

Jutta Weiser (Mannheim)

Wechselspiel der Künste im Zeitalter des Barock – zu: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos ‚Galeria‘*, herausgegeben von Rainer Stillers und Christiane Kruse (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Band 49), Wiesbaden: Harrassowitz 2013.

Giovan Battista Marino entwickelte in seiner umfangreichen Gedichtsammlung *La Galeria* (1619) eine komplexe Bildtheorie sowie insbesondere eine Theorie der Kunstrezeption, die eine interdisziplinäre Annäherung aus kunst- und literaturwissenschaftlicher Perspektive geradezu herausfordern. Während Marinos Dichtung ebenso wie die Barocklyrik im Allgemeinen lange Zeit als minderwertige manieristische Spielerei im Zeichen des Niedergangs der hochgeschätzten Renaissancekultur Italiens verunglimpft wurden (so auch an prominenter Stelle in Hugo Friedrichs Epochen der italienischen Lyrik), schätzt man die *Galeria* heute als Glanzstück italienischer Barockliteratur. Sie zeugt von einem regen „Dialog der Künste“ – wie es im Untertitel des Bandes in Abgrenzung gegen den ‚Wettstreit der Künste‘ heißt: Bildende Kunst und Dichtung werden hier nicht als Konkurrenten gegeneinander ausgespielt, sondern in ihren für die Poetologie der *Galeria* relevanten Wechselbeziehungen in Augenschein genommen.

Das hochwertig gestaltete, knapp 500 Seiten umfassende Buch *Barocke Bildkulturen* versammelt insgesamt 15 Beiträge, die auf eine interdisziplinäre Tagung in der Wolfenbütteler Herzog August Bibliothek im März 2006 zurückgehen. Die Untersuchung der Bild-Text-Relationen sowie der spezifischen Wirkungsästhetik der Bildgedichte erfordere – so die Herausgeber in ihrer Einführung – einen „bildwissenschaftlichen und kulturanthropologischen Zugang“ (S. 7). Die Rezeption der teils real existierenden, teils erfundenen Bilder der *Galeria* sei einerseits „körperlich-emotional“, andererseits „geistig-rational“ (S. 8) geprägt und somit an eine komplexe Erkenntnisleistung des Rezipienten geknüpft. In diesem grundlegenden theoretischen Prospekt werden kunstwissenschaftliche Konzepte – wie etwa die Bildanthropologie Hans Beltings sowie die daran anknüpfenden medienanthropologischen Bildtheorien der Mitherausgeberin Christiane Kruse – für die Lyrik fruchtbar gemacht. Offensichtlich lassen sich avancierte bildwissenschaftliche Methoden auf das Medium Literatur anwenden, zumindest auf solche Literatur, in der es

um Bilder geht. Mehr noch scheint Marino mit der Akzentuierung der Betrachterpsychologie während seines imaginären Rundgangs in der Bildergalerie hochinteressante medienanthropologische Befunde zu liefern.

Der Band gliedert sich in drei thematische Rubriken, denen jeweils vier bis sechs Aufsätze in überwiegend deutscher, zum Teil auch italienischer Sprache zugeordnet sind: Den ersten Teil „Historische und poetologische Grundlagen“ eröffnet ein Beitrag der Braunschweiger Kunstwissenschaftlerin Victoria von Flemming mit dem programmatischen Titel: „Was ist ein Bild?“ Von Flemming arbeitet aus den *Dicerie sacre* ein bislang kaum zur Kenntnis genommenes komplexes Bildkonzept heraus, das sich aus biblischen Rekursen (so vor allem auf das paulinische *per speculum in aenigmate*) in Kombination mit einer – in einigen Punkten bereits den *Cannocchiale aristotelico* antizipierenden – ‚göttlichen‘ *conchetto*-Rhetorik zusammensetzt. In Analogie zum *Deus pictor* könne der Maler eine „anamnetisch erkannte Idee“ (die *idea Zuccaris*) oder „ein der ‚fantasia‘ verdanktes Bild“ (S. 40) künstlerisch umsetzen. Zwar regt von Flemming an, das Bildkonzept von Gottfried Boehm, auf den das vertraute Titelzitat zurückgeht, in historisch-systematischen Einzelanalysen weiterzuverfolgen, im Großen und Ganzen bleibt sie aber dem von den Herausgebern postulierten bildanthropologischen Ansatz verpflichtet, wenn auch mit einem deutlichen Akzent auf der ingeniosen Bildproduktion.

Im Mittelpunkt des Beitrags „Sammeln und Schreiben“ von Barbara Marx steht das affektische Wirkungspotential der bei Marino thematisierten Bilder, deren medialer Status ungewiss bleibt: Handelt es sich um eine eigens zusammengestellte Sammlung von *ritratti naturali*, die auf authentische, von Marino gesammelte Bilder zurückgehen, oder um eine rein mentale Zusammenstellung von *ritratti intellettuali*? Für die bildlichen Assoziationen und die Affektwirkung auf den Leser bleibt die Antwort auf diese Frage indes irrelevant. Im Rekurs auf Giovanni Paolo Lomazzos Ausführungen zur physiologischen Sinneserfahrung bei der Bildrezeption in seinem umfangreichen *Trattato dell'arte della pittura* (1584) argumentiert Marx überzeugend, dass Marino auf eine „in vielen Varianten vorgeführte Wiederholung eines gleichsam mechanischen, physisch-physiologischen Ablaufs, der sich im Aufeinandertreffen von Betrachter und Bildkörper [...] vollzieht“ (S. 70) abzielt.

Anhand einschlägiger Briefe Marinos zeigt Giovanna Rizzarelli in ihrem Beitrag „Descrizione dell'arte e arte della descrizione nelle Lettere e nella Galeria di Giovanni Battista Marino“, dass letzterer mit einer ‚realen‘

Bildergalerie in Neapel und der literarischen Galeria zwei Projekte verfolgt habe, die letztlich natürlich beide „edifici di parole“ (S. 92) bleiben.

Marinos Gleichnis vom Bogenschützen, dem sein Ziel abhanden gekommen ist, nimmt Christine Ott zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen. Das Pfeilmotiv, welches im Wesentlichen Zielstrebigkeit und Treffsicherheit symbolisiert, avanciert in der überzeugenden Argumentation Otts zu einer „metapoetische[n] und metaästhetische[n] Chiffre“ (S. 114): Die „verborgene Zielsetzung“ (ebd.) Marinos sei die Affektwirkung im Verbund mit einer Imaginations-tätigkeit, die dem meraviglia-Effekt entspringt. Abgerundet wird die Argumen-tation durch einen Ausblick auf Tesaurus Metapherntheorie, welche gleichermaßen auf die ‚Penetrationskraft‘ abhebt und mithin dieselbe Wirkung zeitigt wie der Pfeil.

In Bodo Guthmüllers Studie „Poetische Verfahren einer imaginären Vergegenwärtigung von Malerei in Marinos Favole“ geht es um die Frage nach der Evokation von Bildern in der Einbildungskraft des Lesers, bevor der Grundlagen-Teil mit einem Beitrag von Ingo Herklotz abschließt, der die in den Porträtsammlungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts ausgestellten uomini illustri mit denjenigen der Galeria vergleicht. Er kommt zu dem Ergebnis, dass trotz zahlreicher Übereinstimmungen mehr als die Hälfte der bei Marino ausgestellten Persönlichkeiten kein Pendant in den bildkünstlerischen Porträtsammlungen findet. Dies betrifft vor allem zeitgenössische Kardinäle, Künstler und Gelehrte ebenso wie die Darstellung von nicht weniger als 61 Dichtern, welche Marinos Galeria im Vergleich zu den zeitgenössischen Sammlungen ein eigenes Profil verleihen.

Die zweite Sektion „Bildbetrachtung und Bilderleben“ wird mit einem Beitrag von Frank Fehrenbach zur Rolle und Funktion des künstlerischen Lebendigkeitstopos in Marinos Bildgedichten eröffnet. Als Spezialist für die Erzeugung von Lebendigkeit in der Kunst der frühen Neuzeit führt der Verfasser die Variationsbreite der literarisch inszenierten Dialektik von ‚tot‘ und ‚lebendig‘ kenntnisreich vor Augen. Nicht nur können lebendes Original und lebloses Abbild vertauscht werden, sondern Lebendigkeit kann auch in der Unbewegtheit aufscheinen. Dabei wird bisweilen auch der Betrachter in die Animation des Kunstwerks eingebunden: Seine affektive Reaktion (z.B. ein atemloses Staunen) kann das Bild scheinbar zum Atmen bringen, umgekehrt kann die anempathische Betrachtung eines Bildes für dessen Leblosigkeit verantwort-lich sein.

Christiane Kruses Ausführungen zur Bildbetrachtung als psychologischem Phänomen zeigen, wie die Affekterregung über Bilder vonstatten geht. Ein Seitenblick auf den einflussreichen Traktat *De anima et vita* des spanischen Humanisten Juan Luis Vives bilanziert den Stand der Psychologie zur Entstehungszeit der Galeria. In einer überzeugenden Argumentation legt Kruse Marinos Rhetorik des Vor-Augen-Stellens in der *Canzonetta Sopra il ritratto della sua Donna* dar, die wesentlich zu einer doppelten Illusionsbildung beiträgt: Auf textimmanenter Ebene schwankt das lyrische Betrachter-Ich zwischen der Lebendigkeitsillusion der Geliebten in effigie und einer desillusionierenden Medienerkenntnis; auf der Rezeptionsebene wird der Leser des Gedichtes zu einem ‚Beobachter zweiter Ordnung‘.

Elisabeth Oy-Marra greift ein Phänomen auf, das in Fehrenbachs Beitrag bereits anklang: Die Versteinerung des Betrachters im stupor, indes das Bild zu leben scheint. Am Beispiel der Bildgedichte, die sich auf Tizians für ihre ‚lebendige Wirkung‘ bekannte Darstellung des Heiligen Sebastian beziehen, zeichnet die Verfasserin Marinos metaästhetischen Reflexionen zur Bildwirkung nach. Diese heben insbesondere auf die Medienerkenntnis ab, d.h. die Erkenntnis der Differenz zwischen Realität und Bildwirklichkeit, anhand derer der *inganno* als wirkungsästhetische Absicht des Künstlers sinnfällig wird.

Der Teil zur Bildbetrachtung schließt mit einem Beitrag von Henry Keazor über zwei Madrigale auf Ludovico Caracci. Dabei können die Bilder zum einen „einen Kristallisationspunkt liefern, um den herum der Dichter seine Konzepte pointieren und schärfen konnte“ sowie zum anderen „einen Bezugspunkt bieten, in dem sich Dichter und Leser gleichermaßen treffen können.“ (S. 304)

Die dritte Sektion „Dialoge von Bildern und Texten“ widmet sich verstärkt dem Phänomen der Intermedialität. Valeska von Rosen untersucht die Bezüge zwischen Marinos Dichtung und den bildkünstlerischen Werken Caravaggios, die in der Forschung bislang kaum Beachtung gefunden haben. Den Grund dafür sieht die Verfasserin in der Unvereinbarkeit der auf pointierte Artifizialität abhebenden *meraviglia*-Ästhetik Marinos mit der mimetischen Kunst Caravaggios. Dessen ungeachtet bekräftigt von Rosen eine Affinität der caravaggesken „Technik der überraschenden Pointen, die mit erotisch-lasziven Konnotationen spielen“ (S. 322) zur *argutia* Marinos, was auf eine gemeinsame Akzentuierung der Rezipientenseite hinausläuft. Eine weitere Gemeinsamkeit seien die Regelverstöße: Am Beispiel des Altarbildes *Matthäus und der Engel* aus der *Capella Contarelli*, mit dem Caravaggio 1602 beauftragt wurde, zeigt

von Rosen die – nicht zuletzt profanierende – Diskurskritik des Künstlers durch die interikonische Bezugnahme auf ein Fresko Raffaels, das Jupiter und Cupido in einer erotisch-pädophil anmutenden Annäherung zeigt. Marinos Normdurchbrechung wird im Rekurs auf die einschlägigen Forschungspositionen zur Epochenfrage des Barock (Regn, Schulz-Buschhaus, Föcking) erörtert.

Unter dem Titel „Bildstörung“ vergleicht Marc Föcking zwei Madrigale Marinos auf den Heiligen Franziskus. Während der Dichter in seinem geistlichen Madrigal aus den Rime (1602) respektive der Lira (1608) das Formspiel auf die Spitze treibt, indem er eine einzige rhetorische Figur (*figura etymologica* bzw. *Polyptoton*) zu einem *conchetto predicabile* verdichtet, erscheint das entsprechende Madrigal der Galeria des theologischen Gehalts entledigt. Die „a-mimetische Verdrängung jeglicher Bildbeschreibung“ (S. 341) in den Rime wird in der Galeria zugunsten einer *evidentia*-Rhetorik und einer erneuten Erstarkung des Ikonischen preisgegeben. (S. 344)

Ulrich Heinen analysiert die konzeptuellen Anleihen Marinos bei Peter Paul Rubens am Beispiel eines Madrigals auf dessen Hero und Leander. Dabei geht es dem Verfasser der Galeria nicht um einen Wettstreit zwischen Malerei und Dichtung, sondern um den Transfer künstlerisch-poetologischer Konzepte zwischen den Schwesterkünsten, was Heinen exemplarisch daran zeigt, dass der *conchetto* als eigentliches Wortkunstwerk bei Rubens in die Ikonizität verlagert wird.

Christian Rivoletti untersucht die Präsenz des Orlando furioso in der Galeria und im Adone, die allerdings nicht (nur) als eine intertextuelle Relation zu begreifen ist, sondern auch im Rückgriff auf solche Gemälde erfolgt, die durch Ariosts Epos inspiriert sind, so dass auch hier das Wechselspiel von Text und Bild im Fokus steht.

Den Ausgangspunkt der Überlegungen von Ulrich Pfisterer bildet die Platzierung von zwei Venus-Bildern am Beginn der Galeria, die als *captatio* der (männlichen) Imagination fungieren. Die Frage, warum Marino einen solchen Auftakt wählt, löst Pfisterer in eine geniale These auf: Bei den Venus-Gedichten handele es sich um „verschleierte Selbstentwürfe“, genauer gesagt um „metafore‘ des Künstlers und seines dichterischen Schöpfertums“ (S. 439). Dabei lässt der Leser dem impliziten Autor die Rolle des durch die entblößte Venus verführten Mars angedeihen. Diese initialen Selbstbilder steuern – so der Verfasser – nicht nur die Rezeption der gesamten Galeria, sondern letztere sei

sogar in toto als eine „metaphorische Selbstporträt-Galerie ihres Schöpfers“ (S. 446), als „Iconologia Mariniana“ (so der Titel des Beitrags) zu begreifen. Somit nehme Marino mittels eines kaschierten rhetorischen Self-Fashioning Einfluss auf sein Autorenbild in der Öffentlichkeit und seinen potentiellen Nachruhm. Im Anhang des Bandes finden sich neben einem Namen- und Sachindex auch insgesamt acht hochwertige Farbabbildungen. Alles in allem lassen sich ein inhaltlich überaus gelungener Band ebenso wie ein in ästhetischer Hinsicht schönes Buch bilanzieren, das schwer in der Hand liegt und zum ‚Rundgang‘ durch die Ideen- und Bildergalerie einlädt. Anders als in vielen anderen interdisziplinär angelegten Sammelbänden weisen die hier versammelten Aufsätze auch untereinander einen Zusammenhalt auf, da die zentralen Themen (wie z.B. die rhetorische Affekterregung, die meraviglia- bzw. stupor-Effekte oder die Lebendigkeit) in den einzelnen Beiträgen mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung immer wieder aufgegriffen und aus verschiedenen literatur- und kunstwissenschaftlichen Blickwinkeln diskutiert werden. Insgesamt leistet der Band einen beträchtlichen Forschungsbeitrag zum komplexen Feld der Bild-Text-Relationen sowie darüber hinaus zu einem interdisziplinären Barockkonzept. Zusammen mit der 2009 bei der Dietrich’schen Verlagsbuchhandlung erschienen zweisprachigen Ausgabe ausgewählter Gedichte der Galeria, die ebenfalls von Christiane Kruse und Rainer Stillers unter Mitarbeit von Christine Ott herausgegeben und übersetzt worden ist, bildet der Tagungsband für jede weitere Beschäftigung mit Marino und/oder den ‚barocken Bildkulturen‘ ein unverzichtbares Duo aus minuziöser Text- und Übersetzungsarbeit sowie aktueller Forschung.