Poetik*, in: *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, hg. von David Nelting und Valeska von Rosen, Merzhausen: *ad picturam* 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1072.c15082>