

„Far apparire quello che non è“: Marino und sein ästhetisches Programm

Zum Sammelband *Barocke Bildkulturen, Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis ‚Galeria‘* von Rainer Stillers und Christiane Kruse

Vanessa Schlüter (Mainz)

SCHLAGWÖRTER: Marino, Giambattista; italienischer Barock; Paragone; Medialität; Bildwirkung; Ekphrasis

Rainer Stillers und Christiane Kruse, Hrsg., *Barocke Bildkulturen: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis ‚Galeria‘*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 48 (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013).

**

Ähnlich wie die Künste in der *Galeria* treten Kunsthistoriker und Romanisten in dem von Christiane Kruse und Rainer Stillers herausgegebenen Sammelband in einen Dialog und beleuchten Marinis Malerei und Dichtung verknüpfenden Gedichtzyklus aus interdisziplinärer Perspektive. In der erstmals 1619 in Venedig gedruckten Sammlung bespricht und besingt Marino in 624 Gedichten die Werke bildender Künstler. Er gibt weniger Hinweise zu Verständnis und Interpretation, sondern skizziert vielmehr den Dialog zwischen subjektivem Betrachter und Gemälde oder Skulptur und die daraus hervorgehende körperlich-emotionale oder geistig-rationale Wirkung. Diese beiden Ebenen der subjektiven Kunstrezeption, Empathie und Intellekt, stellen die Herausgeber¹ in den Vordergrund und weisen auf das Potenzial von Bildern für den individuellen Prozess von Welt- und Selbsterkenntnis hin. Wie der Titel des Bandes bereits andeutet, wird hier neben Malerei auch Dichtung als eine Kunst verstanden, die Bilder erzeugen kann. Das betrachtete Bild, der visuelle Eindruck wird ergänzt durch das anhand der Dichtung hervorgerufene mentale Bild. Unproblematisch ist daher, dass nicht für jedes der in den beiden Hauptteilen zu Gemälden und Skulpturen bedichteten Kunstwerke ein reales Pendant zu finden ist; Marino lässt tatsächlichen

¹ Rainer Stillers und Christiane Kruse, „Einführung“, 7–13.

und rein imaginierten Werken den gleichen, die Dichtung stimulierenden Stellenwert zukommen. So ergänzen in der Erstaussgabe lediglich 18 Drucke die Gedichte, da Marino auch nicht aller realen Kunstwerke habhaft werden und sie in den Zyklus integrieren konnte.

Die 15 Aufsätze sind in drei Teile gegliedert: auf historisch-poetologischen Grundlagen, die ein breites Panorama eröffnen und unter anderem versuchen, ein gemeinsames Bildverständnis zu umreißen, folgen unter dem Titel „Bildbetrachtung und Bilderleben“ Überlegungen zur von Marino häufig evozierten Betrachtungssituation. Im dritten Teil, „Dialoge von Texten und Bildern“, erweitert sich die Perspektive auf frühere und allgemeinere Aspekte des Bildlichen in Marinos Werk, wie die Wiederverwendungen zahlreicher Sonette aus den *Rime* von 1602 belegen, sowie die Affinität von Kunst und Dichtung hinsichtlich ihrer Wirkungsabsichten.

Die grundlegende Frage, „Was ist ein Bild?“, stellt Victoria von Flemming im ersten Beitrag² und beantwortet sie ausführlich im Sinne Marinos und seiner Bildkonzeption in den *Dicerie Sacre*. In der ersten der drei Predigten bespricht Marino die Malerei, zum einen im Kontext der göttlichen Schöpfung und der *Santa Sidone*, des Turiner Grabtuchs und zum anderen in Bezug auf die Gemeinsamkeiten der sich ergänzenden verschwisterten Künste. Flemming knüpft an die eingangs geäußerte wissenstheoretische Dimension des Bildes an und sieht in der von Marino verwendeten Spiegelmetapher, laut derer Bilder Reflexionen in der Seele seien, die Verbindung von bildender Kunst und Sprachkunst. Der Ausdruck von menschlicher Erkenntnis kann im sprachlichen oder gemalten Bild erfolgen (23). Die individuelle Betrachtungssituation und die jeweilige Ansprache an Gefühl oder Verstand zeichnet Flemming in den *Dicerie* nach und legt mit der Diskussion von ausführlichen Primärzitate eine hilfreiche Basis, da zentrale Stellen jenes Malereitraktates in den anderen Beiträgen ebenfalls erwähnt werden. In den *Dicerie* äußert sich Marino theoretisch zu dem Sachverhalt, den er praktisch in der *Galeria* umsetzt: „far apparire quello che non è“, nennt es die Autorin (37). Diese Lücken habe der Betrachter zu füllen und dies gelinge gerade dann, wenn der geniale Künstler, Maler oder Dichter, im Stande sei, die Imagination über das Dargestellte oder Evozierte hinaus zu stimulieren.

Mit den theoretischen Implikationen der Beschreibung von rein fiktiven Kunstwerken, also der Betonung der Leerstelle und dem Bemühen sie zu füllen, beschäftigen sich mehrere Beiträge mit je unterschiedlicher Gewich-

² Victoria von Flemming, „Was ist ein Bild? Marinos ‚Dicerie sacre‘“, 15–43.

tung. So spricht Barbara Marx in ihrem Artikel³, der unter anderem die Sammlungsstruktur (56) und Marinos Blicklenkung (70) thematisiert, von einem sinnlichen Impetus, der den Betrachter dazu anregt, das Gesehene imaginativ zu verlebendigen. Die *Galeria* basiert daher auf der literarischen Einbildungskraft (79), die die imaginäre Bildergalerie erst ermöglicht. Auf die menschliche Fähigkeit der *fantasia* rekurriert Giovanna Rizzarelli⁴ mit dem Begriff der *ékphrasis prescrittiva*. Anhand zahlreicher Auszüge aus Marinos Korrespondenz mit einzelnen Malern weist sie auf eine besondere Form der Kunstbeschreibung hin, jene, die Marino dem Künstler vor Entstehung des Werkes als Inspiration hat zukommen lassen. Die Tatsache, dass manche Kunstwerke zunächst in verbaler Form entstehen und in diesem Medium womöglich verbleiben, ohne eine malerische Realisierung zu erfahren, könnte als Erklärungsversuch für die rein fiktiven Bildbeschreibungen in der *Galeria* dienen. Derartige Erklärungsversuche sind für Marinos Konzeption der Sammlung aber gar nicht notwendig. Vielmehr gehören jene Verfahren der Vergegenwärtigung, die auf die Einbildungskraft der Rezipienten abzielen, zum Grundinventar seiner Poetik. Wie Bodo Guthmüller in seinem Beitrag⁵ anhand einiger Gedichte aus dem ersten Teil zeigt, lassen sich die Prinzipien der Präsenzstiftung auf seine Ästhetik im Allgemeinen erweitern (138). Der Eindruck von Lebendigkeit in den *Favole* erhöht sich zum einen durch die Schilderung der Kommunikationssituation mit einem wahrnehmenden Ich und zum anderen durch die Synthese des Dargestellten und seiner Darstellungsweise, die allein aufgrund der poetischen Einbildungskraft gelingen kann (148).

Der Frage, wie sich die *Galeria* dem Rezipienten nun präsentiert, um diese imaginative Beteiligung zu erzielen, kann mit den Beiträgen von Ingo Herklotz und Ulrich Pfisterer nachgegangen werden. Herklotz situiert⁶ das ambitionierte, aber nicht gänzlich neue Unterfangen in der Tradition vorgängiger Sammlungen in Europa. Die historische Perspektive, die teils auch in den Untersuchungen der zeitgenössischen Korrespondenz einge-

³ Barbara Marx, „Sammeln und Schreiben: zur Konstitution der ‚Galeria‘ von Giambattista Marino“, 45–79.

⁴ Giovanna Rizzarelli, „Descrizione dell’arte e arte della descrizione nelle ‚Lettere‘ e nella ‚Galeria‘ di Giovan Battista Marino“, 81–105.

⁵ Bodo Guthmüller, „Poetische Verfahren einer imaginären Vergegenwärtigung von Malerei in Marinos ‚Favole‘“, 136–51.

⁶ Ingo Herklotz, „Marino und die Porträtsammlungen des 16. Jahrhunderts: Skizzen zu einer prosopographisch-rezeptionsgeschichtlichen Untersuchung“, 153–201.

nommen wird, ist eine gewinnbringende Ergänzung und zeigt Marinos Bestreben, das Werk einerseits in der von Paolo Giovo und Alfonso Chacón beeinflussten Sammlungstradition der „uomini illustri“ (158) zu verorten. Die *Galeria* sollte andererseits als „libro curioso per la sua varietà“ (Brief an Castello, zit. von Marx, 56) Aufmerksamkeit erlangen und Interesse erzeugen. Herklotz macht vier Veränderungen aus, die Marinos persönliche Prägung und den Einfluss der zeitgenössischen literarischen Tradition widerspiegeln (179–82). Dies zeigt sich in der Aktualisierung der porträtierten Berühmtheiten, die Marinos persönliches Netzwerk abbilden, und in der numerischen Aufwertung der Dichter, besonders der neapolitanischen Vertreter. Hinzu kommen weiterhin Porträts antiker Poeten sowie mythologische und rein literarische Persönlichkeiten. Darin erschöpfen sich seine Neuerungen jedoch nicht, sie betreffen ebenfalls die Anordnung von Bildpaaren und taxonomische Umstellungen. Herklotz ergänzt seine Ausführungen sinnvoll mit einem Anhang, der Marinos Porträtliste tabellarisch mit denen von sieben vorgängigen Sammlungen vergleicht. Auf Struktur und Vorgängermodelle geht Christian Rivoletti in seinem Artikel⁷ ein. Neben Porträtsammlungen erwähnt er auch literarische Modelle der Bild- und Porträtbeschreibung (413). Außerdem rekonstruiert er in den *Favole* und *Ritratti* die Präsenz Ariosts und einiger Figuren des *Orlando furioso*. Ähnlich wie im Friedensepos des *Adone* bedingt Marinos Vorzug für erotische Sujets den Ausschluss des Heroischen. Die Exzellenz der (italienischen) Dichtung zeige sich in der Darstellung der Liebesthematik, wie Marino im *Adone* verlauten lässt und damit auch für sich selbst reklamiert (402). An die Betonung der persönlichen Note innerhalb der *Galeria* knüpft Ulrich Pfisterers Beitrag⁸ an, der die beiden Venusgedichte am Beginn des Zyklus‘ als verschleierte Selbstentwürfe auslegt und die derart poetisch-evozierten Selbstbildnisse mit den tatsächlichen Porträts des Dichters kontrastiert. Den ungewöhnlich zahmen und den eigenen Verblüffungsambitionen scheinbar nicht genügenden Auftakt liest Pfisterer als Lektüeranweisung für das gesamte Werk (439), der den Leser auf die Fährte der verschleierte Selbstporträts Marinos in den folgenden Texten bringen soll. Damit weisen die Gedichte erneut auf ein Jenseits des bildlich Dargestellten, sodass es zur gelungenen Rezeption der *fantasia* bedarf. Pfisterer findet die Selbstbilder des Dichters, indem er

⁷ Christian Rivoletti, „Sulla presenza di Ariosto e di altri modelli letterari e figurativi nelle *Galeria*‘ di Giovan Battista Marino“, 399–432.

⁸ Ulrich Pfisterer, „Iconologia Mariniana: Marinos Selbst- und Fremdbilder“, 433–66.

hinter die Maske des Timanthes blickt und das Meerwesen MARino freilegt (443). Marino gibt sich ebenfalls als Vater seiner ihn überlebenden Werke und, gemäß dem ihm häufig attestierten Hang zur Selbststilisierung, als Kunstwerk selbst.

Marinos Annahme, dass eine gelingende Kunstrezeption auf der sinnlichen und geistigen Empfänglichkeit des Betrachtenden oder Lesenden basiere, besprechen und untersuchen der zweite Teil „Bildbetrachtung und Bilderleben“ sowie der Beitrag von Christine Ott⁹. Dem Pfeil als metapoetische und metaästhetische Chiffre (114) attestiert Ott imaginative Energie, von der der Dichter, das besungene Objekt oder der Betrachter getroffen werden kann. Die damit einhergehende Affizierung der Sinne soll zur emotionalen Beteiligung des Rezipienten führen, die idealiter durch ein Moment der reflektierenden Distanzierung ergänzt wird. Derart können sich die beabsichtigten Empfindungen *stupore* und *diletto* vereinigen und zu unterschiedlichen Konsequenzen führen. Diese legen Elisabeth Oy-Marra¹⁰ und Henry Keazor¹¹ dar. Oy-Marra sieht in der Aufmerksamkeit des Dichters für mediale Strategien die Lust am Spiel mit Zweifel und Täuschung, was zu einer Problematisierung des Staunens vor dem Bild führt. Die erstrebte Erkenntnis wird durch eine differenzierte Betrachterreaktion (267) ermöglicht, die erneut Identifikation und kritische Reflexion des Mediums, der künstlerischen Darstellung, verbindet. Eben dieses Spiel mit Illusion und Illusionsbruch steht für Christiane Kruse im Zentrum von Marinos Thematisierung des Bilderlebens (248). Auch Keazor spricht von einem geteilten Betrachter (293), der durch den *stupore* in einen Zustand zwischen Animierung und Erstarrung versetzt wird, der auf einer Makroebene für die *Galeria* insgesamt gelten kann. Während die Kunstwerke lebendig werden, versteinert der Betrachter vor ihnen.

Frank Fehrenbachs Beitrag¹² geht der *vivacità*, der Lebendigkeit des Dargestellten, nach, die gefährliche Ausmaße annehmen kann, wie Christiane Kruse in „Psychologie einer Bildbetrachtung. Imagination, Affekt und die

⁹ Christine Ott, „Pfeile ohne Ziel? Worte, Sachen und Bilder bei Giovan Battista Marino“, 107–34.

¹⁰ Elisabeth Oy-Marra, „Immobile riman per meraviglia: Staunen als idealtypische Betrachterreaktion in den Bildgedichten Giovan Battista Marinos zu Tizians hl. Sebastian“, 251–72.

¹¹ Henry Keazor, „[...] quella miracolosa mano: zu zwei Madrigalen Marinos auf Ludovico Carracci“, 273–306.

¹² Frank Fehrenbach, „Tra vivo e spento: Marinos lebendige Bilder“, 203–22.

Rolle der Kunst in ‚Sopra il ritratto della sua Donna‘ (223–50) darlegt. Fehrenbach sieht in der Ausdifferenzierung des ‚Lebendigkeitstopos‘ ein unbegrenztes ästhetisches Kapital und rückt die künstlerische Belebungsleistung an der Grenze zwischen lebendem Urbild und totem Abbild ins Zentrum. Ein Beispiel, das auch Guthmüller (149) anführt, ist die narrative Rückbindung oder situative Rechtfertigung der Stummheit der gemalten Figuren; die Argumentation verbleibt somit in der Fiktion der *favola*, reflektiert aber indirekt das Potential des belebenden Künstlers (213). Welches Risiko eine zu lebendige Figur, eine zu gut funktionierende seelisch-körperliche Affizierung birgt, zeigt Kruse anhand der *Canzonetta* an und über das Porträt der Geliebten. Das Gedicht endet mit einem ikonoklastischen Akt der Bildzerstörung durch die zu einem wütenden Brand gewordene Liebesglut. Das komplexe Wechselspiel der psychologischen Reaktion des sich vor dem Bild befindlichen Sprechers erklärt sie unter Rekurs auf die Rolle der Affekte in der frühneuzeitlichen Bildbetrachtung unter anderem anhand des Seelentraktates *De anima et vita* von Juan Luis Vives (236). Das empathische Bilderleben unter Einbezug der Sinne, auch des Tastsinns, ist die Grundlage für die künstlerische Illusion. Marino weiß diese jedoch zu brechen und lässt seinen Sprecher die Leblosgkeit und den Objektcharakter des Werkes ebenso erkennen.

Anhand dieser Wirkungsabsichten lassen sich Marinos ästhetische Prinzipien erkennen, die natürlich nicht nur für die *Galeria* gelten, wie Valeska von Rosen allgemein¹³ und Marc Föcking für die geistliche Lyrik¹⁴ feststellt. Sowohl für Caravaggio als auch für Marino sind die überraschende Pointe (in Bild oder Text), der verlebendigende Charakter und die Sinnesansprache zentral. Beide zielen damit auf die Durchbrechung bestehender ästhetischer Normen ab und begünstigen so die Selbststilisierung als künstlerische Vertreter einer *novità*. Föcking attestiert Marinos geistlicher Lyrik ein hohes Maß an ästhetischer Autonomie, da sie trotz unterschiedlicher Gestaltungsprinzipien, die den Heiligendarstellungen in *Galeria* und *Lira* zu Grunde liegen (344), keine pragmatische Funktionalisierung aufweist, sondern vielmehr von einem gewissen Ausfall des Theologischen gekennzeichnet ist. Die *Galeria* illustriert damit einen Konflikt zwischen Marinos Poetik, die den Sieg von *elocutio* über Mimesis (341) anstrebt, und der Bedeutung des

¹³ Valeska von Rosen, ‚Caravaggio, Marino und ihre ‚wahren Regeln‘: zum Dialog der Malerei und Literatur um 1600‘, 307–34.

¹⁴ Marc Föcking, ‚Bildstörung: Probleme des Ikonischen geistlicher Lyrik in Marinos ‚La Galeria‘ und ‚La Lira‘, 335–48.

Ikonischen im Zuge der Gegenreformation, der letztendlich zu Gunsten des sprachlichen Ausdrucks und dessen Kreativitätspotential entschieden wird.

Ulrich Heinen¹⁵ fragt am Ende seiner ausführlichen Analyse von Rubens Gemälde *Hero und Leander* und Marinos Bildgedicht nach der Absicht der *Galeria*: ‚Medienreflexive Hommage oder Paragone?‘ (394). Heinen erkennt bei Marino keinen Suprematieanspruch der Dichtung, er votiert für die Gleichrangigkeit der Künste. Die Idee des Wettstreits der Schwesterkünste ist Marinos Gedichtzyklus in gewisser Form inhärent, die meisten Beiträge betonen jedoch eher den Mehrwert des Dialogs als dass sie eine Siegerin ausmachen wollen – und wenn doch, so obsiegt die Poesie (105, 465). Marx spricht beispielsweise in versöhnlicher Haltung von einer ‚dichtungstheoretische[n] Herausforderung‘ (53) und Ott von einer produktiven ‚Osmose der Künste‘ (119).

Dass die Verschränkung von Bild- und Wortkunst im Werk Marinos Erfolg versprechend war, zeigt sich auch im Mehrwert der interdisziplinären Perspektive, die eine eingehende Betrachtung der *Galeria* unbedingt erfordert. Der vorliegende Sammelband vereint breit gefächerte und profunde Einzelanalysen, zeigt aber auch allgemeine Tendenzen innerhalb des gesamten Œuvre Marinos auf und ist trotz des Umfangs nicht zuletzt aufgrund des hilfreichen Sachregisters gelungen. Ergänzt wird der Sammelband natürlich durch die ebenfalls von Christiane Kruse und Rainer Stillers unter Mitarbeit von Christine Ott herausgegebene und 2009 erschienene Übersetzung ausgewählter Gedichte der *Galeria*¹⁶.

¹⁵ Ulrich Heinen, ‚„Concettismo“ und Bild-Erleben bei Marino und Rubens: eine medienhistorische Analyse‘, 349–98.

¹⁶ Giambattista Marino, *La Galeria*, zweisprachige Auswahl, Italienisch-Deutsch (Mainz: Dieterich, 2009).