

# Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung

In Zusammenarbeit mit dem  
Wolfenbütteler Arbeitskreis für Barockforschung  
herausgegeben von der  
Herzog August Bibliothek

Band 48

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden 2013  
in Kommission

# Barocke Bildkulturen

Dialog der Künste  
in Giovan Battista Marinis „Galeria“

Herausgegeben von  
Rainer Stillers und Christiane Kruse

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden 2013  
in Kommission

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf.

Motive auf dem Umschlag:

Peter Paul Rubens: Hero und Leander, um 1601–1603, Zeichnung (Detail), Edinburgh, Scottish National Gallery;

Frans Pourbus d. J.: Porträt des Giambattista Marino, Detroit, Detroit Institute of Arts.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

[www.harrassowitz-verlag.de](http://www.harrassowitz-verlag.de)

© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 2013

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung der Bibliothek unzulässig und strafbar.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme. Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.

Druck: Memminger MedienCentrum Druckerei und Verlags-AG, Memmingen  
Printed in Germany

ISBN 978-3-447-06628-0

ISSN 0724-472X

## Inhalt

Christiane Kruse und Rainer Stillers Einführung .....	7
I. Historische und poetologische Grundlagen	
Victoria von Flemming (Braunschweig) Was ist ein Bild? Marinos <i>Dicerie sacre</i> .....	15
Barbara Marx (Dresden) Sammeln und Schreiben. Zur Konstitution der <i>Galeria</i> von Giambattista Marino .....	45
Giovanna Rizzarelli (Pisa) Descrizione dell'arte e arte della descrizione nelle <i>Lettere</i> e nella <i>Galeria</i> di Giovan Battista Marino .....	81
Christine Ott (Frankfurt am Main) Pfeile ohne Ziel? Worte, Sachen und Bilder bei Giovan Battista Marino .....	107
Bodo Guthmüller (Marburg) Poetische Verfahren einer imaginären Vergegenwärtigung von Malerei in Marinos <i>Favole</i> .....	135
Ingo Herklotz (Marburg) Marino und die Porträtsammlungen des 16. Jahrhunderts. Skizzen zu einer prosopographisch-rezeptionsgeschichtlichen Untersuchung .....	153
II. Bildbetrachtung und Bilderleben	
Frank Fehrenbach (Cambridge / Mass.) „Tra vivo e spento“. Marinos lebendige Bilder .....	203
Christiane Kruse (Kiel) Psychologie einer Bildbetrachtung. Imagination, Affekt und die Rolle der Kunst in <i>Sopra il ritratto della sua Donna</i> .....	223

CHRISTINE OTT (Frankfurt am Main)

## Pfeile ohne Ziel?

Worte, Sachen und Bilder bei Giovan Battista Marino

„ZANZARA DI BATTISTA CASTELLO  
Spieghi dorate e miniate l'ale  
Sussurratrice garrula, e mordace!  
Non di mortal Pittore  
Opra creder ti voglio; anzi immortale  
Sei tu, cangiato in altra forma, Amore.  
Lo stimolo pungente  
Del'arrotato dente  
È certo l'aureo strale,  
Onde inun di diletto, e di stupore  
Dolce trafigi a chi ti mira il core.“

In der Vorrede zur ersten seiner *Dicerie sacre* versetzt sich Marino in die schwierige Lage eines Bogenschützen, dem sein Ziel abhanden gekommen ist<sup>1</sup>. Bei den Spielen, die Aeneas zu Ehren seines toten Vaters veranstaltete, seien die trojanischen Helden, so erzählt er, unter anderem zum Bogenschießen gegeneinander angetreten<sup>2</sup>. Eine an einen Schiffsmast gebundene Taube ist das Ziel. Der erste Bogenschütze trifft den Mast, der zweite durchtrennt die Schnur, an die der Vogel gebunden ist, der dritte schließlich schießt den fliegenden Vogel ab. Nachdem das Ziel getroffen ist, sieht ‚der arme Akestes‘, dem die anderen zuvorgekommen sind, keine Chance mehr, eine Siegespalme zu erringen. Doch er beschließt seinen Pfeil trotzdem ab-

1 Marino, Giambattista: *Dicerie sacre e la Strage degli Innocenti*. A cura di Giovanni Pozzi, Torino 1960, hier: S. 79 f. Zu Marinos Imaginations- und Bildbegriff in den *Dicerie* siehe den Beitrag von Victoria von Flemming in diesem Band.

2 Im fünften Buch der *Aeneis*, V. 485–529. Vgl. Vergil: *Aeneis*. Lt.-dt. Hrg. u. übs. von Johannes Götte, 2. Aufl., München 1965, S. 201–203. Marino hält sich sehr eng an die Vorlage. – Bereits Julian Kliemann hat die Vergilsche Episode und ihre Rezeption in Malerei und Dichtung des Cinquecento und Seicento, insbesondere in Domenichinos *Caccia di Diana*, untersucht. Kliemanns zentrale These – das Bogenschießen als Metapher für Bild- und Dichtkunst – kann durch den vorliegenden Beitrag bestätigt und, was Marinos Poetik angeht, präzisiert werden; Kliemann, Julian: Kunst als Bogenschießen. Domenichinos *Jagd der Diana* in der Galleria Borghese, in: *Römisches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana*, 31 (1996), S. 273–311. Den Hinweis auf Kliemanns Studie verdanke ich Ingo Herklotz.

zuschießen – aufs Geratewohl in die Luft. Und als der Pfeil wieder zu Boden fällt, hinterlässt er am Himmel eine Feuerspur: „e portò il caso che la saetta, nel ritorno che fece in giù dalle nubi, si trasse dietro una striscia di fiamma“ (*Dicerie*, S. 79).

Wie kann man sich als Bogenschütze bewähren, wenn das Ziel bereits getroffen ist? Marino sieht sich als Sprachkünstler in einer ähnlich misslichen Lage. Die erste der *Dicerie* ist auf einen hohen Gegenstand ausgerichtet: nichts Geringeres als die Santa Sindone, das Grabtuch Christi. Dieser als irdisches Abbild Gottes verehrte Gegenstand wurde im Jahr 1613 in Turin ausgestellt. Vermutlich war dies der Anlass, der Marino dazu animierte, seine „metaphysische Fundierung“ (Gerhard Regn) der Malkunst auf ein Bild zu beziehen, das nicht nur von Gott gemalt ist, sondern ihn auch darstellt<sup>3</sup>. Nun haben sich aber bereits viele berühmte Redner diesem Gegenstand gewidmet. Alle geistreichen *concetti*, die es dazu zu formulieren gab, scheinen aufgebraucht<sup>4</sup>. Das Unsagbare ist schon vielfach in treffende Worte gefasst – wie soll Marino es da wagen, mit seinen rhetorischen Waffen abermals nach dem heiligen Objekt zu zielen? Doch obwohl er sich sicher ist, dass er seine Pfeile in den Wind schießen wird („sicuro di percuotere il vento“, ebd.), will Marino es dem griechischen Helden gleich tun. Wenn er schon nicht das Ziel treffen kann, so hofft er doch, ähnlich Akestes, wenigstens ein paar Funken zustandezubringen. Er setze dabei auf die Hilfe der göttlichen Gnade, behauptet Marino, relativiert seine Aussage jedoch sogleich, indem er hinzufügt, er rechne weniger mit den Höhenflügen der Inspiration als mit jenen Effekten, die man durch rhetorische Übung

3 Die Funktion der sakralen Thematik in der ersten der *Dicerie* hat Gerhard Regn untersucht: Metaphysische Fundierung und ästhetische Autonomie. Ambivalenzen barocker Kunstkonzeption in Marinos *Dicerie sacre*, in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* Hrg. von Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel, München 2000, S. 359–382. Er hat gezeigt, dass das sakrale Thema nicht allein Vorwand für die Entfaltung eines bloßen Wortzaubers ist, sondern vielmehr der metaphysischen Fundierung der Kunst dient: Marino versucht, „den analogistisch-theologischen Ordnungsdiskurs insgeheim [...] als Begründungsrahmen für eine weltliche Ästhetik in Dienst zu nehmen [...]“; ebd., S. 370. Dabei verstrickt sich Marino allerdings in Ambivalenzen: Über das ‚Deus-pictor‘-Motiv bricht das Problem der Kontingenz in die theologische Weltordnung ein; ebd., S. 371. Entsprechend lautet Regns zentrale These: „[...] in dem Maße, in dem sie sich vollzieht, schafft die barocke Diskurs-Renovatio die Voraussetzung für ihre eigene Dekonstruktion. Marino freilich nutzt die Unterminierung barocker Ordnungsrestitution für ein positives Ziel: die theologische Begründung und Legitimation weltlicher Ästhetik.“; ebd., S. 371. Zum vermutlichen Anlass der *Diceria prima* vgl. ebd., S. 364.

4 „[...] avendo molti facondi oratori, quasi tanti sacri arcieri, scoccate in esso le saette delle lor lingue e con belle e dotte predicationi colpito felicemente lo scopo, tanto che già segnata è la meta e tutti i concetti paiono oggimai occupati [...]“; Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 1), S. 79.

erlangt: „s’io non potrò sollevarmi con le penne della mente che vola, tenerò al meglio ch’io posso d’esercitarmi con la penna della mano che scrive“ (ebd.). So hat sich der fliegende Pfeil am Ende in den Gänsekiel eines beeinflussten Rhetorikers verwandelt.

So bescheiden dies klingen mag – unser Autor skizziert mit dem Gleichnis des Bogenschützen eine höchst selbstbewusste Poetik. Ihr geht es – obwohl das Thema des Plagiarismus Marino beschäftigt hat – nicht nur darum, den Anspruch auf sprachliche Originalität zu problematisieren. Vielmehr artikuliert sich im Bild des ziellosen Pfeils ein poetologisches und zugleich zeichentheoretisches Anliegen. Seine Neuheit lässt sich ermessen, wenn man einen Blick auf die literarische Geschichte des Pfeilmotivs wirft. Die Analogisierung von Rede und Pfeil ist ein klassischer Topos, er hat seinen Ursprung bei Homers ‚gefiederten‘ Worten; Worte also, die wie ein gefiederter Pfeil vom Sprecher zum Hörer fliegen<sup>5</sup>. Bei Aischylos veranschaulicht die Analogisierung von Sprechen und Bogenschießen ein Wortgefecht (in den *Eumeniden*), an anderer Stelle (im *Agamemnon*) die Schnelligkeit und Treffsicherheit der Worte, die das ‚Ziel‘ – den Redegegenstand – ‚gleich‘ treffen<sup>6</sup>. Auch in der Rhetorik kann die Geschossmetaphorik entweder die Beziehung zwischen Rede und Redegegenstand oder zwischen Redner und Rezipient veranschaulichen. Aristoteles verwendet die anthropomorphisierten Pfeile aus Homers *Ilias* als bevorzugte Beispiele für eine Rede im Sinne

5 Die genaue Bedeutung dieser Vorstellung ist bis heute umstritten; umstritten ist auch, ob ‚geflügelte‘ (wie Vögel) oder ‚gefiederte‘ (wie Pfeile) Worte gemeint seien. Überzeugende Argumente für letztere These bringt Durante, M.: *EPEA PTEROENTA. La parola come ‚cammino‘ in immagini greche e vediche*, in: *Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche dell’Accademia dei Lincei* 13 (1958), S. 3–14. Einleuchtend ist m. E. auch Durantes These, die Pfeilmotapher bezeichne die Angemessenheit und Treffsicherheit der Rede. Die von Joachim Latacz (*ἄπτερος μῦθος – ἄπτερος φῶτις. Ungeflügelte Worte?*, in: Ders.: *Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer*. Hrg. von Fritz Graf, Jürgen v. Ungern-Sternberg und Arbogast Schmitt, Stuttgart, Leipzig 1994, S. 606 ff.) vorgeschlagene Gegenthese, das Bild beziehe sich lediglich auf ein akustisches Phänomen, die Ausbreitung des Schalls, scheint mir weit weniger plausibel. Denn es gibt bei Homer Gegenbeispiele, aus denen hervorgeht, dass sich die gefiederten Worte nicht einfach auf gehörte, sondern auf verstandene Worte beziehen: Vgl. dazu das Stichwort „πτερό(εις)“, in: *Lexikon des frühgriechischen Epos*. Hrg. von Thesaurus Linguae Graecae, Göttingen 2004. Insofern könnten bereits Homers gefiederte Worte die treffende Rede im Sinne des rhetorischen ‚aptum‘ bezeichnen. Arbogast Schmitt danke ich für die kostbaren Hinweise auf die Homersche Metapher und auf ihre Deutungen.

6 Aischylos: Die Tragödien. Hrg. von Wolfgang Killy, Frankfurt a. M., Hamburg 1961, S. 231, 137. Zusammengetragen hat diese und weitere Beispiele zum Pfeilmotiv: Braun, Gerhard: *Präsentation versus Repräsentation. Zur Beziehung zwischen Zeichen und Objekt in der visuellen Kommunikation*, in: *Zeitschrift für Semiotik* 3 (1981), S. 143–170.

der ‚energeia‘, also der rhetorischen Lebendigkeit. Geht es Aristoteles um eine Qualität der Rede, so rückt bei Quintilian ihre Wirkung auf den Rezipienten in den Vordergrund: Er soll durch die Pfeile der sprachlichen ‚energeia‘ getroffen, verwundet, bezwungen werden<sup>7</sup>.

Das Pfeilmotiv bezeichnet demnach jeweils die Lebendigkeit (Aristoteles), Überzeugungskraft (Quintilian) oder die Treffsicherheit (Aischylos) der Rede. Nun scheint mir insbesondere die Vorstellung der Zielstrebigkeit und Treffsicherheit eine implizite Veranschaulichung des rhetorischen ‚ap-tum‘: Worte können die gemeinte Sache nur dann treffen, wenn sie der Sache angemessen sind<sup>8</sup>.

Zumindest in der italienischen Renaissance wurde das Motiv des treffenden Pfeils wohl vielfach als Visualisierung des ‚ap-tum‘ verstanden. Bereits Tasso hat das Bild nämlich umfunktioniert, um das klassische Diktat der

7 Zur Geschichte der rhetorischen Begriffe der ‚energeia‘ und ‚enargeia‘ vgl. Torra-Mattenkloft, Caroline: Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert, München 2002, S. 172–196. ‚Enargeia‘ bezeichnet die Anschaulichkeit, Bildhaftigkeit der Rede; ‚energeia‘ hingegen ihre Lebendigkeit. Aristoteles privilegiert das Pfeil-Beispiel, um das Prinzip der ‚enérgeia‘, im Sinne einer kraftvollen, zielgerichteten Rede, zu erläutern; ebd., S. 181 ff. Bei Quintilian rückt die Wirkung der Rede auf den Rezipienten in den Vordergrund; ebd., S. 186 f. Die Poetiken der italienischen Renaissance greifen den ‚energeia‘-Gedanken auf, vermischen ihn dabei jedoch häufig mit dem ‚enargeia‘-Konzept; ebd., S. 188. Zugleich wird der Akzent nun dezidiert auf die emotionale Wirkung gelegt, die die leidenschaftliche Sprache im Rezipienten auslösen soll. Nach wie vor wird die energetische Kraft der Rede durch martialische Vorstellungen veranschaulicht: „Cesare Ripa stattet in seiner *Iconologia ovvero Descrizione Delle Immagini universali* (1602) die Allegorie der *Eloquenza* mit Brustpanzer, Stoßdegen und Rute aus [...]“; ebd., S. 190 f. Insbesondere die manieristische Ästhetik aber erweist sich als eine Poetik der ‚energeia‘, die nicht repräsentationslogischen Sprachkonzepten, sondern der ästhetisch-emotionalen Wirkung verpflichtet ist: „Auf bildlicher Ebene erweisen sich Leidenschaft und *argutezza* als zwei Seiten derselben Sache: beide Figurentypen dienen der Bewegung und Belebung der Rede und sollen den Rezipienten berühren, schlagen und verwunden. Die fliegenden Pfeile und Steine aus der Aristotelischen *Rhetorik* haben sich, ebenso wie die Lebens- und Energiemetaphern [...] über die gesamte Poetik ausgebreitet“ (ebd., S. 196). Gerhart Schröder, auf den die Autorin verweist, hat dies am Beispiel von Tesauros *Cannocchiale aristotelico* gezeigt: „Die Beziehung zwischen Wort und Sache tritt im *Cannocchiale* völlig zurück hinter der zwischen Autor und Publikum. Der Redner Tesauro hat es mit einem verwöhnten Hörerkreis zu tun, dem das Natürliche, d.h. in der Rede die ‚*parola propria*‘, nicht genügend Reizmomente bietet.“; Schröder, Gerhart: Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit, Königstein 1985, S. 136.

8 Und dieses Prinzip einer angemessenen, klaren, zielstrebigten Rede entspräche wiederum dem Stilideal des Humanismus: „Im Humanismus ist das vorherrschende rhetorische Stilideal die ‚*elegantia*‘. Darunter wird ein maßvoller, geistreicher und klarer Stil verstanden, in dem die sprachlichen Kunstgriffe wie natürlich erscheinen.“; Ueding, Gerd und Steinbrink, Bernd: Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, Stuttgart 1986, S. 96.

Stilhierarchie zu relativieren. In seinem Dialog *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana* (1585) plädiert er für eine Mischung der Stillagen. Gerade der unvorhergesehene Wechsel von einer Tonart zur anderen erzeuge nämlich durch das Überraschungsmoment eine desto größere Wirkung. Und auch auf inhaltlicher Ebene sei es höchst wirkungsvoll, wenn man den Höhepunkt nicht immer an das Ende eines Gedichts setze. Denn der Leser oder Zuhörer von Gedichten sei wie ein Vogel, der vom Autor dann am besten getroffen werden könne, wenn er es am wenigsten erwarte. Zugleich sei aber auch jener Dichter der Ruhmreichste, der die Erwartung seines Rezipienten nicht durch die Einhaltung bekannter Regeln binde, sondern ihn davon losmache – und ihn dennoch erreiche:

„[...] sì come ebbe il premio nel saettare colui il quale colse la colomba già disciolta, così quel poeta il merita, il quale, non legando l’ascoltatore con le sue regole, saetta a segno incerto con maraviglia maggiore.“<sup>9</sup>

Es handelt sich hier um dasselbe Bogenschützen-Gleichnis, auf das Marino in seinen *Dicerie* etwa 30 Jahre später rekurren wird. Tasso veranschaulicht damit die Beziehung zwischen dem Dichter und seinem Rezipienten. Wer sich und seinen Leser von den überkommenen Regeln losbindet und seine Effekte an unerwarteten Stellen einsetzt, wird umso größeres Staunen erwecken („*maraviglia maggiore*“). Der Pfeil, der auf ein unsicheres Ziel schießt, versinnbildlicht hier das riskante Unterfangen einer Rede, die sich von herkömmlicher Rhetorik befreit hat und deshalb eine geringere Treffsicherheit in Kauf nehmen muss. Umso ruhmvoller wird jedoch ihr Erfolg sein.

Tasso bedient sich also der topischen Analogisierung von Bogenschießen und Redekunst, um sich von traditionellen Vorgaben zu distanzieren. Marino geht in seiner Abwendung vom *ap-tum* noch weiter. Er bezieht das Verhältnis zwischen Pfeil und Zielscheibe nicht auf die Relation zwischen dem Autor und seinem Rezipienten, sondern auf die Beziehung zwischen Rede und Redegegenstand. Zugleich identifiziert er sich nicht mit dem dritten, sondern mit dem vierten Bogenschützen: jenem, der nicht auf ein Ziel, sondern ins Leere schießt, und dabei – den Erfolg seines Vorgängers noch übertreffend – eine Feuerspur in den Himmel zeichnet. Marino scheint damit

9 „[...] so wie jener den Preis im Bogenschießen davontrug, der die bereits befreite Taube traf, so verdient ihn auch jener Dichter, der, seinen Zuhörer nicht mit Regeln bindend, auf ein unsicheres Ziel schießt – zu größerem Erstaunen.“ Tasso, Torquato: *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, in: Ders.: *Dialoghi*. Edizione critica a cura di Ezio Raimondi, 2 Bde., Firenze 1958, Bd. 2, S. 611–668; übs. von C. Ott. Tasso beruft sich auf die lateinischen Hexameter, die in allen drei Stillagen gehalten sein konnten (ebd., S. 619), spricht sich gegen das Diktat einer progressiven Steigerung des pathetischen Stils aus (ebd., S. 622 ff.) und postuliert „*così ciascuna maniera di parlare è mescolata*“ (ebd., S. 629).

eine Rede zu postulieren, die einer verpflichtenden Bindung zwischen Rede und Inhalt, Wort und Sache entsagt hat. Eine Rede, die ihrem Rezipienten nicht mehr zeigt, worauf sie eigentlich zielt, die ihn vielmehr durch plötzliche Leuchteffekte zum Staunen bringt<sup>10</sup>. Die Voraussetzung dafür scheint ein Sprachverständnis zu sein, das sich der Prekarität und Arbitrarität der menschlichen Sprache bewusst geworden ist. Entsprechende theoretische Äußerungen finden sich insbesondere in der zweiten der *Dicerie sacre*<sup>11</sup>. Und bei dem Feuerwerk an konzeptistischen Überraschungen, das Marino in seiner Lyrik entfacht, mag sein Leser in der Tat die Aussicht auf ein festes Ziel manchmal vermissen.

Wo die ältere Barockforschung jedoch ein leeres Formspiel sah, suchen jüngste Forschungsansätze ein geradezu postmodernes Sprachbewusstsein auszumachen. So hat Eugenia Paulicelli in ihrer Studie zur *Galeria* die These aufgestellt, hinter der Thematik des *paragone* zwischen den Künsten stehe ein Ungenügen an den herkömmlichen Mitteln der Sprache sowie der Versuch, die traditionellen Ausdrucksmittel synästhetisch auszuweiten<sup>12</sup>. In der

10 Versinnbildlicht der zielstrebige Pfeil vielfach die Leistung der ‚energeia‘, so veranschaulichen Leuchteffekte die rhetorische ‚enargeia‘. Vgl. dazu die kenntnisreiche Studie von Galand-Hallyn, Perrine: De la rhétorique des affects à une métapoétique. Évolution du concept d'enargeia, in: Renaissance-Rhetorik – Renaissance rhetoric. Hrg. von Heinrich F. Plett, Berlin, New York 1993, S. 244–265. Galand-Hallyn nennt – für die Analogisierung von Leuchtkraft und ‚enargeia‘ – Beispiele aus Quintilian, Erasmus, Scaliger, Ronsard; ebd., S. 254f. Ich denke jedoch nicht, dass es Marino darum geht, der ‚enargeia‘ (der Leuchtkraft der anschaulichen Rede) gegenüber der ‚energeia‘ (der Treffsicherheit der Worte) den Vorrang zu geben. ‚Treffen‘ möchte auch er, aber eben nicht durch eine Rhetorik der zielgerichteten Transparenz, sondern durch eine Poetik der blendenden ‚meraviglia‘-Effekte.

11 Marino zieht hier die Konsequenzen aus der ‚Zweiheit‘ von Redner und Rede: Das menschliche Wort hat nicht teil an der Substanz dessen, der es ausspricht. Deshalb kann es auch falsch oder lügenhaft sein: „Se non che la voce e la parola si divide e si disgiunge dal parlatore: ma il Verbo è sempre unito al Padre, ed è tutt'uno col Padre. Quella non porta seco la sostanza di colui che parla, ma questo è consustanziale a chi lo genera. Quella alle volte è falsa e bugiarda, ma questo è somma ed infallibile verità.“; Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 1), S. 330.

Winfried Wehle bringt das ‚diaphorische‘ Sprachkonzept des Barock auf den Punkt: Die Zeichen der barocken Rede „entblößen sich [...] als das, was sie für sich genommen sind: nicht eigentlich emphatische Symbole, sondern Symptome einer poetischen Absicht. Ihr ursprachlicher Einklang ist verstummt. [...] Wollen sie dieser Wahrheit gerecht werden, hätten sie sich, einer alten rhetorischen Vorstellung entsprechend, *diaphorisch* zur Geltung zu bringen: in einer Rede, die auseinanderhält, was nicht mehr zusammengeht.“; Diaphora: Barock: eine Reflexionsfigur von Renaissance – Wandlungen Arkadiens bei Sannazzaro, Tasso und Marino, in: Küpper, Wolfzettel: Diskurse des Barock (s. Anm. 3), S. 95–143, hier: S. 100f.

12 Paulicelli, Eugenia: La *Galeria* di Giambattista Marino e gli spazi percorsi dalle parole, in: Dies.: *Parola e immagine. Sentieri della scrittura in Leonardo, Marino, Foscolo, Cal-*

Tat wird in der *Galeria* wiederholt die Ohnmacht der Worte gegenüber der Macht der Bilder thematisiert. Ebenso oft fällt jedoch der Wettstreit zwischen bildender Kunst und Dichtung zugunsten der letzteren aus<sup>13</sup>. Bei Marino eine grundlegende Sprachskepsis zu vermuten, scheint daher ebenso unzutreffend wie die Annahme, dass es in der *Galeria* um eine Konkurrenz zwischen bildender Kunst und Dichtung ginge. Das grundlegende Missverständnis solcher Studien ist, dass sie zwar von der richtigen Prämisse ausgehen, Marinos ‚Bilder‘ seien keine objektiven Beschreibungen von Kunstgegenständen, sondern vielmehr mentale Bilder, dann aber unter der Hand eben diese Bilder immer wieder als bloße Entwürfe und Anregungen für sprachliche Kunstwerke abwerten<sup>14</sup>. Damit verfehlen sie die eigentliche In-

vino, Fiesole 1996, S. 57–81. In ihrer Studie stellt Paulicelli eine Reihe sehr anregender Thesen zu Marinos *Galeria* auf. Im Verweis auf die in jüngster Zeit vielfach postulierte Analogie zwischen barockem Repräsentationskonzept und postmodernem Sprachbewusstsein („contiguità con il postmoderno“, ebd., S. 64) bescheinigt sie dem Barock ein „sfaldarsi del rapporto metonimico tra parole e cose“ und interpretiert Marinos *Galeria* als Ausdruck eines fundamentalen Ungenügens an der Sprache: „Il suo gareggiare con le arti figurative [...] sottende anche un senso di insoddisfazione del ‚medium‘ espressivo del linguaggio, o una ricerca verso nuove e diverse possibilità espressive di questo. Nel progetto di poetica del Marino, la parola sembra non cercare più una corrispondenza con le cose, bensì con i cinque sensi, dissolvendosi nella sinestesia.“; ebd., S. 66. Die These, Marino suche die herkömmlichen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern ist gewiss nicht von der Hand zu weisen – doch sie ist m. E. weniger auf ein Ungenügen an der Sprache zurückzuführen denn auf die Entdeckung der sprachlichen Arbitrarität und der damit einhergehenden Möglichkeit, ganz neue, repräsentationslogisch nicht mehr fassbare Wortwelten zu simulieren. Paulicelli hingegen greift ihre – eingangs sehr interessante – Thesen im Folgenden nicht mehr explizit auf und trifft statt dessen die reduktive Feststellung: „è chiaro che uno degli intenti della *Galeria* è quello di ‚gareggiare‘ con un'altra arte“; ebd., S. 72. Zum Schluss zitiert sie das Gedicht *Statua di bella donna*, das in der Tat einige der von Paulicelli angesprochenen Themen enthält, verzichtet aber auf eine Interpretation des Gedichts.

13 Um nur ein Beispiel zu nennen: das Gedicht *Chiede il ritratto a Don Angelo Grillo*. Sämtliche Gedichte aus der *Galeria* werden zitiert nach: Marino, Giambattista: *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, Trento 2005 (*Opere di Giambattista Marino*, Bd. 3), hier: S. 275.

14 Vgl. etwa Guardiani, Francesco: *L'idea dell'immagine nella Galeria di G. B. Marino*, in: Franceschetti, Antonio: *Letteratura italiana e arti figurative*, 3 Bde., Firenze 1988, Bd. 2, S. 647–654. Guardiani geht zunächst von der richtigen Beobachtung aus, Marino gehe es nicht um Ekphrasis, sondern um „la figura evanescente tracciata dall'intelletto“; ebd., S. 650. Er wertet die Funktion der (mental) Bilder, der ‚immagini‘, jedoch ab, indem er meint, Marino benutze sie als motivische Anregungen für seine Lyrik, die gegenüber literarischen Werken den Vorteil hätten, ihn nicht dem Vorwurf des Plagiarismus auszusetzen; ebd., S. 651. Ähnlich abwertend ist die Einschätzung von Gianni Eugenio Viola: „Ma in rapporto all'opera letteraria quella pittura alla quale per tutta la vita sembra essersi volto con bruciante curiosità gli apparve sempre caduca: povera di possibilità di rinvio, limitata negli artifici dei quali l'artista poteva avvalersi, condizionata nella sua stessa

tion der *Galeria*, die Rainer Stillers zuerst und überzeugend herausgestellt hat: nämlich eine ebenso komplexe wie vielfältige Reflexion über die Wirkungen mentaler Bilder zu inszenieren – vermittelt eines Betrachters, dessen reflexives, imaginatives und affektives Vermögen sich an Sprach-, Kunst- und Gedankenbildern entzündet<sup>15</sup>. Diese verborgene Zielsetzung von Marinos poetischer Bildergalerie findet ihr reflexives Symbol im Motiv des Pfeils, das sich bei der Lektüre seines Werkes als eine zentrale metapoetische und metaästhetische Chiffre erweist.

Marinos Verwendung des Pfeilmotivs in der *Galeria* ist überaus vielschichtig. Pfeile können, nach topischem Muster, die Eloquenz berühmter Redner und Dichter versinnbildlichen. So rühmt sich das sprechende Porträt des Demosthenes:

„Con faconde saette altrui pungendo,  
Penetrar seppi entro i più duri petti,  
Rapire i cori, e dominar gli affetti.“<sup>16</sup>

Hier und anderswo beglaubigen die spitzen, kunstvoll geschliffenen Wortpfeile eine Redekunst, die dem Zuhörer bis ins Mark dringt. Doch die Wortpfeile können ebenso die Dichtkunst veranschaulichen, sowohl die

destinazione.“; ders.: Il verso di Narciso. Tre tesi sulla poetica di Giovan Battista Marino, Roma 1978, S. 58.

15 Zu den Thesen, dass es in der *Galeria* nicht um Ekphrasis, sondern um die Wahrnehmung von Kunst und um durch Bilder und Texte hergestellte **mentale** Bilder geht, und dass Marino in erster Linie, und auf überaus komplexe Weise, deren Wirkung auf den Betrachter thematisiert, vgl. insbesondere Stillers, Rainer: Bilder einer Ausstellung. Kunstwahrnehmung in Giovan Battista Marinos *Galeria*, in: Künstler und Literat. Schrift- und Bildkultur in der europäischen Renaissance. Hrg. von Bodo Guthmüller, Berndt Hamm und Andreas Tönnemann, Wiesbaden 2007, S. 231–251; hier: S. 249: „Marino will [...] den Leser zur Erkenntnis hinführen, daß die ‚imagine‘, die von der Imagination als einer wesentlichen Fähigkeit des Subjekts hervorgebracht wird, die entscheidende Instanz ist, in der sich die verschiedenen Künste treffen. Sie gleichen sich in der Aufgabe, mediale Grundlage für die Erstellung mentaler Bilder zu sein.“ Marino hält die Frage nach dem Vorrang der Dichtung oder der Malerei bewusst offen; er weiß, dass ein einseitig entschiedener ‚paragone‘ aufgrund der medialen Differenz der beiden Künste unangemessen wäre. Die Mediendifferenz und die unterschiedlichen Leistungen von Malerei und Dichtung werden explizit in den *Dicerie* thematisiert: „Sono amenable ad un medesimo fine intente, cioè a pascer dilettevolmente gli animi umani e con sommo piacere consolarli, né altra differenza ha [sic] fra loro, se non che l’una imita con colori, l’altra con parole; l’una imita principalmente il di fuori, cioè le fattezze del corpo, l’altra il di dentro, cioè gli effetti dell’animo; l’una fa quasi intendere co’ sensi, l’altra sentire con l’intelletto; l’una è intelligibile ad ogni qualità di persone, eziandio ignoranti, l’altra non si lascia intendere se non da coloro che hanno studio e scienza.“; Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 1), S. 151.

16 Vgl. auch das Porträt des antiken Dichters Persius (Aulus Persius Flaccus); Marino: *La Galeria* (s. Anm. 13), S. 241.

stechende Rede der Satire („satirica saetta“)<sup>17</sup> als auch die einschmeichelnde Rede der Liebesdichtung. Sie ist insbesondere die Waffe der Götter Amor und Apoll, die beide anmutige Reime und süße Klänge als wirksame Pfeile einsetzen<sup>18</sup>. Pfeile können sich aber auch in Pinsel, Meißel oder Schreibfedern verwandeln. Ich möchte mich im Folgenden auf einige Textbeispiele konzentrieren, in denen das Pfeilmotiv im Rahmen einer kunsttheoretischen Reflexion eingesetzt wird. Hier veranschaulichen Pfeile jene Wirkungen, die Worte, Gemälde, Skulpturen oder auch imaginierte Bilder im Rezipienten auslösen können.

In meinem ersten Gedichtbeispiel geht es um die todbringende und zugleich belebende Wirkung von Pfeilen. Der Text evoziert das Martyrium des hl. Sebastian:

„SAN BASTIANO DI TITIANO

Lo stral crudo e spietato  
Ond’empia mano il fianco tuo trafisse,  
Giouinetto innocente,  
Diè fin soauemente – ai dolor’ tuoi.  
Questo, che nel tuo lato  
Pietosa mano affisse,  
Ti fa sempre morir, né morir puoi.  
Perch’immortal tra noi  
Sia la pietà del duol, che si r’afflisse,  
Immortalando il tuo mortal martire  
Fa viuo immortalmente il tuo morire.“<sup>19</sup>

Das Motiv des Pfeils erscheint in diesem Gedicht dreimal als Subjekt der drei Strophen, die jeweils eine syntaktische Einheit bilden. Subjekt des ersten Satzes ist „lo stral crudo e spietato“. Diesem grausamen Pfeil wird in

17 Bezeichnen Amors Pfeile die bittersüßen Wunden, die der Liebesgott seinen Opfern beibringt, so erinnern die Geschosse Apollos zuweilen an jenen Pfeil, mit dem er einst das Ungeheuer Python zur Strecke brachte. Entsprechend weist Marino Apoll manchmal die „satirica saetta“ einer scharfen, spitzzüngigen Rede zu; vgl. etwa *Apollo che saetta il Pithone di Vincenzo Conti*, *La Galeria* (s. Anm. 13), S. 33.

18 Vgl. das Porträt des Bernardino Rota; Marino: *La Galeria*, S. 255: „E l’un e l’altro da ferire un core / Hanno rime leggiadre, e dolci accenti / Per quadrella pungenti.“

19 Marino: *La Galeria* (s. Anm. 13), S. 82; „Der grausame und erbarmungslose Pfeil, / mit dem eine gottlose Hand deine Lende durchbohrte, / unschuldiger Jüngling, / bereitete ein sanftes Ende – deinen Schmerzen. / Dieser, den an deiner Seite / eine fromme Hand angeheftet hat, lässt / dich ständig sterben und doch kannst du nicht sterben. / Damit unsterblich unter uns / das Mitleid sei mit dem Schmerz, der dich so quälte, / macht er unsterblich dein Sterben lebendig, / indem er deine sterbliche Marter unsterblich macht.“ Die Übersetzungen der Gedichte aus der *Galeria* folgen der Ausgabe: Marino, Giambattista: *La Galeria*, ausg. u. übs. von Christiane Kruse und Rainer Stillers, unter Mitarbeit von Christine Ott, Mainz 2009.



der zweiten Strophe ein barmherziger entgegengesetzt: „Questo, che nel tuo lato pietosa mano affisse“: Der Pfeil wird nicht mehr explizit genannt, sondern durch ein deiktisches Pronomen evoziert. Die dritte Strophe schließlich benennt ihr Subjekt – den Pfeil – gar nicht mehr: Sie scheint sich damit weiter auf den barmherzigen Pfeil des zweiten Satzes zu beziehen. Der Pfeil ist also das Subjekt des Gedichts, zugleich wird er im Laufe des Gedichts gleichsam unsichtbar: Anfangs ausdrücklich als „stral“ benannt, wird er zuletzt gar nicht mehr eigens erwähnt. Was hat diese progressive Unsichtbarkeit des Pfeils zu bedeuten?

Zunächst gilt es festzustellen, dass die drei Pfeile dieses Textes jeweils ganz Unterschiedliches bezeichnen. Der erste Pfeil bezieht sich auf die ‚Wirklichkeit‘ der Heiligenlegende<sup>20</sup>: Er meint jenen realen Pfeil, der Sebastian tötete. Dieser erste, grausame, gottlose Pfeil war auf paradoxe Weise letztlich sanft, weil er dem Leiden des „giovinetto innocente“ ein Ende setzte. Der zweite Pfeil ist ein gemalter Pfeil. Nun verweist der Titel, *San Bastiano di Tiziano*, auf ein Gemälde Tizians. Die Evokation des Pfeils, der von einer mitleidigen, sanften Hand in Sebastians Lende gestoßen wird, erinnert jedoch viel eher an ein anderes Bild, einen Sebastian des römischen Malers Giovanni Baglione (*Abb. 1*)<sup>21</sup>. Es ist um 1603 entstanden, Marino könnte es gekannt haben; mehrere Gedichte der *Galeria* beziehen sich auf Gemälde des „Cavalier Giovanni Baglioni“<sup>22</sup>. Auf dem Bild Bagliones sehen wir Sebastian in einer ambivalenten (leidenden? schmachtenden?) Pose hingestreckt. Über ihn beugt sich eine geflügelte Gestalt – ein Engel, vielleicht aber auch Amor – deren linke Hand vorsichtig den Pfeil hält, der in Sebastians Lende steckt. Ob sie ihm damit ins Fleisch sticht (dies suggeriert Marinos Text mit „pietosa mano affisse“), oder aber den Pfeil vorsichtig herauszieht, ist nicht eindeutig zu entscheiden. Die Geste ähnelt jedoch auffällig der eines Malers, der seinem Bild einen letzten,

20 Marino hat die Legende allerdings abgeändert: Ihr zufolge starb Sebastian nicht an den Pfeilen, sondern wurde von der hl. Irene gesund gepflegt; daraufhin ließ Diokletian ihn totpeitschen.

21 Den Hinweis auf dieses Bild verdanke ich Christiane Kruse und Rainer Stillers.

22 Das Bild *Der hl. Sebastian von einem Engel gepflegt* ist eine Auftragsarbeit für den Herzog Vincenzo Sannesio und heute im Besitz der Mary Jane Harris Collection; ein paar knappe Daten zum Bild sowie weitere Sebastian-Darstellungen finden sich in: Smith O’Neil, Maryvelma: Giovanni Baglione. Artistic reputation in baroque Rome, Cambridge 2002. O’Neil nennt als Entstehungszeit die Periode um 1600; ebd., S. 75, Renate Möller vermutet „um 1603“: Der römische Maler Giovanni Baglione. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner stilgeschichtlichen Stellung zwischen Manierismus und Barock, München 1991, S. 71. Möller beschreibt den Engel als bekleidet und „etwas ungewöhnlich mit einem Federhut“ ausgestattet (ebd., S. 106), wohingegen ich die Federn eher einem im Hintergrund wahrnehmbaren Engelsflügel zuordnen würde: Diese Ambiguität der Engelsegestalt bestätigt die Idee, in ihr eine versteckte Figur des Malers zu vermuten.

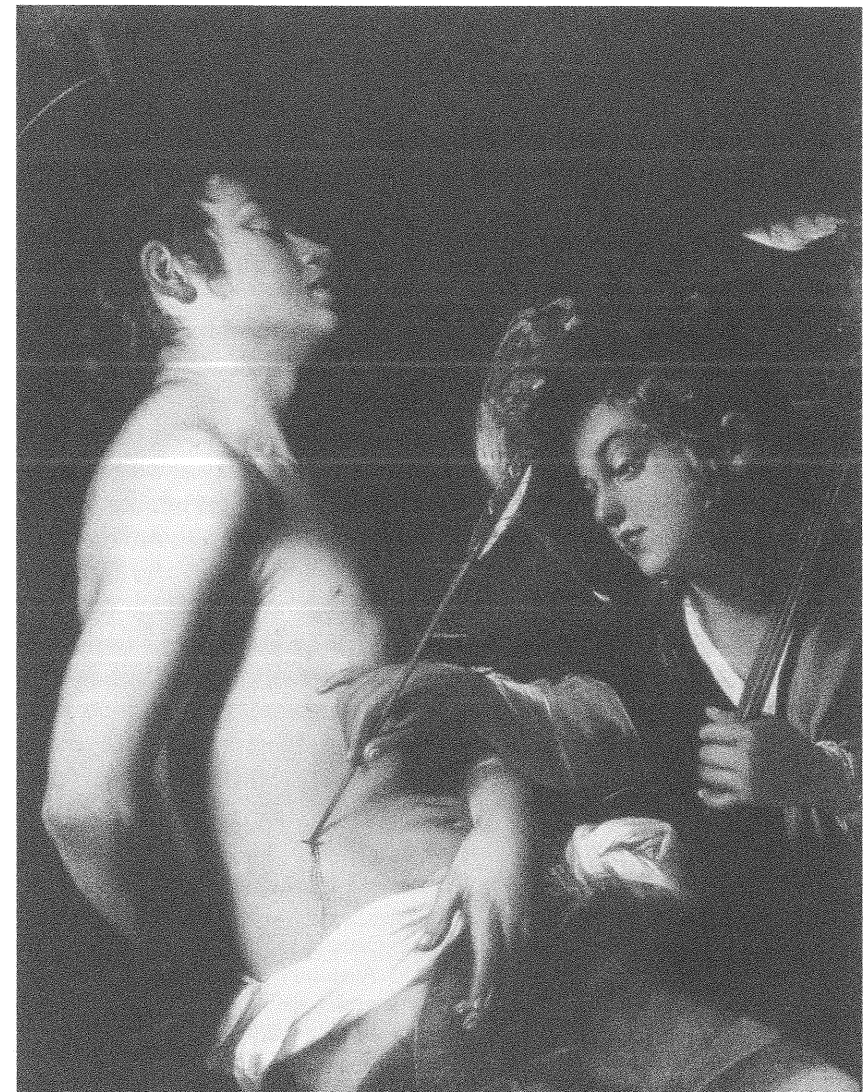


Abb. 1: Giovanni Baglione: *Der hl. Sebastian von einem Engel geheilt*, um 1603, Öl auf Leinwand, 95,9 cm x 75,5 cm, Pennsylvania State University, Palmer Museum of Art

behutsamen Pinselstrich beibringt, oder eines Schreibenden, der seinen Federkiel ins Tintenfass tunkt. Auch das feine Rinnsal, das aus der Wunde läuft, lässt an Tinte oder Farbe denken<sup>23</sup>. In der anderen Hand hält die Gestalt wei-

23 Eine explizite Analogisierung von Pfeil und Pinsel, Blut und Tinte sowie Amor und dem Maler findet sich in Marinos Gedicht *Sopra il ritratto della sua Donna*. A Pietro Ma-



tere längliche Gegenstände, die ebenfalls ein Bündel Pinsel oder Schreibfedern suggerieren könnten. So gesehen erscheint die geflügelte Gestalt auf Bagliones Bild mit ihrer rätselhaften Geste als eine ‚mise en abyme‘ der ambivalenten Tätigkeit der Kunst: Sie tötet das Wirkliche, indem sie es auf die Leinwand bannt (stößt also gleichsam einen tödlichen Pfeil in den abzubildenden Gegenstand) – zugleich erweckt sie das Tote im Gemälde zum Leben (sie zieht den tödlichen Pfeil aus der Wunde). In einem späteren Gemälde, *Der hl. Sebastian von der hl. Irene und einem Engel gepflegt* (Farbabb. 2), tritt die Analogie zur Geste des Malers übrigens noch stärker hervor: Hier ist es Irene, die den Pfeil-Pinsel hält; neben ihr steht ein assistierender Engel-Amor mit einem runden Gegenstand, vielleicht einer Farbpalette; Sebastian schließlich scheint in seiner unnatürlichen Pose auf einem Stuhl Modell zu sitzen<sup>24</sup>. Dieses Gemälde von 1632 konnte Marino freilich nicht mehr kennen. Das frühere Gemälde mit seiner Anspielung auf die tötend-belebende Wirkung der Kunst hat er aber womöglich vor Augen, wenn er seine zweite Strophe mit der paradoxen Wendung: „ti fa sempre morir, né morir puoi“ beschließt. Auf dem Gemälde muss der hl. Sebastian bis in alle Ewigkeit sterben, weil der Maler seinem Sterben dort Leben verliehen hat<sup>25</sup>. Dem Maler wird auf diese Weise die göttliche Fähigkeit des Belebens zugestanden, und nicht umsonst verwandelt auch der Malergott in der ersten der *Dicerie* Marterwerkzeuge in Liebespfeile, „strali d’amore“, um sie als Pinsel zu benutzen<sup>26</sup>.

*lombra 9A 9 A*. Marino: La Galeria (s. Anm. 13), S. 335: „Emuli nel ritrar l’Idol mio bello / Il MALOMBRA, et Amore, / L’un e l’altro è Pittore. / Trattano il dardo l’un, l’altro il pennello, / Il sangue adopra l’un, l’altro il colore, / L’un nel suo lino, e l’altro nel mio core. / Hor di questo, e di quello / Qual de’ duo cede? o qual più al vero aggiunge? / L’un pingo, e l’altro punge.“

- 24 Dieses Gemälde befindet sich in Santi Quattro Coronati in Rom; für einige Daten zum Bild vgl. O’Neil: Baglione (s. Anm. 21), S. 155. Auch auf zwei weiteren Gemälden zum Thema *Der hl. Sebastian von Engeln gepflegt* zeigt sich die Analogie zum Malergestus; ebd., S. 147 ff. Der Ansatz, Bagliones Sebastian-Bilder als versteckte Allegorien des Malens zu deuten, stützt sich auf die Ausführungen von Christiane Kruse zur Selbstthematisierung der Malerei; dies.: Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums. München 2003, S. 190–202, S. 225–268. Kruse veranschaulicht diese Selbstdarstellung insbesondere an dem Motiv ‚Lukas malt die Madonna‘: Sie zeigt, wie die Vorstellung, dass die Muttergottes dem Evangelisten Lukas persönlich Modell sitzt, von mittelalterlichen bis hin zu barocken Malern in verschiedensten Variationen für eine Thematisierung der eigenen Kunstkonzeption genutzt wird.
- 25 Die kristallisierende, bewahrende und zugleich entvitalisierende Wirkung der Schrift ist ein alter Topos der Sprachreflexion. Für Belege aus Antike, Mittelalter und Renaissance vgl. Wenzel, Horst: Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 242–245.
- 26 „[...] là dove gli strali d’amore fecero ufficio di pennelli, poich’altro che amorose saette non furono già que’ santissimi chiodi che lo trafissero in croce.“; Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 1), S. 88.

Diesen ambivalenten Effekt des Tötens und Verewigens postuliert Marino allerdings nicht nur für das Medium der Malerei, sondern auch für jenes der Sprache. In der zweiten der *Dicerie* feiert er die Sprache als „ariete espugnatore de’ più forti cuori, tromba publicatrice degl’interni affetti, strale che pugne e risana, spada ch’uccide e vivifica“ – Rammbock, der die stärksten Herzen erobert, Trompete, die die inneren Affekte offenbart, Pfeil, der sticht und wieder heilt, Schwert, das tötet und belebt – und beschließt seine Lobeshymne mit dem Fazit: „mors et vita in manibus linguae“ (*Dicerie sacre*, S. 259). Das Wort wird hier mit verschiedenem Kriegsgerät gleichgesetzt, wodurch ihm zum einem die Wirkung zugeschrieben wird, starke Emotionen zu kommunizieren oder auszulösen<sup>27</sup>, zum anderen jener zweifache Effekt des Tötens und Belebens, den Marino in seinem Sebastian-Gedicht **explizit** der Malerei zuschreibt. **Implizit** wird dort aber, wie ich glaube, auch die Macht der Sprache thematisiert: Jener tötend-belebende Pfeil, um den es im Gedicht geht, versinnbildlicht zugleich die Macht der Bild- und die der Wortkunst. In der letzten Strophe gewinnt der Pfeil eine weitere Funktion: nicht nur die des Tötens und Belebens, sondern die des Verewigens. Damit unser Mitleid mit dem heiligen Sebastian auf ewig überdauert, stellt der Pfeil das Leiden des Sebastian auf Dauer. Sebastian muss ewig leiden, damit der Betrachter des Gemäldes – oder der Leser des Gedichts – ewig mitleiden kann. Das Medium, in dem dieses Mitleiden erzeugt und auf Dauer gestellt wird, ist aber nun nicht der Text oder das Bild, sondern das mentale Bild, das in der Imagination des Betrachters entsteht. Veranschaulicht der Pfeil in der zweiten Strophe das Medium der Malkunst in seiner tötend-belebenden Wirkung, so evoziert der dritte, unsichtbare Pfeil der letzten Strophe die innere Betroffenheit, die den Betrachter des Gemäldes affiziert. Er leidet mit dem heiligen Sebastian, weil der Pfeil der Kunst seine innersten Affekte und seine Imagination getroffen hat.

Im vorliegenden Gedicht dient die Pfeilmetapher also einer dezidiert optimistischen Lobeshymne auf die Macht der Kunst. Zugleich wird deutlich, dass es Marino viel eher um eine ‚Osmose der Künste‘<sup>28</sup> als um ihren Wett-

27 Vgl. dazu auch eine weitere implizite Analogisierung von Pfeil und emotional treffenden Worten und (zugleich) Klängen: „[...] la parola è spirito informato di suono e di voce [...] il quale dalla fantasia e dal cuore spiccandosi [...] e seco l’affetto dello stesso cantore in certo modo portando, viene altresì a ferire fin ne’ più profondi secreti l’affetto dell’uditore [...]“; Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 1), S. 333.

28 In der zweiten seiner *Dicerie sacre* postuliert Marino ausdrücklich die wechselseitige Abhängigkeit der ‚Musen‘, also der Künste: „[...] l’una [delle Muse] non va senza la compagnia dell’altra, né può alcuna di esse senza l’aiuto delle compagne essercitare operazione perfetta [...]“; ebd., S. 242. Den Osmose-Begriff verwendet Schröder, Gerhart: Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance, in: Anamorphosen

streit geht: Jene tötend-belebende Wirkung, die er in den *Dicerie* der Sprache zuschrieb, gesteht er hier ebenso der Malerei zu. Und schließlich lässt sich feststellen, dass es Marino in erster Linie um die Emotionen geht<sup>29</sup>, die Bilder auslösen, und somit um ihr Weiterleben in der Imagination des Betrachters.

Viel häufiger als im christlichen Themenkomplex tritt der Pfeil im Zusammenhang mit paganer Mythologie auf, nämlich als Pfeil Amors. Denn Amors Pfeil spielt bei der Entstehung von Kunstwerken eine wichtige Rolle. Daher bittet das lyrische Ich in dem Gedicht *Sopra il ritratto della sua Donna. Ad Ambrogio Figino* die Liebesgötter, dem Maler Figino beizustehen, der das Porträt seiner Geliebten anfertigen soll:

„Lasciate Cipro, e qua volate Amori,  
Doue del mio FIGINO il chiaro ingegno  
Di Dea più bella ombrando alto disegno  
Prende di Zeusi a superar gli honori.

Parte ala tela, ou'ei pinga e colori,  
Faccia del'arco e dela man sostegno,  
Parte il pennel gli scelga; e pennel degno  
Fia la saëtta onde piagate i cori.

Altri ala cote, usa a temprar gli strali,  
Tempri i colori; altri il sembante altèro  
Moua ancor fresco ad asciugar con l'ali.

Ma tu, Signor, c'hai soura gli altri impero,  
Dele sue forme angeliche immortali  
Móstragli nel mio cor l'esempio vero.“<sup>30</sup>

Amor soll seinen Pfeil in einen Pinsel verwandeln: „e pennel degno/fia la saëtta onde piaga i cori.“ Marino greift damit das topische Motiv des ‚amor

der Rhetorik: die Wahrheitsspiele der Renaissance. Hrg. von ders. u. a., München 1997, S. 11–32. Das „osmotische Verhältnis von Philosophie und Dichtung, Dichtung und Malerei in diesem Zeitraum“ (ebd., S. 13), das Schröder für die Ästhetik der Renaissance feststellt, scheint mir auch noch für den Barock zuzutreffen.

29 Vgl. hierzu den Beitrag von Christiane Kruse in diesem Band.

30 Marino: La Galeria (s. Anm. 13), S. 343; „Verlasst Zypern und fliegt hierher, ihr Liebesgötter, / wo das berühmte Ingenium meines FIGINO, / der es wagt, die schönste Göttin zu zeichnen, / dabei ist, den Ruhm des Zeuxis zu übertreffen. / Die einen von euch sollen die Leinwand, die er bemalt und färbt / mit dem Bogen und mit der Hand stützen. / Die anderen sollen für ihn die Pinsel wählen: und einen würdigen / Pinsel wird der Pfeil abgeben, mit dem ihr die Herzen verwundet. / Wieder andere sollen am Wetzstein, der sonst die Pfeile schärft, / die Farben mischen [Marinos Spiel mit dem Doppelsinn von „temprar“ (eine Waffe schärfen/ Farben mischen) kann im Deutschen nicht wiedergegeben werden], andere mit ihren Flügeln fächeln, / um die frisch gemalte stolze Figur zu trocknen. / Du aber, Herr, der über alle anderen befiehlt, / zeige ihm das wahre Modell ihrer unsterblichen, / engelgleichen Umriss in meinem Herzen.“

pictor‘ auf. Er verbindet es in den Schlussversen mit einem anderen Topos, dem Lob des Malers, dem eine perfekte Mimesis gelang, weil er in einer überirdischen Vision die ‚Idee‘ des abzubildenden Modells zu schauen vermochte. Beide Motive erscheinen bereits bei Petrarca<sup>31</sup>. Bei Marino befindet sich die ‚Idee‘ („l'esempio vero“) jedoch nicht im Paradies, sondern im Herzen des Liebenden. Auf diese Weise kontaminiert Marino ein christlich-neuplatonisches Motiv (der Künstler richtet sich nach dem wahren, himmlischen Urbild der darzustellenden Frau, malt nicht ihre sinnliche, sondern ihre spirituell-ideenhafte Schönheit) mit einer emotionspsychologischen Begründung der Kunst (der Künstler richtet sich nach jenem Bild, das eine liebende Imagination konzipiert hat)<sup>32</sup>. Dass es Marino dabei bewusst auf Am-

31 Bereits Albrecht-Bott, Marianne: Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studie zur Beschreibung von Porträts und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. B. Marinos Galleria, Wiesbaden 1976, S. 101–113, hat auf das Motiv der überirdischen Ideenschau von Petrarca bis Marino hingewiesen. Zur Kombination der Motive ‚Amor pictor‘ und Porträt der Geliebten vgl. Kruse, Margot: Das Porträt der Geliebten und ‚Amor pictor‘. Tradition und Abwandlung einer petrarkistischen Motivkombination in Ronsards *Amours de Cassandre*, in: Literarhistorische Begegnungen. Festschrift für Bernhard König. Hrg. von Andreas Kahlitz und Ulrich Schulz-Buschhaus, Tübingen 1993, S. 197–212. Margot Kruse verweist am Ende ihrer Studie auf Marino, geht jedoch nicht auf ihn ein. – Die erkenntnistheoretischen Bedingungen des ‚Amor-pictor‘-Motivs hat Elisabeth von Samsonow untersucht (Samsonow, Elisabeth von: Die Bewaffung der Sinne: Die Vernunft und ihre Instrumente in der Renaissance, in: Achtung vor Anthropologie: interdisziplinäre Studien zum philosophischen Empirismus und zur transzendentalen Anthropologie. Michael Benedikt zum 70. Geburtstag. Hrg. von Josef Rupitz u. a., Wien 1998, S. 129–139, hier: S. 135). Sie hat gezeigt, inwiefern die Imaginationsfigur des Bogenschießens in der Renaissance Ausdruck einer neuen, visuell orientierten Gnosologie ist. Auge und Hand des Erkennenden bzw. die Wirklichkeit gestaltenden Menschen ‚bewaffnen‘ sich mit Fernrohr, Stift und Pinsel. Diese ‚Bewaffung‘ ist zugleich Ausdruck einer ‚heißen‘, d. h. affektiv geladenen Intentionalität. Im Falle des Malpinsels veranschaulicht die Spannung zwischen dem harten Pfeil und dem weichen Pinsel die für die Malerei konstitutive Spannung von (illusionärer) Tiefe und Oberfläche: „Im Pinsel selbst, als Instrument [...] der Erzeugung optischer Illusionen, ist das Gegenstück zum Pfeil, zum geschossenen Sehstrahl realisiert: während der Sehstrahl heiße Intentionalität unter der Gestalt einer ‚geschärften, harten Spitze‘ am vorderen Ende eines Pfeils präsentiert, ist die Pinselspitze in ihrer Weichheit und Nachgiebigkeit Symbol eines eigentümlichen Respektverhältnisses gegenüber der unversehrten Tiefe. Wenn die Bewaffung der Sinne [...] einer Logik der Kompensation folgt, dann heißt das, dass im Falle des Pinsels eine biegsame ‚Pfeilspitze‘ den Schein größtmöglicher Tiefe generiert, während umgekehrt die scharfe Lanzenhaftigkeit des Sehstrahls Raumtiefe und Distanz [...] zu vernichten trachtet.“

32 Stärker platonisierend ist hingegen die Motivkombination in *L'immagine crudele* (Marino: La Galeria, S. 348–352), wo Amor als Urheber des Porträts der Geliebten genannt wird; ebd., S. 253. Amor sei es gelungen, ein der Angebeteten derart ähnliches Abbild zu schaffen, weil er das ‚Modell‘ dafür, dem „disegno interno“, den himmlischen ‚Ideen‘ ent-

bivalenz angelegt hat, zeigt sich in dem zweideutigen „Signor“: Ist damit Amor gemeint, oder der Christengott? Und da das wahre Abbild der Geliebten sich im Inneren, im Herzen des Liebenden befindet, darf man auch eine Anspielung auf die zeitgenössische Theorie des ‚disegno interno‘ vermuten<sup>33</sup>. Träfe dies zu, so wäre das ideale Modell des Malers nicht die reale Frau, sondern ein affektiv und imaginativ konzipiertes ‚disegno interno‘. Mit Amors Pfeil malen würde dann ein Malen bedeuten, das sich affektiver und imaginativer Energien bedient und sich nach einem ‚disegno interno‘ ausrichtet.

Dass der Beistand Amors und seiner Pfeile auch für die Entstehung eines sprachlichen Kunstwerks entscheidend ist, zeigt das nächste Gedichtbeispiel. Es handelt sich um das zweite Gedicht der *Rime amorose*:

„PRIEGA AMORE CHE L'AIUTI A  
SCRIVERE DELLA SUA DONNA:

Del petto mio ne la più nobil parte  
scolpir sapesti, Amor, con l'aureo strale  
quella forma leggiadra et immortale  
in cui tutte sue grazie ha il Ciel consparte.

Or tu, fabro divin, m'insegna l'arte  
ove'l mio pigro stil giunger non vale,  
ond'a l'esempio ch'ho ne l'alma, eguale  
possa ritrar la bella imago in carte.

Tu, se brami che l'ombra agguagli il vero,  
presta le penne a me de le tue piume  
perché scriva la man, voli il pensiero.

E quella face tua, c'ha per costume  
d'ardermi il cor, lo 'ngegno oscuro e nero  
rischiari ancor col suo celeste lume.“<sup>34</sup>

nommen habe: „l'esempio al'Idée tolse dal Cielo“, V. 98, ebd. – Graziani, Françoise: L'image comme verbe divin chez Zuccaro et Marino, in: Art et littérature. Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Aix-en-Provence 1988, S. 265–277, hier: S. 265, hat die These aufgestellt, Marinos in den *Dicerie* entwickeltes Bildkonzept entspreche Zuccaros „disegno“-Begriff. Beide implizieren, wie Graziani darlegt, eine entschiedene Aufwertung der Kunst, die als eine nicht primär sinnliche, sondern zunächst einmal intellektuelle Leistung anerkannt werde.

33 Zu der insbesondere von Federico Zuccaro entwickelten Theorie des „disegno interno“ vgl. Kruse: Wozu Menschen malen (s. Anm. 24), S. 122–128, mit einem Verweis auf den aktuellen Forschungsstand; sowie Panofsky, Erwin: Manierismus, in: Ders.: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (1924), Berlin 1993, S. 39–56.

34 Marino, Giambattista: *Rime amorose*, a cura di Ottavio Besomi e Alessandro Martini, Ferrara, Modena 1987, S. 37; „In den edelsten Teil meiner Brust / hast du es, Amor, vermocht, mit deinem goldenen Pfeil / jene anmutige, unsterbliche Gestalt einzumeißeln, / auf die der

Amor hat das Bild der Geliebten mit seinem Pfeil in das Herz des Liebenden eingemeißelt – der Pfeil hat sich hier in einen Meißel verwandelt –, nun soll er ihn lehren, diese „bella imago“ auf dem Papier abzubilden („ritrar in carte“). Der Pfeil, der zum Meißel wird, bezeichnet jetzt den dauerhaften Effekt der liebenden Emotion, die das Bildnis der Geliebten auf ewig in das Herz – das heißt in die Imagination – des Liebenden skulptiert. Hier und im vorangegangenen Gedicht veranschaulicht Amors Pfeil also nicht einen sprachlichen Effekt, sondern die imaginative Energie des Liebenden, die ihm das Bildnis der Geliebten als einen ‚disegno interno‘ ständig präsent hält. In einem zweiten Schritt wird Amor dann gebeten, dem „pigro stil“, dem trägen Stil (und zugleich dem trägen Schreibgriffel – abermals spielt Marino die Analogie Stift – Pinsel – Pfeil aus) des Dichter-Ichs auf die Sprünge zu helfen: Damit thematisiert das Gedicht die Schwierigkeit, den ‚disegno interno‘ in einen – sprachlichen – ‚disegno esterno‘ zu übersetzen. Um sie zu überwinden, bittet der Dichter Amor um Inspiration: Er möge seine Gedanken und sein Schreiben beflügeln („perché scriva la man, voli il pensiero“).

Amors Pfeil als Meißel, das imaginierte Bild der Geliebten und die Ohnmacht der Sprache: Marino hat diesen Motivkomplex in seiner *Galeria* wieder aufgenommen und noch weit diffiziler gestaltet als in dem eben gesehenen Gedicht der *Rime*. In dem längeren Gedicht *Statua di bella donna*, das die Sektion der *Sculture* beschließt, thematisiert Marino die widersprüchlichen Regungen und Reflexionen, die das Abbild einer schönen Frau in einem betrachtenden lyrischen Ich auslöst. Dabei wird das skulptierte Frauenbild mit seinem lebendigen Original verglichen; zugleich drängt sich an mehreren Stellen der Verdacht auf, dass mit der Statue eigentlich ein imaginäres Bild gemeint ist. Die zentrale Problematik des Gedichts ist eine künstlerische: Sie kreist um das in der *Galeria* immer wieder thematisierte Anliegen, das Unbelebte zum Leben zu erwecken.<sup>35</sup> In diesem Text bezieht sich Marino nun auf den prominentesten Künstler, dem dies gelang: Pygmalion. Christiane Kruse hat den Ovidischen Mythos als einen Mythos der Kunstreflexion interpretiert und dabei einige zentrale Punkte herausgestellt, die auch

Himmel all seine Gaben verteilt hat. / Nun lehre mich du, göttlicher Werkmeister, jene Kunst / an die mein träger Stil nicht heranreichen kann, / dass ich, gleich dem Modell in meiner Seele / das schöne Bild auf Schreibpapier porträtiere. / Willst du, dass das Abbild dem Wahren ähne, / so leihe mir die Federn deiner Flügel / auf dass die Hand schreibe, der Gedanke fliege. / Und deine Fackel, welche sonst / mein Herz verbrennt, soll auch mein dunkles, schwarzes / Ingenium durch ihr himmlisches Licht erhellen.“; übs. von C. Ott.

35 Vgl. zum Topos der Lebendigkeit des Kunstwerks Fehrenbach, Frank: *Calor nativus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit*, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. Hrg. von Ulrich Pfisterer und Max Seidel, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 151–170.

in Marinos Text eine Rolle spielen<sup>36</sup>. Die folgende Gedichtanalyse wird sich daher immer wieder auf Kruses Deutung des Pygmalion-Mythos beziehen.

Bereits in den ersten Strophen des Gedichts fällt auf, dass es hier nicht um die objektive Beschreibung eines Kunstwerks geht, sondern vielmehr um ein subjektives Bild, das womöglich nur in der Imagination des lyrischen Ichs existiert:

„STATUA DI BELLA DONNA

1.

Oh come agli occhi miei  
Incisa in bianchi marmi  
Appar bella colei  
Ch'io ritrar tento in carmi:  
Bella, benché di pietra argente e salda,  
Cui pietà non mollisce, Amor non scalda.“<sup>37</sup>

So stellt der erste Vers zunächst die subjektive Sicht des Betrachters heraus („Oh come agli occhi miei“, V. 1), bevor er überhaupt verrät, was ihm so schön erscheint: das Bild einer in weißen Marmor skulptierten Frau. Es ist das Bild jener Frau, die er in seinen Gedichten zu porträtieren versucht. Selbst wenn hier eine reale Skulptur gemeint sein sollte, und nicht nur eine imaginierte: Deutlich wird jedenfalls die Unverfügbarkeit des Vorbilds. Der

36 Zum Pygmalion-Mythos als Mythos der Kunst- und Medienreflexion vgl. das Pygmalion-Kapitel bei Kruse: Wozu Menschen malen (s. Anm. 24), S. 345–377. Zum Ovidischen Mythos siehe ebd., S. 345–352; Kruse betont insbesondere: 1) die Unterschiede zwischen Narziss' und Pygmalions Kunsterfahrung: Pygmalion erliegt nicht wie Narziss unbewusst, sondern bewusst einer Täuschung, und seine Kunsterfahrung bezieht nicht nur den Sehsinn, sondern auch den Tastsinn mit ein (ebd., S. 346f.); 2) das Moment des missglückten Beischlafs als Augenblick der Medienerkenntnis (ebd., S. 347–350); 3) die Kontamination von kulthafter und künstlerischer Bildpraxis, die Ovid provozierend gegeneinander ausspielt (ebd., S. 350f.). Die Vermischung von Kunstbetrachtung und Bildfetischismus ist übrigens auch in der *Galeria* ein rekurrentes Motiv, so etwa in [9B'] *Sopra il ritratto della sua donna*; Marino: La *Galeria* (s. Anm. 13), S. 337–342. – Marinos bisweilen blasphemisch anmutende Kontamination von christlich-neuplatonisch fundierten Kunsttheorien, antiker Mythologie und Bildfetischismus ist in der barocken Lyrik kein Einzelfall. Eine höchst provozierende Aufnahme von Pygmalions Fetischismus, verbunden mit einer subversiven Umkehrung platonischen Gedankenguts hat Jutta Weiser in den Porträtedichten der Sor Juana Inés de la Cruz festgestellt (Weiser, Jutta: Lebendige Porträts. Die Rolle der bildenden Kunst in der Lyrik von Sor Juana Inés de la Cruz, in: *Iberoromania* 65,1 [2008], S. 90–117).

37 Marino: La *Galeria* (s. Anm. 13), S. 405–408, hier: S. 405; „Oh wie meinen Augen / in weißen Marmor gemeißelt / jene schön erscheint, / die ich in Liedern zu zeichnen versuche: / schön, obwohl aus eisigem und festem Stein, / den Mitleid nicht erweicht und Amor nicht erhitzt.“

Dichtende, der die schöne Frau in seinen Texten zu verewigen sucht, hat nicht die Geliebte vor sich, sondern deren skulptiertes oder imaginiertes Bild. In diesem Bild sieht er zwar seine Geliebte, aber eben so, wie seine liebende Imagination sie ihm zeigt: als Abbild des eigenen Liebesmartyriums (V. 7f.), als schreckliche Medusa (V. 13f.)<sup>38</sup>, als einen harten, seelenlosen Diamanten (V. 78) – und zugleich doch als eine lebendige, verführerische Frau (V. 25f.). Was im Pygmalion-Mythos als eine Sukzession dargestellt wird – die Abwendung eines jungen Mannes von den realen Frauen und sein Entschluss, sich eine Kunstfrau zu schaffen – wird bei Marino ineinander geblendet: In jener Frauenstatue, auf die der Liebende seine Imaginationen projiziert, sieht er wechselweise die reale Geliebte mit ihren negativen Eigenschaften und das Bild einer schönen Idealfrau.

Die Strophen 2 bis 5 konzentrieren sich auf die Wirkung, die dieses Bild auf den Betrachter ausübt: Vor Staunen ist er vor dem Bild wie versteinert (V. 23f.), wie Pygmalion spricht er mit ihm (V. 9) und hält es für lebendig. In einem seiner typischen Trugschlüsse lässt Marino ihn vermuten: Vielleicht hat ‚ihre‘ Herzenskälte auch ihr Antlitz starr werden lassen (V. 29f.). Die Regungslosigkeit der Statue wird also paradoxerweise durch die Herzensstarre des Modells, der lebendigen Frau motiviert. Auf diesen Moment der Illusionierung, in dem der Liebende – abermals wie Pygmalion – das Bewusstsein der Künstlichkeit des Bildes verdrängt<sup>39</sup>, folgt der Versuch, zwischen der ‚wahren‘, lebendigen, und der fiktiven, leblosen Frau zu unterscheiden (Strophe 6). Zunächst schlägt der Versuch fehl (Strophe 7), dann erkennt der Betrachter, dass dem Bild zur vollständigen Lebendigkeit noch etwas Entscheidendes fehlt: die Farbgebung und die Beseelung („la porpora vermiglia“, V. 40; „la bell'alma“, V. 41). Und so formuliert er denn auch die Hoffnung, das kalte Bild kraft der eigenen affektiven Imagination zu beleben: ‚Mein Herz wird ihr ja wohl die Farbe seines Blutes, und die Beseelung seines Feuers verleihen können‘ („Potrà ben'a costei dar'il mio core / Color col sangue, e spirto con l'ardore“, V. 48f.).

In Strophe 9 schließlich kommt der Betrachter zu der Erkenntnis, dass hier die Kunst über die Natur gesiegt habe (V. 51f.). Sie hat der leblosen Frau nämlich Eigenschaften verliehen, die der Lebendigen nicht gegeben sind. Ist die reale Geliebte stolz, unnahbar und hart wie Stein, so ist die steinerne Geliebte (scheinbar) aus Fleisch und Blut (V. 51–53). Andererseits besitzt sie, eben in ihrer steinernen Beschaffenheit, auch die Standhaftig-

38 Mit dem Medusa-Motiv zitiert Marino einen anderen fundamentalen Mythos über die Wirkung von Bildern, vgl. zur „Bildmacht der Medusa“ das entsprechende Kapitel bei Kruse: Wozu Menschen malen (s. Anm. 24), S. 379–400.

39 Ebd., S. 347: Wie Kruse zeigt, verdrängt Pygmalion das Bewusstsein, dass die geliebte Frau eine von ihm selbst geschaffene Statue ist.

keit und Treue eines Marmorbildes („la fermezza marmorea, e la costanza“, V. 59f.), während die andere flatterhaft und unbeständig ist (V. 58). Dies ist abermals eine Anspielung auf Pygmalion, der sich eine Kunstfrau schuf, weil er den echten Frauen nicht traute. Zugleich enthält die Reflexion ein Element, das typisch für die barocke Ästhetik ist: Letztlich siegt die Kunst nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer medialen Differenz: weil sie der Realität etwas hinzufügt, das diese nicht besitzt. Ziel der Kunst ist damit nicht nur der perfekte mimetische Illusionismus, sondern, darüber hinaus, die Überbietung des Natürlichen durch das Künstliche<sup>40</sup>.

Der Betrachter gibt sich jedoch mit diesem Befund nicht zufrieden. Wie Pygmalion möchte er nach seinem ersten Entzücken über die Kunstfrau dann doch lieber eine lebendige haben, die ihr gleichen soll. So wie Pygmalion Venus um Hilfe bat, wendet sich Marinos Liebender an Amor. Anders als bei Ovid wird der Liebesgott in Strophe 11 aber als der mutmaßliche Autor der Statue angerufen. Dies legt abermals nahe, dass es Marino in diesem Gedicht mehr um ein imaginiertes, denn um ein reales Frauenbild geht. Denn schließlich bezeichnet Amor – der in anderen Gedichten Marinos das Bild der Geliebten in das Herz des lyrischen Ichs einmeißelt – nichts anderes als die Schöpferkraft einer verliebten Imagination.

Mit Amor kommt nun auch wieder der Pfeil ins Spiel. In Strophe 12 fragt der Liebende den Liebesgott, weshalb er beim Skulptieren der Statue nicht seinen Pfeil eingesetzt habe:

12.  
„Se pur tu fosti il Fabro  
Del simulacro bello,  
Perché nel sasso scabro  
Adoprasti scalpello?  
Ben poteui al polir del manco lato  
Trattar di ferro in vece un strale aurato.“<sup>41</sup>

40 Vgl. dazu Stillers: Bilder einer Ausstellung (s. Anm. 15), S. 240f.: „Wo Marino das Erzeugen von Illusion [...] thematisiert, postuliert er nicht, wie oft gemeint wird, ein Kunst- oder Dichtungsideal seiner Zeit, vielmehr ruft er ein Konzept der Renaissance auf, ein Konzept, das für ihn nicht mehr das Ziel ästhetischer Darstellung ist. Dieses Ziel liegt vielmehr in einem Offenlegen des mimetischen Anspruchs der Kunst als einer Täuschung, die als solche erkannt und reflektiert werden soll. Erst im Bewusstsein davon, wie das Vortäuschen einer glaubhaften Wirklichkeitsdarstellung **gemacht** ist, kommt die Wahrnehmung des Kunstwerks und auch der Gedichte zum Abschluss.“

41 Marino: La Galeria (s. Anm. 13); S. 407; „Und wenn du der Werkmeister / des schönen Scheinbilds warst, / warum hast du dann für den schroffen Stein / einen Meißel verwendet? / Du hättest sehr wohl, als du die linke Seite glättetest, / anstatt des Eisens einen goldenen Pfeil nehmen können.“

Auf diese Weise hätte er nämlich das Herz („manco lato“, V. 71) der Frau treffen und in ihr Gegenliebe für ihren Verehrer wecken können. Vermutlich hat Amor dies auch versucht, ist aber gescheitert, wie es in der folgenden Strophe heißt:

13.  
„Ferir (credo) volesti  
Quell'alabastro bianco;  
Ma passar non potest  
L'impenetrabil fianco,  
Perché quel ch'al candore ed al sembiante  
Parea semplice marmo, era diamante!“<sup>42</sup>

Auffälligerweise wird hier nicht mehr das kalte Herz der Frau, sondern ihre undurchdringliche Lende („impenetrabil fianco“, V. 76) erwähnt. Dies scheint zunächst unerheblich zu sein, schließlich ist ja die ganze Dame hart wie Diamant. Den Pfeilen Amors und den Bitten des Liebenden völlig unzugänglich<sup>43</sup>, kann sie selbst durch die bezauberndste Melodie nicht gerührt werden:

16.  
„Se non val suon di cetra,  
Né melodia di canto  
A mouer questa pietra,  
Cui mai non mosse pianto;  
Né mouer la poria, seben tornasse  
Anfion, che col plettro i monti trasse.“<sup>44</sup>

In Strophe 17 aber scheint sich aufzuklären, weshalb ausgerechnet von dem „impenetrabil fianco“ der Frau die Rede ist. Das Ich apostrophiert Amor als neuen, göttlichen Pygmalion und bittet ihn darum, das schöne Bild in eine lebendige Frau zu verwandeln:

17.  
„Tu, mirabile, e nouo  
Pigmalion diuino,  
Poiché pietà non trovo

42 Ebd., S. 407; „Du wolltest (glaube ich) / jenen weißen Alabaster verwunden; / doch es gelang dir nicht / die undurchdringliche Lende zu durchbohren, / weil das, was durch seine Weiße und seinen Anschein / einfacher Marmor schien, ein Diamant war!“

43 „Hor se colpo o percossa / Di tua saetta d'oro / Non è giamai che possa / Piagar l'Idol ch'adoro, [...]“; ebd., S. 408.

44 Ebd.; „wenn kein Klang einer Leier genügt, / noch Melodien eines Liedes / diesen Stein zu bewegen, / den niemals Tränen benetzten, / und auch Amphion, der mit dem Plektron Berge versetzte, / wenn er zurückkehrte, ihn nicht bewegen könnte: [...]“

In un porfido alpino,  
Muta a la bella effigie il magistero,  
E trasfórmala homai nel'esser vero.“<sup>45</sup>

Pygmalion lebte zufrieden mit seiner Statue – bis zu dem Moment, an dem er sich mit ihr ins Bett legen wollte<sup>46</sup>. Vermutlich spielt Marino mit dem „impenetrabil fianco“ auf ein ähnliches Dilemma an: Die steinerne Frau ist – in jeglicher Hinsicht – für die Wünsche ihres Liebhabers nicht empfänglich. Nur ein Wunder der Liebesgottheit könnte die ausweglose Situation noch retten. Falls Amor ihn aber nicht erhören wolle, meint der Liebende in der letzten Strophe, dann solle er ihm das Leben nehmen, auf dass er in diesem Stein wenigstens sein Grab finden möge.

Der Clou dieses Gedichts verdankt sich gewiss Marinos Einfall, einen Topos der herkömmlichen Liebesklage (den Vergleich der fühllosen Geliebten mit einem Stein) zu einem Kunstwerk zu materialisieren und ihn mit dem Pygmalion-Motiv (Liebe eines Sterblichen zu einer Statue, Belebungswunsch) zu verknüpfen. Indem Amor als der eigentliche Urheber des Kunstwerks dargestellt wird, erscheint das Bild als das Produkt einer liebenden Imagination, die sich – vielleicht – an einer ‚materiell‘ vorhandenen Statue entzündet. In jedem Fall ist das begehrte Bild nicht frei verfügbar: Seine Unerreichbarkeit und Undurchdringlichkeit machen die zentrale Problematik des Gedichts aus.

Diese Undurchdringlichkeit kann man nun unterschiedlich deuten, je nachdem, ob man das Frauenbild mit einer Statue oder mit der Geliebten als Adressatin des Gedichts identifiziert. Bezieht man sich auf die Statue, so thematisiert das Gedicht die einsinnige Kommunikationssituation, die zwischen dem Betrachter eines Kunstwerks und dem Objekt seiner Bewunderung herrscht. Er ist von dem Bild so sehr getroffen, dass sich die Eigenschaften des Bildes (Marmorstarre, Leblosigkeit) auf ihn selbst übertragen. Der Versuch, seine glühende Liebe, sein Leben, seine Worte dem Bild einzuhauchen, schlägt dagegen fehl. Rezeptionsästhetisch gewendet, sagt uns dieser Befund, dass Kunstwerke (Statuen, Gemälde, Bücher), so sprechend sie auch scheinen mögen, uns doch nie aus sich selbst heraus Antworten geben – die Bedeutungen, Imaginationen und Emotionen, die wir ihnen zuschreiben, stammen letztlich immer aus uns selbst<sup>47</sup>. Die glatte, undurchdringli-

45 Ebd.; „als wunderbar neuer/göttlicher Pygmalion,/ da ich kein Mitleid finde,/ bei einem schroffen Porphyr,/ wandle die Meisterschaft dieses schönen Bildes/ und verwandele es nun in das wirkliche Wesen.“

46 Zu diesem Moment der Medienerkenntnis vgl. Kruse: Wozu Menschen malen (s. Anm. 31), S. 349.

47 Dass dies bereits ein antiker Topos ist, geht aus Platons *Phaidros* hervor: „Denn dies Bedenklliche, Phaidros, haftet doch an der Schrift, und darin gleicht sie in Wahrheit der Malerei. Auch deren Werke stehen doch da wie lebendige, wenn du sie aber etwas fragst, so schwei-

che Oberfläche des Kunstwerks verweist den Betrachter gewissermaßen auf sich selbst zurück. Sie ist lediglich eine Projektionsfläche für seine Imaginationen – ihre Tiefendimension befindet sich in seinem Inneren.

Entscheidet man sich hingegen dafür, in der Statue die Geliebte als Adressatin der Liebesgedichte zu sehen, so chiffriert ihre Undurchdringlichkeit eine gescheiterte literarische Kommunikation. Bereits in der ersten Strophe stellt sich das lyrische Ich als ein Dichter dar, der offenbar Schreibprobleme hat („ch'io ritrar tento in carmi“, V. 4). Später ist von Amors Pfeil die Rede, der das Herz oder die Lende der Geliebten nicht zu durchdringen vermochte. Zu Amors Waffen gehören aber, wie wir aus einem anderen Gedicht der *Galleria* wissen, anmutige Reime und süße Klänge, „rime leggiadre, e dolci accenti“ (s. oben, Anm. 18). Jene Pfeile, die sonst treffsicher in das Herz des Rezipienten dringen<sup>48</sup>, vermögen hier nichts. Sie scheitern, weil der Widerstand, den ihnen der diamantarte Körper der Frau entgegensetzt, zu groß ist. An dieser Stelle ist ein kleiner Exkurs zu Emanuele Tesauros Definition der sprachlichen ‚acutezza‘ von Interesse. Sie zeigt, dass gerade die Penetrationskraft der arguten Sprache ein zentraler Gedanke der manieristischen Poetiken ist. Die Metapher, schreibt Tesauro in seinem *Cannocchiale aristotelico* (1654), ist die spitzeste („la più Acuta“) der rhetorischen Figuren, weil sie buchstäblich unter die Oberfläche der Worte geht:

„Et per consequente ell'è fra le Figure la più Acuta: perocche l'altre, quasi grammaticalmente si formano & si fermano nella superficie del Vocabulo, ma questa riflessivamente penetra & investiga le più astruse notioni per accoppiarle: & dove quelle vestono i Concetti di parole: questa veste le parole medesime di Concetti.“<sup>49</sup>

gen sie stolz. Ebenso auch die geschriebenen Reden. Du könntest glauben, sie sprächen, als ob sie etwas verstünden, wenn du sie aber fragst, um das Gesagte zu begreifen, so zeigen sie immer nur ein und dasselbe an“ (Phaidros 275 A, 60). Der Beitrag von Henry Keazor, dem ich dieses Zitat verdanke, geht in anderem Zusammenhang auf diese Vorstellung ein.

48 In einem Gedicht, das den Dichter Bernardino Rota preist, stellt Marino Apoll und Amor als Bogenschützen dar, die sich jedoch nicht konventioneller Waffen bedienen, sondern als stechende Pfeile („quadrella pungenti“) anmutige Reime und süße Klänge („rime leggiadre, e dolci accenti“) einsetzen. Doch um ihren Opfern tödliche Wunden beizubringen, müssten sie ihre Pfeile an der „rota“ des Bernardino Rota schärfen – hier treibt Marino ein ingenüoses Spiel mit dem Wort „Rota“, das auf den Namen des Dichters verweist, aber auch soviel wie ‚Schleifstein‘ bedeuten kann. Sein Porträt findet sich in der den *Poeti volgari* gewidmeten Abteilung; Marino: La Galleria (s. Anm. 1), S. 255: „Bernardino Rota// Sono Apollo ed Amore/ Amboduo d'arco e di saette armati/ Arcieri faretrati,/ E l'un e l'altro da ferire un core/ Hanno rime leggiadre, e dolci accenti/ Per quadrella pungenti./ Ma questi e quei per far piaghe mortali/ Nela mia ROTA arrotano gli strali.“

49 Tesauro, Emanuele: *Il cannocchiale aristotelico*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Turin 1670. Hrg. u. eing. von August Buck, Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich 1968, S. 266. „Infolgedessen ist sie (die Metapher) unter den Figuren die hindurchdrin-



Klaus-Peter Lange hat gezeigt, dass der Widerstand, den die akute Metapher auf diese Weise zu brechen hat, der oberflächliche Wortsinn ist, also jene gewöhnlichen, vertrauten Wortbedeutungen, die sich dem Bewusstsein des Rezipienten als erste aufdrängen. Die ingeniose Metapher geht unter die Oberfläche der alltäglichen Rede, indem sie die entlegensten Vorstellungen auf ungewohnte Weise miteinander verbindet – zugleich untergräbt sie das herkömmliche Sprachempfinden des Rezipienten, indem sie ihn mit ganz neuen, ungewohnten Gedankenverbindungen konfrontiert<sup>50</sup>.

Ziel der arguten Wortpfeile – Tesauo evoziert sie zumindest implizit<sup>51</sup> – ist demnach nicht nur, den Rezipienten in seinen Emotionen zu treffen, sondern auch den Widerstand seines gewohnheitsmäßigen Sprachbewusstseins zu brechen. Damit scheint mir Tesauo dem herkömmlichen wirkungsästhetischen Motiv etwas entscheidend Neues hinzuzufügen. Die sprachliche ‚acutezza‘ will den Leser nicht nur emotional berühren, sondern geradezu in ihn eindringen und in seinem Bewusstsein etwas verändern. Das heißt: die argute Sprache ist nicht nur eine originelle Konzeption – ein ‚conpetto‘ – des Autors. Um ihre volle Wirkung zu entfalten, muss sie auch

gendste. Denn die anderen werden gleichsam grammatisch auf der Oberfläche des Wortes geformt und festgehalten, aber sie dringt vergleichend zu den entlegensten Vorstellungen vor und spürt sie auf, um sie zu verbinden. Und während jene die concetti mit Wörtern bekleiden, bekleidet diese die Wörter selbst mit concetti.“ Übersetzung von Lange, Klaus-Peter: *Theoretiker des literarischen Manierismus*, München 1968, S. 85. Lange weist an der zitierten Stelle kommentierend darauf hin, dass das Prädikat der ‚acutezza‘ auf einen Widerstand vonseiten des Hörers verweist, den es zu durchdringen gilt: „Wenn etwas, das hindurchdringen soll, geschärft oder gespitzt ist, dann zeigt dies, daß das, wodurch es hindurchdringen soll, ihm Widerstand entgegengesetzt. Auf das Sprechen übertragen, würde das bedeuten, daß das ‚ingegno‘ den Widerstand der von den Sinnesorganen übermittelten Vorstellungen, die sich in den realen Situationen immer machtvoll aufdrängen, zu brechen hätte, indem es nicht zuläßt, daß sie ihr unmittelbares und gewohntes Wort auslösen. So kommen wir also zur Deutung des Terminus ‚acutezza‘: Überall, wo ‚acutezze‘ ausgesprochen werden, lagern im Bewußtsein des Sprechers und im rezeptiven Bewußtsein des Hörers Vorstellungen übereinander, indem das ‚ingegno‘ des Sprechers die ‚oberflächlichen‘ sinnlichen Vorstellungen unter einer gewissen Mühe transparent gemacht hat“; ebd., S. 86.

50 Von den anderen rhetorischen Figuren unterscheidet sich die Metapher durch ihre Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit. Denn ihr Ziel ist es, den Rezipienten durch eine völlig neue Gedankenverbindung zum Staunen zu bringen. Deshalb muss die Metapher – als einzige unter den rhetorischen Figuren – eine genuine Gedankengeburt des Autors sein: „Onde ci avisa il nostro Autore [Aristoteles], che la sola Metafora vuol esser da noi partorita; non altronde, quasi supposito parto cercata in prestita. Et di qui nasce la Maraviglia [...]“; Tesauo: *Cannocchiale* (s. Anm. 48), S. 266.

51 Auch an anderen Stellen verwendet Tesauo bezüglich der Wirkung der Metapher die Bildlichkeit des Schießens, Stechens, Einprägens: „[...] le Metaforiche più spiccane, più piccane: più esprimono, più s'imprimono“; ebd., S. 268. „Perche un'oggetto illuminato dall'altro, ti vibra come un lampo nell'intelletto.“; ebd., S. 302.

vom Rezipienten empfangen und gleichsam ausgetragen werden<sup>52</sup>. Und indem sie ihn durch die „acutezza della Metafora“ belebt und anstachelt, regt sie ihn dazu an, selbst Metaphern zu gebären („partorirne alcuna di proprio marte“, *Cannocchiale* S. 273) – Tesauo verwendet eine eindringliche Geburtsmetaphorik<sup>53</sup>.

Sollte Marino nun mit seinem Hinweis auf den „impenetrabil fianco“ (V. 76) eine ähnliche Zeugungsmetaphorik im Sinne haben? Dann wäre die kalte Marmorstatue **auch** das Sinnbild einer unempfänglichen Rezipientin<sup>54</sup>. Und im Gedicht ginge es nicht nur um die Fähigkeiten und die Grenzen der Imagination, sondern auch um die Grenzen der Sprache: um die Schwierigkeit, das imaginierte Bild in ein sprachliches Porträt zu übersetzen und um die Schwierigkeit, unempfängliche Rezipienten mit arguten Wortpfeilen zu durchbohren. Somit erscheint *Statua di bella Donna* letztlich als ein negatives Pendant zum *San Bastiano*-Gedicht. Dort hatte der Pfeil der Kunst seine doppelte – tödend-belebende Wirkung auf das Kunstwerk, frappierende Wirkung auf den Betrachter – nicht verfehlt. Hier stumpft sich der Pfeil an der Undurchdringlichkeit des begehrten Bildes, der unerreichbaren Adressatin ab („lo stral si spunta“, V. 84).

Dies bedeutet aber nicht, dass in diesem Gedicht eine fundamentale Sprachskepsis zutage träte. Viel eher schöpft Marino hier die Möglichkeiten der Sprache aus, indem er durch eine schwindelerregende Pseudologik alle Ebenen des Sprechens zusammenfallen lässt. So wird es bald unmöglich zu entscheiden, ob nun jeweils von einer Statue, einem Gemälde, einem imaginären Bild oder dem realen Modell die Rede ist. Denn so wie der realen Frau metaphorische Qualitäten der konventionellen Liebestopik verliehen werden, wird die Statue mal als steinernes, lebloses Objekt, mal als ein fühlendes Wesen behandelt. Vordergründig geht es um Ohnmacht der Sprache, um Wortpfeile, die nicht treffen („lo stral si spunta“, V. 84); in seiner poetischen Praxis gelingt es Marino jedoch, durch stets neue ingeniose Pointen, in seinen Lesern immer wieder unerwartete ‚meraviglia‘-Effekte auszulösen.

52 Tesauo hebt mehrfach die intellektuelle Leistung des Rezipienten beim Verstehen einer Metapher hervor; vgl. etwa ebd., S. 269.

53 Zur „Sexualisierung“ der Literatur- und der Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit vgl. den interessanten Aufsatz von Pfisterer, Ulrich: *Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance*, in: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*. Hrg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2000, S. 41–72.

54 In der zweiten der *Dicerie* bezeichnet Marino jenen Menschen, der für die „musica di Cristo“ unempfänglich ist, als „più delle pietre istesse aspro ed impenetrabile“; Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 1), S. 284. Auch hier veranschaulichen steinerne Härte und ‚Undurchdringlichkeit‘ die mangelnde Sensibilität des Rezipienten.



Dieser Befund lässt sich auf die gesamte *Galeria* übertragen. Marino zitiert kunsttheoretische Topoi nicht nur oberflächlich, sondern stellt tief-schürfende medien- und wirkungsästhetische Reflexionen an. Er verzichtet freilich darauf, die *Galeria* als theoretisch geschlossenes Gebäude aufzubauen. Macht und Ohnmacht der Sprache, Lebendigkeit oder tote Künstlichkeit der Kunstwerke, Überlegenheit der Bild- oder Dichtkunst werden dort wechselweise aufgerufen: Die Gedichte relativieren einander, ohne zu einem abschließenden Befund zu kommen. In dieser Hinsicht richtet sich Marinos Pfeil in der Tat nicht auf ein übergeordnetes, konklusives Ziel. Statt dessen zielt er auf seinen Leser<sup>55</sup>, dem er die Wirkungen der Kunst auf doppelte Weise spürbar zu machen sucht: in einem reflektierenden Diskurs, der den Rezipienten zur distanziert-desillusionierten Betrachtung einlädt, und in einer emotionalen Rede, die ihn über die Identifikation mit dem emotional involvierten Kunstbetrachter dazu bringen will, ‚stupore‘ und ‚diletto‘ gleichsam am eigenen Leib nachzuvollziehen. Indem Marinos Gedichte die Wunder der Kunst evozieren und reflektieren, lösen sie zugleich selbst, durch immer neue konzeptistische Einfälle, ‚meraviglia‘ aus.

So lässt sich einerseits feststellen, dass Marinos *Galeria* sehr wohl konsistente kunsttheoretische Reflexionen enthält. Andererseits gehorcht aber die Art und Weise, in der sie ihre ingeniösen Wirkungen produziert, dem, was ich als eine *Rhetorik der Intensität* bezeichnen möchte<sup>56</sup>. Das bedeutet: die ‚meraviglia‘-Effekte sind so lange wirksam, bis man ihren Mechanismus durchschaut hat. Deshalb nehmen sich die Texte der *Galeria* wie nicht enden wollende Ketten sich unaufhörlich überbietender Paradoxien aus. Wie sukzessiv aufleuchtende Punkte lassen Marinos Gedichte unerhörte Einfälle aufscheinen, die sich gegenseitig negieren und übertreffen, um schließlich der Dunkelheit zu weichen. So erscheint das Bild der wunderbar leuchtenden, aber auch rasch wieder verlöschenden Feuerspur in der Tat als eine perfekte Veranschaulichung von Marinos Poetik.

#### Riassunto Italiano

L'obiettivo di questo saggio è di indagare su un'immagine cui credo spetti una funzione chiave per comprendere la poetica della *Galeria* e forse dell'intera opera mariniana. Si tratta del motivo della freccia che colpisce il bersaglio,

55 Julian Kliemann hat für die bildende Kunst ein analoges Motiv aufgezeigt: Er verweist auf zwei Gemälde Guercinos, in denen ein bewaffneter Amor auf den Betrachter zielt; Kliemann: *Kunst als Bogenschießen* (s. Anm. 2), S. 303 ff.

56 Ich beziehe mich dafür auf Gerhart Schröders Bemerkungen zur Ästhetik der *acutezza*, deren Wirkintention strenggenommen nach Intensität im Sinne von Einmaligkeit des rhetorischen Ereignisses verlangt (Schröder: *Logos und List* [s. Anm. 7], S. 149).

topos che fin dalla retorica antica può assumere vari significati metalinguistici, visualizzando talvolta la forza e la linearità del discorso, talvolta il suo effetto su chi ascolta, o tal altra ancora la sua idoneità a centrare la cosa significata. Nella prefazione alla prima delle *Dicerie*, Marino rappresenta se stesso come un arciere che ha dovuto rinunciare a colpire il bersaglio. Troppi altri retori, infatti, hanno dimostrato la loro bravura prima di lui. Per poter suscitare ancora meraviglia, egli si vede costretto ad impiegare una strategia diversa: dirigere la sua freccia nel vuoto, nella speranza di tracciare nel cielo almeno una traiettoria luminosa. Quest'immagine visualizza perfettamente la novità costituita da una poetica che, dopo aver scoperto il legame precario che sussiste fra parole e cose, ha rinunciato all'ideale di un discorso lineare, logico e trasparente, ad una parola che vada dritta al segno. E che invece impiega le proprie parole per creare effetti di stupore effimeri ed imprevedibili, simili alla scia luminosa provocata dalla freccia senza meta.

Nelle poesie della *Galeria* il motivo della freccia appare in contesti diversi e con diverse funzioni, ma sempre nell'ambito di una riflessione sugli effetti che parole, opere d'arte ed immagini mentali suscitano nei loro destinatari. Se in *San Bastiano di Tiziano* la freccia serve ad esaltare il potere dell'arte, che riesce a rendere ‚vivo‘ il martirio di San Sebastiano, tanto da suscitare nello spettatore un'eterna pietà, altre poesie tematizzano invece la difficoltà di tradurre le immagini mentali in pitture o parole, o l'impossibilità di fare effetto su una destinataria insensibile, letteralmente ‚impenetrabile‘.

In conclusione, il discorso meta-artistico della *Galeria* non si lascia ridurre ad una soluzione unilaterale: Marino non proclama l'assoluto potere della parola, ma nemmeno il suo fallimento. Egualmente, nel confronto fra le arti figurative e la poesia, non si tratta del prevalere definitivo di un partito sull'altro. Ciò che invece interessa a Marino, è il modo in cui l'arte agisce sull'immaginazione del destinatario. Così, all'interno delle sue stesse poesie e mediante l'immagine della freccia, Marino formula e al contempo realizza un'estetica dell'acutezza. Un'estetica che mira a colpire le emozioni del destinatario e a far breccia nella sua immaginazione, confrontandolo con una rappresentazione che non gli prospetta un obiettivo definito, ma lo stupisce con paradossi sempre nuovi. In questo modo, l'immagine della freccia scoccata nel vuoto e della sua traiettoria luminosa traducono perfettamente anche la poetica della meraviglia che impronta la *Galeria*. Non si tratta affatto di un discorso senza contenuto, visto che il contenuto è dato da una costante riflessione meta-artistica. Ma piuttosto di un discorso che, anziché tendere ad una conclusione, mira innanzitutto a colpire il proprio destinatario.