

Christine Ott (Frankfurt am Main)

Serien-Frauen. Die Multiplikation der Bilder in Giambattista Marinos *Galeria*

Dass zwischen barocker und postmoderner Kunst gewisse Ähnlichkeiten bestehen, gehört längst zu den Allgemeinplätzen der Literatur- und Kulturwissenschaften. Bei aller Vorsicht diesen sowie allzu strengen Epocheneinteilungen gegenüber scheint es in der Tat evident, dass Prinzipien wie die (variierte) Wiederholung beziehungsweise Serialität, markierte Intertextualität oder ein affichierter Simulakrum-Charakter hervorstechende Merkmale sowohl barocker als auch postmoderner Kunst sind. Freilich galt es diese Merkmale zu theoretisieren. Auf Autoren der Postmoderne bezogen, aber die antike Begriffsgeschichte aufarbeitend, hat Cornelia Klettke die Wesenszüge einer Ästhetik der Simulation grundlegend dargestellt. Demnach ist das Simulakrum eine Fiktion, die sich nicht als Kopie eines Modells, als Abbild eines vorgängigen Urbilds erfassen lässt - eine Fiktion, die selbst auf ihren Fiktionscharakter hinweist.¹

Ein derartiges Fiktionskonzept trifft auf Giovan Battista Marinos 1619 erstmals publiziertes, dann 1620 in einer vom Autor korrigierten Version erschienenen Wortmuseum *La Galeria* in ganz besonderer Weise zu. Mit überbordenden Sprachspielen wird hier die Illusionskraft von Werken der bildenden Kunst gefeiert.² Den höchsten frühneuzeitlichen Lobtopos für ein Werk der bildenden Kunst aufgreifend, erschafft Marino eine (verbale) Rhetorik der Lebendigkeit, in der die illusionierende Macht des Wort mit jener des Bildes wetteifert. Wie ich an anderer Stelle gezeigt habe, lassen sich insbesondere Marinos Narziss-Gedichte als Paradigmen einer Kunst, die ihre Künstlichkeit bewusst zur Schau stellt, lesen.³

¹ Vgl. zur antiken Begriffsgeschichte des Simulakrums Cornelia Klettke, *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*, München: Fink 2001, p. 20-23; zur postmodernen Rezeption und Verwendung des Begriffs Ibid., p. 15-46 sowie Bernhard J. Dotzler, „Simulation“, in: Karlheinz Barck und Martin Fontius (Hg.) *et. al., Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, Weimar 2003, Bd. 5, p. 509-534.

² Vgl., grundlegend zu Marinos *Galeria*, Christiane Kruse und Rainer Stillers (Hg.): *Barocke Bildkulturen. Barocke Bildkulturen: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos Galeria*, Wiesbaden: Harrassowitz 2013, sowie Marita Liebermann, „Der Dichter und die Zeit. Selbstporträts in Giambattista Marinos *Galeria*“ in: Barbara Kuhn (Hg.); *Selbst-Bild und Selbst-Bilder. Autoporträt und Zeit in Literatur, Kunst und Philosophie*, München: Fink 2016, p. 147-181. Letztere weist darauf hin, dass ein Großteil der Gedichte (genauer die in der Sektion *Ritratti* enthaltenen) nicht auf Werke der bildenden Kunst verweist, sondern als lyrisches Porträt angelegt ist – in dem folglich nicht bildende Künstler, sondern der Dichter Marino seine sprachliche *energia* zur Schau stelle. Einzigartigkeit in Serie. Vgl. außerdem zum „seriellen“ Prinzip der *Galeria* Marita Liebermann, „Zum ‚variatio‘-Paradigma im Seicento: Tesaurus *Cannocchiale aristotelico* und Marinos lyrische Selbstporträts in der *Galeria*“, im Erscheinen.

³ Christine Ott, „Narziss bei Petrarca und bei Marino: von der Verführung durch Bilder zur Ästhetik des Simulakrums“, in: *Romanische Forschungen* 125,1, 2013, p. 32-53.

In anderen Gedichten, die in dem vorliegenden Beitrag untersucht werden sollen, steht gleichfalls die Auflösung der Hierarchie von Modell und Abbild im Vordergrund; hier reflektiert Marino aber zugleich über das gleichsam autonom gewordene Eigenleben der Abbilder. Anhand von drei Frauenbildnissen der *Galeria* soll nun gezeigt werden, wie Marinos Ästhetik des Simulakrums Sprachbilder generiert, die sich einer binären Logik von Ur- und Abbild entziehen. Sie generieren innere Bilder, Denkbilder, die den Leser immer wieder neu zur Reflexion anregen und zugleich seine Imagination überwältigen. Voraussetzung für eine solche Serialisierung der Bilder ist, wie abschließend durch einen kurzen Blick auf Michelangelo gezeigt wird, ein Denken, das das renaissancehumanistische Konzept des Künstlers als *alter deus* auf die Spitze treibt und mit der Schaffung alternativer Kunst-Frauen zugleich das Erschaffen alternativer Narrationen imaginiert.

Bilder der Geliebten (*Sopra il ritratto della sua donna, L'immagine crudele*)

Marinos Canzonetta *Sopra il ritratto della sua Donna. A Domenico Passignano* ist nur eine von 13 Variationen auf „das Bildnis der Geliebten“ - ein entsprechendes Gemälde des Malers Passignano konnte nicht identifiziert werden. In dieser Canzonetta geht es um die heftigen Emotionen, die das gemalte Bild der Geliebten in dem verliebten Betrachter auslöst. Dieser hat Schuldgefühle, weil er sich nicht mit dem „esemplar verace“, dem unsterblichen Urbild, das er in seiner Seele von dem fingierten Abbild hat, begnügen will, sondern es einfach nicht lassen kann, das materielle Medium (die Leinwand), zu betasten und zu küssen. Seine feurigen und frustrierten Küsse führen zuletzt dazu, dass das Bild – in Flammen aufgeht.

Die Canzone *L'immagine crudele* verweist dagegen nicht auf einen bestimmten Maler. Es handelt sich hier (wie sich aber erst im Lauf des Gedichts herausstellt) nicht um ein Porträt, sondern um ein Bild, ein von Amor höchstpersönlich gemaltes Bild der *Geliebten*, das seinen Betrachter tötet, um selbst lebendig zu werden.

Christiane Kruse hat in ihrer grundlegenden Lektüre von *Sopra il ritratto* bereits gezeigt, dass es in diesem Gedicht vor allem um die Psychologie des Bildbetrachters geht.⁴ Tatsächlich thematisiert es ausgiebig jenes Paradox der Kunst, wonach ein fiktives Kunstwerk reale Emotionen hervorzurufen vermag. Kruse führt vor, wie das betrachtende Ich beständig

⁴ Christiane Kruse, „Psychologie einer Bildbetrachtung. Imagination, Affekt und die Rolle der Kunst in *Sopra il ritratto della sua Donna*“, in: ead. und Rainer Stillers 2013, p. 223-250. Kruse bezieht in ihre Interpretation den protopsychologischen Traktat *De anima* von Juan Vives (um 1538) ein und zeigt so, dass Marinos Beschreibung der Interaktion von Liebe und Imagination den Emotionstheorien seiner Zeit entspricht. Vgl. zudem zu *L'immagine crudele* Christiane Kruse, „Imagination, Illusion, Repräsentation. Bildbetrachtung als Kulturtechnik“, in: Horst Bredekamp, Christiane Kruse und Pablo Schneider (Hg.), *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2010, p. 195-217.

unterschiedliche Typen von „Bildern“ miteinander vergleicht und auch miteinander vermischt, um die emotional-imaginative Affizierung des Ich deutlich zu machen. Sie unterscheidet in ihrer Analyse zwischen dem „Vorbild (modello, esemplar, originale) als Metapher für die wirkliche Geliebte“, dem „Bild auf dem Gemälde (sembianza, imagine)“ und dem „innere[n] Bild der Vorstellung (der mit dem Pinsel gemalte Gedanke (il ritratto nella mente, incorrottibil tavola immortale)“.⁵ Ich würde diesen drei Kategorien eine vierte hinzufügen: Gerade bei der Rede von „modello“ ist es nämlich ungewiss, ob nun die „wirkliche Geliebte“ oder eine transzendente (oder lediglich abstrakte) „Idee“ der Geliebten, ein „Urbild“ der Schönheit gemeint ist. Marino evoziert folglich: 1) das irdische Vorbild des Malers; 2) das himmlische Urbild des Malers; 3) das materielle Bild; 4) das innere Bild in der Imagination des Liebenden.

Die Besonderheit beider Gedichte (*Sopra il ritratto* und *L'immagine crudele*) besteht nun aber darin, dass sie die Grenzen zwischen einem tatsächlich anwesenden, materiellen Gemälde der Geliebten, dem Urbild oder Modell dieses Gemäldes sowie dem inneren Bild, das sich der Liebende in seiner Imagination von der Geliebten geschaffen hat, zunehmend verschwimmen lassen. Immer wieder fragt sich der Leser, ob das, was zu Beginn des Gedichts als ein Gemälde beschrieben wurde, denn tatsächlich existiere. Durch diese Ambivalenz kann Marino einen Diskurs führen, in dem zugleich kunsttheoretische, metapoetische und liebespsychologische Reflexionen angestellt werden.

Beide Gedichte heben zu Beginn die unvergleichliche Schönheit der Geliebten hervor. Dass es dem Maler überhaupt möglich war, sie zu porträtieren, heißt es zu Beginn von *L'immagine crudele*, sei ein Wunder – eigentlich hätte ihr Anblick, in Schönheit jenem der Sonne gleich, ihn blenden müssen. Marino nimmt dieses Motiv später wieder auf und vergleicht den kühnen Maler mit Phaeton, der bekanntlich der Sonne zu nahe kam. Zugleich verquickt er aber die Figur des Phaeton mit jener seines trauernden Freundes Kyknos, der in einen Schwan verwandelt wurde – klassische Allegorie des Dichters. Das Motiv der Sonne und des Vogels erlaubt es Marino also, zugleich über ein malerisches und über ein dichterisches Wagnis zu sprechen. Gleichzeitig variiert er in dem Gedicht vielfach die Gegenüberstellung des Modells, also der Geliebten, die der Sonne gleicht, und ihres Abbilds, das dagegen nur ein Schatten, ein trügerisches Spiegelbild sei.

Damit zitiert Marino aber nicht nur die neuplatonische Kritik an eitlen sinnlichen Bildern; er zitiert auch ein Motiv, dass er selbst in seinen *Dicerie sacre* eingesetzt hatte. Die *Dicerie sacre* sind ein dreiteiliger Traktat im barocken Predigtstil, in dem Marino die Ausstellung der

⁵ Kruse 2013b, p. 232

Santa Sindone, des Grabtuchs Christi, 1613 in Turin zum Anlass nimmt, um mithilfe dieses Abbildes Gottes auf Erden eine „metaphysische Fundierung“ (Gerhard Regn) der Malkunst vorzunehmen.⁶ In den *Dicerie* hatte Marino die menschliche Seele und mit ihr die gesamte göttliche Schöpfung als einen verschatteten Spiegel bezeichnet, in dem allein man die göttliche Schönheit erblicken könne. In dieser Hinsicht ist die Rede vom schattenhaften Gemälde keineswegs als Abwertung der Kunst zu begreifen; vielmehr ist das Modell (also die Geliebte) nur über ihr gemaltes oder erdichtetes Porträt zu haben. Dass das Gemälde somit nur ein Schatten seines Modells ist, tut dem Bild also keinen Abbruch. Im Gegenteil: in beiden Gedichten wird der Gedanke ausgedrückt, dass das Porträt der Geliebten die Mängel der realen Frau ausgleichen könne. So heißt es in Strophe 2 von *L'immagine crudele*:

<p>2. Ma se volea con immortal pittura Grato a tanta mercè mostrarsi in parte, Il difetto, che'n te pose Natura Cautamente emendar deuea con l'arte; E come la beltà dela figura Rappresentò nele viuaci carte, Così'l bel volto ornar di pietà finta, E mostrarti pietosa almen dipinta. (Ü: Kruse/Stillers, leicht abgeändert)</p>	<p>Doch wenn er mit dem unsterblichen Gemälde sich dankbar für soviel Gunst zeigen wollte, musste er den Makel, den die Natur in dich legte, mit der Kunst behutsam tilgen; und so – wie er die Schönheit der Gestalt auf dem lebendigen Papier darstellte - das schöne Gesicht mit vorgetäuschem Mitleid zieren und dich wenigstens als Gemalte mitleidig zeigen.</p>
--	---

Dies scheint zunächst einmal eine bloße Wiederaufnahme von Petrarca's Sonett 78, in dem das lyrische Ich die Stummheit des vom Maler Simone angefertigten Bildes der Geliebten beklagte, um sich dann jedoch, gerade ausgehend von dieser Stummheit, der Illusion einer gnädigen Geliebten hinzugeben. Bei Petrarca ging es jedoch um das Problem der ontologischen Kluft zwischen einem himmlischen Urbild Lauras und dem von sinnlichem Begehren infizierten inneren Bild der Geliebten. Und der Unterschied zwischen der realen Laura und der imaginierten huldvollen Laura war nicht das Produkt einer intentionalen Konzeption, sondern einer liebeskranken Imagination.⁷ Marinos Ich hingegen äußert eine Forderung, die unmittelbar einem Kunsttraktat des späten Cinquecento entnommen sein könnte: „emendar [Natura] con l'arte“. Die Formulierung ist paradigmatisch für die

⁶ Gerhard Regn, „Metaphysische Fundierung und ästhetische Autonomie. Ambivalenzen barocker Kunstkonzeption in Marinos *Dicerie sacre*“, in: Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, München: Wilhelm Fink 2000 (Romanistisches Kolloquium, 9), p.359-382.

⁷ Zum *amor hereos* bei Petrarca vgl. Joachim Küpper, „(H)er(e)os: Petrarca's *Canzoniere* und der medizinische Diskurs seiner Zeit“, in: *Romanische Forschungen* 111, 1999, p. 178-224.

manieristische Distanzierung vom rinascimentalen Konzept der *imitatio naturae*.⁸ Der Kunsttheorie der Renaissance galt das treue Abbilden der Natur als höchstes Ziel. Zwar war der Gedanke eines Übertreffens der Natur durchaus präsent, dies Übertreffen wurde aber noch nicht als Widerspruch zum mimetischen Abbilden gesehen. Die Humanisten des Cinquecento jedoch – Ficino, Pico, Scaliger u.a. – brachten das Konzept des Künstlers als *alter deus* auf, der das Schöpfungswerk Gottes fortzuführen oder gar die „Fehler“ der Natur zu verbessern habe.⁹ Der Gedanke einer intentionalen künstlerischen Abweichung als einer positiven Möglichkeit, einen natürlichen Mangel zu beheben, findet sich dann auch noch bei dem Kunsttheoretiker Federico Zuccari (1542-1609), der Marino nachweislich beeinflusst hat. Bei Giovanni Pontano (1426-1503) verbindet sich der Gedanke der beinahe göttlichen Schöpferkraft des dichterischen Wortes mit dem Postulat nach Neuheit – die Dichtkunst kann demnach gegenüber der Natur, aber auch gegenüber der literarischen Tradition, etwas völlig Neues hervorbringen.¹⁰ Ganz diesem manieristisch-barocken Zeitgeist zurechnen lässt sich auch die in Strophe 11 von *L'immagine crudele* ausgedrückte Vorstellung, dass man, um die Schönheit der Geliebten angemessen wiederzugeben, jeden Tag eine *neue* Form für sie finden müsse. Noch deutlicher ist in dieser Hinsicht die Strophe 10 aus *Sopra il ritratto della sua donna*:¹¹

Ma dimmi, il tuo modello	himmlisches Urbild oder irdisches Modell
in terra o in Ciel fu fatto?	
Ritratto, se ritratto	Abbild (Gemälde)
t'avesse il mio pensier col suo pennello,	inneres Bild (Konzept des Liebenden)
saresti assai più bello.	

⁸ Vgl. zum Folgenden Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), Berlin: Spiess 1985, p. 24-26. Die Auffassung, dass die Kunst die Natur nicht verbessern, sondern so ähnlich wie möglich nachbilden soll, sieht Panofsky exemplarisch von Leonardo vertreten; er hebt jedoch hervor, dass bereits in der Renaissance mit dem Naturnachahmungsgedanken der Gedanke der Naturüberwindung parallel gehe, ohne dass die Renaissance noch einen Widerspruch zwischen beiden sähe: Bei der Naturüberwindung ginge es darum, dass das in der Wirklichkeit angelegte, aber nur unvollkommen Existierende, in der Kunst vollkommen realisiert werde (Ibid., p. 24). In der Spätrenaissance aber wird die Forderung nach einem Übertreffen und Verbessern der Natur (etwa bei Giorgio Vasari, Lomazzo, Lodovico Dolce) immer deutlicher; die künstlerische Idee gibt die Richtlinie für eine solche Überwindung der Natur. Vgl. auch Magne Malmanger („Between Renaissance and Baroque: Attitudes to Nature and the Concept of Nature“, in: Roy Erikssen (Hg.), *Contexts of Baroque: Theatre, Metamorphosis, and Design*, Oslo: Novus 1997, p. 26-51) der u.a. hervorhebt, wie der Gedanke einer abweichenden Darstellung der Natur bzw. der Unterscheidung zwischen einem exakten „ritrarre“ und einem freieren „imitare“ erstmals bei Vincenzo Danti (1567) aufkomme.

⁹ Christoph Steppich, *Numine afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*, Wiesbaden: Harrasowitz 2002, p. 111-145.

¹⁰ Ibid. p. 139.

¹¹ Dabei ist das *conchetto* des vom Liebesfeuer zerstörten Porträts der Geliebten nicht neu. Marino hat Formulierungen und insbesondere die letzte Strophe fast wörtlich übernommen von Marullus, dem neulateinischen Dichter des Quattrocento (*Ad tabellam*). Federica Pich erwähnt das Gedicht in ihrer großen Bestandsaufnahme lyrischer Porträts (ead., *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca: Maria Pacini Fazzi 2010, p. 122-123).

Der Liebende fragt sich hier, ob das „Modell“ des Gemäldes auf Erden oder im Himmel entstanden sei. „Modello“ ist folglich doppeldeutig, es bezeichnet zuerst das irdische Modell (die reale Geliebte), dann das himmlische Urbild. Mit der Frage nach dem „modello“, das womöglich dem Himmel entstamme, ruft Marino das alte Motiv der „Idea“ auf. Doch anstatt eine Uneinholbarkeit des himmlischen (oder irdischen) Urbilds zu postulieren, behauptet der Liebende im Folgenden selbstbewusst, dass das von seiner Imagination („il mio pensier“) geschaffene innere Bild dem realen Gemälde („ritratto“) in jedem Fall überlegen sei. Damit fordert Marino nun eine künstlerische Imagination, die sich sowohl von der Ausrichtung an einer metaphysischen Idee wie an einem realen Abbild emanzipiert hat. In der Tat lässt Marino, der von den zeitgenössischen Experimenten zur Schaffung künstlichen Lebens fasziniert war, den menschlichen Künstler sogar auf dieser Ebene – der Erschaffung von Menschen - mit dem Schöpfergott in Konkurrenz treten:

Se tu sei eterno, Giovanni di Magonzia inventa le stampe con cui l'umana memoria può eternarsi. Se tu col soffio infondi la vita in una massa di fango, Prometeo dà forma e movimento alle immagini fatte di terra. Se tu ispiri lo spirito e'l fiato nell'embrione, Giulio Camillo per forza di lambicchi fabrica un fanciullo anelante. Se tu distingui la favella ed articoli le parola agli uomini, Alberto Magno con diversi ordigni forma una testa di bronzo che parla. [...] Per concludere, se tu crei dal nulla, l'uomo dipigne, poichè di poco men che nulla la pittura dà l'essere alle sue forme .¹²

Der Künstler erscheint so als Schöpfer von Simulakren, von künstlich belebten Scheinbildern. Um ein in der Antike überaus prominentes Scheinbild geht es auch in den zwei Gedichten, die Marino in der Abteilung „Statue“ einem Bildnis der Helena widmet.

Irdisches Modell und künstliches Abbild: die Helena-Gedichte

In beiden Gedichten (es gibt dazu ein Vorbild in der *Antologia Graeca*) ist es die Statue selbst, die das Wort ergreift. Sehen wir uns zunächst das *zweite* Gedicht an:

Son la famosa figlia	Ich bin die berühmte Tochter
Del sommo Gioue, e dela bella Leda.	des großen Jupiter und der schönen Leda.
Hor volga in me le ciglia	Nun wende zu mir die Augen
L'irato Sposo, e veda	der erzürnte Gatte und schau,
Se lo scarpel del' Arte che m'intaglia,	ob der Meißel der Kunst, der mich in Stein haut,
Del pennel di Natura il pregio agguaglia.	Dem Ruhm des Pinsels der Natur gleichkommt.
Conceda pur conceda	Gewähre er ruhig, gewähre er
L'altra al Troiano, e senza sangue, e morte	die andere dem Trojaner, und so habe ohne Blut und Tod

¹² Giambattista Marino, *Dicerie sacre e la strage de gl'innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino: Einaudi 1960, p. 114-115.

Vna n'habbia l'amante, una il consorte.

eine der Liebende und eine der Gemahl.

Sie sei es tatsächlich, die Tochter Jupiters und der schönen Leda, beteuert Helena, und fordert ihren erzürnten Ehemann auf, doch selbst zu sehen, ob der künstlerische Meißel hier nicht ebenso trefflich gearbeitet habe wie die Natur. Eben weil die Statue der natürlichen Frau in nichts nachstehe, könne Menelaos die echte Helena ruhig dem Trojaner überlassen. Auf diese Weise könne der Konflikt zwischen Trojanern und Griechen ganz unblutig gelöst werden, da der Liebende die eine, der Ehemann aber die andere bekomme.

Wer ist aber nun die eine, wer die andere? Die Logik des Satzes lässt eigentlich kaum Zweifel zu: es ist ja die Statue, die spricht, folglich kann mit „l'altra“ nur die lebendige Helena gemeint sein. Dennoch deutet Victor Stoichita in seiner kunsthistorischen Geschichte des Pygmalion-Effekts den Text genau umgekehrt. Er meint, Paris solle die Statue, das unsterbliche, aber tote Werk haben, Menelaos dagegen die einzigartige, lebende Helena.¹³ Dabei lässt sich Stoichita von einer antiken Überlieferung leiten, derzufolge nicht Helena geraubt und nach Troja gebracht wurde, sondern nur eine Statue, ein Scheinbild (eidolon) von ihr.¹⁴

Der Leser des Gedicht steht somit vor der Frage, ob er sich an die überlieferte Legende halten soll oder an die Sprechsituation des Gedichts. Marino hat es aber genau auf diese Ambivalenz angelegt, genauer: er schafft von vornherein eine Sprechsituation, die den Zweifel, von wem hier eigentlich die Rede sei, noch potenziert. So spricht zwar die Statue aus Marinos imaginärem Museum, sie präsentiert sich aber nicht als eine Darstellung der Helena, sondern als Helena, die Tochter von Jupiter und Leda. Bereits dies führt den Leser dazu, Helena und ihr Abbild unmerklich miteinander zu verquicken. Der Effekt verstärkt sich, wenn die Statue von ihrem „irato sposo“ spricht, der ja nicht der Ehemann der Statue, sondern Helenas ist. Mit der Erwähnung des künstlerischen Meißels, der sie forme, erweist sich die Statue zwar wieder klar als ein Machwerk – dennoch sind Helena und ihr Abbild jetzt derart miteinander

¹³ Victor Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano: Il saggiatore 2006, p. 124.

¹⁴ Vgl. zu dieser Legende und ihren Bearbeitungen Ibid, p. 97-118. Mehrere antike Quellen, u.a. Platon, berichten von der *Palinodia* des Dichters Stesichoros, der seine Schmähung der Helena wiedergutzumachen suchte, indem er behauptete, nur ein „eidolon“ Helenas sei mit Paris nach Troja gezogen, während die wahre Helena bei Menelaos blieb. Wie Stoichita anmerkt, ist dabei fraglich, ob man „eidolon“ als „Statue“ oder „Trugbild“ verstehen solle, auch in der ironischen Bearbeitung von Euripides wird diese Ambiguität beibehalten (Ibid., p. 102f.). Stoichita verweist auch auf eine Passage aus Belloris *L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto* (1664), die auf dessen Kommentar zu Guido Renis *Ratto di Elena* (1631) folgt: „Ma non fu così bella costei, qual da loro si finse, poiché si trovarono in essa difetti e riprensioni; anzi si tiene ch'ella mai navigasse a Troia, ma che in suo luogo vi fosse portata la sua statua, per la cui bellezza si guerreggiò dieci anni.“ (Ibid., p. 98).

vermischt, dass man über der Frage, welche nun mit „l'altra“ gemeint sei, unweigerlich ins Zweifeln gerät.

Natürlich ist es auch gut möglich, dass Marino die überlieferte Version auf den Kopf stellt, um die topische Schönheit und Lebensechtheit der Statue hervorzuheben, die so groß ist, dass sogar ein erzürnter Ehemann für sie seine Frau mit dem Feind ziehen lässt. Womöglich spielt er auch auf die Legende von Alexander an, der seine Geliebte Campaspe dem Künstler Apelles überließ, der sich beim Anfertigen ihres Abbilds in sie verliebt hatte. Der Clou des Gedichts liegt aber darin, dass es – und dies in einer für die bildende Kunst unnachahmlichen Weise – die konstitutive Ambivalenz des lyrischen Sprechens ausschöpft, um den Topos der hierarchischen Gegenüberstellung von Urbild und Abbild definitiv zu verabschieden.

Auch wenn Marino in seinen Gedichten immer wieder die unvergleichliche Fähigkeit der Kunst rühmt, durch ihre lebensechten Werke einen Pygmalion-Effekt, eine Verwechslung zwischen Kunst und Realität zu erzeugen, so zeigt er hier, dass die Lyrik über ein mindestens ebenso effektives Mittel der Täuschung verfügt, trägt doch der lyrische Sprechakt per se immer schon das Potenzial einer Unbestimmtheit und damit Ambivalenz des Sprechenden in sich.

Wenn man außerdem das vorhergehende Gedicht 12 liest, wird klar, dass die von Marino inszenierte Sprechsituation vollends paradoxal ist:

Deh chi mi torna in vita?	Ach, wer holt mich ins Leben zurück?
E perché, com'or son, non fui di marmi	Und warum war ich nicht, wie ich es jetzt bin, aus Marmor
Quando Paride mio venne a mirarmi?	als mein Paris kam, mich zu bewundern?
Ché s'io tal'era allhora,	Denn wäre ich damals so gewesen,
Stata sarei, quanto al pregar costante,	dann hätte ich mich so hart den Bitten gegenüber
Tanto al rapir pesante.	wie zum Raub zu schwer erwiesen.
Ma tal qual sono ancóra,	Doch so, wie ich immer noch bin,
Son (come fui già viua) anco scolpita	bin ich (wie ich schon als Lebende war) auch gemeißelt
Degna d'esser rapita.	würdig, geraubt zu werden.

Hier spricht eindeutig die Statue, die aber nicht als Abbild Helenas auftritt, sondern gleichsam als versteinerte Helena. Sie spricht von der einstigen lebendigen Helena als einer Toten („come fui già viva“). Das heißt, dass es nur noch eine Helena gibt: die aus Marmor, deshalb kann in dem Gedicht 12a eigentlich gar nicht von einer lebendigen „altra“ die Rede sein. Damit führt Marino die Opposition von Modell und Abbild vollends *ad absurdum*. Er skizziert eine Ästhetik des Simulakrums, die nicht mehr von der Überlegenheit eines himmlischen Urbildes ausgeht, sich aber auch nicht mehr an der Maßgabe eines zu

imitierenden irdischen Modells ausrichtet. Die eine Frau, um die sich in petrarkistischer Liebeslyrik alles drehte, ist damit serial geworden. Denn wenn der Unterschied zwischen Ur- und Abbild keine Rolle mehr spielt, gibt es für den Vervielfältigungsprozess keine Grenzen mehr.

Ansätze zu einer Verdopplung der Geliebten finden sich schon in der manieristischen Lyrik Michelangelos. So etwa in dem Sonett *Perché tuo gran bellezze al mondo sièno*, in dem sich ein unglücklich verliebtes Ich wünscht, die Natur möge sich die Schönheit seiner grausamen Geliebten zurückholen, um eine neue Frau daraus zu formen: ebenso schön, aber mit einem gnädigen Herzen („rifarne un cor di grazia e pietà pieno“). Dazu solle die Natur dann auch die vergeblichen Seufzer und Tränen des Ich aufheben und sie einem zukünftigen Liebhaber schenken. Dieser („chi nascerà 'n quell'ora“) könnte die Schöne vielleicht, mithilfe des vom Ich geerbten Kummers („con la mia propria doglia“) zu Mitleid bewegen. In dieser Wiedergeburt-Phantasie sind die Schönheiten der Frau Bausteine, aus denen die Natur problemlos eine neue formen kann. Im Gegensatz zum *Double* Helenas muss diese Frau der Geliebten vermutlich nicht einmal täuschend ähnlich sehen, entsteht doch aus „tuo sereno e gentil volto“ „una gentil figura del ciel“ (Hervorh. von mir). Das grausame Herz der Frau, Sitz ihrer Individualität, wird einfach gegen ein gnädiges ausgetauscht. Dagegen möchte das Ich das eigene emotionale Wesen einem späteren, glücklicheren Liebhaber übertragen – und die Geschichte der eigenen verfehlten Liebe gleichsam noch einmal neu erzählen.

Das Medium, das das Ich und die Frau wiederauferstehen lässt, ist hier das Dichter-Wort („prego“) – in anderen Gedichten hat Michelangelo unmissverständlich die Möglichkeit der bildenden Kunst thematisiert, das menschliche Leben (bzw. die individuelle Emotionalität seines lyrischen Ich) wiederauferstehen zu lassen. Die Frau lebt hier dagegen als *Double*, als austauschbare Hülle weiter – und erscheint so bereits als Vorgängerin von Marinos seriellen Frauen-Bildern, für die weder Echtheit noch Individualität eine Rolle spielen, sondern einzig und allein ihre Fähigkeit, die Imagination ihres Betrachters zu entzünden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Marino das bereits bei Petrarca thematisierte Verhältnis zwischen himmlischem Urbild, irdischem Modell, gemaltem Abbild und innerem Bild noch einmal aufgreift. Während Petrarca dabei die Kluft zwischen himmlischer Idee und irdischer Kunst sowie zwischen dem realen Modell und dem inneren Bild, das sich der Liebende ausgehend von dem Gemälde macht, problematisiert, formuliert Marino die Relationen zwischen den vier Instanzen so um, dass sich daraus eine barocke Ästhetik des Simulakrums ergibt. Diese Ästhetik manifestiert sich erstens in dem Postulat einer Kunst, die

bewusst von dem realen Modell abweicht, um dieses nicht zu vervollkommen, sondern zu korrigieren. Zweitens postuliert Marino eine freie künstlerische Imagination, die sich sowohl von der Verpflichtung gegenüber einem himmlischen Urbild sowie gegenüber einem irdischen Modell gelöst hat. Wenn Marino betont, dass das in Gedanken gemalte Bild der Geliebten schöner sei als das gemalte, meint er keine neuplatonische Überlegenheit der Idee. Es ist vielmehr die kein festes Ausdrucksziel verfolgende, ständig neue und flüchtige Gestalten hervorbringende Phantasie, die er hier feiert. Der entscheidende Unterschied Marinos zu Petrarca besteht damit darin, dass er das Entstehen innerer Bilder nicht mehr nur als Produkt einer psychophysischen Reaktion betrachtet, sondern als ein intentionales Erschaffen konzipiert.

Drittens lässt Marino die hierarchische Opposition von realem Modell und Abbild in sich zusammenfallen. Das Abbild ist dem realen Modell mindestens gleich-, wenn nicht gar höherwertig. Die in den Helena-Gedichten inszenierte Verschmelzung von realer Frau und Statue aber ist – viertens – ein durch dichterische Mittel erzeugtes Sprachbild, das für den Leser zum inneren Bild wird. Die Ununterscheidbarkeit zwischen der ursprünglichen Geliebten und ihrem Abbild (bzw. ihrer „Reinkarnation“, wie sie sich ansatzweise schon bei Michelangelo findet) ist Voraussetzung für ihre Serialisierung.

Bibliographie:

Dotzler, Bernhard J., „Simulation“, in: Karlheinz Barck und Martin Fontius (Hg.) *et. al.*, *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, Weimar: 2003, Bd. 5, p. 509-534.

Klettke, Cornelia, *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*, München: Fink 2001.

Kruse, Christiane und Stillers, Rainer (Hg.), *Barocke Bildkulturen. Barocke Bildkulturen: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos Galeria*, Wiesbaden: Harrassowitz 2013a.

Kruse, Christiane, „Imagination, Illusion, Repräsentation. Bildbetrachtung als Kulturtechnik“, in: Horst Bredekamp, Christiane Kruse und Pablo Schneider (Hg.), *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2010, p. 195-217.

Kruse, Christiane, „Psychologie einer Bildbetrachtung. Imagination, Affekt und die Rolle der Kunst in *Sopra il ritratto della sua Donna*“, in: ead. und Rainer Stillers (Hg.), *Barocke Bildkulturen. Barocke Bildkulturen: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos Galeria*, Wiesbaden: Harrassowitz 2013b, p. 223-250.

Küpper, Joachim, „(H)er(e)os: Petrarca's *Canzoniere* und der medizinische Diskurs seiner Zeit“, in: *Romanische Forschungen* 111, 1999, p. 178-224.

Liebermann, Marita, „Der Dichter und die Zeit. Selbstporträts in Giambattista Marinos *Galeria*“ in: Barbara Kuhn (Hg.), *Selbst-Bild und Selbst-Bilder. Autoporträt und Zeit in Literatur, Kunst und Philosophie*, München: Fink 2016, p. 147-181.

Liebermann, Marita, „Zum ‚variatio‘-Paradigma im Seicento: Tesaurus *Cannocchiale aristotelico* und Marinos lyrische Selbstporträts in der *Galeria*“, im Erscheinen.

Malmanger, Magne „Between Renaissance and Baroque: Attitudes to Nature and the Concept of Nature“, in: Roy Erikssen (Hg.), *Contexts of Baroque: Theatre, Metamorphosis, and Design*, Oslo: Novus 1997, p. 26-51.

Marino, Giambattista, *Dicerie sacre e la strage de gl'innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino: Einaudi 1960.

Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), Berlin: Spiess ⁵1985.

Ott, Christine, „Narziss bei Petrarca und bei Marino: von der Verführung durch Bilder zur Ästhetik des Simulakrums“, in: *Romanische Forschungen* 125,1, 2013, p. 32-53.

Pich Federica, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca: Maria Pacini Fazzi 2010.

Regn, Gerhard, „Metaphysische Fundierung und ästhetische Autonomie. Ambivalenzen barocker Kunstkonzeption in Marinos *Dicerie sacre*“, in: Joachim Küpper und Friedrich

Wolfzettel (Hg.), *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, München: Wilhelm Fink 2000 (Romanistisches Kolloquium, 9), p. 359-382.

Steppich, Christoph, *Numine afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*, Wiesbaden: Harrasowitz 2002.

Stoichita, Victor, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano: Il saggiatore 2006.