

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

© 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 e</i> 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

Elisabeth Oy-Marra (Mainz) „Immobile riman per meraviglia“. Staunen als idealtypische Betrachterreaktion in den Bildgedichten Giovan Battista Marinos zu Tizians hl. Sebastian	251
Henry Keazor (Saarbrücken) „[...] quella miracolosa mano“. Zu zwei Madrigalen Marinos auf Ludovico Carracci	273
III. Dialoge von Texten und Bildern	
Valeska von Rosen (Bochum) Caravaggio, Marino und ihre „wahren Regeln“. Zum Dialog der Malerei und Literatur um 1600	307
Marc Föcking (Hamburg) Bildstörung. Probleme des Ikonischen geistlicher Lyrik in Marinos <i>La Galeria</i> und <i>La Lira</i>	335
Ulrich Heinen (Wuppertal) „Concettismo“ und Bild-Erleben bei Marino und Rubens. Eine medienhistorische Analyse.	349
Christian Rivoletti (Saarbrücken) Sulla presenza di Ariosto e di altri modelli letterari e figurativi nella <i>Galeria</i> di Giovan Battista Marino	399
Ulrich Pfisterer (München) Iconologia Mariniana: Marinos Selbst- und Fremdbilder	433
Abbildungsnachweis	467
Liste der Beiträger	470
Farbabbildungen	471
Namen- und Sachregister	481

CHRISTIANE KRUSE und RAINER STILLERS

Einführung

In Giambattista Marinos umfangreichem Gesamtwerk ist die 1619 erstmals gedruckte *Galeria* mit ihren 624 Gedichten ein ehrgeiziges Projekt. Sie stellt den ersten neuzeitlichen Zyklus von Bildgedichten dar, Dichtungen über Werke der bildenden Kunst, nach dem Vorbild der *Eikones* des Philostratos. Vorgestellt werden in der *Galeria* reale und fiktive Kunstwerke, größtenteils von Künstlern der Renaissance und des Barock. Der 1619 erstmals gedruckte Zyklus gliedert sich in zwei große Teile: „Pitture“ (Gemälde) und „Sculture“ (Skulpturen), die wiederum nach thematischen Gattungen – mythologischen Figuren, biblischen Gestalten, Porträts u. a. – unterteilt sind. Mit 18 Drucken im 17. Jahrhundert gehörte das Werk zu den bekanntesten lyrischen Zyklen seiner Zeit.

Im Kontext der gegenwärtigen Bild-Text-Diskussion gewinnt die *Galeria* eine herausragende Aktualität, die weder die literatur- noch die kunstwissenschaftliche Forschung bisher gebührend gewürdigt haben. Die durchgängige Thematisierung der Kunst und die Selbstthematisierung der Dichtung wurden in der Literaturwissenschaft oft dahingehend unterschätzt, dass die *Galeria* über das bekannte Thema des ‚paragone‘ oder über ein selbstbezügliches textuelles Spiel nicht hinauskomme. In der Kunstwissenschaft haben sich nur wenige Studien intensiver mit dem Werk befasst, meist wird es lediglich als ikonographische Quelle rezipiert. Der vorliegende Band sucht deshalb den interdisziplinären Zugang von Literatur- und Kunstwissenschaft, um insbesondere den für das Verständnis barocker Kunst spezifischen bild- und rezeptionstheoretischen Gehalt der *Galeria* zu erschließen. Das neue Erkenntnisinteresse an der barocken Bildkultur erfordert einen bildwissenschaftlichen und kulturanthropologischen Zugang, den Marinos Text im Dialog mit den in ihm rezipierten bzw. fingierten Kunstwerken wie kein zweiter eröffnet. Die Schnittstellen dieses Dialogs sind die Bilder und der Mensch als bildrezipierendes Subjekt. Die imaginierten Bilder und ihr doppelter Bezug zur Medialität werden sowohl an die im Text aufgerufenen (realen oder fingierten) Kunstwerke (Gemälde, Skulpturen usw.) gebunden als auch im poetischen Text fixiert. Diese doppelte Medialität der Bilder ist die Voraussetzung für das neue Potenzial barocker Bildlichkeit, das dem Rezipienten das Kunstwerk mit seiner ganzen Leistungsfähigkeit visuell-imaginativ erschließen hilft. Die *Galeria* richtet sich an den literarisch gebildeten

und auch mit der Kunst seiner Zeit vertrauten Rezipienten. Sie gibt nicht nur Anweisungen zur Bildbetrachtung, sondern führt dem Rezipienten vor, wie Bilder körperlich-emotional und geistig-rational auf ihn wirken. Der Text zielt darauf, dem Rezipienten die intensive Beteiligung seiner Sinne, etwa durch Empathie mit den dargestellten Figuren, und seines Intellekts angesichts eines leblosen Objekts, nämlich des Kunstwerks bzw. Textes, vor Augen zu führen. Bilder werden somit als eine Erkenntnisform sui generis verstanden, die das Subjekt über die sinnliche Wahrnehmung zur Welt- und Selbsterkenntnis führen kann. Die kulturanthropologische Bedeutung des Textes liegt somit in der Zentralstellung des Subjekts, das über den durchgängig thematisierten Rezeptionsprozess von Werken der bildenden Kunst das Potenzial der Bilder erfährt.

Die Aufsätze des Bandes gliedern sich in drei thematische Teile. Der erste Teil, *Bildhistorische und poetologische Grundlagen*, wird von VICTORIA VON FLEMMING mit einer Frage eröffnet, die alle Beiträge miteinander verbindet: Was ist ein Bild? In dem von der kunst- und literaturwissenschaftlichen Forschung kaum gewürdigten Text der *Dicerie sacre* erörtert Marino diese hochaktuelle Frage. Über die eingeführte Kunsttheorie hinaus, hebt er die Trennung von Bild und Sprachbild mit der berühmten Spiegelmetapher aus den Paulusbriefen auf und erklärt jedes Bild zum Medium der Erinnerung und der Erkenntnis. Wo Gott in rätselhaften Bildern sprach, da ist der Mensch als dessen Ebenbild geradezu verpflichtet, sich in Bildern auszudrücken, die ebenso von Genialität und Erkenntnisfähigkeit ihres Produzenten zeugen, wie sie diese vom Rezipienten verlangen.

Auch als Sammler zeitgenössischer Zeichnungen und Porträts, so führt BARBARA MARX in ihrem Beitrag aus, muss sich Marino dem ‚paragone‘ von Bildersprache und poetischer Imagination stellen. Aus dem Nukleus der eigenen Bildergalerie entsteht das Projekt einer *Galeria*, die ursprünglich reale Bildvorlagen und dichterische Texte einander konfrontieren sollte, die schließlich aber vor allem den sprachlichen Nachvollzug des affektischen Dialogs zwischen Bild und Bildbetrachter inszeniert. Marinos poetische Neudeutung der Verfahren posttridentinischer Bildmeditation verlässt die theoretische Basis autoritativ gelenkter Bildbetrachtung. Die *Galeria* postuliert vielmehr einen perspektivabhängigen (und damit unkontrollierbaren) Wechselbezug zwischen dem sinnlichen Bilderreiz und einem darauf antwortenden Affektrepertoire, das die mentalen Bildvorstellungen der Dichtung erzeugen.

GIOVANNA RIZZARELLI untersucht den ekphrastischen Aspekt in der *Galeria* im Vergleich zu Marinos Briefen, die sie als Schlüssel zur Erhellung des ekphrastischen Aspekts im lyrischen Zyklus versteht: In den Briefen finden sich Passagen, die Bilddarstellungen in der *Galeria* vorwegnehmen. So lässt sich beobachten, wie Marino die Thematisierung der Kunstdarstellung

nutzt, um seine Beschreibungskunst in ihren typologisch differenzierbaren Ausprägungen hervorzukehren. Der Vergleich der beiden Textkorpora zeigt, dass man bei Marino ungewohnte Beschreibungsformen in Betracht ziehen muss – insbesondere eine ‚präskriptive‘ Ekphrasis: die Beschreibung eines Werks, das noch nicht existiert, Marino jedoch von seinem Adressaten erbittet und das zur Realisierung seines Projekts einer nicht nur literarischen, sondern realen Galerie beitragen soll.

Im Zentrum des Beitrags von CHRISTINE OTT steht Marinos metaästhetische Reflexion des Pfeils. Bereits in der antiken Dichtung und Rhetorik kann der sein Ziel treffende Pfeil verschiedene metasprachliche Bedeutungen transportieren, die Adäquatheit von Worten, die ihren Gegenstand nicht verfehlen, oder die Energie, mit der das Wort die Emotionen der Rezipienten zu treffen vermag. In der Vorrede zur ersten seiner *Dicerie sacre* funktionierte Marino dieses Bild der treffsicheren Rede um: Die Wortpfeile, die er abschießt, sind zwar auf kein Ziel gerichtet, hinterlassen aber eine flüchtige ‚Funken‘-Spur. Marino entwirft damit eine Ästhetik der ‚meraviglia‘ und eine Rhetorik der Intensität. In den Gedichten der *Galeria* dagegen inszeniert Marino Pfeile, die dauerhafte Wunden beibringen. Das Sprachbild des Pfeils partizipiert hier (auch) am Vorstellungsbereich der Prokreation. Auf produktionsästhetischer Ebene geht es, wie Ott zeigen kann, um ‚Fruchtbarkeit‘ und Verlebendigungsleistung des Künstlers; auf rezeptionsästhetischer Ebene um das problematische Anliegen, im Kunstrezipienten dauerhafte Emotionen zu erregen.

BODO GUTHMÜLLER widmet sich am Beispiel der die *Galeria* einleitenden und für den Dichter geradezu exemplarischen mythologischen Gemälde, der *Favole*, der Frage, mit Hilfe welcher Strategien Marino in seinen Gedichten dem Leser die Präsenz abwesender Bilder suggeriert. Die Vergegenwärtigung des abwesenden Bildes ist eines der poetischen Verfahren Marinos, das neben der Enkomastik (dem Lob der Maler) und der Pointe (dem ‚capriccio poetico‘) den Charakter seiner Gedichte entscheidend bestimmt.

Vergleicht man die „ritratti“ in Marinos *Galeria* mit den bekannten Bildnissammlungen des 16. Jahrhunderts, so schließt sich, wie INGO HERKLOTZ in seinem Beitrag ausführt, Marinos fiktive Porträtgalerie vom Umfang her wie auch in ihrem taxonomischen System den realen Sammlungen an. Der Dichter überschreitet jedoch die museale Tradition in mehreren Bereichen und nimmt bei nahezu allen prosopographischen Gruppen Aktualisierungen vor. Es werden spezifische literarische Traditionen greifbar, die der Dichter ausschöpft. Klassifikatorische Umstellungen gegenüber den älteren Sammlungen lassen sodann einen gegenreformatorischen Impetus erkennen, der noch deutlicher bei den ausgewählten Staatsmännern zum Tragen kommt: Neuere und ältere Streiter des katholischen Glaubens in Er-

innerung zu rufen, gehört zu den Anliegen der *Galeria*, die damit auch zur Konfessionalisierung des Mediums Porträtgalerie beiträgt.

Den zweiten Teil des Bandes, *Bildbetrachtung und Bilderleben*, eröffnet FRANK FEHRENBACH, der die bereits in der Renaissance entwickelte Topik der ‚Lebendigkeit‘ entlang der in der *Galeria* höchst virtuos entfalteten Dialektik untersucht. Hierbei werden in einem ersten Schritt dem lebenden Vorbild selbst Aspekte des Todes (Sprachlosigkeit, Bewegungslosigkeit, harte Oberfläche usw.) zugeschrieben, in einem zweiten Schritt wird die faktische Unlebendigkeit des Artefakts als adäquate mimetische Qualität gerühmt. Fehrenbach analysiert die Variationsbreite dieser Dialektik und ihre Vorbilder und konfrontiert dies mit Marinos naturphilosophischen Grundüberzeugungen, wie sie, ausgehend von Marinos Epos *Adone*, Marie-France Tristan herausgearbeitet hat. Lebendig und tot erweisen sich dabei als Gegensätze, die der Dichter im Einklang mit der naturphilosophischen Tradition gradualisiert. Die Kunst wird in dieser Perspektive zum Medium, durch das Abstufungen auf der Skala zwischen tot und lebendig experimentell befragt und visuell erprobt werden können.

CHRISTIANE KRUSE stellt in ihrem Beitrag die Frage, *wie* es den Bildern gelingt, die Leidenschaften ihrer Betrachter zu entfesseln. Die Betrachtung des Porträts der eigenen Geliebten, das das Ich in der *Galeria* überwältigt, folgt einer Psychologie sui generis, die im Vergleich mit Juan Luis Vives' Seelentraktat *De anima et vita* herausgearbeitet wird. Marinos *Galeria* führt Bildbetrachtung als Bilderleben vor, das den Körper, die Gefühle, die Vorstellungen, die Gedanken, das Verhalten – den ganzen Bildbetrachter involviert. Triebe, Emotionen und Projektionen werden an leblosen Objekten ausagiert, die das Ich bereitwillig und gern zu Lebewesen macht und als solche akzeptiert. Die Malkunst ist die heimliche Protagonistin des Gedichts, sie wirkt subtil, unterhalb der Wahrnehmungsschwelle und setzt die ‚ratio‘ außer Kraft. Marino bedient hier den barocken Topos der ‚dissimulatio artis‘, der Kunst, die, indem sie ihr Kunstsein verbirgt, nicht nur größte Kunst, sondern hier sogar Leben beweist.

Am Beispiel von zwei Bildgedichten der *Galeria* auf den *hl. Sebastian* von Tizian kann ELISABETH OY-MARRA in ihrem Beitrag zeigen, dass Marinos Verwendung des ‚stupore‘ und der ‚meraviglia‘ von einer ungewöhnlichen Reflexion auf die Bedingungen der Malerei als darstellendes Medium geprägt sind. Marino greift dabei auf etablierte Topoi der Kunsttheorie venezianischer Provenienz zurück, die er medienkritisch hinterfragt. Die Aufmerksamkeit des Dichters richtet sich auf die Täuschungsmacht des Mediums selbst, die an der Verunsicherung des Betrachters gemessen wird und von der gerade deshalb ein Reiz ausgeht, weil im Bild berechnete Erwartungen bewusst außer Kraft gesetzt werden. In dieser Überschreitung ästheti-

scher Grenzen liegt für Marino der Reiz der Bildbetrachtung und insofern die vom Bild ausgehende, den Betrachter überwältigende Wirkung.

Anhand zweier Madrigale auf Gemälde Ludovico Carraccis stellt HENRY KEAZOR Fragen nach der Begrifflichkeit, mit der man sich Marinos Bildgedichten nähern kann, nach den hinter den lyrischen Texten stehenden, unterschiedlichen Konzepten und Denkfiguren sowie nach dem konkreten Verhältnis zwischen Bild und Text. Letzteres scheint auch unterschiedliche Formen angenommen zu haben, insofern Marino in einem Fall erst das Gedicht verfasst und dann das entsprechende Gemälde dazu in Auftrag gab, während er sich im anderen Fall an einem bereits existierenden Werk inspirierte.

Im dritten Teil des Bandes, *Dialoge von Texten und Bildern*, stellt VALESKA VON ROSEN die Frage nach konzeptuellen Gemeinsamkeiten in den Werken von Caravaggio und Marino, die nach Ausweis einiger Quellen gut befreundet waren. Galt Caravaggio lange ausschließlich als Maler des ‚naturale‘, was unvereinbar schien mit Marinos Ästhetik der ‚novità‘, die auf die ‚meraviglia‘ des Publikums zielt, so bildet die von der jüngeren Forschung herausgearbeitete kalkulierte Artifizialität seiner Werke die Voraussetzung dafür, die strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Œuvres in den Blick nehmen zu können. Die Bezüge liegen, wie von Rosen mit dem Fokus auf Sammler- und Altarbilder Caravaggios aufzeigt, in deren ‚pointenhafter‘ Struktur, der Bedeutung von Zitaten und Allusionen, der gezielten Mischung der Gattungen, der forcierten Verletzungen des Dekorums sowie den damit einhergehenden Normverstößen, der Bedeutung der Ironie und der von beiden Künstlern ausgelösten Schulbildung.

Marino hat in den geistlichen Gedichten seiner beiden großen Lyrik-sammlungen *La Lira* und *La Galeria* zwei sich nahezu ausschließende Bildprogramme verfolgt, wie MARC FÖCKING in seinem Beitrag ausführt. An exemplarisch untersuchten Madrigalen auf den *hl. Franziskus* und *Maria Magdalena* zeigt sich, dass in den *rime sacre* der *Lira* der rhetorische *Concettismo* im Verein mit der auf die Spitze getriebenen Technik des ‚conpetto predicabile‘ zu einer extremen Abstrahierung, Intellektualisierung und Entbildlichung der Sujets führt, während Marino in der *Galeria* ganz auf die Wiedererkennbarkeit des Bildprogramms aus der geistlichen Malerei setzt. Dies geschieht nicht, um das Bild durch den Text zur Vorlage für eine pragmatisch funktionalisierte Meditation zu machen, sondern um Text wie Bild die ästhetisch autonomen Potenzen der Verlebendigung durch die Kunst zuzuschreiben.

ULRICH HEINEN untersucht, wie Rubens in dem Gemälde *Hero und Lander* die spezifische Leistungsfähigkeit der Malerei gerade in einem Kernbereich der Dichtung, im ‚conpetto‘, demonstriert und frei mit einem weit größeren Repertoire der visuellen und literarischen Überlieferung spielt, als