

GRUSSWORT

Sehr geehrte Damen und Herren,

in seinem Grußwort zum vorigen Heft hat Herr Oesterreicher es angekündigt: Der im Sommersemester vollzogene Wechsel bringt es mit sich, dass Ihnen an dieser Stelle erstmals der neue Sprecher die *Mitteilungen* des Münchner Sonderforschungsbereichs vorstellt. Zunächst möchte ich jedoch meinem Vorgänger, auch im Namen aller Kolleginnen und Kollegen, für sein langjähriges Engagement an der Spitze des SFB ganz herzlich danken. Wulf Oesterreicher hat von Anfang an wesentlich an der Konzeption und Entwicklung unseres Forschungsprogramms mitgewirkt und in den von ihm geleiteten Teilprojekten zur spanischen Kolonisation der Neuen Welt für die Profilierung unseres Forschungsverbundes entscheidende Akzente gesetzt. Seit Übernahme des Sprecheramtes im Herbst 2002 hat er den SFB durch zwei Begutachtungen zum Erfolg geführt. Seine Energie und sein Einsatz, vor allem aber seine geradezu unwiderstehliche Zuversicht ließen es schlechterdings nicht zu, dass wir an diesen Hürden scheiterten. Für den neuen Sprecher ist es eine beruhigende Gewissheit, dass er bei den anstehenden Aufgaben auch künftig auf Herrn Oesterreichers Erfahrung und Rat zählen darf.

An ebenfalls zentraler Stelle hat Frau Ursula Ballhaus als Sekretärin des SFB von dessen Beginn an bis zum Jahresende 2007 für reibungslose Abläufe und ein ersprießliches Betriebsklima gesorgt. Auch für ihr Engagement sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Ihre Nachfolge hat zum 17. März 2008 Frau Uta Liebl angetreten.

Drei weitere personelle Veränderungen schlagen für uns einerseits als Verlust zu Buche, sie zeugen andererseits aber auch vom Erfolg des SFB im Bereich der Nachwuchsförderung: An erster Stelle ist hier Cornel Zwierein zu nennen, der das neue Teilprojekt über frühneuzeitliche Risikozähmung zwischen Eigenvorsorge und obrigkeitlicher Fürsorge in den SFB eingebracht hat und nun dem ehrenvollen Ruf auf eine Juniorprofessur für Umweltgeschichte an die Ruhr-Universität Bochum folgt. Er wird für ein weiteres Jahr Mitglied des SFB und unserem Forschungsverbund auch danach kooperativ verbunden bleiben.

Frank Grunert, bisher Mitarbeiter des Teilprojekts B 7 zu »Formen und Funktionen der *Historia literaria* in der frühneuzeitlichen Wissenschaftsgeschichte«, ist Anfang des Jahres auf eine Stelle als wissenschaftlicher Mitarbeiter am »Interdisziplinären Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung« in Halle

gewechselt. Lilian Landes, bis zum vorigen Heft für die redaktionelle Betreuung und das Layout der *Mitteilungen* zuständig, hat eine Stelle innerhalb eines Projekts des Bundesforschungsministeriums und der Bayerischen Staatsbibliothek angetreten, das den Aufbau von *perspectiva.net*, einer großen Publikationsplattform der Deutschen Historischen Institute im Ausland, zum Ziel hat. Das vorliegende Heft hat erstmals ihre Nachfolgerin, Martina Heger, redigiert.

Die Themen der in diesem Heft versammelten Texte verteilen sich geographisch auf Italien und England, disziplinär auf Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte. Bernhard Huss stellt an Vincenzo Toraltos *Dialog über das Sonett* (1589) exemplarisch dar, zu welcher eigenartigen Theorie-Hybriden die unabgeglichebene Geltungsalternative zwischen aristotelisch fundierter ›Systempoetik‹ und der autoritativen Bezugsinstanz Petrarcas im späten Seicento führte. Ulrich Pfisterer deutet Guido Renis *Lotta dei Putti* als gemalte Selbst-Apologie des Künstlers in einer Geltungskonkurrenz mit der Schule der ›Caravaggisten‹, bei der um die Form und Legitimation des Neuen in der italienischen Malerei um 1600 gestritten wurde. Tobias Döring erläutert Grundlagen und Wirkungsweisen kulturellen Vergessens, das entgegen dem geläufigen – und von Umberto Eco gestützten – Verständnis nicht als das naturhafte Andere kulturellen Erinnerns, sondern, wie am Titelpuffer von Raleighs *History of the World* (1614) und an einer Szene aus Shakespeares *Henry IV* exemplarisch vorgeführt, als eine eigene, mit bestimmbareren Strategien und Kunstmitteln arbeitende *ars oblivionalis* untersucht wird.

Nach diesen Aufsätzen, in denen drei neue, bzw. neu ausgerichtete Teilprojekte ihre Arbeit vorstellen, berichtet der Beitrag von Enno Ruge über die Ergebnisse seiner im Rahmen des Teilprojekts C 10 entstandenen Habilitationsschrift zum Verhältnis von Puritanern und Theater im frühneuzeitlichen London anhand einer Kontroverse zwischen zwei prominenten Akteuren der beiden ›Lager‹, dem Schauspieler Nathan Field und dem Prediger Thomas Sutton.

Den Abschluss dieser *Mitteilungen* bildet der Bericht über die von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck veranstaltete Tagung »Novità – das ›Neue‹ in der Kunst um 1600: Theorien, Mythen, Praktiken«.

Ich wünsche Ihnen eine anregende Lektüre!



Prof. Dr. Andreas Höfele
Department für Anglistik und Amerikanistik
Ludwig-Maximilians-Universität München



IMPRESSUM

Die Verwendung der Forschungsbeiträge in den Medien ist frei.
Wir bitten jedoch um die Angabe der Quelle und um Zusendung
von zwei Belegexemplaren.

Herausgeber

Sonderforschungsbereich 573
»Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit«
an der Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) München
Sprecher: Prof. Dr. Andreas Höfele

Online-Version der *Mitteilungen*

<http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/mitteilungen>

Konzept und Redaktion

Martina Heger M.A.
Sonderforschungsbereich 573
Öffentlichkeitsarbeit
Ludwigstraße 25
D-80539 München
Telefon: +49 (0)89 2180-3551
Fax: +49 (0)89 2180-16466
SFB573.Heger@lrz.uni-muenchen.de
Redaktionsassistentz: Lisa Fleckenstein

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Andreas Höfele
Prof. Dr. Friedrich Vollhardt
Dr. Arndt Brendecke
Dr. Susanne Friedrich

Gestaltung, Layout und Distribution

Martina Heger

Umschlaggestaltung

aditive® Medienagentur München
marlene kern graphik design münchen

Druck

AZ Druck und Datentechnik
Heisinger Straße 14
D-87437 Kempten (Allgäu)

Erscheinungsort

München

ISSN 1860-6717

INHALTSVERZEICHNIS

Grußwort

Impressum

Sonderforschungsbereich 573 ›Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit‹ 5

Der SFB auf einen Blick – *Strukturübersicht* 6

TEXTBEITRÄGE

Eine Theorie des italienischen Sonetts im Spagat zwischen gattungspoetologischem Ansatz und literarischer Praxis: *La Veronica, o del sonetto dialogo* von Vincenzo Toralto d'Aragona (1589)
Bernhard Huss 7

Kampf der Malerschulen – Guido Renis *Lotta dei Putti* und die ›Caravaggisten‹
Ulrich Pfisterer 16

Was ist ›kulturelles Vergessen‹ und wie kann man es studieren?
Tobias Döring 27

Zum Nebeneinander von Puritanern und Theater im London der Frühen Neuzeit
Enno Ruge 34

VERANSTALTUNGEN

Rückschau 43

Vorschau 43

KURZE NACHRICHTEN

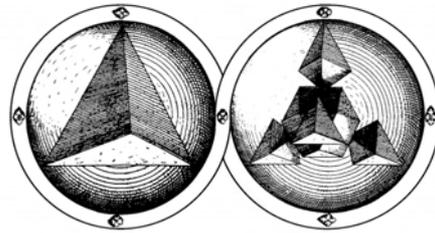
Personalia 43

TAGUNGSBERICHT

Novità – das ›Neue‹ in der Kunst um 1600: Theorien, Mythen, Praktiken
Über eine Tagung des Teilprojekts B 2 im Historicum, München 44

Neueste Publikationen des SFB 573 49

Publikationsreihe P & A 51



Der SFB untersucht Konstitutionsbedingungen und Basisstrukturen der Frühen Neuzeit. Die Kulturwissenschaften erkennen die Frühe Neuzeit zunehmend als Epoche, die einerseits noch von den Traditionsvorgaben des Mittelalters abhängig ist, andererseits aber die Voraussetzungen für den Übergang ›Alteuropas‹ zur Moderne schafft. Der SFB bündelt entsprechende literatur- und sprachwissenschaftliche, historische, philosophische, kunst-, musik- und rechtsgeschichtliche Forschungen unter den Leitbegriffen ›Pluralisierung‹ und ›Autorität‹. Pluralisierung meint zunächst die Vermehrung der in einem Lebens- oder Kulturbereich bekannten und relevanten Repräsentationen der Wirklichkeit und bedeutet darüber hinaus die Emergenz von ›neuem‹ bzw. alternativem Wissen und das Entstehen konkurrierender Teilwirklichkeiten. Diese müssen aufeinander abgestimmt werden; es entstehen Formen des Dialogs, der, über die Grenzen der Teilwelten hinweg, Unterscheidungen, Vergleiche und Übersetzungen vornimmt. Die Felder dieser Dynamik sind bekannt: Konfessionalisierung, Ausdifferenzierung von Wissen, Entdeckung neuer Kontinente, Ausbildung neuer Muster sozialen Verhaltens usw.

Dabei ist davon auszugehen, dass Pluralität noch nicht Pluralisierung bedeutet, die sich erst in einem langen, widerspruchsvollen Prozess einspielt. Wahrheitsansprüche werden nicht lediglich monopolisiert, sondern auf neue Instanzen und Geltungsbereiche verschoben. Hier fordert der Begriff der Pluralisierung den komplementären der Autorität. Autorität meint unterschiedliche Formen von Normierungsansprüchen. Darunter fallen Instanzen politischer und religiöser Macht, die ihre Setzungen zu exekutieren vermögen, ebenso wie Prozesse der Kanonisierung sowie all jene informellen Geltungsansprüche, die schon dem lateinischen Begriff *auctoritas* innewohnen. Autorität fungiert als Geltungsmacht, die Entscheidungen herbeiführt und legitimiert. Sie ist nicht nur Gegenhalt zu Prozessen der Pluralisierung, sondern sie kann Widerspruch hervortreiben und so neue Freiheitsräume eröffnen.

Das Verhältnis von Pluralisierung und Autorität ist also keineswegs deckungsgleich mit dem von Innovation und Beharrung. Die dynamischen Momente der

Pluralisierung stehen der Statik vorgegebener Autoritäten nicht einfach antithetisch gegenüber, vielmehr sind beide in vielfältiger Weise miteinander verflochten. Im konflikthaften Wechselspiel von Pluralisierung und Autorität gilt das besondere Interesse des SFB in seiner gegenwärtigen, dritten Projektphase insbesondere den jeweils ausgehandelten Auflösungen dieser Spannung. Nachdem im ersten Förderabschnitt das Konzept einer prozessual sich herausbildenden Autorität, in der zweiten Förderphase der Pol der Pluralisierung unter den Leitbegriffen ›Disparität‹ und ›Dissens‹ im Mittelpunkt stand, werden nun verstärkt Formen des Sich-Arrangierens mit konflikthaltigen Strukturen und Situationen, Formen der Entschärfung, des Ausklammerns oder der Vergleichgültigung in den Blick genommen.

Der hohe Abstraktionsgrad der Leitbegriffe erlaubt es, für gewöhnlich disziplinär isolierte Prozesse in Literatur, Wissenschaft, Kunst, Gesellschaft, Recht in einheitlicher Perspektive zu betrachten, dabei aber ihre Ungleichzeitigkeiten und Brüche untereinander angemessen zu berücksichtigen. Der zeitliche Rahmen ist bewusst weit gespannt, so dass Phänomene des Spätmittelalters ebenso ins Auge gefasst werden können wie solche der ›Sattelzeit‹ um 1750. Nur ein historisch so weiter Ansatz kann die regionalen und disziplinspezifischen Verschiebungen und Verwerfungen zwischen den anvisierten Prozessen erfassen.

Die Teilprojekte des SFB ordnen sich drei Gruppen zu: Der erste Projektbereich – A. Ambivalenzen gelehrter Diskurse – befasst sich mit Theoriediskussionen frühneuzeitlicher Gelehrtenkultur. Der zweite – B. Ordnungen des Wissens – fächert die Untersuchungsperspektive weiter auf, indem er den Aspekt der Kartierung und medialen Vermittlung von Wissensbeständen aller Art betrachtet. Der dritte – C. Pragmatisierung von Autorität – untersucht, wie autoritative Setzungen instrumentalisiert oder unterlaufen, und wie Handlungsnormen an lebensweltliche Bedürfnisse angepasst werden. In allen drei Bereichen sind die einzelnen Forschungsprojekte so angelegt, dass sie auf der einen Seite den Anforderungen disziplinärer Ausdifferenzierung moderner Kulturwissenschaften genügen, auf der anderen Seite Anschlussstellen für die Überlegungen auf benachbarten Feldern bieten.

DER SFB AUF EINEN BLICK

A. AMBIVALENZEN GELEHRTER DISKURSE

A 3	<i>Auctoritas</i> und <i>imitatio veterum</i>	<i>Jan-Dirk Müller</i> <i>Anna Kathrin Bleuler</i> <i>Sylvia Brockstieger</i>	GERMANISTIK
A 4	Pluralisierung und Hierarchisierung von Lyrikmodellen in der italienischen Frühen Neuzeit	<i>Bernhard Huss</i> <i>Florian Mehlretter</i>	ITALIANISTIK
A 8	Sprachenpluralität im England der Frühen Neuzeit: Übersetzung und literarische Kultur im elisabethanischen Zeitalter	<i>Andreas Höfele</i> <i>Gabriela Schmidt</i>	ANGLISTIK
A 10	Systematisierung und Flexibilisierung des Rechts. Die Rechtslehre der spanischen Spätscholastik im Spannungsfeld zwischen systematischem Anspruch und praktischer Wirksamkeit	<i>Norbert Brieskorn</i> <i>Gideon Stiening</i>	RECHTSPHILOSOPHIE
A 11	Humanistische Theorie der Musik im Wissenssystem ihrer Zeit: Pluralisierung eines Kunstdiskurses	<i>Inga Mai Grootte</i> <i>Bernhard Kölbl</i>	MUSIKWISSENSCHAFT
A 12	Diogenes Laertius latinus zwischen ca. 1416 und 1533	<i>Thomas Ricklin</i> <i>Manuela Kahle</i> <i>Christian Kaiser</i>	PHILOSOPHIE

B. ORDNUNGEN DES WISSENS

B 1	»Schauplätze« des Wissens in der frühneuzeitlichen Expansion	<i>Arndt Brendecke</i> <i>Susanne Friedrich</i>	GESCHICHTE
B 2	Formen und Funktionen des Bildes in der Frühen Neuzeit – <i>novità</i> : Verwandlung des Alten – Hervorbringung des Neuen	<i>Frank Büttner</i> <i>Ulrich Pfisterer</i> <i>Fabian Jonietz</i> <i>Semjon Dreiling</i>	KUNSTGESCHICHTE
B 5	Neue und Alte Welt – Wissenstraditionen in der Christianisierung Amerikas	<i>Wulf Oesterreicher</i> <i>Claudia Bock</i> <i>Ofelia H. de la Cuba</i>	ROMANISTIK
B 6	Autorität des Nichtigen: Wissensformen und Geltungsansprüche »niederer« Erzählens im 15. bis 17. Jahrhundert	<i>Peter Strohschneider</i> <i>Michael Waltenberger</i>	GERMANISTIK
B 7	Gelehrtenkultur und religiöse Pluralisierung: Praktizierte Toleranz im Umgang mit heterodoxen Positionen um 1600 Kooperationsprojekt »Paratexte im Spannungsfeld von Pluralisierung und Autorität«	<i>Friedrich Vollhardt</i> <i>Cornelia Rémi</i> <i>Herfried Vögel</i>	GERMANISTIK GERMANISTIK

C. PRAGMATISIERUNG VON AUTORITÄT

C 10	<i>Saints and Sinners</i> : Theater und Puritanismus in England 1625–1700	<i>Andreas Höfele</i> <i>Daniella Jancsó</i>	ANGLISTIK
C 11	Autorität und politische Kontingenz an der Kurie des 15. Jahrhunderts	<i>Claudia Märkl</i> <i>Duane Henderson</i>	GESCHICHTE
C 14	Oblivio. Zur Semiotik und Pragmatik des Vergessens in England um 1600	<i>Tobias Döring</i> <i>Isabel Karremann</i>	ANGLISTIK
C 15	Pluralität und Autorisierung: Mehrsprachigkeit im Königreich Neapel (16. und 17. Jahrhundert)	<i>Thomas Krefeld</i> <i>Wulf Oesterreicher</i> <i>Amina Kropp</i>	ROMANISTIK
C 16	Verlegerische Strategie und humanistische Gelehrsamkeit: »Vorsokratiker-Fragmente« im späten 16. Jahrhundert	<i>Oliver Primavesi</i> <i>Patrizia Marzillo</i>	GRÄZISTIK
C 17	Risikozähmung zwischen Eigenvorsorge und obrigkeitlicher Fürsorge: Die Pragmatisierung von zukünftigen Schäden in der Frühen Neuzeit Kooperationsprojekt »Pragmatisierung des kanonischen Rechts bei der Kolonisation Amerikas«	<i>Cornel Zwierlein</i> <i>Rebecca S. Knapp</i> <i>Magnus Ressel</i> <i>Thomas Duwe</i>	GESCHICHTE RECHTSGESCHICHTE

TEXTBEITRÄGE – AUS DER ARBEIT DER TEILPROJEKTE

Eine Theorie des italienischen Sonetts im Spagat zwischen gattungspoetologischem Ansatz und literarischer Praxis: *La Veronica, o del sonetto dialogo* von Vicenzo Toralto d’Aragona (1589)

BERNHARD HUSS

In der dritten Förderphase will das neu ausgerichtete Teilprojekt A 4 ›Pluralisierung und Hierarchisierung von Lyrikmodellen in der italienischen Frühen Neuzeit‹ das Augenmerk auf ein dialektisches Verhältnis von Autoritätssetzung und Pluralisierung richten, das vor allem in der Interaktion von Lyriktheorie und dichterischer Praxis zu beobachten ist. Der neue Projektleiter Bernhard Huss gibt mit folgendem Beitrag einen Einblick in das Arbeitsprogramm.

1. Lyriktheorie und Sonettistik im Cinquecento

Im 15. Jahrhundert ist in der italienischen Lyrik eine Modellpluralität vorherrschend, in der sich die heimische volkssprachliche Tradition der Tendenz gegenüberstellt, lyrische Formen der Antike, etwa das Modell der lateinischen Elegie, zu adaptieren. In diesem Spannungsfeld gibt es keinen umgreifend erfolgreichen Ansatz, einem bestimmten Lyrikkonzept zu autoritativer Geltung zu verhelfen. Es herrscht auf dem Gebiet der Lyrik praktisch wie theoretisch ein Autoritätsdefizit. Angesichts dessen wird, wie das Teilprojekt A 4 unter der bisherigen Leitung von Gerhard Regn hat zeigen können, Francesco Petrarca (1304–1374) am Anfang des 16. Jahrhunderts als Autoritätsfigur installiert. Dabei wird Petrarca einerseits als rein stilistisches Modell kanonisiert (namentlich von Pietro Bembo). Andererseits greift man aber auch auf Petrarcas Selbststilisierung als eine personale Anschauungsfigur mit moralphilosophischer Dimension zurück: Die Liebesgeschichte, die Petrarcas *Canzoniere* konstruiert, wird verstanden als eine Abbildung moralphilosophisch relevanter biographischer *experientia*. So gewinnt die Figur Petrarca neben der stilistischen auch eine personale Autorität, die normativ wird. Um sie kann sich die Praxis der Liebeslyrik zunächst zentrieren. Doch im Verlauf des 16. Jahrhunderts gerät sie in den Sog eines neuerlichen Pluralisierungsgeschehens. Es kommen jetzt nämlich sowohl neue theoretische Modelle als auch neue praktische Modelle ins Spiel: Auf Seiten der Theorie spielt in erster

Linie die aristotelisch fundierte Systempoetik eine zentrale Rolle. In dichtungspraktischer Hinsicht ist unter anderem die neue Bedeutung der Odendichtung (die pindarische und die anakreontische Ode stellen sich neben die horazische Ode) eine Herausforderung für den Status des lyrischen Gattungsspektrums, wie es aus Petrarca überkommen ist. So muss etwa die italienische *Canzone* mit Blick auf die nunmehr erweiterte Odentradition neu positioniert werden. In seiner neuen Ausrichtung will das Teilprojekt A 4 zeigen, wie in dieser Situation teils neue Ordnungsbildungen versucht werden, teils Konflikte stillgestellt werden.

Die Lyrik nimmt in der Dichtungstheorie des Cinquecento eine Sonderstellung ein.¹ Die antike Theoriebildung stellt den rinascimentalen Theoretikern zwar reiches Material für Gattungen wie Epos und Tragödie zur Verfügung, sagt aber nichts aus über Definition und Interpretation einer Lyrik, die ihre Wurzeln in der volkssprachlichen Tradition hat und sich von antiker ›Lyrik‹ (die ja von der antiken Theorie allenfalls thematisiert werden konnte – was nur recht sparsam geschah) substantiell unterscheidet. Diesem Vakuum war durch die oben skizzierte Konstruktion der Modellautorität Petrarca eine Zeit lang abzuwehren. Doch konnte dies nur so lange funktionieren, wie es keine Versuche gab, eine systematisch orientierte Gattungspoetik aufzubauen, die eben aufgrund ihres systematischen Anspruchs für sämtliche Dichtungsgattungen und damit auch für die Lyrik Gültigkeit beanspruchen musste. Im Zuge der stetig verstärkten Aristotelesrezeption, die nach der 1498 schon einmal erfolgten Übersetzung ins Lateinische (Giorgio Valla) und der Publikation des griechischen Originaltextes der *Poetik* (1508 in den *Rhetores Graeci* bei Aldus Manutius) besonders durch Alessandro de’ Pazzis griechisch-lateinische Textausgabe von 1536 befeuert wurde, kommen nun aber Versuche genau dieser Art auf.² Dabei kann es zunächst so scheinen, als sei eine ›Hauptgattung Lyrik‹ nach Aristoteles gar nicht denkbar – doch die rinascimentale Komplementierung der Autorität Aristoteles’ durch die Autorität des Horaz macht nach dem Verständnis der zeitgenössischen Theoretiker gerade eine solche Behandlung der Lyrik als Gattung unumgänglich.³ So gerät auch ein aristotelischer Ansatz der Poetologie in die Not und den Konflikt, eine Theorie der Lyrik denken zu müssen, obwohl die *Poetik* des Aristoteles dafür kaum zureichende Ansätze liefert.⁴ Dies alles hat Weiterungen für das Petrarca-Verständnis des 16. Jahrhunderts. Neben die Exegese von Francesco Petrarcas Lyrik und ihre Behandlung als

1. Vgl. Ferroni/Quondam 1973, 13 f. sowie Weinberg [1961] 1974, Bd. 2, 807 f.
2. Vgl. zu deren Auswirkungen auf die zeitgenössische Interpretation der Dichtung von Francesco Petrarca exemplarisch Huss 2004, 322–327.
3. Vgl. Behrens 1940, 84–86, allg. den gesamten Abschnitt »Italienische und lateinische Poetiken des 16. Jahrhunderts«, 67–102; und jetzt bes. Hempfer 2008.
4. Zum hohen Systematisierungsdruck in der *Poetik* des Cinquecento vgl. exemplarisch Behrens 1940, 71; Weinberg [1961] 1974, Bd. 1, 247.

singulär vorbildhaft treten nun (wenn auch in reduzierter Zahl, verglichen mit den gattungspoetischen Ansätzen im Bereich von Tragödie und Epos) Versuche, eine Poetik des Sonetts¹ oder der Lyrik² schlechthin zu schreiben. Für diese Poetik sind die lyrischen Texte Petrarcas erwartungsgemäß von großer Bedeutung, aber der systematische Ansatz führt doch dazu, dass Petrarca seine Rolle als alleinige Bezugsinstanz lyrischen Dichtens zunehmend einbüßt. Die Systempoetik tendiert dazu, Petrarca nicht mehr als Solitär zu behandeln, sondern ihn stets im Verbund mit anderen Autoren/Texten unter systematischen Kategorien zu behandeln. Der *Canzoniere* Petrarcas ist nurmehr ein – wenn auch exzellentes – Beispiel, er ist *eines* von vielen möglichen Resultaten der *poetica*. Diese wird ihrerseits in ein aristotelisierendes Gesamtsystem der *arti* eingeordnet.³

Bei dem Versuch, die Sonettistik systempoetologisch mit den Befunden zu anderen Gattungen abzugleichen und sie in das Gattungssystem insgesamt einzugliedern, müssen konstitutive Unterschiede des Sonetts zu den anderen Gattungen häufig verschwiegen werden. Andererseits sind viele »systematische« Analogien des Sonetts zu anderen Gattungen durch sehr forcierten Theorieaufwand überhaupt erst herzustellen. So bemüht sich Giovanni Talentoni in einer langen *Lezione* von 1587 ausführlich, eine systematische Beschreibung literarischer Prologe und Proömien in verschiedenen Gattungen zu erstellen, und tut dies mit dem Ziel, auch das Sonett dieser »Poetik des Prologs« systematisch eingliedern zu können:⁴ Wie es in Tragödie, Komödie, Epos und etwa auch der Bukolik (die unter Berufung auf Minturno zur Epik gerechnet wird)⁵ Proömialsequenzen gibt, die einer genau definierbaren Funktion dienen, muss es auch im Sonett und insgesamt in der Lyrik entsprechende Strukturen geben. Dadurch tritt die Lyrik an die Seite der anderen Gattungen, und Petrarca liefert mit seinem Proömialsonett einen willkommenen Belegtext für die gattungskonstitutive Gestaltung lyrischer Prologe insgesamt.

1. Vgl. bes. Crispolti [ca. 1592] 1974.
2. Vgl. neben den bedeutenden theoretischen Texten Torquato Tassos, die die Bibliographie verzeichnet, bes. den wohl komplexesten Versuch des Cinquecento, eine umfassende Theorie der Lyrik zu schreiben, nämlich Pomponio Torellis *Trattato della poesia lirica* (Torelli 1974).
3. So bspw. in Tassos *Discorsi del poema eroico* zu Beginn des 5. Buches: vgl. Tasso 1964, 200–202.
4. Vgl. Talentoni [1587] 1730; zum systematischen Ansatz dort bes. 3, 14 ff., 25, 27 f.
5. Ebd., 14.

2. Ein *Dialog über das Sonett* von 1589

Nicht nur der Relation der »großen« Gattungen untereinander eignet in vielen rinascimentalen Theoriekonstrukten ein agonales Moment, sondern auch die lyrischen Untergattungen werden von den Theoretikern des Öfteren nach ihrer Wertigkeit miteinander abgeglichen. Nicht zuletzt angesichts der faktischen Wirkungsmacht von Petrarcas *Canzoniere* nimmt dabei das Sonett eine prominente Position ein. In einer impliziten Einrede gegen Dantes in *De vulgari eloquentia* vorgenommene Privilegierung der *Canzone* hatte schon im späteren

15. Jahrhundert Lorenzo de' Medici die besondere Dignität des Sonetts behauptet. Sie gründe sich, so Lorenzo, auf die besondere gestalterische Schwierigkeit, die diese Gedichtform in gedanklicher und formal-gestalterischer Hinsicht aufweise.⁶ Die bei Lorenzo schon deutlich angelegte Nobilitierung des Sonetts betreibt die Theorie des Cinquecento nun ganz entschieden, wenn Cesare Crispolti um 1592 zu Beginn seiner vor der Accademia Insensata in Perugia gehaltenen *Lezione del sonetto* behauptet, das Sonett sei die höchste Gattungsform der volkssprachlichen Dichtung überhaupt,⁷ und wenn Vincenzo Toralto kurz zuvor den Versuch unternimmt, dem Sonett gar eine höhere Dignität zuzuschreiben als der Tragödie. Damit ist das Sonett nicht nur innerhalb der italienischen

Literatur in eine Spitzenposition eingerückt, sondern es kommt sogar höher zu stehen als diejenige Gattung, der man neben dem Epos die höchste Wertigkeit zuzuschreiben pflegte.

Der Text, in dem jener Versuch unternommen wird, trägt den Titel *La Veronica, o del sonetto dialogo*. Er ist von seinem Verfasser Vi[n]cenzo Toralto (auch Toraldo) d'Aragona, einem nicht unbedeutenden Vertreter des Napolitaner Kulturlebens und sonettistischen Korrespondenzpartner unter anderem von

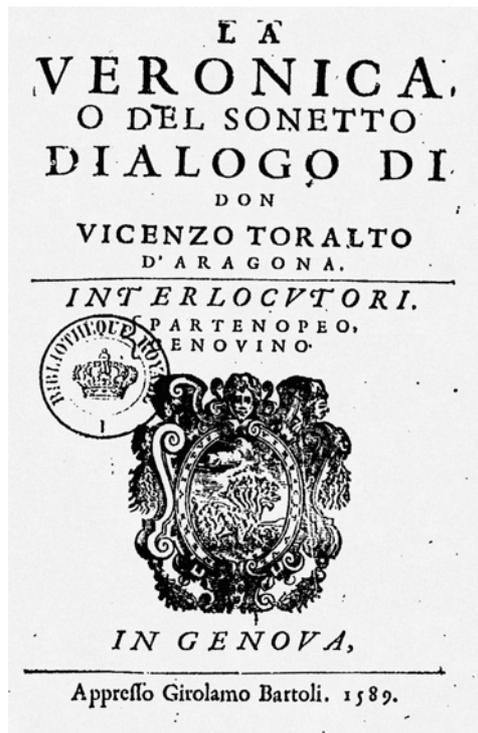


Abbildung 1
Vincenzo Toralto: »La Veronica«, Frontispiz (Toralto 1589).

6. Vgl. De' Medici 1991, 150 f.; dort bes.: »mi sforzerò mostrare [...] lo stile del sonetto non essere inferiore o al ternario o alla canzone o ad altra generazione di stile vulgare, arguendo dalla difficoltà: perché la virtù, secondo e filosofi, consiste circa el difficile. [...] Concluderemo per questo il verso vulgare essere molto difficile, e, tra gli altri versi, lo stile del sonetto difficillimo, e per questo degno d'essere in prezzo quanto alcuno degli altri stili vulgari.«
7. Crispolti [ca. 1592] 1974, 195: »mi son risoluto di ragionarvi al presente del sonetto, poema sovra ogn'altra poesia toscana nobile et eccellente«. Dies wird, ähnlich wie bei Lorenzo, ausführlich mit der besonderen dichterischen Schwierigkeit des Sonetts begründet.

Giovan Battista Marino,¹ 1589 in Genua bei Girolamo Bartoli publiziert und Alberico I. Cybo Malaspina, dem Principe di Massa e Carrara, gewidmet worden.² Dieses Werk, das die Forschung ebenso wie seinen Autor bislang eher stiefmütterlich behandelt hat,³ ist der außergewöhnliche Versuch, eine Poetik des Sonetts in Dialogform zu präsentieren. Es unterhalten sich auf einem Spaziergang in der Nähe einer Genueser Villa der Gastgeber Genovino und sein aus Neapel stammender Gast mit dem gleichfalls sprechenden Namen Partenopeo. Äußerer Anlass des Gesprächs ist das Bestreben, der aus Genua stammenden Dame Veronica Grimalda (sic, also einem Mitglied der einflussreichen Familie Grimaldi) diskursiv zu huldigen. Dazu wird der Text eines laudativen Sonetts herangezogen, das ein Akademiker⁴ mit dem Akademienamen »Il Risvegliato« verfasst haben soll. Ausgehend von diesem Gedicht befassen sich weite Strecken des Gesprächs mit dem Sonett als Gattungsform. Neben einer Reihe von lyrischen Texten des Risvegliato, hinter dem sich kein anderer verbergen dürfte als Toralto selbst,⁵ werden als Beispieltexte Sonette von Francesco Petrarca und Giovanni Della Casa herangezogen. Mit dem Lob der Signora Grimaldi verbindet sich jenes Ziel einer theoretischen Exaltierung der Sonettform schlechthin. Freilich geraten die Ausführungen zum Sonett ihrem Verfasser unter der Hand zu einem theoretisch kaum bewältigten Konglomerat heterogener Postulate, deren Widersprüchlichkeit er zu kaschieren versucht. Gerade darin liegt nun das Interesse, das die *Veronica* als Dokument einer unabgeklärten theoretischen Debatte zur Poetologie der lyrischen Kleinformen beanspruchen kann.

1. Vgl. zu Toraltos Einbindung in die Literatenszene seiner Zeit Quondam 1975, 27 f., 30, 164.
 2. Zu Alberico I., mit dem Toralto gemäß der Schlusspartie seines Textes verwandt sein will und mit dem er unter der Maske seines Akademikernamens eine im Dialog selbst zitierte Sonettkorrespondenz geführt haben will, vgl. Petrucci 1981 sowie die Beiträge in dem einschlägigen Sammelband, den die Bibliographie verzeichnet (AA.VV. 1995).
 3. Vgl. aber zur *Veronica* Ferroni/Quondam 1973, 165–167; Parenti 1978; Lecerle 1993; zu Vincenzo Toralto des Weiteren Dolla 2004.
 4. Vermutlich der Neapolitanischen Accademia degli Svegliati angehörig; vgl. zu dieser Maylender 1930, 280 f.
 5. Diese Vermutung der Forschung (Ferroni/Quondam 1973, 165; Parenti 1978, 232) wird durch die Schlussteile des Dialogs annähernd zur Gewissheit. Dort wird der Risvegliato eindeutig als Angehöriger der Familie Toralto ausgewiesen (Toralto 1589, 81 f.).

3. Das Sonett: ein mehrfach codierter Text, teils nützlich und teils angenehm

In der Dichtungstheorie der Renaissance stark präsent ist die aus Horaz (*Ars poetica* 343) abgeleitete Maxime, der Dichter habe das Nützliche (*utile*) mit dem Angenehmen (*dulce*) zu verbinden. Sie wird bei Toralto auf das Sonett projiziert: Das Sonett in seiner spezifischen Schwierigkeit (und daher seiner besonderen Dignität, s.o.) zeichne sich durch zwei Niveaus der Verstehbarkeit aus.⁶ Zum einen sei es durch einen klar verständlichen

Literalsinn charakterisiert, der im Fall des Lobsonetts auf Veronica Grimaldi beispielsweise der Adressatin mühelos zugänglich sei. (Hier, auf der Ebene des Wortsinns und seiner sprachlichen Verfasstheit, siedelt sich der sonettspezifische *diletto* zuallererst an, siehe unten). Zum anderen aber gebe es im Sonett eine »nützliche«, zweite Sinnenebene tieferer Wahrheit: Je verständlicher ein gutes Sonett auf den ersten Blick scheine, desto dunkler und geheimnisvoller gebe es sich in Wirklichkeit bezüglich seiner Gehalte an »Wahrheit« (*vero*) und »Wissen« (*dottrina*). Damit wird ein tradiertes Schema allegoretischer Textdeutung modifiziert: Nicht mehr der in irgendeiner Weise schwierige, irgendwie anstößige oder brüchige Wortsinn erheischt eine allegoretische Entschlüsselung, sondern gerade

der »glatte« Text birgt arkane Sinnschichten. Erkennbar sucht Toralto hier eine Entwicklung zu konterkarieren, die der »Massenpetrarkismus« im Gefolge von Bembo's Instaurierung des Stilideals Petrarca mit sich bringt: Die Sonettdichtung soll sich hier nicht in petrarkistischer Leichtläufigkeit erschöpfen dürfen, sondern gerade die weitgehend kodifizierte, schematisierte Stiloberfläche petrarkistischer Lyrik, besonders Sonettistik, hat nun wieder etwas zu leisten, wovon sie seit dem 15. Jahrhundert immer mehr entlastet worden war: eben jene Vermittlung von *dottrina*. Der Konflikt, der sich einer im Gefolge des Horaz traditionell auf die »Nützlichkeit« literarischer Texte ausgerichteten Dichtungstheorie aus der landläufig hochgeschätzten Süße, Kantabilität, klanglichen Annehmlichkeit petrarkistischen Dichtens ergibt, soll stillgestellt werden, indem gerade der Lyrik der stilistischen *dolcezza* tiefere Sinnhaftigkeit zugeschrieben wird. Anders als im programmatischen Einleitungsgedicht von Bembo's *Rime* soll



Abbildung 2
 Vincenzo Toralto: »La Veronica«, Beginn der Widmungsvorrede an den Principe di Massa e Carrara (Toralto 1589, 3).

6. Vgl. dazu bes. Toralto 1589, 8–11.

also der ›Nutzen‹ der Dichtung gerade nicht aus einem literalsinnigen moralischen Exempel herrühren. Toraltos Rekurs auf die Allegorese muss freilich verschweigen, dass schon bei Petrarca selbst nicht nur das stilistische Moment im Vergleich zum ›Inhalt‹ deutlich forciert erscheint, sondern auch die Verfahren herkömmlicher Allegoresepraxis von Texten des *Canzoniere* ostentativ unterlaufen werden.¹

Mit seiner These nimmt Toralto in der zeitgenössischen Debatte über die Notwendigkeit oder Nicht-Notwendigkeit einer Verbindung von *utile* und *dulce* in der (hier: lyrischen) Dichtung augenscheinlich recht klar Stellung zugunsten der Notwendigkeit.² Allerdings scheint Partenopeo, der belehrende Gesprächspartner, streckenweise wieder ganz zu vergessen, dass das ›Nützliche‹ mit dem ›Angenehmen‹ so eng verklammert worden ist: Im Rahmen einer Kritik an der inhaltlich zu ›gravitätischen‹ Lyrik von Giulio Camillo wird plötzlich rundheraus behauptet, das Wirkungsziel der Dichtung liege in nichts als im *dilettare*.³ Damit wird nicht nur implizit eine Position des radikalen Aristotelismus eines Ludovico Castelvetro reflektiert, der in seiner Explikation der Dichtungstheorie des Aristoteles den *diletto* jeglicher Vermittlung von *dottrina* oder moralischen Nutzbarkeit von Literatur weit vorgeordnet hatte.⁴ Sondern es wird im Folgenden auch klar, dass der *diletto* der Sonettistik primär aus ihrer stilistischen Gestaltung resultiert.⁵ Der Bürge des jetzt mit einem Mal aufgetauchten exklusiven Annehmlichkeitspostulats ist kein anderer als Francesco Petrarca, und zwar in seiner Eigenschaft als absolut stilsicherer Sonett-dichter. Damit hat eine vulgärbembistische Stilfixiertheit die ursprüngliche Argumentationslinie des Partenopeo unterlaufen, die gerade jene über die stilistische Ebene hinausweisende Zwei-Sinnigkeit und mit-

hin einen doktrinären Mehr-Sinn als Spezifikum des Sonetts festschreiben wollte. Aber auch in sich sind die Ausführungen zu jenem tieferen Verständnisniveau nicht unproblematisch.

4. Das Nützliche am Sonett: die Vermittlung von ›Wahrheit‹

Wie zu sehen war, soll die postulierte tiefere Sinnschicht des Sonetts durch ein Verfahren der Allegorese sichergestellt werden. Auf ein solches Verfahren verweist bereits bei der Einführung der These von den zwei Sinnebenen der Sonettistik das Vokabular Toraltos. Er bezeichnet die äußere Gestalt des Sonetts als »scorza« (Rinde, Schale), unter der belehrende Gehalte verborgen lägen.⁶ Der Verlauf des Dialogs zeigt, dass hier vor allem an eine Allegorese platonistischen Typs gedacht ist. Wo es um eine Aufschlüsselung der präsumptiven arkanen Sinnschichten des Sonett-Textes geht, werden mit Vorliebe »i platonici« herbeizitiert.⁷ Namentlich genannt ist Marsilio Ficino (1433–1499),⁸ der die platonistische Dichtungsexegese der Renaissance maßgeblich bestimmt hat. Nun hat Ficino in der Tat das Projekt verfolgt, die volkssprachliche Lyrik seiner Zeit im Sinne seiner dogmatischen Auffassung des Platonismus doktrinär zu befrachten. Davon legt insbesondere die Auseinandersetzung Zeugnis ab, die in Lorenzo de' Medici's *Canzoniere* mit der zeitgenössisch aktuellen Dichtungstheorie des Ficinianismus geführt wird.⁹ Bei Ficino und den Ficinianern wie Cristoforo Landino ist die platonistische Allegorese ein Instrument, Dichtung den Anliegen eines kosmologisch, metaphysisch und erkenntnistheoretisch ausgerichteten Platonismus dienstbar zu machen. ›Weltliche‹ Aspekte welcher Art auch immer spielen dabei eine denkbar untergeordnete Rolle. Ihnen wird zumeist gar mit großem Misstrauen begegnet. Dies gilt nicht zuletzt für die Dichtung Petrarca's und der Petrarkisten des Quattrocento – Ficino skizziert sie als eine Dichtung der erkenntnisverhindernden Weltverstrickung und situiert seine eigene platonistische Ideal-lyrik fernab der tatsächlichen Phänomene der italienischen Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts.

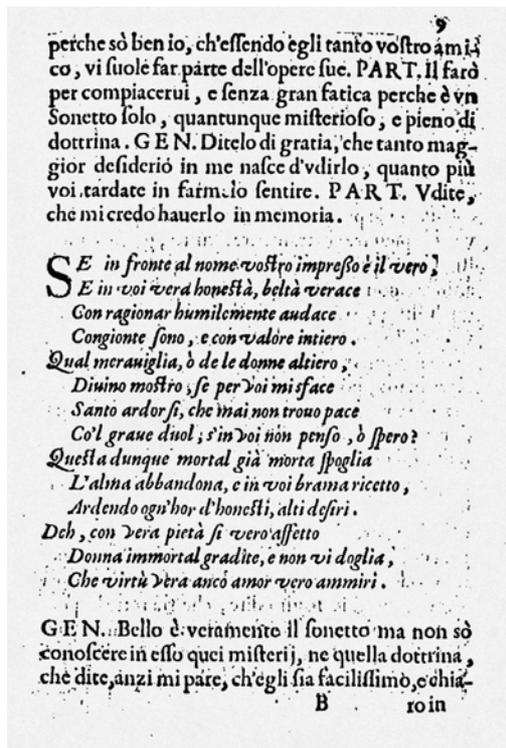


Abbildung 3

Vicenzo Toralto: ›La Veronica‹, das Veronica-Sonett des Risvegliato (Toralto 1589, 9).

1. Vgl. Föcking 2000.

2. Ähnliche Postulate finden sich hinsichtlich der Sonettistik z.B. bei Talentoni [1587] 1730, 32: »il fine del Poeta [...] il quale, sebbene accidentalmente, e per instrumento del giovare, è il dilettare, è però essenzialmente il giovare, cioè l'introdurre negli animi nostri, come volle Aristotile, costumi buoni, e ritargli da' rei« (vgl. Weinberg [1961] 1974, Bd. 1, 225). Ausführlich äußert sich in diesem Sinne Torellis *Trattato della poesia lirica* in seiner einleitenden »Lezion prima« (Torelli 1974, 239–250).

3. Toralto 1589, 18. Zu vergleichbaren Positionen s. Weinberg [1961] 1974, Bd. 1, 177 mit Anm. 43 (Tasso); Bd. 1, 240 (Cresci); Bd. 2, 664 (Malatesta); zu Tasso in diesem Kontext vgl. Regn 1987a, 400.

4. Vgl. Behrens 1940, 91.

5. Toralto 1589, 18 f.

6. Ebd., 10.

7. Vgl. bspw. ebd., 57.

8. Ebd., 79.

9. Vgl. dazu ausführlich Huss 2007.

Anders Toralto. Er will seine Forderung nach einer platonistischen tieferen Sinnschicht der Sonettistik mit der faktischen Präsenz des von Ficino eigentlich abgeurteilten *Petrarca lirico* vermitteln. Um dementsprechend keinen Konflikt aufkommen zu lassen, nimmt Toralto dem Ficinianismus seinen gerade auch in der Liebestheorie manifesten metaphysischen und erkenntnistheoretischen Radikalismus. Zwei Beispiele hierfür:

- 1) Das erste Terzett des im Dialog zentral behandelten Veronica-Sonetts des Risvegliato lautet wie folgt:

Questa dunque mortal già morta spoglia
L'alma abbandona, e in voi [angeredet ist die Dame]
brama ricetto,
Ardendo ogn'hor d'honesti alti desiri.

Das erklärte Ziel Partenopeos ist es nun, diese Passage unter Rekurs auf die Ficinianische Theorie von der Notwendigkeit gegenseitiger Liebe sowie vom daraus resultierenden ›Seelentausch‹ der Liebenden zu erläutern. Ficino entwickelt seine diesbezügliche Lehre in seinem *Commentarium in Convivium Platonis*.¹ Bei ihm trägt sie die Züge mystischer Erhabenheit: Die Voraussetzung für eine wahrhaft göttlich zu nennende Liebesbeziehung unter Menschen ist die Entsprechung der Liebenden in ihrer geistigen Anlage. In der wahrhaftigen Liebesbeziehung verschmelzen die Identitäten der Liebenden in eins bzw. findet ein Tausch ihrer Seelen statt (*amans vivit in alio*). Diese Verschmelzung bedingt durch den Selbstverlust einen ›einzigsten Tod‹ (*una mors*), ruft aber im Verein damit ein ›zweifaches Wiederaufleben‹ hervor (*reviviscentia duplex*). Ein solcherart mystisch konturierter *amor mutuus* ist die Voraussetzung für den metaphysischen ›Himmelsaufschwung‹ diviner Liebespaare unter den Menschen, die somit die Grenzen überschreiten, die menschlichem Erkennen für gewöhnlich gesetzt sind, und sich ins Kosmische bewegen, nach oben hin zum Göttlichen. Dagegen ist der nicht auf solche Weise wiedergeliebte Liebende für diesen Weg der Erkenntnis ›tot‹, weshalb das Nicht-Wiederlieben einem mystischen ›Totschlag‹ (*homicidium*) gleichkommt.

Wollte Partenopeo das zitierte Terzett nun nach Maßgabe dieser Lehre interpretieren, so wäre damit in der Tat ein Stück ›klassische‹ ficinianische Dichtungs-allegorese geleistet. Zugleich wäre der zu Beginn von Toralto aufgestellten Forderung Genüge getan, gerade ›eingängige‹ Sonett-Texte hätten die schwersten ›doktrinären‹ Gehalte zu bergen. Doch damit wäre ein großer Schritt weg vom unmittelbaren Textverständnis der literalen Ebene getan. Und genau einen solchen Schritt will Toralto, der den Petrarkismus und die zeitgenössische Sonettistik als sehr weitgehend deallegorisierte Felder kennen muss, offenbar ungeachtet seiner eigenen Allegorese-Forderung vermeiden. So bietet er in seiner ›allegoretischen‹ Deutung des Textes eine banalisie-

1. Vgl. dort bes. Kap. 2.8; ergänzend Kap. 2.6, 5.9, 7.6.

rende und rationalisierende Deutung der von ihm herbeizitierten Platonismen, die letztendlich vom Wortsinn des Gedichts gar nicht mehr weit entfernt ist: Der ficinianische Topos von Liebestod und Seelentausch heißt nichts anderes mehr, als dass ein Liebender eben immer an seine geliebte Dame denkt – und ein nicht wiedergeliebter Liebender ›tot‹ ist, weil eine unerwiderte Liebe physiologische Probleme hervorruft und über forcierte Verdauungsstörungen zum Tod führen kann, und außerdem gedankenversunkene Personen in ihrem Aussehen an Tote erinnern.²

- 2) Das zweite Terzett jenes Sonetts des Risvegliato lautet wie folgt:

Deh, con vera pietà si vero affetto
Donna immortal gradite, e non vi doglia,
Che virtù vera, anco amor vero ammiri.

Auch hier befließigt sich Partenopeo, einen platonischen Topos herbeizuzitieren, der einen tieferen Sinn der Passage etablieren soll.³

Platone dice, che l'amore hà principio dallo stupore,
e dalla meraviglia.

Diese kurz aufgerufene Charakteristik der verstörenden und aufrührenden Effekte der Liebe gemahnt an Platons *Phaidros* ebenso wie an sein *Symposion* und die einschlägigen Ficinianischen Exegesen. Die damit bezeichneten tiefen philosophischen und metaphysischen Erfahrungen finden aber in der tatsächlichen ›Allegorese‹ des Textes, die Partenopeo vornimmt, keine Entsprechung. Vielmehr reduzieren sich der vermeintliche platonische *stupore* und das doch nach Platon zu verstehende *ammirare* des Liebenden auf einen recht weltlichen (*sit venia verbo*) ›Frosch im Hals‹ des Liebhabers, der seine ›göttliche‹ Dame sprach- und regungslos anstarrt.⁴

Die ›tiefere Wahrheit‹, die es hinter dem Text zu entdecken geben soll, reduziert sich jeweils auf die vulgärplatonistische Paraphrase des Wortsinns, dessen

2. Toralto 1589, 57; vgl. dort bes.: »ne questo [nämlich die zuvor umrissene ficinianische Theorie vom *amor mutuus*] vuole altro inferire, se non che stando continuamente il pensiero dell'amante nell'amata, si può dire, che ci stia l'anima ancora, essendo il pensiero parte principalissima dell'anima. dicono di più, che l'amante, non essendo riamato, è morto, perche il continuo pensare distrahendo gli spiriti del corpo da ogn'altra operatione, impediscono il digerire de' cibi, e così viene à cagionare nell'huomo indisposition tale, che 'l può condurre à morte, oltre che colui, ch'in un profondo pensiero stà immerso, rasmembra un morto.«

3. Ebd., 65.

4. Ebd.: »Platone dice, che l'amore hà principio dallo stupore, e dalla meraviglia; perche prima l'huomo stupisce, vedendo una donna d'estrema bellezza, e virtù; e poi comincia ad amarla; e però dice il Risvegliato, che virtù vera anco amor vero ammiri. in oltre è proprio dell'amante ammirare, e riverire l'amata, come cosa divina, il che ben hò io provato pochi di sono, ch'andando risoluto di scoprire alla donna mia il dolore, che per lei mi travaglia, non si tosto fui alla sua presenza, che restai agghiacciato, e tremante in modo, che non valsi à formar parola.«

Überschreitung programmatisch doch gerade gefordert war. Mit anderen Worten: die Etablierung eines Zweitsinns, die sicherstellen soll, dass dem Sonett die Funktion zugeschrieben werden kann, *dottrina* und damit ein *utile* zu vermitteln, erfolgt nicht durchschlagend. Der Konflikt zwischen der stilzentrierten petrarkistisch geprägten Sonettistik und einer ›doktrinären‹ Programmatik ist nur phasenweise stillgestellt. Und er wird, wie wir gesehen haben, vom Text selbst in anderen Phasen rundheraus verabschiedet, indem das Wirkungsziel des *diletto* zum lyrischen Alleinstellungsmerkmal avanciert.

Der Platonismus wird von Toraltos Dialog auch andernorts durch Verweltlichung den geläufigen lyrischen Thematiken kompatibler gemacht: So reduziert der Text Ficinos hierarchische Liebesformen des *amor divinus*, *amor humanus* und *amor ferinus* (aus dem *Symposium*-Kommentar Kap. 6.8) auf drei Affektstufen, die von Petrarcas *Canzoniere* allesamt bedient werden¹ und deren Ausdruck unterschiedliche lyrische Stillagen dienen können.² Eine solchermaßen desubstantialisierte, ästhetisierte Liebessystematik ist dann auch ohne weiteres höfisch-gesellschaftlich einzubinden, indem in unmittelbarem Anschluss an ihre liebeslyrischen Deutungsversuche die Gesprächspartner in ein urbanes Geplänkel darüber verfallen, wem in der Lebenswelt nun welche dieser liebeslyrischen Affektstufen zukomme.³

Der somit nicht von Erfolg gekrönte Versuch Toraltos, der Sonettistik einen ernsten und tiefen Zweit Sinn zuzuweisen, dürfte direkt mit der konservativen *conchetto*-Theorie seines Mit-Akademikers und Akademiepräsidenten Giulio Cortese zusammenhängen.⁴ Cortese privilegiert den konzeptionellen Kern lyrischer Texte (*conchetto*) vor deren sprachlich-stilistischer Gestaltung (*locuzione*). Bei Toralto freilich ist der *conchetto* der Lyrik ungeachtet aller philosophischen Postulate eher höfisch-rhetorisch begriffen, und er schwebt darüber hinaus in beständiger Gefahr, sich einem von Toralto programmatisch nicht gewollten protobarocken, pointistischen Konzeptismus anzuverwandeln. Dies wird insbesondere in der zweiten Hälfte des Dialogs deutlich, in der zahlreiche in pointenhafter Art verschlüsselte und zugespitzte Gedichte des Risvegliato angeführt werden, die ohne die Beifügung von *argomenti*, wie sie das Gespräch zwischen Partenopeo und Genovino glücklicherweise liefern kann, gar nicht mehr verständlich wären.⁵ Mit seinem programmatischen Anspruch scheint sich Toralto im Übrigen der ernsten, hohen Lage der italienischen Sonettistik des Cinquecento zu nähern,⁶ während die mangelnde Einlösung jenes Anspruchs der *dottrina* auf die Wirkungsmacht des un-

ter dem Vorzeichen von *piacevolezza* und *diletto* stehenden lyrischen *mainstream* weist, den eine »stärker, oder besser: evidenter rhetorisierte[] höfische[] Publikumsbezogenheit« kennzeichnet.⁷ Toraltos *Veronica* laviert zwischen beiden Strömungen und zeigt durch ihr Schlingern die Schwierigkeit auf, kontrastive Entwicklungen innerhalb des vermeintlich monolithischen lyrischen Petrarkismus theoretisch schlüssig zu verarbeiten.

5. Das Angenehme am Sonett: seine stilistische Formung

Der *diletto*, den das Sonett erzeugen soll, kommt nach Darstellung Partenopeos durch den kunstreichen Einsatz stilistischer Mittel und insbesondere dadurch zustande, dass der Dichter die für seinen Gegenstand jeweils angemessene Stillage virtuos trifft.⁸ Damit ergänzt Toralto die Programmatik der *dottrina* durch die einer dichterischen Annehmlichkeit, wie sie sich unter Gesichtspunkten des Stil- und Gegenstandsdecorums ergibt. Dabei präsentiert sich ihm ebenso wie anderen Theoretikern des lyrischen Stils (etwa Crispolti, Torelli und Tasso) das Problem, dass – angesichts der antiken und volkssprachlichen Vielfalt lyrischer Praxis und der sparsamen, evasiven Äußerungen vorgängiger Theorie – die Lyrik, insbesondere das Sonett, im Gegensatz zu anderen Gattungen (wie Tragödie, Epos und Komödie) weder hinsichtlich ihrer Gegenstände noch in ihrem Stilniveau eindeutig festzuschreiben war, ja dass es geradezu eine prinzipielle Gesetzesfreiheit zu geben schien, die die Lyrik dem stilpoetologischen Zugriff stets wieder zu entziehen drohte:⁹ Jede der klassischen drei Stilarten schien lyrisch bedienbar, und dementsprechend jede Sujetlage zugelassen.¹⁰ Angesichts dessen sucht Partenopeo die Anforderungen einer primär rhetorisch perspektivierten Stilpoetik zu erfüllen: Er bemüht sich, ähnlich wie Tasso in den stilpoetischen Abschnitten seiner dichtungstheoretischen Schriften (unter anderem in der *Cavaletta* sowie den *Discorsi del poema eroico*, Buch 5 und 6), bis hin zu den Details der Effekte in der Verwendung einzelner Buchstaben und Laute zu definieren, welche stilistischen und klanglichen Textverfahren im Sonett welche Stilhöhe erzeugen, und welchem bestimmten thematischen Niveau sie dadurch angemessen sind.¹¹

7. Schulz-Buschhaus 2008, 1.

8. Vgl. bes. Toralto 1589, 18 f.

9. Vgl. allg. Behrens 1940, 77 und insbes. Crispolti [ca.1592] 1974, 201; Torelli 1974, 308; Tasso 1823, 45 f.; ders. 1958, 619, 629 f., 633 ff.; ders. 1964, 223. Bei Tasso kollidieren solche Feststellungen einerseits mit seinem Bemühen, einen »süßen« lyrischen Stil gerade für das eigene Dichten festzuschreiben, und andererseits mit seiner Hochschätzung der »gravitätischen« Stillage im Sonett. Vgl. zur Problematik von Tassos Stiltheorie Regn 1987a und ders. 1987b, 212–220.

10. Vgl. Toralto 1589, 19 ff. und das daraus gezogene Fazit, 24: »da quanto dunque s'è detto si puote raccogliere il modo da mostrar nelle rime gravità, piacevolezza, dolore, & affanno, e da far lo stile hor alto, hor mezzano, ed hora humile secondo la qualità del soggetto.«

11. Ebd., 19 ff.

1. Ebd., 61.

2. Vgl. bspw. ebd., 19.

3. Ebd., 66, 70 u.ö.

4. Vgl. Ferroni/Quondam 1973, 30, 166.

5. Vgl. bspw. Toralto 1589, 52 ff., 70 ff.

6. Dafür stehen insbesondere die Namen von Bembo, Della Casa und ein Teil der Lyrik von Torquato Tasso; vgl. Schulz-Buschhaus 1987 sowie ders. 2008.

Der Versuch, mit den herkömmlichen Mitteln einer breit ausgelegten Stilpoetik die Gattung insgesamt theoretisch zu kontrollieren, ist von dem Bemühen bestimmt, die literarhistorisch existierende Sonettistik komplett abzudecken. Es zeigen sich hier aber zwei dem widersprechende Tendenzen, die untereinander wieder gegenläufig sind.

- 1) Zum einen tendiert Toralto angesichts jener lyrischen ›Gesetzesfreiheit‹ dazu, die Zwänge eines bembistisch festgezurrtten orthodoxen Petrarkismus sprengen zu wollen. So werden beispielsweise ausdrücklich Neologismen erlaubt, die dem Ausdruck des lyrischen *conchetto* dienen, selbst wenn sie von den herausragenden lyrischen Modellautoren (sprich: Petrarca und Bembo) verpönt sind.¹ Liegt schon hier der Keim zur späteren barocken Sprengung des petrarkistischen Stilkanons, so ist in der Lyrik des Risvegliato insgesamt eine »totale e pervasiva semantizzazione dei fatti stilistici, rispondente all'esigenza concettosa di un linguaggio come spazio figurativo organizzato in forme simboliche«² feststellbar.
- 2) Zum anderen aber sucht Toralto parallel zu solchen Bewegungen einer protobarocken Erosion traditioneller Schemata auch das herkömmliche stilpoetologische System in seiner Anwendbarkeit auf das Sonett zu retten: Im Gegensatz zu einem Theoretiker wie Crispolti³ und teils auch zu Tasso⁴ lässt er seinen Partenopeo nachdrücklich dafür plädieren, der Gravitätsgrad der Sonettdichtung sei begrenzt, so dass sich die Notwendigkeit ergibt, die Sonettistik im System der Stillagen nach oben hin gewissermaßen abzuriegeln.⁵ Gerade Tasso wird zum Vorwurf gemacht, in seinen Sonetten eine zu ›hohe‹ Tonlage anzustimmen: »alla grandezza del suo stile, non è proportionato instrumento la lira«⁶. Dementsprechend wahrt Partenopeo auch zu dem forciert ›gravitätischen‹ Lyriker Giovanni Della Casa⁷ eine sehr kritische Distanz.⁸ Damit distanziert sich Toralto im Rahmen seiner Diskussion des stilistisch bedingten *diletto* endgültig von der schon angesprochenen, orthodoxen und ersten hohen Lage des Cinquecento-Petrarkismus, dem er sich durch seine Forderung eines ›schweren‹ Inhalts zu Beginn noch anzunähern schien.

1. Ebd., 15: »si può molte fiato ricorrere à voci dannate ne i sonetti da poeti eccellenti [...] per esprimer forse meglio il concetto.« Was hier über die Stanze gesagt ist, wird auf der folgenden Seite (16) auf das Sonett umgelegt.

2. Parenti 1978, 237.

3. Crispolti [ca. 1592] 1974, 201.

4. Tasso 1823, 44 ff.

5. Toralto 1589, 18.

6. Ebd.

7. Vgl. Schulz-Buschhaus 1991.

8. Toralto 1589, 33 ff.

6. Sonett versus Tragödie

Die *Veronica* scheint stilpoetologisch also das Angebot zu machen, für die Sonettistik alle drei herkömmlichen Stillagen zuzulassen, wobei beim hohen Stil eine Kautele vorgenommen wird: Er ist nur vereinzelt akzeptabel und jedenfalls nicht voll auszubauen. Dementsprechend gilt auch, dass in der Lyrik keine »cose molto gravi« behandelt werden sollen.⁹ Somit wäre die Lyrik, die Toralto im Wesentlichen in der Ausprägung der Sonettistik behandelt, gemäß den üblichen Decorumsvorstellungen von den hohen Gattungen wie Epos und Tragödie hierarchisch separiert. Nun wird dieser stilpoetologische Ansatz, der einem Großteil der kurrenten rinascimentalen und manieristischen Sonettistik gerecht werden möchte, aber vollständig konterkariert von einer aristotelisch begründeten Aushebelung eben jener Gattungshierarchie. Partenopeo überlagert im Gespräch mit Genovino seine dominant stiltheoretisch fundierten Argumente unversehens mit einer aus Aristoteles' *Poetik* abgeleiteten und von daher mimesispoetologisch perspektivierten Denkfigur.¹⁰ Vorausgesetzt wird von ihm, dass die Theoreme der *Poetik* für das Sonett ebenso gelten wie für die Tragödie, dass also das Sonett in aristotelischer Weise nach systematischen Kategorien der Gattungstheorie behandelt werden kann. (Verschwiegen wird dabei ein weiteres Mal, dass die Lyrik eine theoretische Grauzone bildet, die über den Gegenstandsbereich der erhaltenen Teile von Aristoteles' Schrift hinausgeht.) Ein Element, das aus der Warte einer Mimesis-Poetik die Tragödie von der Lyrik unterscheiden könnte, ist ihre Orientierung an historisch verbürgten Stoffen. Diese Orientierung hatte nach Ansicht des Großteils der rinascimentalen Theoretiker im Sinne des 9. Kapitels der *Poetik* die Wahrscheinlichkeit¹¹ und damit Glaubwürdigkeit der tragischen Stoffe sicherzustellen.¹² Da man aber aus Aristoteles' im besagten 9. Kapitel angebrachter, cursorischer Bemerkung über die Möglichkeit einer Tragödie mit lauter frei erfundenen Personennamen¹³ nach Partenopeos Ansicht ableiten kann, die Tragödie *müsse* nicht eine historisch verbürgte Handlung (»attione vera«) enthalten, kann der »obbligo dell'attione vera« auch nicht als aristotelische *differentia specifica* für die Gattung Tragödie gelten.¹⁴ Somit trägt innerhalb eines aristotelisch gedachten Dichtungssystems weder das Sonett noch die Tragödie eine solche Verpflichtung – beide Gattungen befinden sich insofern auf Augenhöhe zueinander. An dieser Stelle nun lässt Partenopeo wieder jene Annahme einfließen, die auf die alte Vorstellung der Dichtung als

9. Ebd., 18.

10. Ebd., 28 f.

11. Zum »verisimile« vgl. auch Toralto 1589, 22.

12. Vgl. Kappl 2006, 72–169, bes. 163–166.

13. Aristoteles nennt das späterhin immer wieder aufgegriffene Beispiel des *Antheus* von Agathon, auf das sich auch Toralto 1589, 28 f. bezieht: »l'istesso filosofo accetta poter esser perfetta tragedia senza, ch'ella attione vera contenga, mentre loda il Fiore, favola d'Agatone«.

14. Ebd., 29.

technisch-»handwerkliches« Produkt einer »ars poetica« verweist: Je schwieriger eine Dichtungsform zu erzeugen sei, desto höher sei ihre gattungshierarchische Wertigkeit anzusetzen. Da das Sonett mit seiner formal ge-drängten Kürze besondere gestalterische Schwierigkeit aufweise, während die Tragödie von der anders gearteten Schwierigkeit der historisch referenzierbaren Darstellung gerade entlastet sei, gelte:¹

l'obbligato [nämlich von der Tragödie] l'obbligato dell'azione vera, io direi, che più sia difficile far buoni sonetti, che tragedie.

Die unerhörte, aber deutliche Konsequenz, dass somit das Sonett hierarchisch über die Tragödie zu stehen kommt, versucht Partenopeo wenig später noch mit dem Hinweis zu relativieren, es handle sich bei seiner Behauptung um eine Übertreibung (»fù per modo di Iperbole«): Denn immerhin – und hier schlägt erneut die »klassische« Stilpoetik durch – gehöre zur Tragödie ja die »estrema gravità«, und auch die bedinge durchaus einen beträchtlichen Schwierigkeitsgrad.² Damit ist aber nur notdürftig kaschiert, dass Toralto an dieser Stelle in einer Kombination mimesistheoretischer und rhetorisch-stilistischer Poetologeme die historisch wirkungsmächtigste Dichtungsform der zeitgenössischen volkssprachlichen Literatur mit dem aus der Antike überkommenen Gattungsspektrum zu relationieren und ihr eine Spitzenposition zuzuweisen sucht.

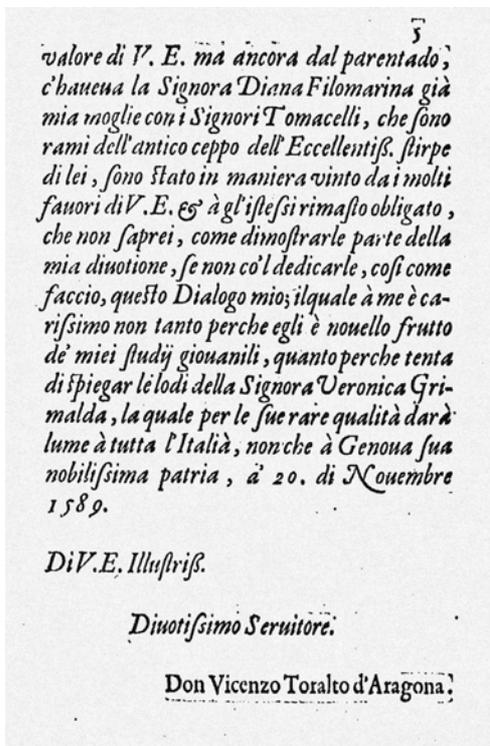


Abbildung 4

Vincenzo Toralto: »La Veronica«, Ende der Widmungsvorrede an den Principe di Massa e Carrara (Toralto 1589, 5).

Das theoretische Gebäude, in dem dieser Versuch unternommen wird, ist allerdings beständig von *contrari venti* umbraust: Stilfixiertheit steht gegen eine Privilegierung des ernstesten *conpetto*, *diletto* und sprachliche *piacevolezza* gegen ein wissenschaftliches *utile*, die Annehmlichkeit des Stils gegen das etwas verzweifelt daher kommende Postulat tieferer lyrischer Sinnschichten. Toralto sucht sich schwankend zwischen der Prekarität einer bis ins Mark heterogenen Theoriebildung und den Untiefen des real existierenden Petrarkismus mit all seiner Vielschichtigkeit durchzulavieren – und erzeugt damit nur ein Abbild der mannigfachen Konflikte in Theorie und Praxis der Lyrik, die erst im folgenden Jahrhundert durch radikale Schritte wirklich stillgestellt werden sollten.

Bibliographie

Quellen

- Crispolti, Cesare ([ca. 1592] 1974): »Lezione del sonetto«, in: Weinberg, Bernard (Hrsg.): *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bd. 4. Rom/Bari: Laterza (= Scrittori d'Italia, 258), 193–205.
- De' Medici, Lorenzo (1991): *Comento de' miei sonetti*. Hrsg. von Tiziano Zanato. Florenz: Olschki (= Studi e testi. Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 25).
- Ficino, Marsilio (2002): *Commentaire sur Le Banquet de Platon, De l'amour / Commentarium in Convivium Platonis, De amore*. Hrsg. von Pierre Laurens. Paris: Les Belles Lettres (= Les classiques de l'humanisme, 14).
- Talenti, Giovanni ([1587] 1730): »Lezione prima di Messer Giovanni Talenti, Lettore di Medicina ordinaria nello studio di Pisa, Letta nell'Accademia Fiorentina il di 13. di Settembre 1587. nel Consolato di Baccio Valori. Sopra il principio, la narrazione, e l'epilogo del *Canzoniere* del Petrarca«, in: *Prose Fiorentine, raccolte dallo Smarrito accademico della Crusca*. Tomo III, Parte II, Vol. 4. Venedig: Domenico Occhi, 1–37.
- Tasso, Torquato (1823): »Lezione di Torquato Tasso recitata da lui nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto *Questa vita mortal* ec. di Monsignor Della Casa«, in: ders.: *Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme*. Hrsg. von Giovanni Rosini. Bd. 11. Pisa: Niccolò Capurro, 42–60.
- Tasso, Torquato (1958): »La Cavaletta overo de la poesia Toscana«, in: ders.: *Dialoghi*. Hrsg. von Ezio Raimondi. Bd. 2.1. Florenz: Sansoni, 615–668.
- Tasso, Torquato (1964): *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Hrsg. von Luigi Poma. Rom/Bari: Laterza.
- Toralto d'Aragona, Vincenzo (1589): *La Veronica, o del sonetto dialogo*. Genua: Girolamo Bartoli.

1. Ebd.
2. Ebd.

Torelli, Pomponio (1974): »Trattato della poesia lirica«, in: Weinberg, Bernard (Hrsg.): *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bd. 4. Rom/Bari: Laterza, 237–317.

Forschungsliteratur

AA.VV. (1995): *Alberico I Cybo Malaspina. Il Principe, la Casa, lo Stato (1553–1623). Atti del Convegno di Studi, Massa e Carrara, 10–13 novembre 1994*. Modena/Massa: Aedes Muratoriana/Palazzo S. Elisabetta (= Biblioteca/Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi; Nuova serie, 136).

Behrens, Irene (1940): *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*. Halle: Niemeyer (= Zeitschrift für romanische Philologie; Beihefte, 92).

Dolla, Vincenzo (2004): »Un canzoniere tardo-cinquecentesco in chiave ortolana: L'Ortolano di Vincenzo Toraldo«, in: AA.VV.: *La letteratura di villa e di villeggiatura. Atti del Convegno di Parma, 29 settembre–1° ottobre 2003*. Rom: Salerno (= Pubblicazioni del Centro Pio Rajna; Sezione 1: Studi e Saggi, 13), 503–526.

Ferroni, Giulio/Quondam, Amedeo (1973): *La ›locuzione artificiosa‹. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*. Rom: Bulzoni (= L'Analisi Letteraria, 7).

Föcking, Marc (2000): »Petarcas Metamorphosen. Philologie versus Allegorese in Canzoniere Nr. XXIII«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 50/3, 271–297.

Hempfer, Klaus W. (2008): »Überlegungen zur historischen Begründung einer systematischen Lyriktheorie«, in: ders. (Hrsg.): *Spachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Festschrift für Gerhard Regn*. Stuttgart: Steiner (= Text und Kontext, 27), 33–60.

Huss, Bernhard (2004): »Il Petrarca, che ordinariamente suole essere Platonico«. Die Petrarca-Exegese in Benedetto Varchis Florentiner Akademie-vorträgen«, in: Regn, Gerhard (Hrsg.): *Questo leggiadrissimo poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*. Münster: LIT (= P & A, 6), 297–332.

Huss, Bernhard (2007): *Lorenzo de' Medicis Canzoniere und der Ficinianismus. Philosophica facere quae sunt amatoria*. Tübingen: Narr (= Romanica Monacensia, 76).

Kappl, Brigitte (2006): *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin/New York: de Gruyter (= Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, 83).

Lecerle, François (1993): »Poétique et sociologie d'un genre: sur La Veronica de Vincenzo Toraldo«, in: Marot, François/Saint-Gérard, Jacques-Philippe (Hrsg.): *Poétique et narration. Mélanges offerts à Guy Demerson*. Paris: Honoré Champion (= Bibliothèque Franco Simone, 22), 269–277.

Maylender, Michele (1930): *Storia delle Accademie d'Italia*. Bd. 5: *Rinomati–Zitoclei*. Bologna: L. Cappelli.

Parenti, Giovanni (1978): »Vicende napoletane del sonetto tra manierismo e marinismo (in margine a una recente antologia«, in: *Mettrica* 1, 225–239.

Petrucci, Franca (1981): Art. »Cibo Malaspina, Alberico«, in: Istituto della Enciclopedia Italiana (Hrsg.): *Dizionario Biografico degli Italiani*. Bd. 25: *Chinzer–Cirni*. Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana, 261–265.

Quondam, Amedeo (1975): *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*. Rom/Bari: Laterza (= Biblioteca di cultura moderna, 783).

Regn, Gerhard (1987a): »Mimesis und autoreferentieller Diskurs. Zur Interferenz von Poetik und Rhetorik in der Lyriktheorie der italienischen Spätrenaissance«, in: Stempel, Wolf-Dieter/Stierle, Karlheinz (Hrsg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. München: Fink (= Romanistisches Kolloquium, 4), 387–414.

Regn, Gerhard (1987b): *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur Parte prima der Rime (1591/1592)*. Tübingen: Narr (= Romanica Monacensia, 25).

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1987): »Le Rime di Giovanni Della Casa come ›Lectura Petrarce‹«, in: *Studi Petrarqueschi* 4, 143–158.

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1991): »Giovanni Della Casa und die Erschwerung des petrarkistischen Sonetts«, in: *Poetica* 23, 68–94.

Schulz-Buschhaus, Ulrich (2008): »Italienisches und französisches Sonett – italienischer und französischer Petrarkismus«, in: ders.: *Das Aufsatzwerk – eine digitalisierte Gesamtausgabe*. Hrsg. von Klaus-Dieter Ertler und Werner Helmich. Erstveröffentlichung unter URL: <http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-067-180/bdef:TEL/get/> [letzter Zugriff: 17.4.2008].

Weinberg, Bernard ([1961] 1974): *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*. 2 Bde. Chicago: University of Chicago Press (= Midway Reprints).

Kampf der Malerschulen – Guido Reni *Lotta dei Putti* und die ›Caravaggisten‹

ULRICH PFISTERER

In der dritten Förderphase des Teilprojekts B 2 soll die Frage im Mittelpunkt stehen, wie in den Bildkünsten der Frühen Neuzeit das ›Neue‹ – also: Neuerfindungen auf visueller wie thematischer Ebene, Neuordnungen des Wissens durch Bilder, Neukonfigurierungen von (ästhetischen) Werten und Urteilen – in Absetzung und Verhältnis zur Tradition entstehen konnte. Im Folgenden bietet Ulrich Pfisterer, der das Projekt zusammen mit Frank Büttner leitet, einen Einblick in das Vorhaben.

Viel schlechter hätte das Jahr 1627 für den Bologneser Maler Guido Reni kaum verlaufen können – selbst wenn man die vage Nachricht seines späteren Biographen Carlo Cesare Malvasia (1678) von einem psychischen Zusammenbruch nicht in diese Zeit datieren oder überhaupt als potentielle Erfindung des Viten-Schreibers lieber ganz beiseite lassen will.¹ Noch konnte Reni nicht wissen, dass sein Ruhm als ›zweiter Apelles‹ und ›neuer Raffael‹ seiner Zeit, sein kometenhafter Aufstieg zu einem der einflussreichsten Maler in ganz Europa wenig später, mit Beginn der 1630er Jahre – und dann gleich für rund 150 Jahre –, unverrückbar festgeschrieben werden sollte.² 1627 freilich sah es ganz anders aus: Zunächst war es Papst Urban VIII. Barberini gelungen, Reni mit dem ehrenvollen Auftrag für ein Fresko in St. Peter, das die Vertreibung des Hunnenkönigs Attila durch die Apostelfürsten zeigen sollte, nach Rom zu locken. Dort scheint Reni aber zunächst nur eine kleine Tafel in Fresko mit einem schlafenden Putto ausgeführt zu haben – sei es als virtuoses Demonstrationsobjekt seiner Kunst, sei es, um sich wieder in die Freskotechnik einzufinden (Abb. 1). Offenbar Renis ehemaliger Mitarbeiter Giovan Giacomo Sementi³, der wohl gerne selbst das Attila-Gemälde ausgeführt hätte, streute daraufhin Gerüchte über Renis langsam-ineffektives Arbeiten. Jedenfalls kam es zum Bruch mit der für den Auftrag formell verantwortlichen Reverenda Fabbrica



Abbildung 1

Guido Reni: *Schlafender Putto*, Fresko, 1627, Rom, Museo Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.

di San Pietro; und insbesondere Kardinal Giovanni Battista Pamphili, später Innozenz X. und einer der schärfsten Opponenten der Familie Barberini, forderte Reni zur Rückzahlung des beträchtlichen Vorschusses auf. Der für seine Geldnöte bekannte Maler konnte dem nicht nachkommen, ließ in Wut sogar den einzigen bis dato ausgeführten Teil des Attila-Freskos wieder abschlagen und floh aus der Stadt. Allein die Intervention des Bologneser Botschafters, Marchese Facchenetti, dann auch des Kardinals Barberini und schließlich des Papstes selbst führten zur gütlichen Beilegung des Falls. Zum Dank schenkte Reni seinem Retter Facchenetti ein Gemälde mit dem Kampf zwischen Liebesgöttern und Bacchus-Putten, »la famosa lotta di Amoretti e Baccarini« (Abb. 2).⁴

Die Zusammenhänge der hier skizzierten Auseinandersetzung müssen aus mehreren unterschiedlich zuverlässigen, in Teilen nachweislich fehlerhaften Quellen erschlossen werden: aus einem Brief Renis, dem Bericht des sicher bestens informierten Zeitgenossen und Künstlerkollegen Gianlorenzo Bernini, der allerdings erst Jahrzehnte später in Frankreich aufgezeichnet wurde, den Künstler-Viten Malvasias (in ihren verschiedenen handschriftlichen und der gedruckten Version) sowie aus Rechnungsbelegen.⁵ Ob sich daher alle Ereignisse wirklich so zugetragen haben oder nicht stellenweise auch ›literarische Überformungen‹ zum Tragen kamen, lässt sich nicht mehr bis in alle Details klären – dass ein Künstler etwa aus Verärgerung über seinen Auftraggeber ein eigenes Werk zerstört, ist geläufiger Topos. Als einigermaßen gesichertes Grundgerüst darf dennoch gelten:

Reni *Lotta dei Putti* ging wohl noch 1627 als Geschenk an den Marchese Facchenetti, der dem Maler in einer kritischen Auseinandersetzung mit konkurrierenden Kollegen, Neidern und anderen Gegnern hilfreich zur Seite gestanden hatte. Allerdings resultiert hieraus gleich ein neues Problem: Warum wählte Reni ausgerechnet dieses, auf den ersten Blick so unscheinbare, zugleich für sein Œuvre ungewöhnliche Sujet für ein solches Geschenk? Es wird im Folgenden zu zeigen sein, dass es sich bei dem Gemälde um eine gemalte Verteidigung von Renis künstlerischer Position handelt, bei dem wohl erstmals die Vorstellung unterschiedlicher ›Kunstschulen‹ ins Bild gesetzt wurde. Die in der neuen Kategorie der ›Kunstschule(n)‹ sich mit Nachdruck manifestierende Pluralität künstlerischer Stile und ästhetischer Theorien ging dabei mit dem Zwang einher, die

1. Malvasia 1841, Bd. 2, 5–66. Zusammenfassend zu diesen Ereignissen, dem ›schlafenden Putto‹ und dem Vorschlag, den ›Zusammenbruch‹ in die Jahre 1625–1631 zu datieren, Pepper 1988, 30–32 und 264 f. (Kat. 106).
2. Vgl. die Beiträge in: Ebert-Schifferer/Emiliani/Schleier 1988; Wimböck 2002, 35–61; zu Renis Selbstbewusstsein und einem ›neuen Preis‹ für seine Gemälde bereits 1628 s. Ciammitti 2000.
3. Zu Sementi s. Negro/Pirondini 1992, 327–342.

4. Pepper 1988, 263 (Kat. 103); gute Farbabildungen bei Salvy 2001, 114 f.
5. Malvasia 1983, 223; ders. 1841, Bd. 2, 26 f.; Chantelou 2001, 280 (20. Okt. 1665); Pollak 1931, 81 ff.; Bottari/Ticozzi 1822–1825, Bd. 1, 296 f.

jeweils eigene Position als (die einzige oder zumindest als eine) legitime zu rechtfertigen, wobei die unterschiedlichen Wertschätzungen und Standpunkte zu Naturnachahmung und idealer Überhöhung, zu Tradition und Innovation und zu den Möglichkeiten, male- rische *novità* zu produzieren, ebenfalls in neuer Schärfe diskutiert und ausgearbeitet wurden. Insofern gewinnt Renis *Lotta dei Putti* geradezu emblematischen Charakter für die Bestrebungen und Auseinandersetzungen insgesamt, wie sie die Bildkünste und den Kunstdiskurs im Italien der Jahrzehnte um und nach 1600 bestimmten.

Kinderspiele als Deutungsspiele

Auch ohne Wissen um die Entstehungsumstände wird schon beim ersten Blick auf das längsrechteckige, 118 auf 151 Zentimeter messende Gemälde mit seinen kämpfenden Kindern klar, dass es sich um ein ›Galerie-Bild‹ handeln muss – eine mit dem Aufkommen von Kunstsammlungen ausgebildete Gattung von Gemälden, die auf die neuartige, intensive und verhältnismäßig nahsichtige Betrachtungssituation und auf das damit verbundene Gespräch unter hochgebildeten, visuell sensibilisierten und um intellektuelle Brillanz bemühten Kunstliebhabern und -kennern reagierte. Die annähernd zeitgleichen Empfehlungen eines solchen *conoscitore* an Renis Malerkollegen Guercino, in denen ein Bildsujet skizziert wird, das inhaltlich wie formal möglichst vielen Betrachterwünschen entsprechen kann und offenbar eine bestimmte ›Offenheit‹ besitzen soll, verdeutlicht die Anforderungen an diese Bildgattung.¹ Wogegen etwa Giambattista Marino 1619 erstmals publizierte Gedichtsammlung *La Galeria* demonstriert, wie ein solches ingenüoses ›Durch-Variieren‹ aller denkmöglichen *Concetti* angesichts der Bilder einer Sammlung im Idealfall aussehen konnte.²



Abbildung 2

Guido Reni: *Kämpfende Putten*, Öl auf Leinwand, 1627, Rom, Galeria Doria Pamphilj.

1. Kardinal Bernardino Spada am 27. Okt. 1629 an Guercino: »Havendo io pensato sopra l'invenzione e la disposizione del quadro del quale vi tenni proposta ultimamente mi son risoluto ne l'istoria o sia favola di Didone come quella che mi pare capace di molta varietà di cose secondo il bisogno di chi lo richiede: Ho però fatto stendere un poco di scrittura toccante l'individuo de la favola e la disposizione de le persone ma però col pensiero che più tosto serva ad eccitare la vostra mente che à legarla o astringerla precisamente a la disposizione«; zitiert nach Colantuono 1997, 268, Anm. 140; zu Bild-*concetti*, wie sie sich insbesondere an Putten festmachen lassen, s. etwa Malvasia 1841, Bd. 2, 168 f. und Colantuono 2002; zu Galerie-Bildern etwa Stoichita 1998; Welzel 2006.

Vor dem Hintergrund dieser Erwartung scheint Reni ein auf den ersten Blick bewusst ›harmloses‹ Thema gewählt zu haben, um so – wie zu zeigen sein wird – ›bildrhetorisch‹ die unerwartete Steigerung immer komplexerer Deutungsmöglichkeiten noch zu unterstreichen. Zu sehen sind drei miteinander kämpfende Paare von Knaben. Wobei der Ausgang dieser Kämpfe praktisch schon entschieden scheint: Die jeweiligen Sieger zwingen die Unterlegenen mit Händen und Füßen rücksichtslos – im Gesicht, an Kopf und Haaren, an den Armen, am Bauch – zu Boden; besonders eindeutig ist die Überlegenheit des mittleren Knaben über seinen schmerzvoll aufschreienden, nach hinten fallenden kleinen Gegner. Dabei gehören jeweils die drei Sieger und die drei Verlierer zu einer Gruppe: Haben erstere eine sonnengebräunte Haut und teils glatte braune Haare, so sind die letzteren allesamt von weißlich-weicherem Teint, mit dunkelblonden Locken und tragen insbesondere Flügelchen am Rücken. Auch in den Attributen unterscheiden sich die beiden Gruppen: Den Siegern sind augenscheinlich Weinlaub, Weingefäß und Trinkschale im Hintergrund zugeordnet, die Verlierer haben dagegen im Vordergrund ihre Bogen und Köcher mit Pfeilen fallen lassen. Malvasia versuchte diesem unübersehbaren Unterschied dadurch gerecht zu werden, dass er das Bildthema als Kampf zwischen rustikalen Bacchus-Putten und zarten Amoretten beschrieb.

Trotz der geradezu inflationären Verwendung von geflügelten Amoretten und allen anderen Arten von Putten – die in Rom just ab den Jahren um 1625 durch Künstler wie Poussin, François Duquesnoy oder Pietro Testa noch eine Steigerung erfuhr³ –, erscheint Renis Themenwahl, für die weder unmittelbare Vorbilder noch eine exakte Textgrundlage bekannt sind, also höchst ungewöhnlich und verlangt vom Betrachter offenbar ganz im Sinne der oben angedeuteten Forderung nach ›Offenheit‹, unterschiedliche Interpretationsansätze und ikonographische Traditionen aufzurufen und zu einer neuen Aussage zu synthetisieren: Miteinander kämpfende Kinder finden sich bereits auf antiken Sarkophagreliefs – und Renis bildparallele Anordnung seiner kleinen Ringer darf

Trotz der geradezu inflationären Verwendung von geflügelten Amoretten und allen anderen Arten von Putten – die in Rom just ab den Jahren um 1625 durch Künstler wie Poussin, François Duquesnoy oder Pietro Testa noch eine Steigerung erfuhr³ –, erscheint Renis Themenwahl, für die weder unmittelbare Vorbilder noch eine exakte Textgrundlage bekannt sind, also höchst ungewöhnlich und verlangt vom Betrachter offenbar ganz im Sinne der oben angedeuteten Forderung nach ›Offenheit‹, unterschiedliche Interpretationsansätze und ikonographische Traditionen aufzurufen und zu einer neuen Aussage zu synthetisieren: Miteinander kämpfende Kinder finden sich bereits auf antiken Sarkophagreliefs – und Renis bildparallele Anordnung seiner kleinen Ringer darf

2. Aus der umfangreichen Literatur zu Marino sei nur auf zwei Beiträge verwiesen: Fumaroli 1988; Stillers 2006. – Andere Sammlungen von Bildgedichten aus dem Rom des frühen 17. Jahrhunderts bei Ferrari 1997.
3. Colantuono 1989.

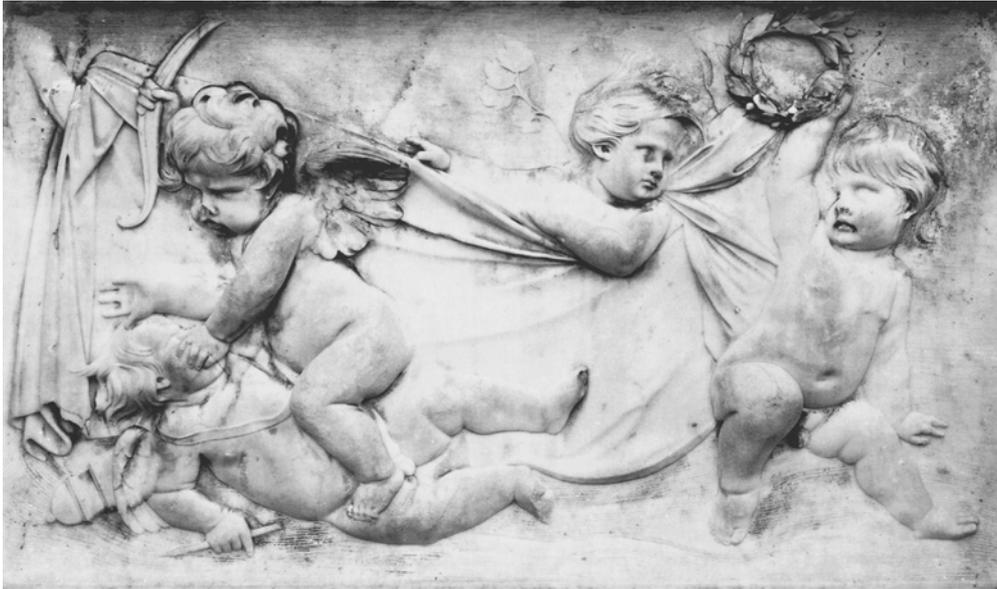


Abbildung 3

François Duquesnoy: Eros und Anteros (?), Marmor, um 1626/1627, Rom, Galeria Doria-Pamphilj.

wohl auch als bewusste malerische Umsetzung und zugleich Wettstreit mit den Darstellungsmöglichkeiten von Reliefskulptur verstanden werden (nicht nur der antiken, sondern insbesondere auch der genau zeitgleichen Puttenkämpfe Duquesnoys in ihrem spektakulär neuen ›malerischen Stil‹ [Abb. 3]).¹ Ein Ringkampf zwischen geflügelten Putti ließ sich dabei auf das Wechselverhältnis von Liebe und Gegenliebe, von Eros und Anteros, deuten – insbesondere in Nachfolge von Philostrats berühmten *Eikones* und dem dort beschriebenen Gemälde miteinander spielender und eben auch ringender Liebesgötter. Diese Ekphrasis hatte im unmittelbaren Umkreis Renis etwa Annibale Carracci (zusammen mit Innocenzo Tacconi?) im Hintergrund einer *Schlafenden Venus* wieder in Bildform umzusetzen versucht.² Philostrat kommt auch bereits eine entscheidende Rolle bei Raffaels Teppichentwürfen für Leo X. zu, von denen die später beliebten Darstellungsserien unterschiedlicher ›Kinder-Spiele‹ oder *Giocchi di Putti*, unter denen sich immer auch Szenen mit kindlichen Streitereien finden, ihren Ausgang nehmen (Abb. 4).³ Aber in keinem

dieser Beispiele kämpfen zwei so deutlich unterschiedene Parteien mit so vorhersehbarem Ausgang gegeneinander. Dies konnte der zeitgenössische Betrachter vielmehr aus Verbildlichungen des um 1600 besonders beliebten Themenkreises ›Amor vincit omnia‹: Dabei konnte das Prinzip der geistigen, himmlischen, tugendhaften Liebe (zumeist als Jüngling personifiziert) eine niedrigere Form des Liebesimpulses niederringen und besiegen – das Spektrum der Gegner reicht vom fleischlichen, lasterhaften Liebesgott (in traditioneller Kindergestalt) bis hin zu dem seinen Trieben folgenden Pan als Sinnbild der in der Natur allenthalben wirkenden irdischen Liebeskräfte. Sieht man freilich von der einen Ausnahme der Galeria Farnese ab, wo in drei von vier Ecken je ein ringendes Putten-Paar Aspekte des Kampfes von Eros und Anteros visualisiert, so wird dieses Thema stets als einzelner Ringkampf dargestellt.⁴

Auch Caravaggio hatte das Sujet eines ›Amore divino, che sommetteva il profano‹ in einem heute verlorenen Gemälde für die Sammlung des Kardinals del Monte umgesetzt.⁵ Berühmt wurde aber vor allem seine neue Bildformel für den Triumph des irdischen Amors, die er um 1601/1602 erfand und bei der er einen vielleicht zehn- bis zwölfjährigen Knaben selbstsicher, herausfordernd-lächelnd und in lasziver Pose über den Attributen der verschiedenen am Boden verstreuten Künste thronen lässt (Abb. 5). Von Malern in der Nachfolge Caravaggios wurde diese Erfindung dann mehrere Dutzend Mal variierend aufgegriffen. Dass dieses Thema möglicherweise geradezu als Bekenntnis der künstlerischen Zugehörigkeit dienen konnte, deutet der Fall der

1. Ungefähr zeitgleich mit Renis Gemälde dürfte etwa Jacques Stellas Zusammenstellung verschiedener Kinder-Motive von römischen Sarkophagen sein; das Zeichnungsblatt in Paris, Louvre, Dépt. des Arts graphiques; abgebildet bei Dabbs 1994; dass auch Duquesnoy seine Putten-Skulpturen demonstrativ als kunsttheoretische ›Reflexionsfiguren‹ konzipierte, zeigt Lingo 2007, etwa 57–63.
 2. Philostratos, *Eikones*, I, 6 (§ 4); dazu Von Flemming 1996, v. a. 295–298.
 3. Die Kampf-Szene aus Raffaels Serie überliefert ein Stich des Meisters B mit dem Würfel; 1587 erscheinen in Paris nach Entwürfen des Jean Leclerc II. *Les trente-six figures contentant tous les jeux qui se peuvent jamais enventer et représenter par les enfants*; ein weiteres Beispiel des 16. Jahrhunderts bei Tanzi 2005, 121; es folgen 1647 Giacinto Gimignanis *Scherzi e giuochi diversi de putti* und 1657 Jacques Stellas *Les jeux et plaisirs de l'enfance*; vgl. auch Weddigen 1999; zur Fresken-Ausstattung der Villa Corsini bei Florenz mit Kinderspielen Del Bravo 1980.

4. Dazu etwa Dempsey 1968; Von Flemming 1996; Pierguidi 2006.
 5. Baglione 1642, 136; eine mögliche Kopie nach dem verlorenen Gemälde bei Marini 1987, 384 f. (Kat. 14).



Abbildung 4

Giacinto Gimignani: Streitende Kinder, Kupferstich. Aus: Scherzi e giuochi diversi de putti, Rom 1647, Tafel 12.

Künstlerkonkurrenz zwischen Caravaggio und Giovanni Baglione an.¹ Im Wettstreit mit Caravaggios *Amor als Sieger* – und für die gleiche Auftraggeberfamilie – hatte Baglione 1602 ein großformatiges Gemälde geschaffen, auf dem ein himmlischer Liebesgott seinen irdischen Widerpart in der Art eines Hl. Michael, der Luzifer niederwirft, überwindet. Damit wird die jeweilige Parteinahme für die eine oder andere Form der Liebe zugleich zu einer stilistischen und künstler-ästhetischen Positionsbestimmung: Der irdische Amor Caravaggios präsentiert sich in ungeschönter Naturwiedergabe, Bagliones geistiger, himmlischer Amor dagegen führt an seinem eigenen Körper die Prinzipien idealisierender Naturnachahmung und überhörender Schönheit vor. Für die weitere Argumentation wichtig wird zudem, dass Baglione sein Gemälde noch in eine zweite Konkurrenz mit einem *Hl. Michael* des ›Caravaggisten‹ Orazio Gentileschi führte und auf dessen Kritik hin eine weitere Version des Kampfes von himmlischer und irdischer Liebe fertigte, bei der im Hintergrund der Teufel sehr wahrscheinlich mit den Gesichtszügen Caravaggios auftaucht.

Dass Baglione jedenfalls seine Künstlerkonkurrenz überhaupt in bildlicher Form propagierte, steht in einer langen Tradition – bei der jedoch bislang das Thema Amor keine Rolle gespielt hatte: Bereits Lukian hatte ein allegorisches Gemälde der *Verleumdung des Apelles* beschrieben, mit dem sich der griechische Maler gegen seine Feinde und Verleumder zur Wehr gesetzt hatte.² Seit dem 15. Jahrhundert bestand ein intensives Interesse an dieser Ekphrasis. Das verlorene Bild des Apelles wurde vielfach rekonstruiert und seine Idee variierend aufgegriffen – so sind allein von Federico Zuccari, dem

langjährigen Principe der römischen Künstler-Vereinigung der Academia di San Luca, aus den Jahren um 1600 mehrere Bilderfindungen bekannt, mit denen sich der Maler visuell gegen Angriffe verteidigte. Dabei belegt der Hinweis auf die *Verleumdung des Apelles* insbesondere auch, dass sich ein Maler durchaus als vermeintlich Unterlegener und Verlierer darstellen konnte – Apelles etwa zeigte, wie er nackt an den Haaren von einer Laster-Personifikation vor den Stuhl eines inkompetenten Richters geschleppt wird. Erst mithilfe ihrer Bilder erringen die Künstler dann letztendlich den gerechten Sieg.

Reni war mit allen diesen ikonographischen Traditionen bestens vertraut: Unmittelbar vor der *Lotta dei Putti* hatte er ein Gemälde mit dem himmlischen Amor, der seinen irdischen Halbbruder an einen Baum fesselt, vollendet. Und etwas später sollte er die Gelegenheit, für eine römische Kirche einen Hl. Michael zu malen, der Luzifer besiegt, dazu nutzen, dem Teufel angeblich ebenfalls die Gesichtszüge eines seiner Hauptgegner im Streit des Jahres 1627, des Kardinals Pamphili, zu verleihen.³ Erweist sich vor diesem Hintergrund nun auch das Geschenk an den Marchese Facchenetti als ein solcher zugleich selbstreflexiver wie selbst-verteidigender Bild-*Concetto*?

Konkurrierende Kunsttheorien der Liebe

Über die rein ikonographischen Aspekte hinaus konnten Kinderspiele und Putten den frühneuzeitlichen Künstlern überhaupt als Demonstrationsobjekt ihrer ingeniosen Erfindungskraft dienen. Zudem ließen sich

1. Dazu Röttgen 1992 und ders. 1993.

2. Lukian, *Calumnia*; zur Rezeption Massing 1990.

3. Pepper 1988, 252 (Kat. 78) und 281 (Kat. 145); Renis *Himmlische und irdische Liebe* als Reaktion auf Caravaggios *Amor trionfante* deutet Von Flemming 2004.

an den Kindlein besonders intensive wirkungsästhetische Mechanismen vorführen – behauptete jedenfalls die zeitgenössische Kunsttheorie: Die ›Zartheit‹ ihrer Seelen machte zunächst die Putten äußerst empfänglich für Affekte, die ›Zartheit‹ ihrer Darstellung stimulierte sodann in exzeptioneller Weise das Mitgefühl der Betrachter. Die *tenerrezza* der Kindlein – wie sie exemplarisch Renis Malstil vorführte, Caravaggios Darstellungsweise aber diametral entgegen stand – wurde so als zentraler Qualitätsausweis von Kunst wahrgenommen. Schließlich sollte um die Mitte des 17. Jahrhunderts der Bildhauer und Kunsttheoretiker Orfeo Boselli gar den Vergleich von antiken und zeitgenössischen Putten-Darstellungen zum Argument in der Auseinandersetzung um *antiqui* und *moderni* zuspitzen.¹

Reni scheint freilich noch weiter gegangen zu sein: Er identifizierte sich richtiggehend mit dem Thema Putten und speziell dem himmlischen Amor, der sich zudem fast nahtlos in das Ideenfeld der christlich-göttlichen Liebe überführen ließ. Nicht zufällig dürfte der Maler etwa 1627 als Probestück einen schlafenden Putto gemalt haben (Abb. 1), dessen Typus er auch bei mehreren Christuskind-Darstellungen verwendete. Und Reni hatte auch schon einen seiner bis dato größten künstlerischen Triumphe 1611 mit der *Strage degli Innocenti*, der Ermordung der unschuldigen Kindlein, denen die Engelsputten bereits die Märtyrerpalmen aus dem Himmel reichen, gefeiert.² Der dramatisch zum Schrei geöffnete Mund des mittleren Amors auf der *Lotta dei Putti* könnte sogar direkt auf die entsprechenden, berühmten Affektfiguren des früheren Gemäldes anspielen. 1640 sollte dann Giovanni Andrea Podestà Reni einen allegorischen Kupferstich dedizieren, in dem unter anderem dessen Vermögen, verschiedene Formen der Liebe auf der Leinwand darzustellen und letztlich visuell in einen liebenden Aufstieg zum Geistigen (und zu Gott) hin zu transformieren, thematisiert ist (Abb. 6).³ Und wiederum blieb



Abbildung 5
Michelangelo da Caravaggio: *Amor vincitore*, Öl auf Leinwand, 1601/1602, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

das Thema Liebe nicht auf die Ikonographie beschränkt, sondern charakterisierte genauso treffend Renis malerischen Stil: Gioseffomaria Grimaldi sollte erstmals 1640 anlässlich seiner Lobschrift auf Renis heute verlorenes Gemälde der Hochzeit von *Bacchus und Ariadne* von der »grazia Divina« in dessen Malerei sprechen und danach war diese herausragende Eigenschaft aus keiner Würdigung mehr wegzudenken.⁴ Dabei hielt diese schriftliche Fixierung mit Sicherheit nur fest, was längst schon vom Künstler selbst und im Kunstdiskurs der Zeit diskutiert wurde. Der Begriff der *grazia* – abgeleitet von den drei mythologischen Begleiterinnen der Liebesgöttin Venus – sollte die letzte Vollendung der Schönheit benennen, den Teil, der nicht aus rational bestimmbaren Kriterien abgeleitet und in Regeln gefasst werden konnte, sondern aus einer nicht weiter erklärbaren ›Zugabe‹ und einem nicht weiter beschreibbaren, überwältigenden visuellen ›Eindruck‹ resultierte. Apelles in der Antike und Raffael in der Renaissance waren die beiden berühmtesten Maler der *grazia* – und just als deren Reinkarnation galt nun Reni. Wobei sich auch dieser eigentlich antike kunsttheoretische Terminus problemlos ins Christliche wenden ließ und Renis *grazia* zugleich als Zeichen der ihm in besonderem Maße zukom-

menden göttlichen Liebe und Gnade verstanden werden konnte – entsprechend dem Umstand, dass Renis Ruhm doch zu einem beträchtlichen Teil auf Malereien mit christlichen Themen basierte.

Die genau entgegengesetzten Kategorien und Modelle hatte sich Caravaggio gewählt: Seine mythologischen ›Schutzgötter‹ sind Bacchus und der irdische Amor (zumindest musste es den Zeitgenossen so erscheinen). Zwar mögen Zweifel bleiben, ob sich der Maler im *Bacchino malato* tatsächlich selbst im Rollenporträt festgehalten hat.⁵ Aber außer Frage steht, dass die frappierend naturgetreuen Darstellungen von Weintrauben, Weinlaub und Weingläsern auf Caravaggios Gemälden mit Bacchus und halbwüchsigen Knaben eine so auffällige Rolle spielen, dass sie ebenso als eine Art Markenzeichen verstanden werden konnten wie sein Malstil ungeschöner Naturnachahmung und kontrastreicher Hell-Dunkel-Beleuchtung. Und Ähnliches gilt

1. Colantuono 1989 und ders. 2002; insbesondere auch Duquesnoys Putten-Darstellungen und differenzierte Stil-Modi zeigen exemplarisch, wie präzise die zeitgenössische Form-Wahrnehmung und -Unterscheidung war, dazu Lingo 2007.
2. Zum Erfolg der *Strage* und der Relevanz von *affetti* s. Wimböck 2002, 171–196.
3. Leach/Wallace 1982, 62 (5/171). – Eine umfassende Deutung des Stiches folgt an anderer Stelle.

4. Dazu Spear 1997, 102–127 und Emison 1991.
5. Etwa Herrmann-Fiore 1989.

für die vielfältigen Anspielungen auf die ›irdische Liebe‹ – sei es, dass ein Knabe von einer Eidechse oder Krabbe in den Finger gezwickt wird, dass eine Runde von Jünglingen Liebeslieder singt oder aber, dass einer von ihnen verkleidet das Modell für den *Amor trionfante* abgibt. Wobei insbesondere diese frühen Werke in den römischen Sammlungen der 1620er Jahre das Caravaggio-Bild bestimmten. Zudem bezeichnet Caravaggio oder aber ein Gefolgsmann aus seinem engsten Umkreis in einem Spottgedicht die eigenen Gemälde als seine Kinder. Aufgerufen wird damit eine Tradition ›sexualisierter Kunsttheorie‹, die mit dem späten 15. Jahrhundert weite Verbreitung zu finden begann und männliche Potenz mit kreativer Potenz gleich setzte, wobei aus der Verbindung dieser Künstlerpotenz mit der weiblich gedachten Malkunst eben die Werke hervorgingen.¹ Guido Reni, für den Liebe und Kunst ebenfalls eine zentrale Leitidee darstellen, verfolgte in diesem Punkt – das kann hier nur angedeutet werden – wiederum eher die entgegengesetzte ›Sublimations-Idee‹, wonach künstlerische Schaffenskraft aus sexueller Enthaltsamkeit resultierte.

Blickt man nun mit diesem Wissen um den in Grundzügen rekonstruierten zeitgenössischen Seh- und Diskussionshorizont erneut auf Renis *Lotta dei Putti* (Abb. 2) – ein Geschenk an den kunstliebenden Gönner für Hilfe in Zeiten der Anfeindung –, dann lässt es sich kaum noch anders denn als Selbst-Apologie Renis verstehen: Die Kunst des Bologneser Malers, wie sie die Amor-Putten repräsentieren, droht den brutalen Angriffen der Bacchus-Knaben zu erliegen, die Caravaggio und seine Anhänger mit ihren konträren künstlerischen Zielen verkörpern. Die zarten Kindlein werden jedoch das Mitgefühl der Betrachter in besonderem Maße gefangen nehmen und dafür sorgen, dass die Seite und Sache Renis ihre Unterstützung erhält. Letztlich wird der scheinbar unterlegene Maler also mithilfe seines Gemäldes (und ähnlich wie schon Apelles) doch als Sieger aus diesem Kampf hervorgehen. Bedenkt man zudem, dass sich in Wirklichkeit um die Mitte der 1620er Jahre in Rom die Gefolgschaft Caravaggios langsam aufzulösen begann, zu der im Übrigen Renis Verleumder Giovan Giacomo Sementi gar nicht im engeren Sinne gehörte, ergibt sich noch eine weitere entscheidende Schlussfolgerung: Zu diesem Zeitpunkt konnten Name und Kunst des 1610 verstorbenen Caravaggio offenbar schon stellvertretend für alle ästhetischen ›Fehlentwicklungen‹ und für alle Gegner der ›wahren‹ Kunstbestrebungen stehen.²

Deutlich wird dabei auch, dass Reni deshalb keinen einzelnen Zweikampf dargestellt hat, da er das Aufeinandertreffen ganzer Kunstrichtungen oder Kunst-Schu-

len thematisieren wollte: die Anhänger Caravaggios gegen diejenigen Maler, die wie Reni eine idealisierende Überhöhung propagierten (ausgehend von den späten Werken Annibale Carraccis). Die Vorstellung mehrerer ›künstlerischer Schulen‹, die nicht nur eine geographische Herkunft, sondern damit verbunden auch charakteristische übergreifende ästhetische Normen bezeichnen, war offenbar erst wenige Jahre zuvor im Umkreis der Carracci lanciert worden. Dies gilt unbenommen der Tatsache, dass bereits Plinius von der Entwicklung geographisch unterschiedlicher *genera picturae* der Antike – sinngemäß ›Malerschulen‹ – berichtete (nat. hist. 35, 75), und dass selbst der Begriff *scuola* vereinzelt schon im Zusammenhang mit den Bildkünsten verwendet worden war: zuerst bei Michele Savonarola um 1447 für die Maler der Stadt Padua und dann etwa bei Vasari, zum Beispiel für den Werkstattverbund zweier Trecento-Bildhauer.³ In der Bedeutung jedoch, dass ›Schule‹ nicht nur eine bestimmte Gruppe, sondern zugleich eine grundlegende künstlerische Position meint, lässt sich der Terminus erstmals in Giovanni Battista Agucchis ursprünglich zwischen 1607 und 1615 verfasstem, aber erst 1646 fragmentarisch zum Druck gelangtem Malereitragat nachweisen. Monsignore Agucchi, der in Rom in engem Kontakt mit Annibale Carracci und seinem Kreis stand und als partielles ›Sprachrohr‹ von deren Kunstdiskurs gelten darf, unterschied hier die vier Grundpositionen der *scuola Romana*, der *scuola Vinitiana*, der *scuola Lombarda*, der *scuola Toscana* (ihre-seits noch einmal in Florentinisch und Sienesisch unterteilt) und nordalpin der Schule des Albrecht Dürer.⁴ Der Maler Domenichino – ehemaliger Kollege Renis in der Werkstatt des Annibale Carracci – sollte allerdings in einem wohl 1632 verfassten Brief behaupten, er selbst habe ursprünglich diese Einteilung eingeführt:⁵

Mi adoperai nel distinguer e far riflessione all maestri e maniere di Roma, di Venezia, di Lombardia, ed a quelli ancora della Toscana.

21

Schließlich ergänzte bereits 1614 – zu einem Zeitpunkt also, da Agucchis Traktat (wenn überhaupt schon vollendet) höchstens in einigen wenigen Abschriften zirkulierte – der Bologneser Maler und Gelegenheitsliterat Giovan Luigi Valesio, der bei Ludovico Carracci gelernt

1. »Nella pittura intendo la mia prole«; zur Frage des Verfassers und zusammenfassend zu den literarischen Kenntnissen Caravaggios (allerdings mit ungenauer Übersetzung der Passage) Colantuono 2006, v.a. 58 f.; zum ideengeschichtlichen Kontext Pfisterer 2005.
2. Zur Situation im Rom der 1620er Jahre Moir 1967, Bd. 1, 128–145.

3. Ein Überblick zum kunsthistorischen Begriff der ›Schule‹ bei Grassi/Pepe 1994, 850–854, s.v. ›Scuola‹; zu seiner Vorgeschichte im Cinquecento und der Bedeutung der aristotelischen *Poetik* auch Hochmann 2007. – Dass allein die Gliederung von Künstler-Katalogen nach lokalen ›Schulen‹ (d.h. als Herkunftsangabe) noch kein verstärktes Bewusstsein für unterschiedliche künstlerische Positionen bedeuten muss, zeigt 1615 der Traktat von Gigli 1996.
4. »Possonsi dunque costituire quattro spetie di Pittura in Italia, la Romana, la Vinitiana, la Lombarda, e la Toscana. Fuori d'Italia Alberto Durero formò la Scuola sua, & è meritevole della lode, che al mondo è nota: e la Germania, e la Fiandra, e la Francia hanno hauuti molti altri artisti valorosi artefici [...]« Zitiert nach Mahon 1947, 246; vgl. ebd., 119–123 und Grassi/Pepe 1994, 852.
5. Der Brief überliefert von Bellori 1976, 371 f., adressiert an den Historiker Francesco Angeloni in Rom.

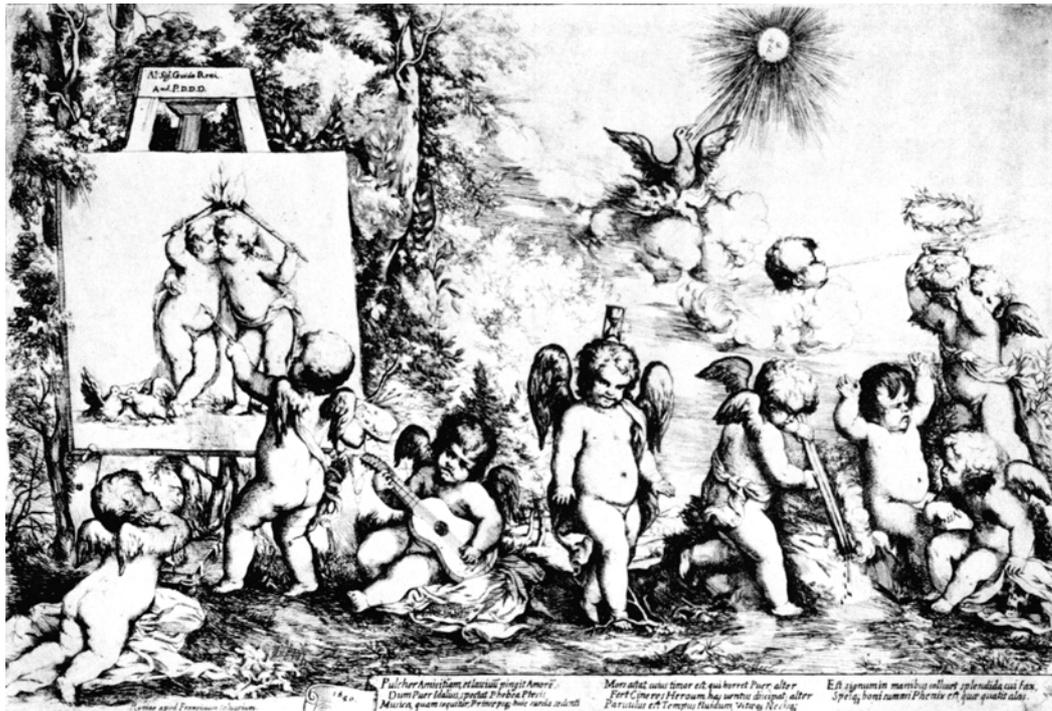


Abbildung 6
Giovanni Andrea Podestà: Allegorie für Guido Reni, Kupferstich, 1640.

hatte, im Rahmen einer Verteidigungsschrift für den Dichter Marino, dass es neben den Mitgliedern der »Accademie Fiorentine«, der »Accademie Veneziane«, der »Classe del divin Raffaele«, den »Accademie della Lombardia« und den »Oltromontani« auch noch eine »[scuola] de' Carracci in Bologna« gebe.¹ Um 1620 sollte dann der in Rom tätige Arzt Giulio Mancini das Spektrum der »ordini, classe o ver vogliam dire schole« auf den für Renis *Lotta dei Putti* entscheidenden Gegensatz von Caravaggio- und Carracci-Anhängern zuspitzen, indem er der Schule Caravaggios, als deren Charakteristika er eine forcierte Hell-Dunkel-Technik und die »Naturwahrheit« der Einzelobjekte nennt, diejenige der Carracci mit Guido Reni als einem Hauptvertreter kontrastiert:²

Questa ha per proprio l'intelligenza dell'arte con gratia et espression d'affetto, [...] vede il naturale, lo possiede, ne piglia il buono, lascia il cattivo, lo migliora, e con lume naturale gli dà il colore e l'ombra con le movenze e gratie.

In diesem Kontext scheint schließlich auch bedeutsam, dass offenbar schon der 1602 verstorbene Agostino Carracci die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelte Vorstellung, ein perfekter Maler müsse die je besten Qualitäten der führenden Renaissance-Maler: Michelangelo, Tizian, Correggio usw., in sich vereinen,

um eine Auflistung künstlerischer Vorzüge ganzer Regionen erweiterte, die der Vorstellung einer römischen, venezianischen und lombardischen Schule bereits sehr nahe kommt.³ Ohne die Ursprungs-Frage hier bis ins letzte Detail klären zu können, spricht doch all dies auf jeden Fall dafür, dass die Vorstellung von unterschiedlichen Malerschulen mit eigenen kunsttheoretischen Positionen rund zwei Jahrzehnte vor Renis *Lotta dei Putti* im Carracci-Umkreis zwischen Rom und Bologna geprägt worden war. Und auch wenn es schon zuvor deutlich wahrnehmbare Unterschiede in den künstlerischen Positionen gegeben hatte – etwa die Konkurrenz zwischen Raffael- und Michelangelo-Anhängern im Rom der Hochrenaissance oder Vasaris Differenzierung zwischen der florentinisch-römischen und der venezianischen Malerei (der auch von anderen ausgetragene *disegno / colorito*-Streit) –, so ist doch unmittelbar einsichtig, dass nun zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein intensiviertes Bewusstsein pluraler ästhetischer und kunsttheoretischer Positionen zum Ausdruck kommt.

Wie ungewohnt diese neue Einteilung dennoch zunächst war, kann abschließend ein Vergleich verdeutlichen: Der römische Adlige Vincenzo Giustiniani, einer der renommiertesten Kunstsammler der Zeit und Caravaggio-Freund, unternimmt in einem möglicherweise ebenfalls in den 1610er Jahren verfassten Brief über die Malkunst noch keinerlei Anstalten, nach Kunstschulen zu klassifizieren, sondern teilt alle Gemälde egal welcher Herkunft in zwölf Schwierigkeitsgrade

1. Valesio 2007, 5 (nach Zählung der Ausg. 1614).
2. Mancini 1956–1957, Bd. 1, 108–111; schon 1606 spricht Baglione in einem Prozess von den »aderenti del Caravaggio«, s. Spezzaferro 1975, 53 f.; zu Mancinis Manuskript gebliebenen *Considerazioni* und der weiteren Entwicklung auch Bickendorf 2007.

3. Malvasia 1841, Bd. 1, 129: »Chi farsi un bon pittor cerca e desia, / Il disegno di Roma habbia alla mano, / La mossa coll'ombrar Veneziano, / E il degno colorir di Lombardia, / [...]«. Vgl. Ginzburg Carignani 2000, 13–24.

ein, um dann in der höchsten Klasse exemplarisch nebeneinander und in ihrem prinzipiellen künstlerischen Herangehen nicht unterschieden Caravaggio, die Carracci und Guido Reni anzuführen.¹

Wenn aber Guido Renis Gemälde einer der ersten Versuche wäre, den Kampf konkurrierender Malerschulen und zweier konträrer Stil-Optionen im Bild darzustellen,² dann würde dies auch erklären, warum die moderne Forschung das Gemälde zunächst falsch, nämlich um zwanzig Jahre zu früh in Renis Œuvre – genauer: ans Ende seiner eigenen, caravagesken Phase um 1605 – einordnen konnte.³ Sie hatte sich durch die ›gegnerischen Putti‹ täuschen lassen. Zwar ebenfalls nicht den ›Kampf der Schulen‹, aber immerhin schon die Stil-Mischung hatte dagegen bereits Malvasia erkannt, als er zu dem Gemälde urteilte: »in der Farbgebung fast wie Caravaggio, aber von guter Zeichnung«⁴.

»Gran forza della novità« oder: »détruire la peinture«?

Die brutale Gewalt, mit der die ›Bacchus-Putten‹ auf Renis Gemälde gegen die Amoretten vorgehen, liefert eine weitere Facette der negativen Gesamtcharakterisierung Caravaggios und seiner Anhänger. Caravaggios Aggressivität – Beleidigungen, tätliche Übergriffe, mindestens ein Mord – scheint dabei von ihm selbst nicht unterdrückt und verborgen, sondern geradezu als Bestandteil seines Künstler-Images kultiviert und inszeniert worden zu sein. Porträts des Malers zeigen ihn als grimmig-melancholischen Außenseiter und Ausnahme-gestalt. Entsprechend evozieren auch seine Gemälde in ungewohnter Direktheit Szenen von Gewalt: Waffen tief im Fleisch der Opfer, spritzendes Blut, schockierende Ansichten. Person und Werk spiegeln und ›authentifizieren‹ sich so gegenseitig – denn auch noch im frühen 17. Jahrhundert kursierte die Theorie, dass »jeder Maler sich selbst malt«.⁵ Und diese Eigenschaften des Meisters fanden sich zumindest teilweise auch bei seiner Entourage und seinen Nachfolgern – ganz im Gegensatz zu Giovanni Baglione oder Guido Reni, die größten Wert auf gebildetes und gepflegtes Auftreten und auf die Abzeichen ihres sozialen Erfolgs legten (im Falle Renis gingen diese offiziellen Auftritte offenbar mit Zurückgezogenheit und Bescheidenheit im Alltag einher).

›Gewalt‹ scheint aber wiederum nicht nur ein Leitbegriff für das Leben und die Bildthemen Caravaggios, sondern auch für seinen Malstil. Poussin behauptete – so überliefert es sein Schüler André Félibien –, Caravaggio »sei auf die Welt gekommen um die Malerei zu zerstö-

ren«, denn Caravaggio habe sich dazu hinreißen lassen (so die weitere Erklärung Félibiens), die »Wahrheit der Natur so abzubilden, wie er sie gesehen habe«⁶. ›Zerstörung der Malerei‹ im Sinne Poussins meint also wohl die radikale Missachtung aller in langer Tradition aufgebauten Theorien, (idealisierender) Normen und künstlerischer Praktiken. Caravaggios effektivste Form der Gewalt richtet sich demnach gegen die *Kunst* der Malerei selbst – denn sein unmittelbar ›kopierendes‹ Abbilden der Natur zählte offenbar überhaupt nicht zu dieser *Ars*. Wie aber kommt Poussin zu dieser Einschätzung? Denn das bloße Nachbilden der Natur wurde zwar spätestens seit der Hochrenaissance deutlich geringer geachtet als die »imitatione al meglio«, aber doch deshalb nicht gleich ganz aus dem Kreis der Malkunst ausgeschlossen und als deren ›Zerstörung‹ verstanden.⁷ In den späteren Künstlerviten des Giovan Pietro Bellori (1672) sollten gar im Gegenteil die Carracci durch ihr neues Interesse an der Naturnachahmung das »vizio distruttore« des manieristischen Malstils, der sich angeblich allein aus der Phantasie der Künstler speiste, überwunden und die Malerei zurück ans Licht geführt haben.⁸

Sieht man Poussins Rede vom »détruire la peinture« jedoch vor dem Hintergrund von Caravaggios eigenen Gewalt-Inszenierungen, wäre zu überlegen, ob Poussins Äußerung wirklich nur als zugespitztes Bonmot zu verstehen ist oder nicht vielmehr eine von Caravaggio selbst verfochtene Leitidee ins Negative verkehrt aufgriff.⁹ Denn positiv gewendet würde Caravaggio durch das vorgebliche Auslöschten der [alten] Malerei[-Tradition] das exzeptionelle Vermögen zugesprochen, einen radikalen Neuanfang der Malerei zu setzen (oder besser: zu postulieren, da natürlich auch Caravaggios Malerei in Wirklichkeit auf vorausgehende Kunst rekurrierte). Unter dem Schleier von Poussins Kritik wäre der von Caravaggio selbst forcierte Mythos eines künstlerischen Neuanfangs tradiert, der sich einzig auf die Natur und damit auf keinerlei künstlerische Abhängigkeiten zu gründen behauptete. Damit gut zusammen gehen würde, dass Caravaggio offenbar auch sehr sorgfältig zu verschleiern wusste, bei wem er in die Lehre gegangen war – sich also in dieser Hinsicht ebenfalls als Autodidakt präsentierte, der wiederum allein das Vorbild der Natur

1. Alle drei verbinden laut Giustiniani 1981, 44 »dipingere di maniera [...] con l'esempio avanti del naturale« zu einem eigenen Stil.
2. Ein kritisch-witziges Kontrastieren von Stil-Optionen scheint bezeichnenderweise bereits im Frühwerk Annibale Carraccis nachweisbar, vgl. etwa Zapperi 1990, 57–62.
3. Etwa Pepper 1971.
4. Malvasia 1983, 223.
5. Vgl. Sohm 2002 und Puttfarken 2007.

6. Félibien 1725, Bd. 3, 194 f., der dann Poussin freilich widerspricht: »M. Poussin, lui repartit-je, ne pouvoit rien souffrir du Caravage, & disoit qu'il étoit venu au monde pour détruire la Peinture. Mais il ne faut pas s'étonner de l'aversion qu'il avoit pour lui. Car si le Poussin cherchoit la noblesse dans ses sujets, le Caravage se laissoit emporter à la vérité du naturel tel qu'il le voyoit : ainsi ils étoient bien opposez l'un à l'autre.« Von diesem Dictum ausgehend die Analysen bei Marin 1977.
7. Vgl. die Einschätzungen des Lucio Faberio 1603 anlässlich der Leichenrede auf Agostino Carracci, zitiert nach Malvasia 1841, Bd. 1, 309, und Giustiniani 1981.
8. Bellori 1976, 31 f.
9. In diesem Sinn lässt sich auch das Urteil von Baglione 1642, 138 verstehen: »Michelangelo Amerigi fu homo Satirico, & altiero; ed usciva tal'hora a dir male di tutti li pittori passati, e presenti per insigni, che si fussero; poiche a lui pareva d'haver solo con le sue opere avanzati tutti gli altri della sua professione. Anzi presso alcuni si stima, haver' esso rovinata la pittura [...]«

nachahmt, aber keinem Lehrer verpflichtet ist. Zerstören der Tradition, Autodidaxe und ausschließliches Orientieren an der Natur – genau diese drei Begriffe hatte etwa der spanische Naturphilosoph und Mediziner Juan Huarte in seiner wegweisenden Abhandlung über die verschiedenen menschlichen Begabungsstufen von 1575 (in italienischer Übersetzung 1582 publiziert) für die höchsten und außergewöhnlichsten Geister, ›Genies‹ in heutiger Terminologie, reklamiert, denen allein es möglich sei, wirklich Neues und Wunderbares zu erfinden.¹ In diesem Kontext wäre die Zerstörung der Malerei für Caravaggio überhaupt die einzige Möglichkeit gewesen, sein überragendes künstlerisches *ingenio* und die *novità* seiner Malerei unter Beweis zu stellen. Erst dann würde im Übrigen auch die Zielrichtung eines anderen Angriffs gegen Caravaggio wirklich deutlich: Federico Zuccari soll angesichts von Caravaggios Gemälden der Contarelli-Kapelle gesagt haben, er sehe »nichts anderes als die Gedanken Giorgiones.«² Zunächst wird Caravaggio damit der ›un-intellektuellen‹, nicht-idealisierenden Tradition venezianischer Farbmaleri zugeordnet, vor allem aber will Zuccari mit dieser ›kunsthistorischen Einordnung‹ offenbar in Abrede stellen, dass es dem Rivalen tatsächlich gelungen wäre, mit seiner Malerei der unmittelbaren Naturnachahmung eine Revolution der Malerei einzuleiten.

Die »gran forza della novità«, die gewaltigen (teils konkurrierenden und zerstörerischen) ›Kräfte‹, die mit einem solchen künstlerischen Neuanfang einhergehen, und überhaupt die Möglichkeiten, einen solchen Neuanfang zu realisieren, waren ein zentrales, wenngleich bislang von der Forschung wenig beachtetes Thema des Kunstdiskurses um 1600. Ganz in diesem Sinne mehrten sich ab dieser Zeit auch die Zeugnisse, die Malerei als ›Gewaltakt‹, Maler als ›Soldaten‹ und das Aufeinandertreffen unterschiedlicher künstlerischer Positionen als ›Kampf‹ beschreiben – den Höhepunkt dieser Entwicklung stellt dann 1665 Sebastiano Mazzonis Gedicht zur *Pittura guerriera* dar, ein parodiertes Epos, in dem die Rolle der gegeneinander kämpfenden Ritter von den verfeindeten Malerschulen von Florenz / Rom und der Lombardei / Venedigs eingenommen werden.³

Selbst Malvasia begann seine handschriftlichen Skizzen zur Vita Guido Renis mit einer Reflektion über das ›Neue‹ als fundamentale Triebkraft menschlichen Erfindens und Schaffens:⁴

Gran forza della novità! Ella è quel condimento che appaga ogni gusto, quel lume che abbaglia ogni vista, quella cometa che ruba ogni nostro sguardo alle stelle. [...] Sarà dunque, come fu sempre la novità la più sicura meta, che gloriosamente toccar possa l'umana industria e 'l più fortunato lido al quale felicemente approdino le merci straniere di più ingegnosi ripieghi.

In der gedruckten Fassung schrumpfte dieser euphorische Auftakt zwar zusammen:⁵

Così angusto e ristretto non è il campo della gloria, ch'ogni di nuovo sito non iscuopra e non trovi, chi per mieterne immortal frutto al suo nome [...] ostinatamente si pose.

Deutlich wird dennoch, dass sich die Relevanz des Kriteriums ›Neuheit‹ nicht mehr vernachlässigen ließ. Die Anhänger der verschiedenen ästhetischen und kunsttheoretischen Positionen in den Jahrzehnten um und nach 1600 mussten dazu Stellung beziehen. Die Spannweite der Antworten reichte vom konsequenten Abstreiten, dass Neuheit überhaupt ein Wert sei, über verschiedene Zwischenpositionen und modifizierte *imitatio*-Theorien, die etwa das künstlerisch Neue nicht im Thema, sondern allein auf bestimmten Ebenen der formalen Gestaltung erkennen wollten, bis eben hin zu Caravaggios Versuch eines radikalen Traditionsbruchs.⁶ Entsprechend wurde von den verschiedenen künstlerischen Richtungen und ›Kunstschulen‹ der Umgang mit Tradition und Innovation und die Erscheinungsformen und Grenzen des ›Neuen‹ künstlerischer Erfindung in neuer Intensität diskutiert. Und nicht alle Urteile fielen dabei so salomonisch aus wie das des Historikers Virgilio Malvezzi (1639), der sowohl Caravaggio wie Guido Reni eine »neuartige Malweise« (»un modo nell'eguire nuovo«) attestierte, »l'uno con la forza del dipingere, l'altro con la nobiltà dell'aria.«⁷ Möglicherweise lässt sich daher Guido Renis *Lotta dei Putti* in letzter Konsequenz auch als gemaltes Manifest gegen die gewalttätigen Versuche Caravaggios und seiner Anhänger (und zugleich als frühestes kritisches Überlieferungs-Dokument dazu) verstehen, ›Neuheit in der Kunst‹ durch ein radikales Zerstören (vermeintlich) aller Traditionen und durch die gewaltsam-schockierende Wirkung allein der ›(Natur-)Wahrheit‹ erreichen zu wollen.⁸

1. Huarte 1582, 73 f., wo es zur zweiten und dritten ›Begabungsstufe‹ heißt: »Altri ingegni s'alzano un grado più sù: perche sono piacevoli, & facili nell'apprendere le cose [...]. Di questi si può verificare quella tanto celebrata sentenza d'Aristotele: Il nostro intelletto è come una tavola piollata, nella quale nessuna cosa è dipinta. Perche tutto quello, che hanno da sapere, & apprendere, bisogna che prima l'odano da un'altro, & sopra ciò non hanno inventione alcuna. Nel terzo grado fa la natura alcuni ingegni tanto perfetti, che non hanno bisogno di maestri, i quali insegnino loro [...].«

2. Baglione 1642, 137; zur Deutung Spezzaferro 1975, 56–60.

3. Dazu ausführlich Rossi 1999.

4. Malvasia 1983, 199.

5. Ders. 1841, Bd. 2, 5.

6. Eine besonders explizite zeitgenössische Bestimmung unterschiedlicher Positionen findet sich in einem Dialog zwischen Lelio Guidiccioni und Gianlorenzo Bernini, dazu D'Onofrio 1966 und Schütze 2007; vgl. außerdem Loh 2004; Cropper 2005 und Unglaub 2006, v.a. 38–70.

7. Das Zitat aus der Einleitung von Malvazzis *Principali successi della Monarcia di Spagna nell'anno 1639* zitiert nach Raimondi 1988, 86 f.; vgl. auch Schütze 2007, 354.

8. Zur künstlerischen ›Gewalt der Wahrheit‹ auch Nancy 2006.

Bibliographie

- Baglione, Giovanni (1642): *Le vite de' pittori, scultori et architetti* [...]. Rom: Andrea Fei.
- Bellori, Giovan Pietro (1976): *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Hrsg. von Evelina Borea. Turin: Einaudi (= I millenni).
- Bickendorf, Gabriele (2007): »Schule des Sehens. Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick«, in: Krause, Katharina/Niehr, Klaus (Hrsg.): *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 33–52.
- Bottari, Giovanni Gaetano/Ticozzi, Stefano (Hrsg.) (1822–1825): *Racolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* [...]. 8 Bde. Mailand: Silvestri. (= Biblioteca scelta di opere italiane, antiche, moderne, 107–114).
- Chantelou, Paul Fréart de (2001): *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*. Hrsg. von Milovan Stani. Paris: Macula-L'Insulaire.
- Ciammitti, Luisa (2000): »Questo si costuma ora in Bologna: una lettera di Guido Reni, aprile 1628«, in: *Prospettiva* 98–99, 194–203.
- Colantuono, Anthony (1989): »Titian's Tender Infants. On the Imitation of Venetian Painting in Baroque Rome«, in: *I Tatti Studies* 3, 207–234.
- Colantuono, Anthony (1997): *Guido Reni's Abduction of Helen. The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Colantuono, Anthony (2002): »Scherzo: hidden meaning, genre, and generic criticism in Bellori's Lives«, in: Bell, Janis C./Willette, Thomas C. (Hrsg.): *Art History in the Age of Bellori: scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 239–256.
- Colantuono, Anthony (2006): »Caravaggio's Literary Culture«, in: Warwick, Genevieve (Hrsg.): *Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception*. Newark: University of Delaware Press (= Studies in seventeenth- and eighteenth-century art and culture), 57–68.
- Cropper, Elizabeth (2005): *The Domenichino Affair: novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome*. New Haven/London: Yale University Press.
- Dabbs, Julia K. (1994): »Not mere child's play: Jacques Stella's *Jeux et plaisirs de l'enfance*«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 125, 303–312.
- Del Bravo, Carlo (1980): »La »fiorita gioventù« del Volterrano«, in: *Artibus et historiae* 1, 47–68.
- Dempsey, Charles (1968): »Et nos cedamus amori. Observations on the Farnese Gallery«, in: *The Art Bulletin* 50, 363–374.
- D'Onofrio, Cesare (1966): »Un dialogo-recita di Gian Lorenzo Bernini e Lelio Guidiccioni«, in: *Palatino* 10, 127–134.
- Ebert-Schifferer, Sybille/Emiliani, Andrea/Schleier, Erich (Hrsg.) (1988): *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*. Ausstellungskatalog. Frankfurt a.M./Bologna: Schirn Kunsthalle/Alfa.
- Emison, Patricia (1991): »Grazia«, in: *Renaissance Studies* 5, 427–460.
- Félibien, André (1725): *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* [...]. 8 Bde. Trevoix: Imprimerie de S.A.S.
- Ferrari, Oreste (1997): »Poeti e scultori nella Roma seicentesca: i difficili rapporti tra due culture«, in: *Storia dell'Arte* 90, 151–161.
- Fumaroli, Marc (1988): »La *Galeria* de Marino et la *Galerie Farnèse*: épigrammes et œuvres d'art profanes vers 1600«, in: *Les Carrache et les décors profanes*. Rom u.a.: École Française de Rome (= Collection de l'École Française, 106), 163–182.
- Gigli, Giulio Cesare (1996): *La Pittura trionfante*. Hrsg. von Barbara Agosti und Silvia Ginzburg. Bologna: I Quaderni del Battello Ebbro (= Biblioteca di letteratura artistica, 2).
- Ginzburg Carignani, Silvia (2000): *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*. Rom: Donzelli.
- Giustiniani, Vincenzo (1981): *Discorsi sulle arti e sui mestieri*. Hrsg. von Anna Banti. Florenz: Sansoni (= Raccolta di opere inedite e rare).
- Grassi, Luigi/Pepe, Mario (1994): *Dizionario dei termini artistici*. Mailand/Turin: TEA/Utet.
- Herrmann-Fiore, Kristina (1989): »Il Bacchino malato autoritratto del Caravaggio ed altre figure bacchiche degli artisti«, in: *Caravaggio: nuove riflessioni*. Rom: Palombi (= Quaderni di Palazzo Venezia, 6), 95–134.
- Hochmann, Michel (2007): »À propos des débus de l'opposition entre Venise et Rome: le rôle de l'Accademia degli Infiammati et de Bernardino Tomitano«, in: Bayard, Marc (Hrsg.): *L'histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons du détour*. Rom/Paris: Somogy Editions d'Art (= Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, 8), 157–169.
- Huarte, Juan (1582): *Essame de gl'Ingegni de gli Huomini* [...]. Venedig: Aldus.
- Leach, Mark Carter/Wallace, Richard W. (Hrsg.) (1982): *The Illustrated Bartsch*. Bd. 45: *Italian Masters of the Seventeenth Century*. New York: Abaris Books.
- Lingo, Estelle (2007): *François Duquesnoy and the Greek Ideal*. New Haven/London: Yale University Press.
- Loh, Maria H. (2004): »New and improved: repetition as originality in Italian Baroque practice and theory«, in: *The Art Bulletin* 86, 477–504.
- Mahon, Denis (1947): *Studies in Seicento Art and Theory*. London: The Warburg Institute (= Studies of the Warburg Institute, 16).
- Malvasia, Carlo Cesare (1841): *Felsina Pittrice*. Hrsg. von Giampietro Zanotti. 2 Bde. Bologna: Guidi all'Ancora.
- Malvasia, Carlo Cesare (1983): *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*. Hrsg. von Lea Marzocchi. Bologna: Alfa (= Rapporti della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna, 40).
- Mancini, Giulio (1956–1957): *Considerazioni sulla pittura*. Hrsg. von Adriana Marucchi/Luigi Salerno. 2 Bde. Rom: Accademia Nazionale dei Lincei.

- Marin, Louis (1977): *Détruire la peinture*. Paris: Galilée (= Écritures/figures).
- Marini, Maurizio (1987): *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio »pictor praestantissimus«* [...]. Rom: Newton Compton (= Quest' Italia, 117).
- Massing, Jean Michel (1990): *Du texte à l'image: la calomnie d'Apelle et son iconographie*. Straßburg: Presses universitaires de Strasbourg.
- Moir, Alfred (1967): *The Italian Followers of Caravaggio*. 2 Bde. Cambridge: Harvard University Press.
- Nancy, Jean-Luc (2006): *Am Grund der Bilder*. Berlin: Diaphanes.
- Negro, Emilio/Pirondini, Massimo (Hrsg.) (1992): *La scuola di Guido Reni*. Modena: Artioli.
- Pepper, D. Stephen (1971): »Caravaggio and Guido Reni: Contrasts in Attitudes«, in: *Art Quarterly* 34, 325–344.
- Pepper, D. Stephen (1988): *Guido Reni. L'opera completa*. Novara: Istituto Geografico de Agostini.
- Pfisterer, Ulrich (2005): »Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance«, in: Pfisterer, Ulrich/Zimmermann, Anja (Hrsg.): *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*. Berlin: Akademie Verlag (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 4), 41–72.
- Pierguidi, Stefano (2006): »Sull'Amor omnia vincit del J. P. Getty Museum e la fortuna delle allegorie d'amore a Roma intorno al 1600«, in: *Bollettino d'Arte* 91, 63–76.
- Pollak, Oskar (1931): *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*. 2 Bde. Hrsg. von Dagobert Frey. Wien u.a.: Filser (= Quellenschriften zur Geschichte der Barockkunst in Rom, 1–2).
- Puttfarcken, Thomas (2007): »Caravaggio and the representation of violence«, in: *Umini* 55/3, 183–195.
- Raimondi, Ezio (1988): »Literatur in Bologna im Zeitalter Renis«, in: Ebert-Schifferer, Sybille/Emiliani, Andrea/Schleier, Erich (Hrsg.): *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*. Ausstellungskatalog. Frankfurt a.M./Bologna: Schirn Kunsthalle/Alfa, 71–88.
- Rossi, Massimiliano (1999): »La peinture guerrière: artists et paladins à Venise au XVIII^e siècle«, in: Careri, Giovanni (Hrsg.): *La Jérusalem délivrée du Tasse: poésie, peinture, musique, ballet*. Paris: Klincksieck, 67–108.
- Röttgen, Herwarth (1992): *Caravaggio – Der irdische Amor, oder: Der Sieg der fleischlichen Liebe*. Frankfurt a.M.: Fischer (= Fischer-Taschenbücher, 3966: Kunststück).
- Röttgen, Herwarth (1993): »Quel diavolo è Caravaggio. Giovanni Baglione e la sua denuncia satirica dell'Amore terreno«, in: *Storia dell'Arte* 79, 326–340.
- Salvy, Gérard-Julien (2001): *Reni*. Mailand: Electa (= I maestri, 17).
- Schütze, Sebastian (2007): »Liberar questo secolo dall'invidare gli antichi. Bernini und die Querelle des Anciens et des Modernes«, in: Myssok, Johannes/Wiener, Jürgen (Hrsg.): *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*. Münster: Rhema, 345–358.
- Sohm, Philip (2002): »Caravaggio's Deaths«, in: *The Art Bulletin* 84, 449–468.
- Spear, Richard E. (1997): *The »Divine« Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*. New Haven/London: Yale University Press.
- Spezzaferro, Luigi (1975): »Una testimonianza per gli inizi del caravaggismo«, in: *Storia dell'Arte* 23, 53–60.
- Stillers, Rainer (2006): »Bilder einer Ausstellung: Kunstwahrnehmung in Giovan Battista Marinos »Galeria«, in: Guthmüller, Bodo/Hamm, Berndt/Tönnemann, Andreas (Hrsg.): *Künstler und Literatur: Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance*. Wiesbaden: Harrassowitz, 231–251.
- Stoichita, Victor Ieronim (1998): *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München: Fink (= Bild und Text).
- Tanzi, Marco (2005): »Misto-Cremona 1«, in: *Kronos* 9, 115–156.
- Unglaub, Jonathan (2006): *Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Valesio, Giovanni Luigi (2007): *Parere dell'Instabile Academico Incaminato intorno ad una Postilla del Conte Andrea dell'Arca contra una particella, che tratta della Pittura ... In difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino (Bologna 1614)*. Hrsg. von Ulrich Pfisterer (= Fontes, 3). URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/385>.
- Von Flemming, Victoria (1996): *Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*. Mainz: Zabern (= Berliner Schriften zur Kunst, 6).
- Von Flemming, Victoria (2004): »Der Sieg der Knaben oder von freiwilliger und unfreiwilliger Knechtschaft. Michelangelo, Caravaggio, Guido Reni und ein stummer Streit der Bilder«, in: Fend, Mechtild/Koos, Marianne (Hrsg.): *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*. Köln u.a.: Böhlau (= Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Große Reihe, 30), 99–119.
- Weddigen, Tristan (1999): »Tapisserie und Poesie. Gianfrancesco Romanellis Giochi di Putti für Urban VIII.«, in: Imorde, Joseph/Neumeyer, Fritz/Weddigen, Tristan (Hrsg.): *Barocke Inszenierung*. Emsdetten/Zürich: Edition Imorde, 73–103.
- Welzel, Barbara (2006): »Verhüllen und Inszenieren. Zur performativen Praxis in frühneuzeitlichen Sammlungen«, in: Felfe, Robert/Lozar, Angelika (Hrsg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*. Berlin: Lukas, 109–129.
- Wimböck, Gabriele (2002): *Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*. Regensburg: Schnell & Steiner (= Studien zur christlichen Kunst, 3).
- Zapperi, Roberto (1990): *Annibale Carracci. Bildnis eines jungen Künstlers*. Berlin: Wagenbach.

Was ist ›kulturelles Vergessen‹ und wie kann man es studieren?

TOBIAS DÖRING

Das neue Teilprojekt C 14 wird sich mit Prozessen des Vergessens, Desemantisierungen und Überblendungen im elisabethanischen England beschäftigen. Es trägt den Titel ›Oblivio. Zur Semiotik und Pragmatik des Vergessens in England um 1600‹ und wird im Folgenden durch seinen Projektleiter Tobias Döring eingeführt.

Erinnerung ist eine – wenn nicht *die* – Elementarfunktion aller Kultur und Vergesellschaftung. Deshalb kommt dem Status des Erinnerten wie den Instanzen, Medien und Verfahren seiner Wahrung oder Wartung stets emphatische Autorität zu, und deshalb nimmt auch die Memoria-Forschung zu Recht eine zentrale Stellung in kultur- und geschichtswissenschaftlicher Arbeit ein. Im Zuge von Pluralisierungsschüben, wie

dieser SFB sie in der Frühen Neuzeit untersucht, muss diese Autorität sich allerdings daran bewähren, wie sie sich gegenüber konkurrierenden Gedächtnisakten positioniert und zu deren Geltungsansprüchen ins Verhältnis setzt. Damit unterliegt die Polarität von Pluralisierung und Autorität immer auch Prozessen des Vergessens und Vergessenmachens, denen sie antwortet wie auch zugleich die Richtung weist. Das zeigt sich im 16. Jahrhundert beispielhaft an den religiösen Umbrüchen und Neuordnungen. Zumal in England, wo die Konkurrenz der Glaubenspraxis im Tudor-Zeitalter innerhalb einer Generation nicht weniger als dreimal eskalierte (um 1533/1538, 1547 und 1553) und anschließend, als Ergebnis einer vorläufigen Stillstellung, zur spannungsreichen Hybridkonstellation des elisabethanischen *Act of Uniformity* (1559) führte, war die Modellierung des kulturellen Gedächtnisses nur durch die Wirksamkeit und um den Preis gezielter Arbeit am Vergessen möglich, die allerdings das Vergangene nicht verwarf, sondern dem Gegenwärtigen anverwandelte. Auf diese Weise wandelt sich zugleich, was kulturelle Strategien des Vergessens etwa leisten können, in einen



Abbildung 1
Szoborpark, Budapest.

Beitrag zur Erinnerung. Mit Blick auf die Dynamik solcher Transformations- und Selektionsprozesse untersucht das Teilprojekt, welchen Anteil daran literarische und dramatische Formen wie beispielsweise die Historiendramen um 1600 hatten bzw. haben können. Denn erst eine erweiterte Lektüre von zentralen Text- und Performanzleistungen, die zeitgenössisch als Medien des Erinnerns galten, nun aber als Medien des Vergessens und Vergessenmachens zur Untersuchung kommen sollen, kann erweisen – so die zentrale These –, wie im Schatten eines Leitdiskurses nicht nur Widersprüchliches fortexistiert, sondern wie sich dessen Autorisierung allererst dem Widerspruch pluraler Geltungsakte verdankt.

Wie aber lässt sich sinnvoll vom Vergessen als einer kulturellen Strategie sprechen und wie kann man

sie mit den Mitteln der Kultur- und Literaturwissenschaft untersuchen? Bei der Memoria ist das ja kein Problem, denn hier verfügen wir über ein ganzes Repertoire an Bildern und Modellen, die das Erinnern zur Darstellung und Reflexion bringen, angefangen von den klassischen wie dem Thesaurus und der Wachstafel, bis hin

zu den spezifisch modernen wie Freuds Wunderblock. Lässt sich dagegen Oblivio überhaupt in gleicher Weise modellieren, etwa allegorisch oder emblematisch darstellen? Bevor ich ausgewählte Textbeispiele und Aspekte unseres Forschungsfeldes aus der englischen Literatur um 1600 vorstelle, sollen zwei kurze Eingangsbeispiele aus jeweils anderem Zusammenhang – Budapest im 21. und Königsberg im 18. Jahrhundert – helfen, diese Grundsatzfrage zu erhellen.

1. An das Vergessen denken

Wer heutzutage Budapest besucht, findet im Südwesten außerhalb der Stadt eine interessante Einrichtung: Szoborpark, eine Art Freilichtmuseum oder Open-Air-Depot der jüngeren Geschichte, wo eine große Zahl von sozialistischen Monumenten aufbewahrt und zur Schau gestellt wird, die nach dem politischen Systemwechsel zum Ende des 20. Jahrhunderts redundant geworden sind (vgl. Abb. 1 und 2). Wie in einem historischen Zwischen- oder vielleicht Endlager stehen bronzene

Arbeiterführer, Marx- und Lenin-Kolosse, tapfere Soldaten, revolutionäre Fahnen Schwinger und entschlossene Faust-Recker dicht gedrängt in neu formierter Gemeinschaftlichkeit beieinander. Auf diese Weise werden über vier Jahrzehnte öffentlicher Selbstrepräsentation eines politischen Systems anhand seiner Relikte des Gedenkens kenntlich und nunmehr selbst veränderten Gedenkprozessen unterzogen. Gerade im Kontrast zum deutschen Umgang mit dem Erbe sozialistischer Monumentalkunst ist dies sehr aufschlussreich, der ja in den meisten Fällen – wie in der Filmkomödie *Good-Bye Lenin* pointiert – auf eine Schleifung und Beseitigung der Denkmäler hinausgelaufen ist. Dagegen zeigt das Budapester Beispiel, wie durch das Agglomerat der Mahnmale ihr altes Pathos sich deflationiert, so dass allein die Vielzahl dieser Monumente den eigentlichen Akt des Monumentalisierens durch wechselseitige Überbietung unterläuft.¹ Selten ist der *sic transit gloria*-Topos so sinnfällig. Dabei werden die einzelnen Skulpturen in keiner Weise karikiert oder etwa der Lächerlichkeit preisgegeben; der Verfremdungseffekt entsteht allein durch die veränderte Raumin szenierung, in der sie nun auf Ihrgleichen schauen, einander anzusprechen

und von ihrer Vision einer besseren Welt überzeugen zu wollen scheinen, währenddessen unten die Besucher-schar vorbeiflüht. Hier bietet sich also die Chance, gewissermaßen eine Außenseite der Memoria-Kultur zu besichtigen, d.h. in Augenschein zu nehmen, was aus dem aktuellen Raum des kulturellen Erinnerns ausgesondert worden ist.

Das zweite Beispiel führt nach Königsberg ins späte 18. Jahrhundert. Hier wird vom Philosophen Kant erzählt, der seinen Tageslauf stets penibel regelte und mit der sprichwörtlichen Präzision eines Uhrwerks einhielt, dass er auf seine alten Tage den vertrauten Hausdiener entließ, einen rechtschaffenen Mann namens Lampe, der allerdings nach langjährigen treuen Diensten den Zorn des Hausherrn derart auf sich zog, dass er auf der

1. Die Monumentalisierung selbst stellt ebenfalls ein Verfahren des Vergessenmachens dar, handelt es sich doch um einen »institutionalisierte[n] und machtgestützte[n] Diskurs, dessen Funktion wesentlich darin besteht, bestimmte Elemente der Vergangenheit durch die Erinnerung anderer zu verdrängen [...], die Aufmerksamkeit von einer konkreten historischen Erfahrung abzuziehen und durch die Orientierung an einem »höheren Wert« – der Polis oder die Nation – zu ersetzen.« Butzer/Günter 2004, 236 f.

Stelle gehen musste. Doch an den Nachfolger konnte Kant, knapp achtzigjährig, sich nicht mehr recht gewöhnen, zumal längst sein Gedächtnis nachließ und ihm der neue Name fortwährend entfiel. Stattdessen kam ihm bloß der alte immer wieder in den Sinn. So sah er sich schließlich genötigt, auf einem jener Zettel, wie er sie zur Gedächtnisstütze einzusetzen pflegte, folgende Selbstermahnung zu notieren: »Der Name Lampe muss nun völlig vergessen werden.«² Von einem Professor der Logik sollte man eigentlich erwarten, dass ihm der performative Widerspruch in diesem Imperativ auffällt. Denn sein Satz verlangt das eine und tut zugleich das andere, wenn er den bewussten Namen, der aus dem Gedächtnis doch zu streichen ist, selbst wiederum aufruft. Wie aber hätte Kant die unliebsame Erinnerung gezielt abschütteln können? Die Frage zielt auf das grundsätzliche Problem jeder Oblivio-Forschung, dem

dieses Teilprojekt sich stellen will: ob und wie sich das Vergessen als kulturelle Strategie begreifen und damit gezielt organisieren lässt.

Nach gängiger, seit der Antike oft bezeugter und vielfach handlungsleitender Auffassung ist Vergessen ein Prozess, der sich wie von selbst vollzieht und gegen dessen Unaufhaltsamkeit ei-

gens etwas aufzubieten ist, das seiner Allmacht widersteht: Eine Kulturtechnik wie die *ars memorativa*, die dafür sorgt, dass Individuen wie auch Gemeinschaften Vergangenes vergegenwärtigen, d.h. in Erinnerung behalten können. Erinnern verhält sich demnach zu Vergessen wie Kultur zu Natur und stellt eine besondere Symbolisierungsleistung dar, die den Lauf der Dinge dadurch kompensiert, dass sie sich mit Kunst und List – denn nichts anderes bedeutet *ars* – dem natürlichen Vergessen widersetzt. Aus dieser Perspektive hat Umberto Eco in einem Aufsatz prinzipiell erklärt, dass Zeichen Abwesendes präsent halten, jeder Zeichengebrauch daher darstellend, verweisend oder repräsentierend, in jedem Fall vergegenwärtigend verfährt, weshalb eine »Kunst« des Vergessens, d.h. eine *ars oblivionalis* komplementär zur *ars memorativa*, aus semiotischen Gründen schlicht unmöglich sei.³ Das Argument deckt sich mit der Urszene der Mnemotechnik bei Simonides von Keos – nach dem Einsturz der Festhalle kann der Redner die unkenntlichen Toten anhand der erinnerten

2. Zitiert nach Weinrich ²1997, 94.

3. Eco 1988.



Abbildung 2
Szoborpark, Budapest.

Sitzordnung, ihrer Plätze am Tisch, identifizieren – und ihrer Figurierung von Erinnerung als kultureller Ordnungsstiftung,¹ die sich der naturhaft-katastrophischen Oblivio entgegenstemmt und deren verheerende Effekte kompensiert.

Es versteht sich, dass hierfür die Kulturtechnik des Schreibens just so zweckmäßig erscheint, dass Merktettel, wie eben die des alten Kant, für uns gewiss die gängigste Form einer Erinnerungshilfe sind. Es versteht sich auch, dass eine Kulturepoche wie die Renaissance, die von der Neuentdeckung alter Schriften ausgeht und das Programm der Wiedergeburt schon im Namen trägt, das Erinnern mit besonderer Emphase pflegt und ihre Helden in Gedächtniskünstlern sucht. Wenn beispielsweise Shakespeares Hamlet dem unruhigen Geist seines Vaters Treue schwört, beruft er sich ausdrücklich aufs Erinnerungsvermögen, das in seinem Schädel haust –

Remember thee?
Ay, thou poor ghost, whilst memory holds a seat
In this distracted globe (1.5.95–97)

– und ruft mit »globe« zugleich den Namen des Theaters auf, das solche Erinnerungen aktuell vermittelt. Um ganz sicher zu gehen, schreibt Hamlet sich den Merksatz, den er im Kopf behalten will, auch gleich noch auf: »Meet it is I set it down« (1.5.107). Damit bietet seine Selbstermahnung jedenfalls ein sinnvolles Modell, dem der eher widersinnige Versuch des Königsberger Philosophen gegenübersteht, Erinnerung durch Schrift zu löschen.

Doch ganz so einfach liegt die Sache nicht, denn der Akt demonstrativer Gedächtnispflege, wie Hamlet ihn hier vorführt, geht mit einem Akt nicht minder vorsätzlicher Auslöschung einher, wenn er an der zitierten Stelle außerdem ankündigt:

Yea, from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records,
All saws of books, all forms, all pressures past
(1.5.98–100).

Das aktuell Niedergeschriebene soll also den Ort dessen einnehmen, was früher einmal festgehalten worden ist, so dass jedes künftige Erinnern des Neuen zugleich für das Vergessen eines Alten sorgt. Demnach wäre das Vergessen nicht einfach ein sich naturhaft vollziehender Prozess, sondern käme einer kalkulierten Handlung gleich, der vielleicht sogar spezifische Kulturtechniken der Gewalt, der Ausradierung, Zensur oder Überschreibung eigens zuarbeiten könnten.

2. Zur Ikonographie des Vergessens

Gegenüber dem, was Sybille Krämer als das »Kompensations-Modell« von Erinnern und Vergessen bezeichnet hat² und was im Sinne Ecos kulturelle Strategien des Vergessens auszuschließen scheint, weil es dies immer nur als einen defizienten Modus des Erinnerns auffasst, sind daher andere Modellierungen unternommen worden. So übt Renate Lachmann dezidiert Kritik an Eco und macht eine Reihe von Verfahren geltend, mit denen kulturelle Zeichen in die »Latenz« oder »Vakanz« eines gesellschaftlichen Vergessens gebracht oder aber, unter veränderten Bedingungen, erneut reaktiviert werden können. Was hier im Wechsel mnemotechnischer Paradigmen als »Ein- und Ausgrenzen« im semiotischen Mechanismus einer Kultur bzw. als »temporäre« De- und Resemantisierungen einzelner Elemente angesprochen wird, ist ein »notwendiger Bestandteil des kulturellen Kommunikationsprozesses«³ und stellt sich in den konkret zu untersuchenden Beispielen oftmals als Fall von Hybridbildungen, widersprüchlichen Überlagerungen oder schlicht Auslagerung eines Gegensatzes dar. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass schon Eco eine Reihe kultureller Mechanismen genannt hat, mit denen der Ordnungsentwurf der Gedächtniskünste so nachhaltig gestört wird, dass sie zu Löschungseffekten führen.⁴ Diese rühren für ihn sämtlich von Hinzufügungen her, d.h. von Exzess, Vervielfachung, Auftürmung, Überlagerung, kurz: von Pluralisierung der Zeichen, zumal wenn sie nicht mehr an einen vorgegebenen Ort zu fixieren sind.

Auf der Basis solcher Überlegungen fragt unser Teilprojekt also nach dem, was bei einer Modellierung von Erinnerungsprozessen und -instanzen regelmäßig auch geschieht, da es funktional mitläuft, aber meistens aus dem Blick gerät: den Dispositionen, Strategien sowie Konsequenzen kultureller Stillstellung und Löschung. Ob ausgesprochen oder nicht, Oblivio ist immer Teil jeder Memoria-Arbeit und Memoria-Reflexion. Ausdrücklich verweist Augustinus darauf, wenn er im 10. Buch der *Confessiones* die Konstitutionsbedingungen und Funktionsweisen des Erinnerungsvermögens diskutiert.⁵ Ausdrücklich überlegt auch Machiavelli im zweiten der *Discorsi*, unter welchen Bedingungen gesellschaftliche Erinnerungen nachhaltig zu löschen sind, zumal im Fall von neuer Religionsstiftung.⁶ Dabei ist seine Diagnose, dass die Auslöschung des Alten in den meisten Fällen nur partiell erfolgt, da Spuren eines Andenkens an das Verworfenen allein schon durch die Kontinuität der Sprache bleiben, für England in der Tudor- wie der Stuart-Zeit besonders instruktiv. Das Problem war zeitgenössisch wohl bekannt und wurde im Zuge der *ars memorativa* auch verhandelt, beispiels-

1. Siehe Goldmann 1989.

2. Krämer 2000, 252.
3. Lachmann 1993, XVIII.
4. Siehe Eco 1988, 259 f.
5. Siehe hierzu O'Daly 1993; und Kreuzer 2004.
6. Machiavelli 1977, 181–183.

weise durch John Willis, wenn er in seiner *Mnemonic* von 1618 (englische Fassung 1661) ausdrücklich von einer »Art of Oblivion« spricht.¹

Dennoch stellt sich für die eigentliche Untersuchung das Problem, was für Zeichen und Figuren, was für Textpassagen oder Materialien zu finden sind, die das Vergessen bzw. die Vergessenheit manifestieren und unser Thema damit auch zur wissenschaftlichen Bearbeitung öffnen. Dazu sollen im Weiteren zwei Fallbeispiele aus der englischen Kultur um 1600 kurz vorgestellt und diskutiert werden, um zu zeigen, welchen Spuren eine solche Arbeit nachgeht.²

Das erste Analysebeispiel ist das Titelbild von Walter Raleighs *The History of the World* von 1614 (vgl. Abb. 3). Es zeigt – in des Autors eigenhändigem Design – zentral die Figur der Historia, umgeben von weiteren Figuren und überwacht vom Auge der Vorsehung. Sie trägt die Aufschrift »magistra vitae«. Am Sockel jeder der vier Säulen finden sich weitere Aufschriften – von links: »testis temporum«, »nuntia vetustatis«, »lux veritatis«, »vita memoriae« –, die insgesamt zeigen, dass hier die bekannte Definition der Geschichte illustriert wird, die Cicero in *De Oratore* (II, ix, 36) gibt, wo er die Historia mit diesen fünf Bestimmungsgrößen preist.³ Interessant für unsere Zwecke ist nun allerdings, was dieses Bild, über die Vorgabe der klassischen Autorität hinausgehend, außerdem noch zeigt: unten rechts die hingekauerte Figur der Oblivio neben der Figur des Todes, auf denen Historia herumtrampelt, sich geradezu von ihnen abstößt und sie niederdrückt. In der Syntax dieser Bild-Erzählung wird damit der Sieg der Historia dargestellt. In der Semiotik des Bildmediums aber, die ja das Nacheinander ins Nebeneinander überführt und damit das Besiegte arretiert, bilden Mors und Oblivio zugleich ein Fundament, fast eine Art Trittleiter, auf der die Lehrmeisterin des Lebens zum Licht emporstrebt. Das heißt, Status und Sinn dieser Geschichtsfigur verdanken sich nicht nur einem degradierten Anfangsdoppelpunkt aus Mors und Oblivio,



Abbildung 3
Walter Raleigh: *The History of the World* (1614), Titelblatt.

sondern müssen diese beiden als Restbestände sichtbar werden lassen, um sie zurücklassen zu können. Als solche aber bleiben sie präsent. Im Ensemble der Figuren zeigt sich die zentrale Autorität also auf dem stehend, was nicht zu versenken ist.

Dazu ist auch die Differenz der beiden interessant. Mors ist der bekannte Knochenmann, unmittelbar zu erkennen. Oblivio aber ist nicht so leicht kenntlich: Bekleidet mit einem weiten Umhang über ihrem stattlichen Körper – wohl dem »Mantel des Vergessens« – könnte sie sich mühelos in das Tableau der oberen Figuren einreihen. Offensichtlich ist es ihre spezielle Positionierung am unteren Rand, die sie als vergessenswert kennzeichnet, sowie ihr spezieller Habitus: mit gesenktem Kopf und offenen Augen dahindösend. Abgeleitet vom Namen *Lethe*, dem Fluss des Vergessens, ist

es die Lethargie dieser Figur, die das zentrale Merkmal bildet und sie identifiziert – dies allerdings nur differentiell, nicht essentiell. In anderer Stellung und Haltung wäre, was hier als Oblivio figuriert, von der *Experientia* beispielsweise kaum zu unterscheiden. Im Sinn der kultursemiotischen Theorie des Vergessens, wie Lachmann

3. Darauf zielt auch das explikatorische Gedicht zu Raleighs Titelbild, das von Ben Jonson stammt und dessen Ikonographie wie folgt ausdeutet:

From *Death* and darke *Oblivion* (neere the same)
The *Mistresse of Mans life*, grave *Historie*,
Raising the *World* to good, or *Evill* fame,
Doth vindicate it to *Aeternitie*.

High Providence would so: that nor the good
Might be defrauded, nor the Great secur'd,
But both might know their wayes *are* understood,
And the reward, and punishment assur'd.

This makes, that lighted by the beemie hand
Of *Truth*, which searcheth the most hidden springs,
And guided by *Experience*, whose streight wand
Doth mete, whose *Line* doth sound the depth of things:

Shee chearefully supporteth what shee reares;
Assisted by no strengths, but are her owne,
Some note of which each varied *Pillar* beares,
By which as proper titles shee is knowne,

Times witnesse, Herald of *Antiquitie*,
The light of *Truth*, and life of *Memorie*.

1. Willis 1661, 31.
2. Weitere Beispiele literarischer und nicht-literarischer Texte der Frühen Neuzeit bieten die Aufsätze im Sammelband von Ivic/Williams 2004; sowie die Monographie von Sullivan 2005.

sie entworfen hat, zeigt sich hier die wechselnde Verschiebung funktionaler Zeichen zwischen der Latenz des kulturellen Vergessens und ihrer erneuten Einholung in den semiotischen Prozess, d.h. in das dynamische Gedächtnis einer Kultur, ihre »vita memoriae«. Für die Fragestellung des Teilprojekts wie des Sonderforschungsbereichs insgesamt folgt daraus, die Durchsetzung von Normansprüchen, Hierarchisierungen sowie von Autorität an die Prozesse und Konflikte rückzubinden, die von ihnen überschrieben, übertrumpft oder überblendet werden und von denen sie gleichwohl latent gezeichnet bleiben.

Im Unterschied zur oben angeführten Haltung also, dass Oblivio einfach ein ständig ablaufender Verfallsprozess sei, lässt sich mit dieser Ikonographie unsere Grundannahme illustrieren, dass es eine Handhabe des kulturellen Vergessens geben kann und gibt, eine Pragmatik, ja Pragmatisierung, die in der Frühen Neuzeit und ihren Geschichtskonstruktionen virulent wird. Wie dies am konkreten Textmaterial zu untersuchen wäre, will ich jetzt an einem Beispiel aus den Shakespearschen Historiendramen aus den 1590er Jahren andeuten, genauer: am Ende von *King Henry IV, Part 1*, dem ersten großen Sieg des Lancastrians in der Schlacht von Shrewsbury.

3. Gedächtnispolitik und Theater

Die Schlacht ist geschlagen, die Rebellion beendet, und Prinz Harry, der lange säumige Thronfolger, erscheint endlich als der heldenhafte Sieger. Ganz wie die strahlende Figur der Historia auf Raleighs Titelbild steht er zum Ende des Stücks auf dem Schlachtfeld über zwei zurückbleibenden Figuren, zwei Leichen, über die er triumphierend sich erhebt: Percy Hotspur, dem ritterlichen Rebellensohn, und Falstaff, seinem falschen Ziehvater. Beiden widmet er eine kurze Gedenkrede, die sich für unseren Zusammenhang ausschnitthaft zu diskutieren lohnt. Zuerst Harry über Hotspur:

But let my favours hide thy mangled face,
And even in thy behalf I'll thank myself
For doing these fair rites of tenderness.
Adieu, and take thy praise with thee to heaven.
Thy ignominy sleep with thee in the grave,
But not remembered in thy epitaph.
(5.4.95–100)

Der Prinz nimmt Abschied vom besieigten Gegner, dem er im Tod endlich den Respekt für alle Tapferkeit gewährt, den er ihm im Leben für die versuchte Rebellion versagen muss. Deshalb will er zwischen »praise« und »ignominy« trennen, also zwischen Ruhm und Schande, und Sorge tragen, dass Hotspurs Epitaph an letztere gerade *nicht* erinnere – gewiss weil sonst der Nachwelt gleichfalls im Gedächtnis bliebe, wie gegen den lancastrianischen König erfolgreich Widerstand geleistet wurde. Harrys Nachruf auf dem Schlachtfeld der Geschichte

zeigt also exemplarisch, wie die Herrschenden im Triumphzug über die marschieren, die am Boden liegen und dort nicht einmal ihr Gesicht wahren dürfen: Denn »let my favours hide thy mangled face« heißt ja nichts anderes, als das entstellte Angesicht des Toten zum Zeichenträger des siegreich Überlebenden zu machen. Harry bedeckt Hotspur mit seinen eigenen »favours« (damit sind wohl die Handschuhe gemeint) und dankt sich selbst – im Namen des Entstellten – auch gleich noch dafür, ihn solcherart zu einer Deckerinnerung gemacht zu haben. Damit wird, was er als »rites of tenderness« bezeichnet, als erinnerungspolitische Maßnahme kenntlich, die gezielt auf Oblivio setzt und das Zurückgelassene zu eigenen Zwecken zurichtet.

Damit stellt hier die Historienbühne zugleich ihre eigene Erinnerungspolitik zur Schau und Diskussion, denn sie führt vor, wie ein Ritual des ehrenden Erinnerns an den toten Helden sich mit Formen des Vergessens und Vergessenmachens verschränkt, durch die Autorität ihre geschichtsdeutende Macht gewinnt. Eben dies soll auch der nächste Nachruf leisten, Harry über Falstaff, direkt im Anschluss:

O, I should have a heavy miss of thee,
If I were much in love with vanity.
Death hath not struck so fat a deer today,
Though many a dearer in this bloody fray.
Embowelled will I see thee by and by.
Till then, in blood by noble Percy [d.h. Hotspur] lie.
(5.4.103–109)

Dies lässt sich doppelt lesen: Einerseits soll Falstaff, ebenso wie Hotspur, verabschiedet und ins Vergessen überführt werden, um so die Siegerpose Harrys zu bekräftigen: Dazu wird der Tote als fettes Wild apostrophiert, das ausgeweidet werden muss (so die historische Lesart des Worts *embowel*), damit der noble Jäger sich in einem männlichen Initiationsritus inszenieren kann. Dieser Versuch jedoch schlägt fehl, denn, wie der weitere Verlauf der Szene zeigt, widersetzt sich die Leiche solcher Inszenierung. Im unmittelbaren Fortgang stellt sich bekanntlich heraus, dass Falstaff gar nicht tot ist, sondern nur tot spielt und zwar aus Selbstschutz: Wer sich in der Schlacht tot stellt oder still stellt, bleibt am Leben – eine strategische Lethargie sozusagen. Andererseits aber erfüllt Falstaff damit just den Doppelsinn der letzten Worte dieses Nekrologs: »by noble Percy lie«, da er hier im Blut nicht liegt, sondern lügt. Sobald Harry abgetreten ist, steht er prompt auf, lädt sich die Leiche Hotspurs auf die Schultern und imitiert die Siegerpose, indem er sich rühmt, den Rebellen zur Strecke gebracht zu haben. Was heißt das für die Fragestellung unseres Projekts?

Falstaff ist eine Figur der Camouflage, der ständigen Verstellung und Verkleidung, des fortgesetzten Rollenspiels und damit des Theaters. Dass diese Figur genau in dieser Szene, da Maßnahmen der Gedächtnispolitik vorgeführt werden, in die Selbst-Inszenierung

von politischer Autorität interveniert, sich deren Monumentalisierungsgesten parodistisch aneignet, sie gewissermaßen ausweidet und ihrer Bedeutsamkeit entleert, ist hoch signifikant. Denn immerhin: Was hier auf dem Spiel steht, ist der Umgang mit den Toten, eine der strittigsten und hart umkämpften Fragen in dieser Zeit religiöser Neuordnung.¹ Das Historientheater leistet dazu einen Beitrag, wenn es tote Helden neu belebt und sie damit, wie oft im Anschluss an Thomas Nash gesagt wird, der Vergessenheit entreißt.² Doch mit dieser Szene zeigt sich, wie das theatrale Spiel, das namentlich in Falstaff figuriert, nicht nur dem Gedenken zuarbeitet, sondern auch dessen Aushöhlung, Entleerung und Zerstreuung. Die Shakespeare-Bühne als große Memoria-Anstalt zu betrachten ist seit dem grundlegenden Buch von Frances Yates *The Art of Memory* von 1966 fest etabliert. Aus den genannten Gründen aber ist es wichtig, dazu eine Gegenperspektive zu öffnen und im Sinne der bifokalen Optik, wie dieser SFB sie einnimmt, endlich einmal zu erkunden, in wie weit die Bühne zugleich als eine Anstalt der Entlastung und Entleerung, d.h. einer Kunst auch des Vergessens, gesehen werden muss.

4. Zensur und Zerstreuung

Dies weist auf die politische Dimension des gesamten Unternehmens, die sich im direkten Anschluss an das diskutierte Beispiel aus Shakespeares Historiendrama zeigen lässt. Als der Text von *Henry IV* im Druck erscheint, hat er offensichtlich bereits verschiedene Stadien des Erinnerns, Erkennens und Entstellens durchlaufen, wie die Titelseite der zweiten Quarto-Ausgabe von 1599 signalisiert (Abb. 4) – zugleich übrigens eine der ersten Fundstellen für den Namen William Shakespeare im Druck, wenngleich er hier nur als Bearbeiter genannt wird. Die Korrekturen, die der Titel unter seinem Namen ankündigt, betreffen zentral die Figur, die ebenfalls schon auf dem Titelblatt erscheint: Falstaff. In der Bühnenfassung hieß sie anders, nämlich Oldcastle, und erinnerte mit diesem Namen an einen Lollarden und Märtyrer aus dem 15. Jahrhundert. Dieser »testis temporum« oder »nuntius vetustatis« musste jedoch unter dem Druck seiner puritanischen Nachkommen, der Familie Cobham, von der Theaterbühne getilgt werden. Dies war Teil der Auseinandersetzung der Cobhams mit der Adelsfraktion um Essex und Southampton, mit der

auch Raleigh assoziiert war und die historisch unterlag (die meisten ihrer Angehörigen endeten auf dem Schafott). Ausgerechnet also die Spielfigur, die auf der Theaterbühne die erinnerungspolitischen Maßnahmen durchkreuzt, indem sie sie pluralisiert und parodiert, wird auf der Gesellschaftsbühne einem Zensurakt unterworfen, mit dem eine Autorität sich durch Gedächtnispflege schützen will. Doch das Widerspiel von Memoria und Oblivio ist hier durchaus intrikat, denn heute erinnern wir uns an den Namen Cobham überhaupt nur noch, wenn wir den Namen Falstaff hören: Ohne ihr oblivionales-theatrales Doppel wäre die Familie, obgleich historisch siegreich, wohl weithin vergessen.

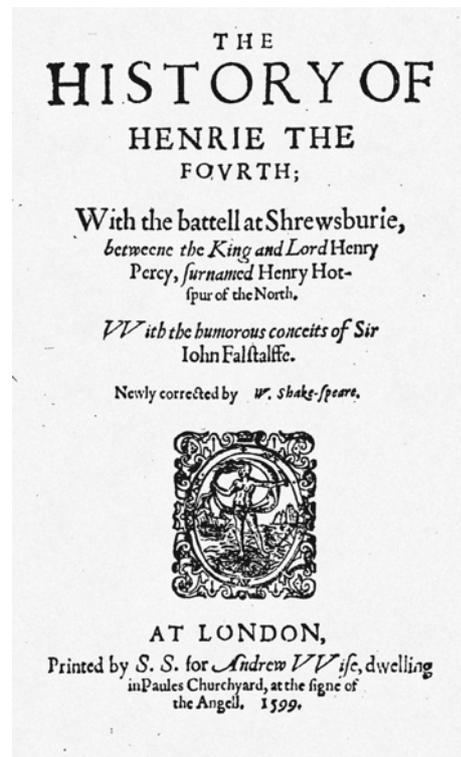


Abbildung 4

William Shakespeare: *Henry IV* (1599), Titelblatt.

Dreierlei also gilt es für unsere geplante Untersuchung im Sinn zu behalten: erstens die Frage nach der Visualisierung des Invisiblen (wie der Oblivio-Figur bei Raleigh), d.h. nach Manifestationen dessen, was eine Teleologie beiseite lässt und was gleichwohl verharrt, wenn es vergessen werden soll; zweitens die Frage nach der Verschränkung von Erinnern und Vergessenmachen, wie sie die Historienbühne vorführt und zugleich vollzieht, wenn sie in der Ausführung solcher Autorisierungsakte zugleich deren Bedingtheit aufführt; sowie drittens die Frage nach der kulturellen Wirkungsweise von Zensur – der Fall Oldcastle/Cobham jedenfalls scheint anzudeuten, dass politische Autorität sich sehr viel erfolgreicher zur Geltung bringt, wenn sie ihre Doppellungen, Spiegelungen und Pluralisierungen im Theater auch einfach mal vergisst.

1. Die katholische Erinnerungskultur mit ihren Ritualen des Gedenkens und Trauerns war im nachreformatorischen England Gegenstand kontroverser Diskussionen sowie konkreter Verbote; vor allem die mittelalterliche Vorstellung vom Purgatorium, auf dessen Verkürzung die katholischen Praktiken des Messenlesens und der Gebete für die Seelen Verstorbener abzielten, wurde offiziell untersagt. Zum Weiterbestehen der Praktiken des Trauerns und ihrer Verhandlung auf der zeitgenössischen Bühne siehe Döring 2006.
2. Thomas Nash führt zur Verteidigung der Bühne diese Memoria-Arbeit der Historiendramen an: »wherein our forefathers' valiant acts, that have lain long buried in rusty brass and worm-eaten books, are revived and they themselves raised from the grave of oblivion [...]« Nash [1592] 1966, 86 f.

Nach der großen Konjunktur der Memoria-Forschung, die in England vor rund vier Jahrzehnten durch die Studien von Yates begründet wurde und hierzulande insbesondere durch die Arbeiten von Aleida und Jan Assmann maßgebliche Impulse aufnahm, will dieses Teilprojekt also im Anschluss an die skizzierten programmatischen Überlegungen von Lachmann und Krämer einen Perspektivenwechsel erproben und den Blick auf solche kulturellen Praktiken und Akte richten, die meist als bloße Epiphänomene unzulänglicher Erinnerungsarbeit gelten und die doch, wie die genannten Beispiele belegen, Mittel einer höchst brisanten kulturellen Arbeit des Vergessens sind. Vielleicht wird sich in dieser Sicht erweisen, dass die Historien-Bühne Shakespeares selbst eine Institution war, deren kulturelle Funktion mit Szoborpark, dem Budapester Open-Air-Depot, vergleichbar ist, wenn sie Figuren des Vergangenen unter veränderten Bedingungen selbstreflexiv zur Schau stellt. Das aber hieße, dass wir in Hamlets viel zitiertem Merkwort »whiles memory holds a seat/in this distracted globe« den Akzent eher auf *distracted* legen müssten und uns das Globe-Theater, auf das es anspielt, besser als Raum für allerhand *distractions*, d.h. für Zerstreuung und Vergnügungen, vorstellen müssen, als einen Ort mithin, wo auch die Geister der Geschichte letztlich Ruhe finden könnten.

Bibliographie

- Butzer, Günter/Günter, Manuela (2004): »Über die Notwendigkeit und Unmöglichkeit des Vergessens: Ein Resümee«, in: dies. (Hrsg.): *Kulturelles Vergessen. Medien – Rituale – Orte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Formen der Erinnerung, 21), 233–240.
- Döring, Tobias (2006): *Performances of Mourning in Shakespearean Theatre and Early Modern Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan (= Early modern literature in history).
- Eco, Umberto (1988): »An Ars Oblivionalis? Forget it«, in: *PMLA* 103, 254–261.
- Goldmann, Stefan (1989): »Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos«, in: *Poetica* 21, 43–66.
- Ivic, Christopher/Williams, Grant (Hrsg.) (2004): *Forgetting in Early Modern English Literature and Culture: Lethe's Legacies*. London: Routledge (= Routledge studies in Renaissance literature and culture, 3).
- Krämer, Sybille (2000): »Das Vergessen nicht vergessen! Oder: ist das Vergessen ein defizienter Modus von Erinnerung?«, in: *Paragrana* 9/2, 251–275.
- Kreuzer, Johann (2004): »Ob ein Mensch Erfahrungen machen kann, ist in letzter Instanz davon abhängig, wie er vergißt: Überlegungen zu einer Notiz Adornos«, in: Butzer, Günter/Günter, Manuela (Hrsg.): *Kulturelles Vergessen. Medien – Rituale – Orte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Formen der Erinnerung, 21), 167–184.
- Lachmann, Renate (1993): »Kultursemiotischer Prospekt«, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hrsg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink (= Poetik und Hermeneutik, 15), XVII–XXVII.
- Machiavelli, Niccolò (†1977): *Discorsi. Gedanken über Politik und Staatsführung*. Übersetzt, eingeleitet und erläutert von Rudolf Zorn. Stuttgart: Kröner (= Kröners Taschenausgabe, 377).
- Nash, Thomas ([1592] 1966): *Pierce Penilesse, his Supplication to the Divell*. Hrsg. von George B. Harrison. Edinburgh: Edinburgh University Press (= Elizabethan and Jacobean quartos, 7).
- O'Daly, Gerard (1993): »Remembering and Forgetting in Augustine, *Confessions* X«, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hrsg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink (= Poetik und Hermeneutik, 15), 31–46.
- Sullivan, Garrett A. Jr. (2005): *Memory and Forgetting in English Renaissance Drama: Shakespeare, Marlowe, Webster*. Cambridge: Cambridge University Press (= Cambridge studies in Renaissance literature and culture, 50).
- Weinrich, Harald (†1997): *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck.
- Willis, John (1661): *Mnemonica. Or, the Art of Memory, Drained out of the Pure Fountains of Art & Nature*. London.
- Yates, Frances Amelia (1966): *The Art of Memory*. London: Routledge & Kegan Paul.

Zum Nebeneinander von Puritanern und Theater im London der Frühen Neuzeit

ENNO RUGE

Im Sommer 2008 wurde Enno Ruge von der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München die Lehrbefähigung für das Fach Englische Philologie zuerkannt. Seine Habilitationsschrift »Stage-Puritans: Zum Verhältnis von Puritanern und Theater im England der Frühen Neuzeit« entstand im Teilprojekt C 10 des Sonderforschungsbereichs 573 (Arbeitsbereich C »Pragmatisierung der Autorität«), dem Enno Ruge von 2004 bis 2007 als Mitarbeiter angehörte. Der folgende Text führt am Beispiel der Kontroverse zwischen einem Vertreter der Schauspieler und einem puritanischen Geistlichen in die Thematik und die Fragestellungen der Studie ein.

Ein Schauspieler protestiert¹

Bear witness with me, O my Conscience, and reward me, O Lord, according to the truth of my lips, how I love the Sanctuary of my God and worship towards his holy altar; how I have, according to my poor talent, endeavoured to study Christ and make sure my election; how I reverence the feet of those that bring glad tidings of the Gospel, and that I bear in my soul the badge of a Christian practise to live the life of the faithful, wish to die the death of the righteous, and hope to meet my Saviour in the clouds.

Wer spricht hier? Man könnte meinen – und soll es auch meinen – es sei ein Rechtgläubiger, ein Puritaner, der ein gottesfürchtiges Leben führt und sich um nichts mehr sorgt als um seine Erlösung. Tatsächlich aber ist es der Schauspieler und Dramatiker Nathan Field. Dieser Field ist nun mitnichten, wie etwa dreißig Jahre zuvor sein ehemaliger Kollege Stephen Gosson, ins Lager der moralisch entrüsteten Theatergegner, die in jedem der Londoner *playhouses* »the shop of Satan«² erkannten, übergewechselt. Im Gegenteil, Field imitiert den pathetischen Jargon der puritanischen Theaterhasser, um deren Selbstgerechtigkeit bloßzustellen. Es ist gut möglich, dass sich Field – neben Richard Burbage der führende englische Bühnenschauspieler des frühen 17. Jahrhunderts – für seine Nachahmung der puritanischen Rhetorik an verschiedene *stage-puritans* aus satirischen Komödien der Zeit erinnerte, von denen er einige, etwa den tobenden Eiferer Zeal-of-the-land Busy in Ben Jonsons *Bartholomew Fair*, vielleicht selbst verkörpert hatte.³ Doch er könnte sich ebenso gut aus den Schriften seines mutmaßlichen Vaters John Field

bedient haben, der als führender puritanischer Vordenker und Organisator der Puritanerbewegung im 16. Jahrhundert (laut Patrick Collinson ihr »Lenin«⁴) einst den Zusammenbruch einer vollbesetzten Tribüne in der Bärenhutz-Arena von Paris Garden im Jahr 1583 zum Zeichen göttlichen Zorns erklärt und allen Londoner Theatern ein ähnliches Schicksal prophezeit hatte.⁵ Die zitierte Passage ist der Auftakt eines Briefs, den Nathan Field im Jahr 1616 an Thomas Sutton, den puritanischen Prediger der Kirche St. Mary Overies, schrieb. Dieser hatte zuvor in einigen Predigten Schauspieler und Dramatiker scharf kritisiert. Ganz wie ein Puritaner, der vorgibt, gar nicht anders zu können, als lauthals und furchtlos die Wahrheit auszusprechen und Frevel und Unrecht anzuprangern, sieht sich Field gezwungen, den Angriffen des Predigers Sutton auf sein Metier entgegenzutreten.⁶

If you marvel, sir, why I begin with a protestation so zealous and sacred, or why I salute you in a phrase so confused and wrapped, I beseech you understand that you have been of late pleased, and that many times from the Holy Hill of Sion, the pulpit, a place sanctified and dedicated for the winning not discouraging of souls, to send forth many those bitter breathings, those uncharitable and unlimited curses of condemnations, against that poor calling it hath pleased the Lord to place me in, that my spirit is moved; the fire is kindled and I must speak; and the rather because you have not spared in the extraordinary violence of your passion particularly to point at me and some other of my quality, and directly to our faces in the public assembly to pronounce us damned, as though you meant to send us alive to hell in the sight of many witnesses.

Über den Entstehungs- und genauen Kommunikationszusammenhang des in der Forschung erstaunlich selten behandelten Briefs ist nichts bekannt. Möglicherweise bezieht sich Field auf eine Predigt, die Sutton am 5. Februar 1616 am Paul's Cross hielt und die kurz darauf in einer überarbeiteten Fassung zusammen mit einer früheren Paul's-Cross-Predigt als *Englands First and Second Summons* im Druck erschienen war. Sutton, der

1. Die frühneuenglische Orthographie der Zitate wurde, wenn notwendig, von mir modernisiert.
2. Jonson [1614] 1977, 3.2.38.

3. Nathan Field (getauft am 17. Oktober 1587, gestorben im Sommer 1619) schrieb zwei Komödien, *A Woman is a Weathercock* (aufgeführt ca. 1609, gedruckt 1612) und *Amends for Ladies* (aufgeführt 1611, gedruckt 1618). Er begann als Knabenschauspieler im Theater von Blackfriars als Mitglied der Children of the Queen's Revels, wo ihn Ben Jonson unter seine Fittiche nahm. Zu den King's Men stieß er wahrscheinlich erst 1616. Sein Name erscheint auf der Liste der Schauspieler in Shakespeares *First Folio* (1623). Zu Nathan Field vgl. Brinkley 1928 und Johnson 2003, 54–83. Der Brief findet sich abgedruckt in Halliwell-Phillips 1874, 115 f. Erstabdruck in *Calendar of State Papers* 1858, 105, unter dem Titel *Field the Players Letter to M^r Sutton, Preacher at S^t Mary Overs*.
4. Collinson 1995, 160. Zu John Field vgl. ders. 1983, 335–370.
5. Vgl. Chambers 1923, IV, 221. Für John Field waren Theater »the schools of as great wickednesses as can be« und »sinks of sin«. Zitiert in Rosenberg 1955, 255. Welche Bedeutung Nathan Fields Herkunft für seine Mitwirkung in anti-puritanischen Satiren gehabt haben könnte, wird im letzten, *Bartholomew Fair* gewidmeten Teil der Habilitationsschrift erörtert.
6. Eine auffallend ähnliche Diktion findet sich in *Bartholomew Fair*: »The sin of the Fair provokes me. I cannot be silent.« (3.6.72).

ein Jahr zuvor Prediger in St. Mary Overies geworden war, könnte bei dieser Gelegenheit Field und weitere anwesende Schauspieler persönlich angegriffen und so den Anlass für den Brief geliefert haben.¹ Bei der Abfassung des Textes bediente sich Field möglicherweise der gedruckten Paul's-Cross-Predigt, was einige Übereinstimmungen zwischen den Texten nahe legen. Sutton hatte sich darüber empört, dass die Menschen nach wie vor in die *playhouses* strömten, um dort »profane & obscene stageplays« zu sehen und sich »ungodly and wanton pleasures« hinzugeben:²

[W]ill they not yet cease to flock unto such wanton Theaters, and there to spend their goods to no other purpose but to set their own lusts on fire, to uphold schools of lewdness and of sin, to maintain men of a corrupt life, and dissolute behaviour in a calling no way warranted from God? Let all these cast eye upon the doctrine which I have delivered, and it will let them know, that if they refuse to be reclaimed from this trade of sin by the mouth of the Preacher, then the Lord will make it his own quarrel, and whatsoever the Preacher hath threatened out of his book, the Lord will repay it sevenfold into their bosoms.

Die Argumente, die Sutton in der habituellen Feuer- und-Schwefel-Rhetorik, für die die puritanischen Prediger berüchtigt waren, gegen die Schauspieler vorbringt, sind völlig konventionell: Vor allem macht er geltend, dass es sich bei der Tätigkeit des Schauspielers nicht um ein »lawful calling« handele, das heißt um einen Beruf, den ein Christ seinen individuellen Talenten gemäß zum Lob Gottes auszuüben gehalten ist, sondern um ein sündiges Gewerbe, dessen Ausübung die Rettung der eigenen Seele praktisch unmöglich mache. Der puritanische Prediger sieht es als seinen ureigenen Auftrag an, die Frevler zu warnen, Gott werde sie am Ende zur Rechenschaft ziehen, sollten sie nicht umkehren. Es ist davon auszugehen, dass Sutton auch bei anderen Gelegenheiten, auf die sich Field beziehen könnte, ähnlich argumentierte.

Was den Schauspieler besonders erbost, ist, dass der Prediger seine privilegierte Position auf der Kanzel missbraucht habe, indem er ihn und einige seiner anwesenden Kollegen öffentlich, »in the sight of many witnesses«, zur Hölle geschickt habe. Jeffrey Knapp hat vor einiger Zeit darauf hingewiesen, dass die führenden Vertreter des New Historicism wie Stephen Greenblatt in Bezug auf die Religiosität der Schauspieler und Dramatiker im England der Frühen Neuzeit lange einen erstaunlich ahistorischen Ansatz verfolgten, wenn sie das Theater der Zeit als säkulare Institution beschrieben und den dort engagierten Akteuren eine religiöse Identität praktisch absprächen.³ Es gilt zwar zu bedenken,

1. Vgl. Greaves 2004. Auf dem Titelblatt von *Englands First and Second Summons* wird Sutton als »Preacher of Saint Mary Overies in Southwarke« geführt.
2. Sutton 1616, 27 f.
3. Vgl. Knapp 2002, xii f.

dass Nathan Field den puritanischen Jargon parodiert; das besagt jedoch keinesfalls, dass die in dem Brief geäußerte Empörung über das *coram publico* gefällte Verdammungsurteil nicht echt wäre. Der Schauspieler gibt an, die Predigt besucht zu haben auf der Suche nach geistlichem Beistand, »to live the life of the faithful«.⁴ Doch statt ihn in dieser Anstrengung zu bestärken, habe der Prediger kategorisch erklärt, der Schauspielerberuf sei mit einer »Christian practise« unvereinbar. Ein *player* brauche sich keine Hoffnung auf das ewige Leben zu machen. Naturgemäß hat Field eine völlig andere Auffassung vom Schauspielerberuf – er spricht von dem »poor calling it hath pleased the Lord to place me in« –, doch geht es ihm in seiner Replik auf Sutton nicht primär um eine Apologie des Theaters. Er versucht vielmehr, die Widersprüche in der Argumentation des Puritaners aufzuzeigen. Field hebt hervor, dass laut Sutton einerseits ein angeblich gottloser *player* durch den Mund des Predigers zu Reue und Umkehr bewegt werden müsse, andererseits derselbe Mund die ganze Schauspielzunft auf der Stelle in alle Ewigkeit verdamme. Damit werde einem verlorenen Sohn nicht nur die Möglichkeit, in den Schoß der Gemeinschaft zurückzukehren, verwehrt, sondern indem er den Gestrauchelten vor den Kopf stoße, so Field, drohe Sutton ihn auch noch darin zu bestärken, sein »trade of sin« trotzig fortzuführen, anstatt den steinigen und schmalen Weg zum Himmelreich weiterzugehen:⁵

Christ never sought the strayed sheep in that manner; he never cursed it with acclamation or sent a barking dog to fetch it home, but gently brought it upon his own shoulders. [...] If it be sinful to lay stumbling blocks in the way of the blind, if it be cruelty to bruise the broken reed, if children are to be fed with milk and not strong meat, let God and his working tell you whether you have not sinned in hindering the simpleness of our souls from the success of your better doctrine by laying in the ways your extravagant and unnecessary passions; whether you have not been cruel to inflame those hearts with choler that brought into the Church knees and minds of sorrow and submission, and whether you have not been a preposterous nurse to poison us with desperation instead of feeding us with instruction.

Field weist damit zugleich auf ein zentrales Paradox des puritanischen Selbstverständnisses hin, das John Spurr wie folgt beschreibt: »Puritans wanted to withdraw from the world and reform it too.«⁶ Von den *godly* wurde zum einen ein entschiedener Einsatz im Kampf gegen

4. Es war vermutlich nicht nur strategischen Überlegungen geschuldet, wenn sich Theaterunternehmer wie Henry Condell, Edward Alleyn und Philipp Henslowe in der Kirchengemeinde von St. Mary Overies engagierten. In den Kirchenbüchern finden sich eine ganze Reihe Namen von in Southwark verstorbenen Schauspielern und Dramatikern, etwa die von Shakespeares Bruder Edmund und seinen Kollegen Augustine Phillips und John Fletcher. Vgl. Rendle 1878, xxvi.
5. Zitiert in Halliwell-Phillips 1874, 116.
6. Spurr 1998, 5.

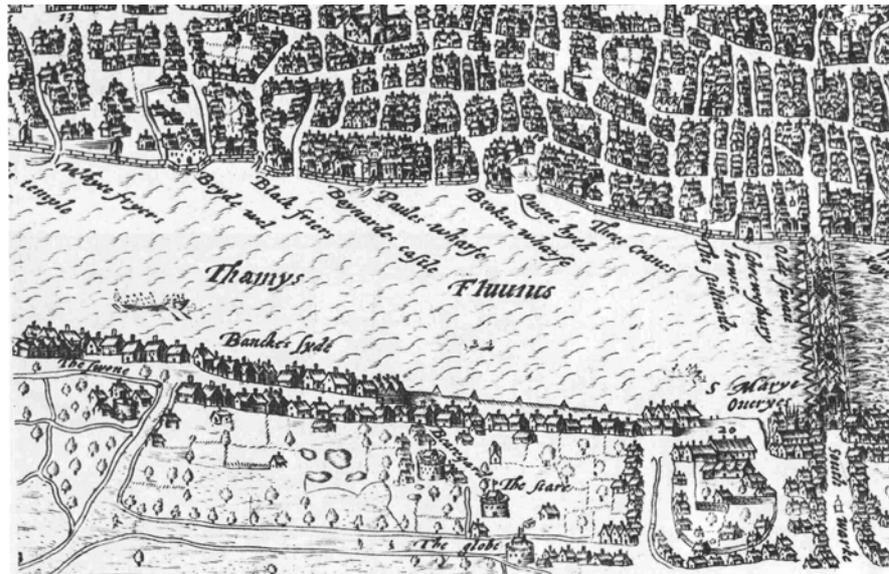


Abbildung 1

John Norden: Civitas Londoni (Ausschnitt), 1600. Aus: Foakes 1985, 12.

die Sünde und für die Bekehrung der Gottlosen erwartet.¹ Zum anderen gehörte es zu einer frommen Lebensführung, sich weitgehend auf den gesellschaftlichen Umgang mit seinesgleichen zu beschränken und sich innerhalb der »communion of the saints«² zu bewegen, um die Korruption durch den Umgang mit Frevlern weitestgehend zu vermeiden. Puritaner waren zwar unbedingt zur »charity« verpflichtet, das heißt zur spirituellen und materiellen Fürsorge für die Armen und Bedürftigen, doch vermitteln die entsprechenden Anweisungen in den puritanischen »conduct books« häufig den Eindruck, als sei diese Art der Barmherzigkeit auf die »Heiligen«, wie sich die Puritaner bevorzugt selbst nannten, zu beschränken. »[A] good rich man [...] ministereth to the necessity of the Saints, and giveth cheerfully, and with discretion, where need is«, heißt es etwa bei Arthur Dent.³

Tatsächlich verstanden sich die moderaten Puritaner im frühen 17. Jahrhundert als eine Art Kirche in der Kirche, als eine Gemeinschaft von Erwählten Gottes, die sich von der lauen Masse durch ihre Frömmigkeit und ihren asketischen Lebensstil abhob.⁴ Dabei verstanden die »Heiligen« ihre *godly practice* wohlgemerkt als Dienst an der Gemeinschaft. Von der Integrität der »communion of the saints« hing nichts Geringeres ab als das Überleben der sichtbaren Kirche und der englischen Nation. Wie das Volk Israel in der babylonischen Gefangenschaft sahen es die *godly* als existentielle Notwendigkeit an, in einer gottlosen, feindlichen Umgebung ihre religiöse Identität zu bewahren, jedoch gleichzeitig

nichts unversucht zu lassen, die Gottlosen vor dem Zorn Gottes zu warnen, denn ohne ihr Beispiel würde der Herr die störrisch in der Sünde verharrende Menschheit aufgeben. »Believers are the great witnesses that God hath in the world to witness for him against the corruptions of the world«, notierte der Dreher Nehemiah Wallington in sein Tagebuch.⁵

In der rasant wachsenden englischen Hauptstadt traten die Gegensätze zwischen den »Heiligen« und den »Gottlosen« besonders deutlich zutage. Für Prediger wie Thomas Sutton bedeutete das die Verpflichtung, unentwegt die Sünden Londons anzuprangern und die Frommen zur Wachsamkeit zu mahnen.⁶ So versicherte Sutton seinen Zuhörern am Paul's Cross,⁷

[t]hat no city, or people is so graced with privileges, so crowned with blessings, so beloved of God, but sin will set GOD and them at variance, make Heaven their adversary, and hazard the racing and ruining, both of state and government.

Gerade an ihrem Einsatz im Kampf gegen die »profane & obscene stage plays«, »the inexpiable stain and dishonour of this famous city«, müssten sich die *godly* messen lassen.⁸

[Y]our obscene and whorish stages bereave this land of many hopeful sprigs, deprive the gentry of many hopeful stems, fill this city with prodigious vices; turn good, and ingenuous, and hopeful natures, into prodigal and dissolute, and lewd professors, and yet our hearts are not nailed, where then is our zeal?

1. Bei Thomas Adams heißt es: »[T]here is little difference between permission and commission: between toleration and perpetration of the sin, he is an abettor of the evil, that may and will not better the evil.« Zitiert in Metzger 1996, 41.
2. Seaver 1985, 131.
3. Dent 1601, sig. O4r.
4. Vgl. Collinson 1983.

5. Zitiert in Seaver 1985, 20.
6. Vgl. Lake 2001.
7. Sutton 1616, 49. Paul's Cross war eine Freiluftkanzel in unmittelbarer Nähe der St. Paul's-Kathedrale. Die Kursivierung des Zitats ist dem Original entnommen.
8. Ebd., 27, 195.

Der Kampf um die diskursive Vorherrschaft am südlichen Stadtrand Londons

Nathan Field spricht dem puritanischen Geistlichen jegliche moralische Autorität ab, weil dieser seinem eigenen Anspruch, tätige Nächstenliebe gegenüber den Mitgliedern seiner Gemeinde zu üben, nicht nachkomme:¹

Surely, sir, your iron is so entered into my soul, you have so laboured to quench the spirit, to hinder the Sacrament and banish me from mine own parish Church, that my conscience cannot be quiet within me until I have defended it by putting you in mind of your uncharitable dealing with your poor parishioners, whose purses participate in your contribution and whose labour you are contented to eat, howsoever you despise the man that gains it or the ways he gets it, like those unthankful ones that will refresh themselves with the grape and yet break and abuse the branches.

Zur Zeit der Abfassung des Briefs gehörte Nathan Field zu den King's Men, deren wichtigste Spielstätte das Globe am Südufer der Themse war.² Wahrscheinlich wohnte er wie viele Schauspieler auch in der Nähe des Theaters. Dieses befand sich in der *Liberty* »The Clink«, einer rechtlichen Freizone außerhalb der Jurisdiktion der Londoner City (Abb. 1). Weniger bekannt ist allerdings, dass die *Liberty* »The Clink« (ebenso wie das benachbarte »Paris Garden«) zur Kirchengemeinde von St. Mary Overies gehörten (Abb. 2 und 3). Field war also aufgrund seines Wohnortes tatsächlich Mitglied einer Gemeinde, die seit Jahrzehnten von Puritanern dominiert wurde. Als solches protestiert er gegen den Versuch seines Gemeindepfarrers, ihm die Teilnahme am Gottesdienst zu verbieten, ohne dabei freilich auf seinen Kirchenzehnten zu verzichten. Der scharfe Protest Fields gegen diese Maßnahme ist nur allzu verständlich, nicht zuletzt weil St. Mary Overies und die dazugehörige Gemeinde nach wie vor zur *Church of England* gehörten, die weit weniger auf den Lebenswandel ihrer Mitglieder achtete als die sittenstrengen Puritaner.³

Mit dem Hinweis auf seine Zugehörigkeit zur Gemeinde lenkt Field die Aufmerksamkeit auf das Nebeneinander von streng protestantischer Kirche und Schauspielhäusern am südlichen Stadtrand von London, auf die Nachbarschaft von Theaterleuten und Puritanern und auf die damit einhergehenden religiösen und wirtschaftlichen Verflechtungen. In der einschlägigen Forschung wird das gesamte Gebiet südlich der Themse häufig als eine anarchische Gegenwelt zur wohlgeordneten Welt der City dargestellt, in der sich alle an den

Rand Gedrängten der Metropole versammelten.⁴ Im Gegensatz dazu haben meine Untersuchungen keine klare kulturelle Dichotomie zwischen City und Vorstädten ergeben. Stattdessen erscheint die südliche Vorstadt selbst als »contested space«, in dem Puritaner und Theater um kulturelle Macht rangen. Was in Fields Brief nur implizit angedeutet wird, nämlich dass es in der Kontroverse mit Sutton um die diskursive Vorherrschaft in der Gemeinde Southwark geht, wird in der bereits zitierten Predigt Thomas Suttons deutlicher:⁵

Into what a miserable time are we fallen, when each crafty *Achitophel* shall have attendance when he speaketh; and every syllable of his discourse, as if it were penned at *Delphos*, shall pass current through the world for an Oracle? When every histrionical *Orpheus* shall be able to draw stones & towers after him when he acteth? When every proud *Herod*, who hath nothing in him to commend him, but his gaudy attire, shall yet have all the applause, and his word accounted as the voice of God not of man?

Sutton wirft den Schauspielern vor, sakrale Sprache zu profanisieren, indem sie sie lediglich zum Schein im Rahmen eines Bühnenspektakels verwenden, also nur vortäuschen, Propheten mit einem direkten Draht zur höheren Macht zu sein. Vor allem jedoch geht es dem Prediger in der Passage seiner Predigt, aus der das Zitat stammt, darum, auf den skandalösen Umstand hinzuweisen, dass die meisten Menschen den falschen Propheten viel eher zuhören als den wahren:⁶

Paul may be rapt into the highest heaven, Preach nothing but salvation, slip not a phrase which is not sweetly interlaced with heavenly eloquence, pave them the readiest way to those joys which are unspeakable, even thrust this *Ariadnes* thread into their hands; few or none that will regard him.

Für den Puritaner Sutton, der sich als ein Nachfolger der Apostel und der Propheten des Alten Testaments sieht, steht außer Zweifel, dass die Menschen im Theater nichts anderes lernen, als die frohe Botschaft gering zu schätzen, in der ihnen aus dem Mund des Predigers der Weg zur Erlösung gewiesen wird, »[w]hich point will one day be sure to rise up in judgment, against all such as openly despise, or but little regard the Lord's message«⁷. Die Vorstellung, dass der Prophet im eigenen Land nichts gilt und nur wenige Auserwählte für seine Worte empfänglich sind, gehört natürlich zur konventionellen puritanischen Rhetorik – Originalität war die Sache der *godly* nicht. Vor dem Hintergrund des Nebeneinanders von Theatern und Puritanerkirchen in London bekommt Suttons Darstellung der Rivalität

1. Zitiert in Halliwell-Phillips 1874, 115 f.

2. Es handelt sich hierbei um das sogenannte »second Globe«, welches 1613 anstelle des niedergebrannten ersten Globe errichtet worden war. Vgl. Abb. 2. Das Freilichttheater diente den King's Men vor allem im Sommer als Spielstätte. Seit 1609 stand den Schauspielern für die Wintermonate das Blackfriars-Theater zur Verfügung.

3. Die Puritaner von St. Mary Overies waren also keine Separatisten, sondern verfolgten einen Reformkurs innerhalb der Staatskirche.

4. Bis heute wegweisend in diesem Sinne ist Mullaney 1988. Vgl. auch Agnew 1986, 54 f. Zur Kritik der Darstellung des Gebiets südlich der Themse als rechtsfreier Raum vgl. Somerset 1999 und Ward 1997. Ein ausführlicher Forschungsüberblick kann an dieser Stelle nicht gegeben werden.

5. Sutton 1616, 34 f.

6. Ebd., 35.

7. Ebd., 34.



Abbildung 2

Wenceslaus Hollar: »Long View of London from Southwark (Ausschnitt)«, 1647. Hollar fertigte sein Panorama vom Kirchturm von St. Mary Overies aus an. In Hollars Darstellung sind die Beschriftungen des zweiten Globe Theaters und der Bärenhatzarena miteinander vertauscht. Aus: Foakes 1985, 36.

zwischen Schauspielern und Predigern um die Gunst der Zuschauer jedoch eine neue, konkretere Bedeutung. Fast gewinnt man den Eindruck, als würde der Geistliche den Schauspielern, die für ihre *performance* »den ganzen Applaus« bekommen, ihren Erfolg beim Publikum neiden.¹

Vor dem Hintergrund der Konkurrenz von Schauspielern und Puritanern erscheint auch der Umstand in neuem Licht, dass Nathan Field in seinem Brief mit besonderer Bitterkeit beklagt, Sutton wolle ihn und seine Kollegen »in the public assembly [...] in the sight of many witnesses« zur Hölle schicken. Denn es scheint so, als würde Field seinerseits befürchten, der Prediger könne diesmal die Zustimmung und »den ganzen Applaus« seines Gemeindepublikums für sein Verdammungsurteil über die Schauspieler bekommen. Was der Mime freilich nicht erwähnt, ist seine Beteiligung an zahlreichen Theaterproduktionen, in denen nicht weniger vernichtende Urteile über die Londoner Puritaner gesprochen wurden. In Ben Jonsons *Bartholomew Fair*, einer Komödie, in der Nathan Field namentlich erwähnt wird, sagt etwa der Glücksritter Quarlous den *godly* öffentlich ins Gesicht, was er von ihnen hält:²

You are a herd of hypocritical proud ignorants, rather wild than mad; fitter for woods, and the society of beasts, than houses, and the congregation of men. You are the second part of the society of canters, outlaws to order and discipline, and the only privileged churchrobbers of Christendom.

Es wäre wohl nicht übertrieben, den militanten Antipuritanismus der Figur des Quarlous als »extraordinary violence of [...] passion«³ zu bezeichnen.

In der satirischen Komödie Jonsons spielte Nathan Field möglicherweise die Rolle des scheinheiligen Erweckungspredigers Zeal-of-the-land Busy, eines ungebildeten Emporkömmlings, der für sich in Anspruch nimmt, direkt mit dem Heiligen Geist in Verbindung zu stehen, der innerweltliche Askese und »charity« predigt, sich jedoch auf dem Markt den Bauch vollschlägt und seine eigenen Glaubensbrüder nach Strich und Faden betrügt. Diese satirische Repräsentation eines Puritaners beutet auf exemplarische Weise das oben erwähnte Paradox des puritanischen *way of life* aus, »the puritan imperative to live in the world but not be of it«.⁴ Indem sie die *godly* als Heuchler darstellt, die Wasser predigen und Wein trinken, unterstellt die Satire, dass die innerweltliche Askese, die die Puritaner anstrebten, im täglichen Leben praktisch nicht durchzuhalten sei, was sich an ihnen selbst nur allzu deutlich zeige.

1. Zur *performance* auch protestantischer Prediger im England der Frühen Neuzeit vgl. Knapp 2002, Kap. 1, und Döring 2006, 17–21.

2. Jonson [1614] 1977, 5.2.39–44.

3. Halliwell-Phillips 1874, 115 f.

4. Lake/Questier 2002, 584 f.

Nebeneinander und Interdependenz

Bei näherer Betrachtung zeigt sich allerdings, dass der *stage-puritan* nicht auf ein simpel dichotomes Heuchelei-Schema reduziert werden kann, sondern weitaus komplexer konstruiert ist, als bisher angenommen. Wie seine zahlreichen Vorgänger ist Zeal-of-the-land Busy ein hybrides Stereotyp, das moderate Puritaner mit ihren ärgsten Widersachern, den radikalen Separatisten und Spiritualisten, in eins setzt. Moderate Puritaner warnten immer wieder vor einer Destabilisierung der protestantischen Nation durch radikale Nonkonformisten, die sich insgeheim oder offen von der *Church of England* abgewandt hatten, insbesondere spiritualistische Sekten wie die sogenannte *Family of Love* oder die Anabaptisten. Die Strategie der Gemäßigten, sich als Kämpfer gegen die religiöse Pluralisierung und als Bewahrer der Einheitskirche darzustellen, ohne ihre kritische Einstellung zu dieser nicht vollständig reformierten Kirche zu verleugnen, ging unter König James I. auch zunächst auf. Zeitgenössische Polemiker wie Oliver Ormerod aus dem konformistischen Lager wurden indes nicht müde zu betonen, dass die Puritaner in Wirklichkeit nur zum Schein auf Distanz zu den Extremisten gegangen seien und deren subversive Ziele und perfektionistische Doktrin insgeheim teilten¹ – eine Ansicht, die von Teilen der historischen Forschung lange übernommen wurde. Doch spricht vieles eher für die Annahme, dass sich die gemäßigten Puritaner tatsächlich aus Überzeugung gegen die fortwährende Zersplitterung des religiösen Diskurses stemmten und sie gerade von den Spiritualisten unüberbrückbare theologische Differenzen trennten, insbesondere in Bezug auf deren Anspruch, bereits in diesem Leben die sündhafte menschliche Natur überwinden zu können.² Wie alle Calvinisten betrachteten die Puritaner eine solche Doktrin als pure Häresie und Einladung zum Antinomismus. Aus der Perspektive der *godly* musste demnach eine satirische Repräsentation in Gestalt eines hybriden Bühnenstereotyps, der erkennbar sowohl (karikierte) Züge der moderaten Puritaner als auch der Spiritualisten trug, begrifflicherweise als Verleumdung, als »slander«, erscheinen.

Doch war der Einsatz von Diffamierung auch den moderaten Puritanern nicht fremd. So versuchten Ende des 16. Jahrhunderts einige Autoren, in einer großangelegten publizistischen Kampagne die allem Anschein nach harmlose religiöse Gemeinschaft der *Family of Love* als gefährliche Untergrundbewegung zu dämonisieren, die die englische Christenheit bedrohe.³ Eine der Hauptthesen meiner Arbeit ist daher, dass gerade solche von Puritanern eingesetzten Diffamierungsstrategien vom Theater für die Konzeption der *stage-puritans* appropriiert wurden. Indem sie die *godly* mit Schismati-

1. Gleich auf dem Titelblatt kündigt Ormerod (1605) an, den Nachweis darüber zu führen, »that the Puritans do resemble the Anabaptists«.
2. Vgl. Collinson 1983; Marsh 1994, 126.

kern in *einer* Figur vereinigt, konterkariert die Bühne das Bemühen der moderaten Puritaner, sich von den Extremisten abzugrenzen und wendet die Verleumdung gegen ihre Urheber. Den Theaterleuten geht es dabei nicht nur um den Ausdruck einer antipuritanischen Gesinnung, sondern auch um diskursive Vorherrschaft »as a competitor for definition of and control over defamation«⁴.

Es ist eine Grundthese der Studie, dass sich das Theater in der Kontroverse mit den Puritanern nicht als die moralisch überlegene oder überlegene moralische Anstalt positionieren wollte, wie es in der neueren Forschung immer wieder anklingt,⁵ sondern dass die Theaterleute gerade die moralische Fragwürdigkeit der Dramen und der Institution des Theaters herausfordernd als ihr Markenzeichen herausstellen. Ein solcher Ansatz erlaubt, die Auseinandersetzung zwischen Theater und Puritanern zu untersuchen, ohne ständig Erklärungen dafür suchen zu müssen, dass die zeitgenössischen Apologien des Theaters in der Regel eher schlicht und submissiv ausfallen.⁶ Die antipuritanischen Gesten des Theaters im frühen 17. Jahrhundert werden hier nicht als Versuche gewertet, sich »against the onrushing Puritan tide« zu wehren.⁷ Stattdessen wird davon ausgegangen, dass die Kontroverse mit den Puritanern dem Theater die Möglichkeit gab, sich selbstbewusst als populäres, frivoles Unterhaltungsmedium zu autorisieren. Dabei wurde durchaus reflektiert, dass zu diesem Zweck auch unfaire Mittel wie Verleumdung zum Einsatz kamen. Bei aller Härte, mit der die Auseinandersetzung geführt wurde, lässt sich sagen, dass beide Seiten davon in mehrerer Hinsicht profitierten. Die beachtliche Zahl von in dieser Zeit entstandenen Puritanersatiren belegt, dass sich diffamierende Repräsentationen der *godly* großer Beliebtheit erfreuten. Darüber hinaus machten es

3. Die spiritualistische Erweckungslehre des holländischen Gründers der »Familia Charitatis« (oder »Haus der Lieben«), Hendrik Nicolaes, war insbesondere im England des 16. Jahrhunderts erfolgreich. Weil sich Nicolaes' Anhänger im Geheimen trafen und bereit waren, ihre Mitgliedschaft in der Religionsgemeinschaft notfalls zu leugnen, begegneten ihnen Staat und Staatskirche mit einigem Misstrauen, ein Umstand, den sich ihre puritanischen Feinde in ihren Polemiken zunutze machten. Laut Marsh (1994, 212) waren die englischen Familisten jedoch »essentially harmless and respectable« und genossen bei ihren Mitbürgern und auch bei Vertretern des Hofes zum Teil beträchtliches Ansehen. Im ersten Teil der Habilitationsschrift wird die Appropriation der Kampagne der Puritaner gegen die »Family of Love« in der satirischen Komödie *The Family of Love* (1604–1606) behandelt.
4. Kaplan 1997, 108.
5. Laut Huston Diehl (2000, 96) erhob das Theater Anspruch auf die »disciplinary authority of the puritan«. Nach Ansicht von Jeffrey Knapp transportiert das Drama der Frühen Neuzeit ein gewissermaßen ökumenisches Verständnis des Christentums, das dem exklusivistischen Konzept der Puritaner entgegengesetzt werde. Allerdings muss Knapp einräumen, dass die fortwährenden polemischen Attacken auf die Puritaner den inklusivistischen Anspruch des Theaters auf die Dauer schwächen. Vgl. Knapp 2002, 20.
6. »[T]he defense of the theater [...] gets under way slowly and clumsily«, fasst Jonas Barish (1981, 121) das Ergebnis einer Untersuchung von englischen Theaterapologien der Frühen Neuzeit zusammen. Der Grund dafür sei, dass »the defenders still share too many of the prejudices of their opponents to conduct an effective rebuttal«.
7. Barish 1986, 211.

die permanenten Attacken der puritanischen Prediger auf das Theater den Schauspielern leicht, die *godly* als das Andere des Unterhaltungsbetriebs aufzubauen – mit nachhaltigem Erfolg.

Weshalb auch die Puritaner – zumindest indirekt – einen ähnlichen Nutzen aus der Kontroverse ziehen konnten, lässt sich wiederum an einem Beispiel aus Fields Brief zeigen. Der Schauspieler beschließt sein Schreiben an den Prediger von St. Mary Overies, von dem er sich zu Unrecht geschmäht fühlt, mit einer aus dem puritanischen Sprachgebrauch entlehnten Sentenz: »[T]he slanders of the wicked are approbations unto the godly.«¹ Field imitiert hier die typische Haltung der Puritaner, die Schmähungen der Gottlosen als Auszeichnung und Bestätigung dafür ansahen, auf dem richtigen Weg zu sein, wobei wie immer das Volk Israel und die ersten Christen das Vorbild sind. In Fields ironischer Verkehrung des Satzes werden die Puritaner zu den Gottlosen und die Schauspieler zu den Gerechten. Damit parodiert er einmal mehr im Stil des *stage-puritan* die puritanische Selbstinszenierung als missachtete, verfolgte Minderheit von Auserwählten und entleert sie auf diese Weise. Gleichzeitig spricht hier jedoch der mutmaßliche Darsteller des größten *stage-puritan* des 17. Jahrhunderts, Zeal-of-the-land Busy, in der bekannten Diktion des Bühnenpuritaners, was die Glaubwürdigkeit seiner inbrünstig vorgetragenen Kritik an dem puritanischen Geistlichen grundsätzlich in Frage stellt.² Möglicherweise handelt es sich bei Fields Beschwerdebrief letztlich doch vor allen Dingen um einen Scherz auf Kosten der *godly*. Genau diese Art von Spott musste allerdings nun die Puritaner, gemäß der in Fields Sentenz enthaltenen Logik, erst recht darin bestärken, auf dem richtigen Weg zu sein. So notierte John Winthrop, der spätere Mitbegründer und Gouverneur der Massachusetts Bay Company,³

all experience tells me that in this way is the least company, and that those which do walk openly in this way shall be despised, pointed at, hated of the world, made a by word, reviled, slandered, rebuked, made a gazing stock, called Puritans.

Indem das Theater den Puritanern mit den satirischen Repräsentationen einerseits dadurch schwer zusetzte, dass es ihr *self-fashioning* radikal in Frage stellte,⁴ lieferte es ihnen andererseits immer wieder den Beweis und Rechtfertigungsgrund, der eingeschlagene Weg sei »a right course, even the narrow way that leads to heaven«⁵.

1. Halliwell-Phillips 1874, 117.

2. Fields Einlassung, er wolle keineswegs »the abuses and bad uses« seines Gewerbes verteidigen (Halliwell-Phillips 1874, 116), muss somit als scheinheilig angesehen werden.

3. Zitiert in Seaver 1985, 21.

4. Vgl. Leverenz 1980, 28.

5. Zitiert in Seaver 1985, 21.

Anzeichen für eine Verschärfung des Konflikts

Dennoch ist nicht ausgeschlossen, dass der bemerkenswerte Brief Nathan Fields an den Prediger von St. Mary Overies eine gravierende Störung des prekären Gleichgewichts zwischen Puritanern und Theater in Southwark registriert. Ein Hinweis darauf könnte sein, dass Field zur Verteidigung der Schauspieler unter anderem anführt, niemand Geringeres als der König unterstütze die Schauspieler:⁶

But our Caesar, our David [*i.e.* King James], that can vouchsafe amongst his grave exercises some time to tune hymns, and harken unto harmeless matters of delight, our Josua that professes, howsoever other nations do, he and his household will serve the Lord, holds it no execrable matter to tolerate them [the players]; and how ungodly a speech it is in a public pulpit to say that he maintains those whom God hath damned, I appeal to the censure of all faithful subjects, nay, all Christian people [...].

Suttons Verdammungsurteil über Field und seine Kollegen stellte demnach die Autorität des Königs in Frage, der seine schützende Hand über die Schauspieler hielt. Als Mitglied der King's Men gehörte Field zum »Haus-halt« des Königs, weshalb es nur nahe zu liegen schien, in der Auseinandersetzung mit den puritanischen Theatergegnern diese Karte zu spielen. Tatsächlich war es jedoch im frühen 17. Jahrhundert höchst ungewöhnlich für Theaterleute, sich offen auf die Unterstützung des Monarchen gegen die Puritaner zu berufen. Zumindest während des ersten Jahrzehnts seiner Herrschaft hatte James eine Politik der bedingten Toleranz gegenüber der gemäßigt puritanischen »preaching ministry« betrieben, deren sozialdisziplinierende Funktion er schätzte. Die *godly* betrachteten den König deshalb als Verbündeten in ihrem Einsatz für eine »reformation of manners«. In diesem Sinn äußert sich auch Thomas Sutton:⁷

Let it then be our joint and greatest care, to empty our houses, to cleanse our streets, to weed the cockle and darnel out of this Land, that God may be pleased long and long, to continue his true Religion, our peerless King, & this little Kingdome, in peace and happiness.

Doch gerade die immer militantere puritanische Kampagne für die Einhaltung der »Sabbat- oder Sonntagsruhe, die sich sowohl gegen traditionelle Volksfeste als auch gegen populäre Freizeitvergnügen wie das Theater richtete, führte beim König zu einem Sinneswandel, der schließlich 1618 in der offiziellen Verlautbarung des

6. Zitiert in Halliwell-Phillips 1874, 116 f.

7. Sutton 1616, 64. Noch deutlicher wird ein anderer prominenter Prediger, William Crashawe (1608, sig. 4'): »Therefore we have cause to bless God for giving us such a King, as hath care of religion, and who in his own person, is an enemy to popery, a detester of wantonness, and injustice, and many vile sins too commonly found in persons of his place.«



Abbildung 3

Claes Jan Vischer: *Londinum Florentis[i]ma Britanñe Urbs* (Ausschnitt), 1616.
Vischer zeichnete die Kirche von St. Mary Overies aus einer imaginären Vogelperspektive. Aus: Orrell 1988, 75.

Book of Sports gipfelte, welches die freie Ausübung traditioneller »sports and pastimes« gewährleisten sollte. James sicherte sich im Kampf für die Popularkultur die Unterstützung von Dichtern und Dramatikern wie Ben Jonson, der 1614 seine Komödie *Bartholomew Fair* ausdrücklich in den Dienst von James' *anti-sabbatarianism* gestellt hatte. Wenn sich Nathan Field gegen die *godly* auf den König beruft, dann spielt er möglicherweise auf diese drohende antipuritanische Allianz an. Dass er damit die Puritaner zum Einlenken bewegen würde, war freilich nicht zu erwarten. Dies zeigt die Reaktion auf das *Book of Sports*, welches nicht zu einer Mäßigung, sondern im Gegenteil zu einer Radikalisierung der Reformer führte.¹ Möglicherweise überschritten beide Kontrahenten – Sutton, indem er den Schauspieler aus der Kirche verwies, und Field, indem er die Loyalität des Predigers gegenüber dem Monarchen in Frage stellte – eine Grenze, wodurch sie das fragile Gleichgewicht zwischen Puritanern und Theaterleuten am südlichen Themseufer in Gefahr zu bringen drohten.

Exemplarisch veranschaulicht die Kontroverse zwischen Nathan Field und Thomas Sutton worum es in der vorgestellten Habilitationsschrift geht: Sie unternimmt eine Revision der bislang vorherrschenden Auffassungen vom Verhältnis zwischen Puritanern und Theater auf mehreren Untersuchungsfeldern. Es werden Repräsentationen von Puritanern im Drama erfasst und in der Weise mit anderen Textzeugnissen (wie Predigten, Pamphleten, Petitionen, Briefen und autobiographischen Zeugnissen) korreliert, dass anstelle des immer noch gängigen reduktiv dichotomen Bildes der Opposition von *Players* und *Puritans* eine Dynamik wechselseitiger Abhängigkeiten und Austauschprozesse sichtbar wird; ein historisch variables Beziehungsgeflecht zweier Gruppen, die in einem von zunehmenden Pluralisierungstendenzen gekennzeichneten städtischen Kulturraum konkurrierende Autoritätsansprüche vertraten.

1. Vgl. Marcus 1986, 6.

Dabei muss die Betrachtung des Innenverhältnisses der beiden Konkurrenten stets auch den Einfluss der Staatsautorität und deren politisch-konfessionelle Einhegungsbestrebungen berücksichtigen. Das bilaterale Mit- und Gegeneinander von Puritanern und Theaterleuten erweitert sich somit zu einem trilateralen Spiel der Kräfte, was sich beispielsweise in der Frage konkretisiert, inwieweit das Theater für die Einhegungsbestrebungen konfessioneller Pluralisierung instrumentalisiert wurde, das heißt als Faktor staatlicher *containment*-Strategie fungierte. Wie anhand der untersuchten Quellen belegt werden konnte, beeinflusste das unmittelbare Zusammenleben von Puritanern und Schauspielern in London nicht nur die Entwicklung des neuen Leitmediums Theater, es spielte auch eine ganz entscheidende Rolle bei der Konturierung, wenn nicht sogar Konstitution einer spezifisch puritanischen Identität. Das von Antagonismus und Interdependenz gekennzeichnete Verhältnis zweier konkurrierender Instanzen kultureller Autorität erwies sich mithin als besonders ergiebiges Untersuchungsfeld für die Erforschung der Interaktion von Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit.

Bibliographie

- Agnew, Jean-Christophe (1986): *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550–1750*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barish, Jonas Alexander (1981): *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley/London: University of California Press.
- Barish, Jonas Alexander (1986): »Three Caroline ›Defenses‹ of the Stage«, in: Braunmuller, Albert R./ Bulman, James C. (Hrsg.): *Comedy from Shakespeare to Sheridan: Change and Continuity in the*

- English and European Dramatic Tradition. Essays in Honour of Eugene M. Waith.* Newark: University of Delaware Press, 196–213.
- Brinkley, Roberta Florence (1928): *Nathan Field: The Actor-Playwright*. New Haven/London: Yale University Press (= Yale Studies in English, 77).
- Calendar of State Papers. Domestic Series: James I.* (1858). Bd. 89: 1611–1618. Hrsg. von Mary Anne Everett Green. London: Longman, Brown, Green, Longmans & Roberts.
- Chambers, Edmund Kerchever (1923): *The Elizabethan Stage*. 4 Bde. Oxford: Clarendon Press.
- Collinson, Patrick (1983): *Godly People: Essays on English Protestantism and Puritanism*. London: The Hambledon Press (= History Series, 23).
- Collinson, Patrick (1995): »The Theatre Constructs Puritanism«, in: Smith, David/Strier, Richard/Bevington, David (Hrsg.): *The Theatrical City: Culture, Theatre and Politics in London 1576–1649*. Cambridge: Cambridge University Press, 157–169.
- Crashawe, William (1608): *The Sermon Preached at the Crosse, Feb. xiiii. 1607*. London: Mathew Lownes.
- Dent, Arthur (1601): *The plaine mans path-way to Heauen [...]*. London: Robert Dexter.
- Diehl, Huston (2000): »Disciplining Puritans and Players: Early Modern English Comedy and the Culture of Reform«, in: *Religion and Literature* 32, 81–104.
- Döring, Tobias (2006): *Performances of Mourning in Shakespearean Theatre and Early Modern Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan (= Early Modern Literature in History).
- Foakes, Reginald Anthony (1985): *Illustrations of the English Stage 1580–1642*. London: Scholar Press.
- Greaves, Richard L. (2004): Art. »Sutton, Thomas (1584/5–1623)«, in: *Oxford Dictionary of National Biography* [online]. Oxford: Oxford University Press. URL: <http://www.oxforddnb.com/view/article/26807> [letzter Zugriff: 26.10.2004].
- Halliwell-Phillips, James Orchard (Hrsg.) (1874): *Illustrations of the Life of Shakespeare in a Discursive Series of Essays on a Variety of Subjects Connected with the Personal and Literary History of the Great Dramatist*. London: Longmans.
- Johnson, Nora (2003): *The Actor as Playwright in Early Modern Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jonson, Ben ([1614] 1977): *Bartholomew Fair*. Hrsg. von George R. Hibbard. London: Benn (= New Mermaids).
- Kaplan, M. Lindsay (1997): *The Culture of Slander in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press (= Cambridge studies in Renaissance literature and culture, 19).
- Knapp, Jeffrey (2002): *Shakespeare's Tribe: Church, Nation and Theater in Renaissance England*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lake, Peter (2001): »From Troynouvant in Heliogabalus's Rome and Back: ›Order‹ and Its Others in the London of John Stow«, in: Merritt, Julia F. (Hrsg.): *Imagining Early Modern London: Perceptions and Portrayals of the City from Stow to Strype, 1598–1720*. Cambridge: Cambridge University Press, 217–249.
- Lake, Peter/Questier, Michael (2002): *The Antichrist's Lewd Hat: Protestants, Papists and Players in Post-Reformation England*. New Haven/London: Yale University Press.
- Leverenz, David (1980): *The Language of Puritan Feeling: An Exploration in Literature, Psychology, and Social History*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Marcus, Leah S. (1986): *The Politics of Mirth: Jonson, Herrick, Milton, Marvell, and the Defense of Old Holiday Pastimes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Marsh, Christopher (1994): *The Family of Love in English Society, 1550–1630*. Cambridge: Cambridge University Press (= Cambridge studies in early modern British history).
- Metzger, Hans-Dieter (1996): »Küchlein und Bier: Shakespeare und der englische Kirchweihstreit im ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhundert«, in: *Historische Anthropologie: Kultur – Gesellschaft – Alltag* 4, 34–56.
- Mullaney, Steven (1988): *The Place of the Stage. License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ormerod, Oliver (1605): *The Picture of a Puritane: or, A Relation of the opinions, qualities, and practises of the Anabaptists in Germanie, and of the Puritanes in England. VVherein it is firmly prooued, that the Puritanes doe resemble the Anabaptists, in aboue fourescore seuerall thinges*. London: Nathaniel Fosbroke.
- Orrell, John (1988): *The Human Stage: English Theatre Design 1567–1640*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rendle, William (1878): *Old Southwarke and its People*. London: Drewett.
- Rosenberg, Eleanor (1955): *Leicester: Patron of Letters*. New York: Columbia University Press.
- Seaver, Paul S. (1985): *Wallington's World: A Puritan Artisan in Seventeenth-Century London*. London: Methuen.
- Somerset, Alan (1999): »Cultural Poetics, or Historical Prose? The Places of the Stage«, in: *Medieval & Renaissance Drama in England* 11, 34–55.
- Spurr, John (1998): *English Puritanism: 1603–1689*. Basingstoke: Palgrave Macmillan (= Social history in perspective).
- Sutton, Thomas (1616): *England's first and second summons. Two Sermons Preached at Paul's Crosse, the one the third of Ianuarie 1612 [= 1613]; The other the fifth of Februarie 1615 [= 1616]. The second impression perused and corrected by the Authour*. London: Matthew Law.
- Ward, Joseph P. (1997): *Metropolitan Communities: Trade Guilds, Identity and Change in Early Modern London*. Stanford: Stanford University Press.

VERANSTALTUNGEN

Nähere Informationen zu den Veranstaltungen des Sonderforschungsbereichs sind auch im Internet abrufbar: <http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/veranstaltungen.html>.

VERANSTALTUNGSRÜCKSCHAU

GASTVORTRÄGE

Thomas Healy
(Birkbeck College, London)
Elisabeth I in the Protestant Imagination
19. Mai 2008



Wolfgang Kaiser
(Paris 1-Sorbonne/EHES)

Ranzonieren und Risikomanagement. Zu den Verfahren des Freikaufs von Gefangenen im Mittelmeerraum, 16.–18. Jahrhundert
23. Juni 2008



VERANSTALTUNGSVORSCHAU

WORKSHOP

Teilprojekt B 7 (Vollhardt)
Antitrinitarismus in Altdorf um 1616
5./6. Dezember 2008,
Kardinal-Wendel-Haus, München

Gäste

Ralf Bröer (Wiesloch)
Simone De Angelis (Bern)
Wolfgang Mährle (Tübingen)
Barbara Mahlmann-Bauer (Bern)
Martin Mulsow (Erfurt/Gotha)
Sascha Salatowsky (Berlin)
Wolf-Friedrich Schäufele (Marburg)
Walter Sparr (Erlangen-Nürnberg)

GASTVORTRAG

Jonathan Israel
(University of Princeton)
Unitarians and the Birth of Modernity: Socinianism as an Ally of the Radical Enlightenment (1650–1800)
10. November 2008

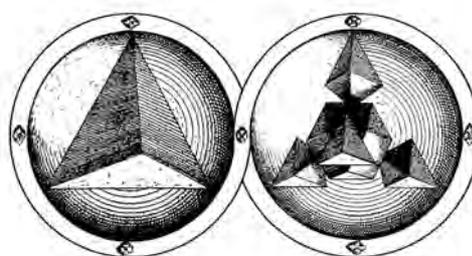
KURZE NACHRICHTEN

Seit Juni 2008 ist *Andreas Höfele* neuer Sprecher des Sonderforschungsbereichs. Er übernahm dieses Amt von *Wulf Oesterreicher*, dem an dieser Stelle nochmals herzlich für sein unermüdliches Engagement gedankt sei.

Lilian Landes ist seit Mai 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin eines Kooperationsprojekts der Bayerischen Staatsbibliothek München und des Deutschen Historischen Instituts Paris zur Schaffung einer internationalen Publikationsplattform für die Geisteswissenschaften (perspectivia.net).

Seit Oktober 2008 verstärkt *Eva-Maria Wilhelm* das Publikationsbüro des Sonderforschungsbereichs.

Cornel Zwierlein folgte im April 2008 dem Ruf auf eine Juniorprofessur für Umweltgeschichte an die Ruhr-Universität Bochum.



Novità – das ›Neue‹ in der Kunst um 1600: Theorien, Mythen, Praktiken

ULRICH PFISTERER
GABRIELE WIMBÖCK

Vom 28. Februar bis 1. März 2008 fand im *Historicum der LMU München* die im Folgenden vorzustellende Tagung des Teilprojekts B 2 statt. Organisiert wurde die durch die Fritz Thyssen Stiftung geförderte Veranstaltung von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck. Das Programm der Tagung kann im Internet eingesehen werden (<http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/archiv/2008/b2maerz08.html>).

Blickt man auf die Bildkünste vom Mittelalter bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts, so zeichnen sich die augenfälligsten Neuerungen zweifelsohne in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ab. Die Frührenaissance mit ihren innovativen Formen der Naturnachahmung, mit ihrer Erfindung der Zentralperspektive, mit ihren neuen Bildgattungen und -themen markiert einen unübersehbaren Hiatus zum Vorausgehenden und entwickelt Grundlagen für vieles Folgende. Dagegen sind weitere Innovationsschübe, Einschnitte und Umbrüche nach der Renaissance – etwa das ›Neue‹ in der Kunst um 1600 – am visuellen Bestand viel schwieriger dingfest zu machen.

Umso auffälliger ist es, dass die jeweilige zeitgenössische ›Aufmerksamkeit‹ für das Neue, wie sie sich speziell im kunsttheoretischen Diskurs fassen lässt, ein ganz anderes Bild ergibt: In den Jahrzehnten um 1400 (und ansatzweise auch schon zuvor) ist zwar ebenfalls ein Bewusstsein für Neuerungen nachzuweisen (so fordert die Mailänder Dombauhütte um 1400: »la nostra chiesa non richiede cose vecchie ma nuove«; und Leon Battista Alberti spricht einmal von »arti mai vedute«). Insgesamt aber dominieren doch Vorstellungen der langsamen Wiederbelebung und der verbessernden Nachahmung. Dagegen zeigt sich um 1600 in vielen Zusammenhängen eine geradezu forcierte ›Rhetorik des Neuen‹: Das beginnt bei Buchtiteln wie Philibert de l'Ormes *Nouvelles Inventiones* (1561) über Tobias Stimmers *Neue künstliche Figuren biblischer Historien* (1576) und Jost Ammans *Künstliche wolgerissene New Figuren* (1582) bis hin zu Francis Bacons *Novum Organum* (1629). Auch das Thema der *antiqui* und *moderni* und ihrer jeweiligen Vorzüge und Erfindungen (bei denen die Bildkünste immer auch eine Rolle spielen) wird um 1600 in neuer Intensität verhandelt – man denke an

Giovanni Stradanos *Nova Reperta* (Anfang der 1590er Jahre), an Guido Panciroli's *Rerum memorabilium* (1599–1602), Alessandro Tassonis *Ingegny Antichi e Moderni* (1620) oder Secondo Lancellottis *L'Hoggidi* (1623). Vor allem aber diskutieren nun auch einige Texte explizit die Möglichkeiten, ob und wie in den Bildkünsten Neues zu schaffen sei. Dabei wurde unter den Optionen offenbar erstmals auch der Versuch des radikalen Traditionsbruchs und absoluten Neuanfangs diskutiert. Zwar lehnen alle schriftlich überlieferten Kunsttheorien – von Gabriele Paleotti und Lelio Guidiccioni bis hin zu Nicolas Poussin und den Diskutanden im Streit um Domenichinos *Letzte Messe des Hl. Hieronymus* – diese Form des ›absoluten Neuen‹ ab. Als Widerpart zu ihren Argumenten gewinnt aber auch die Position der Befürworter dieser Form von *novità*, die offenbar nur in mündlicher Form antraten, Kontur (daraus erklärt sich möglicherweise auch, warum diese Frage bislang in der Forschung noch nicht umfassend untersucht worden ist). Jedenfalls verändern sich in dem Moment, da diese voraussetzungslose *novità* denkmöglich wird, im Gegenzug nicht nur alle übrigen Positionen, die Neues auf verschiedene Weise aus dem Tradieren zu generieren versuchen (damit in Verbindung steht auch, dass zeitgleich eine intensive Auseinandersetzung mit und Adaptierung von älteren Malstilen statt findet). Konsequenterweise weiter gedacht, stellte der Anspruch auf voraussetzungslose Neuerfindung gar eine Herausforderung an die christlichen Grundfesten des »Nihil sub sole novi« oder »Nihil innovetur nisi quod traditum est« dar.

Vor diesem Horizont ergaben sich eine Reihe zentraler Fragen für die Tagung: Rekonstruiert werden sollten möglichst umfassend die unterschiedlichen Positionen dieses Neuheits-Diskurses um 1600 – und zwar anhand von Bildwerken wie Texten. Zu klären war weiterhin, in welchem Maße diesen theoretischen Diskussionen für die konkrete künstlerische Praxis Relevanz zukam. Daneben galt es, die Genese und Entstehungsbedingungen dieser Idee, aber auch die Gründe, warum spätestens um die Mitte des 17. Jahrhunderts wieder die konservativen Neuheits-Vorstellungen die Oberhand gewannen, zu untersuchen. Vermuten ließ sich, dass bei diesen Prozessen auch die ökonomischen Gesetze des sich rasant entwickelnden Kunstmarktes und die Dynamiken des Sammelns eine wichtige Rolle spielten und eine besonders intensive Wahrnehmung des ›Neuen‹ forcierten. Insbesondere dieser letztgenannte Punkt erinnert nachdrücklich daran, dass die Frage nach *novità* zwar zunächst als kunsttheoretisches Leitproblem in allen seinen Aspekten ausgemacht werden muss, dass es für die Beurteilung dann aber immer den umfassenden Kontext der Neuheits-Diskussionen in den anderen Künsten, Wissenschaften und der Gesellschaft in den Blick zu nehmen gilt. Die Tagung zielte in ihrem Zuschnitt also nicht nur auf die signifikanten kunsttheoretischen Positionen einer kunstspezifischen Entwicklung, sondern auch auf diese ›quergelagerten‹ Faktoren.

In den ersten beiden Sektionen standen deshalb verschiedene – konkurrierende – Denk- und Theorie-Modelle des ›Neuen‹, aber auch herausragende Vertreter dieser Positionen wie die Carracci und Caravaggio im Vordergrund. Die beiden folgenden Abschnitte thematisierten mögliche Verbindungen und Unterschiede in der Sicht auf das künstlerisch ›Neue‹ südlich und nördlich der Alpen sowie auf die praktischen und pragmatischen Dimensionen des künstlerischen Neuheits-Paradigmas.

Anhand von drei Fallstudien entwickelte Giovanna Perini (Urbino/Florenz) zum Auftakt der Tagung, auf welchen konkreten künstlerischen Ebenen Neuheit ›stattfinden‹ und wahrgenommen werden kann, wobei zugleich deutlich wurde, wie differenziert Neuheitskonzepte für die Zeit um 1600 zu denken sind. Bezogen auf das Bologna der 1580er Jahre – dem Ort und der Zeit, die als ein entscheidender Ausgangspunkt der künstlerischen Neuerungen in den beiden Jahrzehnten vor 1600 gelten – legte sie zunächst für das Beispiel der Ausmalung des Palazzo Fava durch die Carracci dar, dass ein ironisches Zitieren klar erkennbarer Referenzobjekte (z.B. antike Statuen) zu einem Mittel der Überwindung traditioneller Vorbilder und in der Folge zu einem künstlerischen Leitprinzip der Neuerung werden konnte. Dies setzt jedoch einen geschulten Betrachterblick voraus, an dem das zweite Beispiel, die malerische Ausstattung der Paleotti-Kapelle in S. Pietro zweifeln lässt. Das Projekt, das aufgrund von neueren Dokumentenfunden früher als bislang datiert werden muss, sah vor, dass neben Ludovico Carracci (aus heutiger Sicht dem ambitionierten und zukunftsweisenden Nachwuchs) vornehmlich die ältere Riege der Bologneser Künstler beschäftigt wurde. Weder in der Bezahlung noch in der Vergabe der Platzierung innerhalb des Ausstattungsprogramms wurde dem Jüngeren ein besonderer Rang eingeräumt. Vielmehr scheint sich dieser ganz in das Ensemble eingefügt und seine Innovationsleistung auf das Erfinden einer neuen Ikonographie für die ihm zugeleitete Magnifikat-Darstellung beschränkt zu haben. Dass sich gerade bei Ludovico Carracci ›Neuheit‹ erst auf den zweiten Blick entdecken lässt, zeigt schließlich seine *Verkündigung* (1583), deren spezifische Perspektivform immer als Reminiszenz an zentralperspektivische Raumkästen des Quattrocento empfunden wurde, die jedoch von ihrer Konstruktion nicht ohne Kenntnis von höchstaktuellen, in ihrer mathematischen Komplexität erweiterten Perspektivlehren möglich ist. Die von Perini angeführten Beispiele zeigen nicht nur, dass es zu Verschiebungen auf der diachronen Achse hinsichtlich der Wahrnehmung von Neuheit kommen, sondern auch, dass sich Neuheit sowohl auf die Form- wie auf die Stoffebene beziehen kann.

Exemplarisch für die weit über die Kunstgeschichte hinaus führende Fragestellung analysierte dann Jörg Robert (Würzburg) anhand der Schriften Giambattista

Marinos die poetologischen Positionen der zeitgenössischen Literatur zu *imitatio* und *inventio*. Was sich systemtheoretisch als Iteration bzw. Variation beschreiben ließe, stellte sich für Marino eher als Problem der technischen Kunstfertigkeit und dem Druck, sich an den Zeitgeschmack anzupassen, dar (›accompadadori di gusto del secolo‹) und resultierte in Lese- und Verarbeitungsstrategien (›leggere col rampino‹), die der Piraterie bedenklich nahe stehen. *Imitatio* erscheint notwendig, weil die schönen Dinge selten sind, während gleichzeitig Zibaldone-Schülerwissen gegen Neuheit ausgespielt wird und regelrechte Impactgroups oder Zitierkartelle genau jene künstlerische Rivalität hervor treiben, die in der konkreten Auseinandersetzung zwischen Marino und Murtola fassbar wird. Die in den Texten immer wieder zu findende Metaphorik des Agonalen ist jedoch soziologisch insofern auf die Erde zu holen, als sie auf einen Markt reagiert, der nicht ›historisch‹ denkt, sondern die Behauptung von Originalität und Diskontinuität zur publizistischen Aufmerksamkeit nutzt. Daher verwundern auch eklektische Strategien und der Hinweis auf das *aptum* als Leitkategorie kaum: Erstere erlauben die flexible Anpassung ›a suo tempo‹, letztere die an Publikum, Zeit und Ort. Insofern stehen sich letztlich eine Poetik und eine Pragmatik des Neuen gegenüber.

Wie die Neuheits-Diskussionen die thematische Ebene von *inventio* und *dispositio* eines Gemäldes beeinflussten, zeigte Michael Thimann (Florenz) am Beispiel von Ludovico Carraccis *Erminia bei den Hirten*. Zu dem Bild ist der *concetto* des Literaten Giovanni Battista Agucchi überliefert, aus dem hervor geht, dass die Episode aus Tassos *Gerusalemme liberata* hier zugleich als narrative Verbildlichung von Agucchis Wahlspruch ›In inquieto quies‹ verstanden werden muss, mithin als Imprese. Mit dieser Überlagerung von Ereignisbild und allegorischer Ebene, von Text- und Bildwissen, von neu erfundener ›christlicher Mythologie‹ und genauer Naturbeobachtung wird ein entscheidender Aspekt des Wandels der Bildkonzepte im 17. Jahrhundert greifbar – ein Wandel, der wesentlich beeinflusst wurde durch die Auseinandersetzungen um Tassos Epos.

Die Darstellung einer in ihrer Werkstatt eingeschlafenen Pictura-Personifikation aus den Jahren um 1620 lässt sich – so Ulrich Pfisterer (München) – als Versuch verstehen, eine bestimmte Vorstellung von *novità* selbstreflexiv ins Bild zu setzen. Deutlich werden dabei die Probleme des unbekanntem Malers (und damit das generelle Problem jedes Neuheits-Diskurses in den Künsten), zunächst von Bekanntem ausgehen und etablierte Vorstellungen und Bildmetaphern zu Schlaf, Erwachen und Wiedergeburt so umdeuten zu müssen, dass der Akzent dann auf dem ›Neuen‹ liegt. Dabei versucht das Gemälde, nicht nur durch sein Sujet, sondern gleich auch im Stil seiner Ausführung vorzuführen, wie diese neue Malerei aussehen soll.



Abbildung 1

Annibale Carracci: Der Bohnenesser, Öl auf Leinwand, 1580–1590, Rom, Galeria Colonna.

Mit zwei Namen wird *novità* in der italienischen Kunst um 1600 besonders in Verbindung gebracht: mit Annibale Carracci und Caravaggio und ihren Versuchen einer ›Reform‹ der Malerei. In besonderer Weise hinterfragte der Beitrag von Sybille Ebert-Schifferer (Rom) den Mythos ›Carracci‹, indem sie eines der bislang unangefochtenen Musterbeispiele für die Neuauffassung eines malerischen Naturalismus, den sogenannten *Bohnesser* (Abb. 1), einer kritischen Re-Lektüre unterzog. Sie schlug vor, das Bild, das als eines der frühesten und spektakulärsten Beispiele einer bedingungslos realistischen (Bauern-)Genredarstellung gilt, als Porträt eines Literaten, Giulio Cesare Croce, zu lesen, der einen literarisch-komödienhaften Typus des Bauern *Bertoldo* geschaffen hatte und sich nun im physiognomischen Topos dieser Figur abbilden ließ. Das Neue ist hier nun nicht mehr in der Art einer wie auch immer gearteten Erfassung der Wirklichkeit zu sehen, sondern vielmehr darin, die Gattungsmerkmale eines Porträts zwar aufgerufen, aber zugleich verunklärt zu haben.

Dass das Spiel mit traditionellen Gattungsmerkmalen und die Entwicklung neuer Gattungen ein zentrales, möglicherweise epochenkonstituierendes Merkmal im Hinblick auf Neuheitskonzepte darstellt, legte der daran anschließende Beitrag von Valeska von Rosen (Bochum) nahe. Sie widmete sich den frühen römischen Bildern Caravaggios, deren innovatorisches *imitatio*-Potential in den letzten Jahren angesichts deutlich erkennbarer rhetorischer Strategien und *dissimulatio*-

Elemente in Frage gestellt wurde. Tatsächlich neu sei aber, wie Caravaggio mit der bildlichen Umsetzung verschiedener Handlungsmomente umging und dabei verschiedene Gattungsgrenzen überschritt bzw. verletzte. Grenzen thematisiert in gewisser Weise auch der von Elisabeth Oy-Marra (Mainz) exemplarisch für die Nachfolge-Generation der Carracci vorgestellte Fall: die Ausstattung von S. Andrea della Valle in Rom durch Giovanni Lanfranco und Domenichino, deren Ausführung vom Vorwurf des Plagiats überschattet war. In einem Text, den der dem Konvent nahestehende Theologe Carlo Ferrante begleitend zum Kuppelprogramm verfasste, wird Malerei als Kunst der Inspiration beschrieben und ihre »virtù fantastica« als *conditio sine qua non* ihrer selbst. Jedoch ist ihm zufolge diese Freiheit auf zweifache Weise zu zähmen: Zum einen innerhalb der Malerei, für die Neues nicht als einzigartige Neuerung in Frage kommt, sondern nur als eine aktualisierte Tradition – die wohlgerne nicht hinterfragt, noch verbessert werden darf. Zum anderen durch den externen Diskurs, der dem Maler historische Korrektheit in der Darstellung insbesondere religiöser Themen vorschreibt. Die Bilder des Ausstattungsprogramms erweisen sich dabei als insofern erstaunlich von diesem theoretischen Programm abweichend, als sie zwar virtuos eben solche verschiedenen künstlerischen Traditionen aufrufen, um sich durch die Differenz in der Künstlerkonkurrenz behaupten zu können, jedoch mehrfach gegen die Auflage historischer Korrektheit verstoßen.

Dass die Bewertung des Neuen jenseits der italienischen Gemengelage durchaus eine andere Färbung annehmen konnte, zeigte anschließend die Sektion, in deren Mittelpunkt die Kunst nördlich der Alpen stand. Dies gilt bereits für diejenigen Werke niederländischer Künstler, die ihren Weg in die Kunstsammlungen Roms fanden. Wie Christine Göttler (Seattle) ausführte, war der Gesichtspunkt, unter dem sie wahrgenommen wurden, weniger der des ›Neuen‹ als vielmehr der des ›Neugesesehenen‹. Zu den besonders beliebten Sammlungsgegenständen zählten die sogenannten *fuochi* – wie Höllendarstellungen oder Schmiede des Vulkan – von Brueghel und anderen, die als ›poetische Fiktionen‹ und typisch nordische *bizzarie* aufgefasst wurden. Sie zogen nicht nur durch ihre *versierenghen* (›Details‹) die Aufmerksamkeit auf sich, sondern vor allem durch ihre Lichteffekte, die im Leuchten der Farbe, aber auch in der Gegenstandsdarstellung (Leuchter, Gläser etc.) zur künstlerischen Selbstaussage gerade auch im Hinblick auf eine spezifisch nordische Tradition geraten.

Eine solche eigenständige Position zeichnet sich auch ab, wenn man den Blick auf die Bewertung des Begriffs und des Konzepts von Neuheit in der kunsttheoretischen Literatur und der künstlerischen Praxis im nördlichen Teil der Niederlande richtet, wie es Nils Büttner (Dortmund) tat. So erscheint in den von Karel van Mander verfassten Viten der holländischen Künstler die Kategorie des ›Neuen‹ im Grunde meist nur dann, wenn es um technische Innovationen geht – etwa die Erfindung der Ölmalerei durch Jan van Eyck. Daneben wird das innovative Potential von Kunstübung wie der Zeichnung gesehen, mittels derer täglich Neues zu Tage gefördert wird. Gleichwohl lässt sich an anderer Stelle eine kritische Betrachtung des Neuen nicht übersehen, etwa in den staatsrechtlichen Gedanken eines Grotius oder bei Lipsius, der schlicht resümiert, dass jede Neuigkeit nach vier Tagen alt ist. Schließlich ist ähnlich wie für die italienischen Ausgangsbeispiele festzustellen, dass sich Innovation in der Malerei erst aus der Retrospektive erkennen lässt, etwa dann, wenn van Mander eben gerade das, was aus moderner Perspektive als Neuerung gesehen wird, unter völlig anderen Kategorien beschreibt. Am deutlichsten dürfte dies im Fall von Caravaggio sein, dessen Art der Malerei als eine an der Natur orientierte und damit besonders vorbildliche beschrieben wird. Insgesamt scheint die ›Tradition‹ des ›Neuen‹ in den Niederlanden weniger ausgeprägt zu sein als in Italien. Ob dies gesellschaftliche Hintergründe hat – also etwa von einer sozialen Praxis abhängt, in deren Zentrum das kollektive Gedächtnis steht – wäre dabei noch genauer zu betrachten.

Etwas anders stellt sich die Situation in den südlichen Niederlanden und speziell Antwerpen dar, wo sich just für die Zeit, in der Rubens auf Italienreise und damit abwesend war, vermehrt Anzeichen eines Bedürfnisses von künstlerischer Innovation ausmachen lassen.

Wie Eckhard Leuschner (Passau) zeigte, war eben nicht, wie bislang dargestellt, Rubens der alleinige Motor einer neuen Malereibewegung. Vielmehr kennzeichnet gerade das Antwerpen des beginnenden 17. Jahrhunderts ein Milieu, in dem über einen international organisierten Kunstmarkt, einem spezialisierten Druckgewerbe und Projekten der Zusammenarbeit zwischen italienischen und niederländischen Künstlern der italienische Innovationsschub frühzeitig ankommen konnte.

Die hierbei fassbare letztlich ökonomisch-pragmatische Komponente von *novità* kam auf den Prüfstand, als Philip Sohm (Toronto) Bildpreise des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts auf breiter Materialbasis statistisch auswertete, um feststellen zu können, ob es so etwas wie einen »extra charge for novelty« gab. Dabei wurde deutlich, dass sich künstlerische Innovation nur bedingt auf den Preis der Bilder niederschlug. Einfluss auf die Preisentwicklung hatten vielmehr eine ganze Reihe anderer Faktoren, wie der Versuch der Herstellungskostensenkung durch Prozess- bzw. Produktinnovation oder die Größe des Bildes (je größer desto geringer der Quadratmeterpreis). Auch lassen sich unter Künstlern der älteren Generation (z.B. dem Cavalier d'Arpino oder Federico Zuccari) ebenso hochbezahlte Maler finden wie unter den Neuerern (z.B. Caravaggio). Durchaus zu beobachten ist aber eine Art ›Generationenkonflikt‹, der sich in gegenseitigem Unverständnis, aber auch dem Konkurrieren um Aufträge niederschlägt und im Fall des Nachwuchses dazu führt, sich über provokantes ›Self-fashioning‹ von den Vorgängern, aber auch der Masse an Künstlern abzusetzen (vgl. etwa die *Stati d'anime* in Rom, die für die Zeit zwischen 1607 und 1620 1200 Maler auflisten, innerhalb derer die Gruppe der ›Neuerer‹ nur 10 Prozent einnimmt). Belohnt werden diese Strategien von den Sammlern, denen schon rasch von der Kunstliteratur nahegelegt wird, Bilder im ›richtigen‹, nämlich jungen Alter des Künstlers – weil preislich entwicklungsfähig – zu kaufen.

Die Praxis und Pragmatik des Umgangs mit künstlerischer Neuerung stand schließlich in der letzten Sektion der Tagung im Vordergrund. Am Beispiel der Entwicklung eines neuen Heiligenbildtypus' für den Ende des 16. Jahrhunderts kanonisierten und dann kurzfristig sehr populären Hl. Hyazinth verfolgte Heiko Damm (Florenz), wie post-tridentinische ›konservative‹ Bild-Vorstellungen, ikonographische Traditionen, alte und neue religiöse Anforderungen und künstlerische Innovationen, die letztlich entscheidend dazu beitragen konnten, dass ein Bild wirkmächtig und erfolgreich wurde, zusammen zu führen waren. In Ludovico Carraccis Darstellung der Anrufung Hyacinths durch Maria und das Christuskind von 1594 fallen alle diese Aspekte zusammen in der Frage, wie eine himmlische Vision dargestellt und das dabei Gesprochene als Text ins Bild integriert werden kann.

Dass ein altes ›Formular‹ überwunden und durch ein neues ersetzt wird, kann ein wichtiger Schritt sein, Innovationspotential freizusetzen. Dass oftmals sogar der ›Tod eines Mediums‹ herbeigeredet werden muss, damit Fortschritt in anderen Medien stattfinden kann, ist nicht nur ein Leitmotiv der anbrechenden und der aktuellen Moderne (›Death of Painting‹; ›Death of Cinema‹; ›Death of the Book‹ etc.), sondern findet sich nach Maria Loh (London) als Gedanke bereits bei den Autoren des 17. Jahrhunderts. Für Kunstschriftsteller wie Giovanni Pietro Bellori oder Luigi Scaramuccia ist allein von der Malerei eine Zukunftsperspektive in verschiedenen Abstufungen von ›Neuheit‹ zu erwarten (Scaramuccia: »moderni – più moderni – ancora più moderni«), wogegen die zeitgenössische Skulptur immer in Konkurrenz mit einer unübertreffbaren Antike steht und daher zwingend scheitern muss.

Ein Maler, in dessen schriftlichem und kunsttheoretischem Nachlass sich explizite Überlegungen zu Neuheit finden, ist Nicolas Poussin. Jonathan Unglaub (Brandeis) stellte dessen Theorien zu künstlerischer Erfindung vor, bei der *novità* – in enger Anlehnung an den zeitgenössischen literaturtheoretischen Diskurs – vor allem als Neugestaltung und Neuarrangement von vorgefundenen Stoffen zu denken ist. Zu lokalisieren ist dies innerhalb eines intellektuellen Gefüges um verschiedene römische Gelehrte und Literaten, wobei sich der Beitrag auf den Schriftsteller Giulio Rospigliosi konzentrierte, der Libretti für Opernaufführungen der Barberini lieferte und als Auftraggeber von Poussin fungierte. Innovation besteht in Rospigliosis Arbeiten in der Transformationsleistung, bekannte Elemente der *sacra historia*, des Mythos und der Fabel zu Neuem zusammenzusetzen, wobei Variation auch durch die Wahl unterschiedlicher Modi erzeugt werden konnte – eine Vorgehensweise, die Poussins eigene Auffassung von den Stil-Höhen der Malerei und der Arbeit mit Versatzstücken beeinflusst haben könnte.

Ein solches mehr oder weniger ›gemeinsames‹ Nachdenken über Innovationskonzepte dürfte aber nicht die Regel gewesen sein. Vielmehr ist für das frühe 17. Jahrhundert in Italien zu beobachten, dass die Entwicklung, Verwaltung und Verwertung von neuen künstlerischen Konzepten im agonalen Wettstreit um Marktanteile und Ruhm vor allem zwischen jüngeren Künstlern ausgetragen wurde. Ein Beispiel für künstlerische Positionierungen zwischen Plagiat und ›Kommentierung‹ stellt der in der zeitgenössischen Literatur vielbeachtete Konflikt zwischen Caravaggio und dem jungen Reni dar, der sich an Renis Bild der *Kreuzigung des Heiligen Petrus* (1604) entzündete und dem der Vorwurf gemacht wurde, die *maniera* Caravaggios zu kopieren. Der Beitrag von Gabriele Wimböck (München) zeigte den Kontext dieses Konfliktes auf, an dem sich allgemeine Muster von künstlerischer Konkurrenz unter dem Druck des Innovationsgedankens ablesen lassen.

Die Tagung führte so nicht nur das Spektrum und die Relevanz der Neuheits-Diskussionen um 1600 vor Augen, sondern half auch, eine Reihe von weiterführenden Forschungsaufgaben zu präzisieren (wie sie das Teilprojekt B 2 des SFB nun verfolgt): Nicht nur die Konzepte und Begrifflichkeiten des ›Neuen‹ wären in literarischen Äußerungen und ›visuellen Statements‹ sowie in ihrer Reichweite bzw. geographischen Differenzierung weiter zu klären. Ausgehend von diesen Fragen ließen sich auch neue Erkenntnisse für lange umstrittene Beschreibungskategorien wie ›Realismus/Naturalismus‹ oder ›Reform/Revolution‹ erhoffen. Daran schließen unmittelbar Überlegungen an, welchen Platz das Konzept von ›Neuheit‹ in umfassenderen epistemologischen oder systemtheoretischen Modellen der Frühen Neuzeit einnimmt. Eine besondere Rolle spielt dabei, wie mehrfach deutlich wurde, das sozio-ökonomische Feld, das ›Vorreiter‹, Konkurrenten und Preisdruck hervorbringen kann, und in dessen Zusammenhang auch über das Problem von Mode bzw. Moden nachzudenken wäre, die seit dem 16. Jahrhundert zunehmend in ihrem diachronen Wandel wahrgenommen werden. Entsprechend ist noch genauer zu untersuchen, auf welchen Ebenen das Neue in den Künsten angesiedelt sein kann (z.B. neue Technik, neuer Stil, neuer Inhalt), welche verschiedenen Formen und Grade von Neuerung und vom Verhältnis zur Tradition zu beobachten sind, und ob es Versuche gibt, ›Neuheit‹ zu ›disziplinieren‹ durch Normierungen, autoritäre Setzungen, negative Bewertung und ähnliches. Zu hoffen wäre, dass die Frage nach *novità* letztlich auch den entscheidenden Anstoß gibt, die am längsten verwendeten und daher teils am wenigsten methodisch reflektierten kunsthistorischen Erklärungskategorien wie ›Vorbild‹, ›Übernahme‹ oder ›Kopie‹ historisch-kritisch und systematisch neu zu durchdenken, um die komplexen Entwicklungs-Dynamiken der Bildkünste wirklich fassen zu können.

NEUESTE PUBLIKATIONEN DES SFB 573

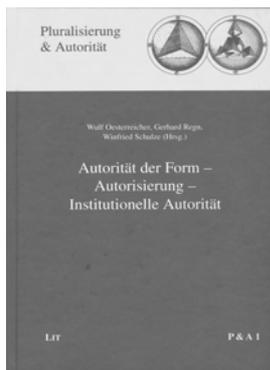
In Ergänzung der in den ›Mitteilungen 1/2005‹ veröffentlichten Gesamtbibliographie des SFB werden seit der Ausgabe 1/2006 in jedem Heft die aktuellen Neuerscheinungen veröffentlicht. Die vollständige Liste finden Sie unter <http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/publ/publikationen.pdf>.

- Ammon, Frieder von/Vögel, Herfried (Hrsg.) (2008): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*. Münster: LIT (= P & A, 15).
- Ammon, Frieder von/Vögel, Herfried (Hrsg.) (2008): »Einleitung«, in: dies. (Hrsg.): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*. Münster: LIT (= P & A, 15), VII–XXI.
- Brendecke, Arndt (2008): »Das ›Buch der Beschreibungen‹. Über ein Gesetz zur Erfassung Spanisch-Amerikas von 1573«, in: Brendecke, Arndt/Friedrich, Markus/Friedrich, Susanne (Hrsg.): *Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände und Strategien*. Münster: LIT (= P & A, 16), 335–338.
- Brendecke, Arndt/Friedrich, Markus/Friedrich, Susanne (2008): »Information als Kategorie historischer Forschung. Heuristik, Etymologie und Abgrenzung vom Wissensbegriff«, in: dies. (Hrsg.): *Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände und Strategien*. Münster: LIT (= P & A, 16), 11–44.
- Brendecke, Arndt/Friedrich, Markus/Friedrich, Susanne (Hrsg.) (2008): *Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände und Strategien*. Münster: LIT (= P & A, 16).
- Büttner, Frank (2008): »Das Bild und seine Paratexte. Bemerkungen zur Entwicklung der Bildbeschriftung in der Druckgraphik der Frühen Neuzeit«, in: Ammon, Frieder von/Vögel, Herfried (Hrsg.): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*. Münster: LIT (= P & A, 15), 99–132.
- Dendorfer, Jürgen (2008): »Ambivalenzen der Reformdiskussion in Domenico de' Domenichis *De episcopali dignitate*«, in: Dendorfer, Jürgen/Märtl, Claudia (Hrsg.): *Nach dem Basler Konzil. Die Neuordnung der Kirche zwischen Konziliarismus und monarchischem Papat (ca. 1450–1475)*. Münster: LIT (= P & A, 13), 165–194.
- Dendorfer, Jürgen (2008): »Zur Einführung«, in: Dendorfer, Jürgen/Märtl, Claudia (Hrsg.): *Nach dem Basler Konzil. Die Neuordnung der Kirche zwischen Konziliarismus und monarchischem Papat (ca. 1450–1475)*. Münster: LIT (= P & A, 13), 1–18.
- Dendorfer, Jürgen (2008): »Habita [...] plenissima information«. Zur Kurienreform Papst Alexanders VI. (1497)«, in: Brendecke, Arndt/Friedrich, Markus/Friedrich, Susanne (Hrsg.): *Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände und Strategien*. Münster: LIT (= P & A, 16), 83–108.
- Dendorfer, Jürgen/Märtl, Claudia (Hrsg.) (2008): *Nach dem Basler Konzil. Die Neuordnung der Kirche zwischen Konziliarismus und monarchischem Papat (ca. 1450–1475)*. Münster: LIT (= P & A, 13).
- Duve, Thomas (2008): *Sonderrecht in der Frühen Neuzeit. Das frühneuzeitliche ›ius singulare‹, untersucht anhand der ›privilegia miserabilium personarum‹, ›senum‹ und ›indorum‹ in Alter und Neuer Welt*. Frankfurt a.M.: Klostermann (= Studien zur europäischen Rechtsgeschichte, 231) [zugleich Habilitationsschrift, Ludwig-Maximilians-Universität, München].
- Folger, Robert (im Druck): »Bestialische Leidenschaften und wandelbare Subjekte«, in: Laferl, Christopher/Leitner, Claudia (Hrsg.): *Über die Grenzen des natürlichen Lebens: Formen der Inszenierung des Tier-Mensch-Maschine-Verhältnisses in der Iberoromania*. Münster: LIT.
- Friedrich, Markus (2008): »Das Verhältnis von Leib und Seele als theologisch-philosophisches Grenzproblem vor Descartes. Lutherische Einwände gegen eine dualistische Anthropologie«, in: Mulsow, Martin (Hrsg.): *Spätrenaissancephilosophie in Deutschland, 1550–1650*. Tübingen: Niemeyer.
- Friedrich, Markus (2008): »Deligierter Augenschein als Strukturprinzip administrativer Informationsgewinnung. Der Konflikt zwischen Claudio Acquaviva und den memorialistas um die Rolle von ›Information‹ im Jesuitenorden«, in: Brendecke, Arndt/Friedrich, Markus/Friedrich, Susanne (Hrsg.): *Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände und Strategien*. Münster: LIT (= P & A, 16), 109–136.
- Friedrich, Susanne (2008): »Zu nothdürftiger information. Herrschaftlich veranlasste Landeserfassungen des 16. und 17. Jahrhunderts im Alten Reich«, in: Brendecke, Arndt/Friedrich, Markus/Friedrich, Susanne (Hrsg.): *Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände und Strategien*. Münster: LIT (= P & A, 16), 301–334.
- Grunert, Frank (2007): »Erinnerung als Kreation. Zur Gedächtnistheorie von Christian Wolff und der Wolff-Schule«, in: Stolzenberg, Jürgen/Rudolph, Oliver-Pierre (Hrsg.): *Christian Wolff und die deutsche Aufklärung. Akten des 1. Internationalen Christian-Wolff-Kongresses in Halle, 4.–8. April 2004*. Bd. 2. Hildesheim: Olms, 391–404.
- Henderson, Duane (2008): »Si non est vera donatio...«. Die Konstantinische Schenkung im ekklesiologischen Diskurs nach dem Fälschungsnachweis«, in: Dendorfer, Jürgen/Märtl, Claudia (Hrsg.): *Nach dem Basler Konzil. Die Neuordnung der Kirche zwischen Konziliarismus und monarchischem Papat (ca. 1450–1475)*. Münster: LIT (= P & A, 13), 283–306.
- Märtl, Claudia (2008): »Interne Kontrollinstanz oder Werkzeug päpstlicher Autorität? Die Rolle der Konsistorialadvokaten nach dem Basler Konzil«, in: Dendorfer, Jürgen/Märtl, Claudia (Hrsg.): *Nach dem Basler Konzil. Die Neuordnung der Kirche zwischen Konziliarismus und monarchischem Papat (ca. 1450–1475)*. Münster: LIT (= P & A, 13), 67–96.
- Mehltretter, Florian (2007): »Die Ordnung der parole pellegrine. Zu Pietro Casaburi Urries, *Le Sirene*«, in: Bechler, Katharina/Föcking, Marc/Paasch, Kathrin (Hrsg.): *Offene Ordnung. Die Kunstammer*

- Ernsts des Frommen und das Ordnungsdenken des Barock*. Köln u.a.: Böhlau, 1–18.
- Mehlretter, Florian (2007): »Modelle des guten Lebens. Boiardos *Amorum libri* zwischen Petrarkismus und Antikebezug«, in: Föcking, Marc/Müller, Gernot M. (Hrsg.): *Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen von der Renaissance bis zum Neoklassizismus*. Heidelberg: Winter (= Germanisch-Romanische Monatsschrift, GRM-Beiheft, 31), 1–20.
- Mulsow, Martin (Hrsg.) (2008): *Spätrenaissancephilosophie in Deutschland, 1550–1650*. Tübingen: Niemeyer.
- Nipperdey, Justus (2008): »Intelligenz« und »Staatsbrille«: Das Ideal der vollkommenen Information in ökonomischen Traktaten des 17. und frühen 18. Jahrhunderts«, in: Brendecke, Arndt/Friedrich, Markus/Friedrich, Susanne (Hrsg.): *Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände und Strategien*. Münster: LIT (= P & A, 16), 277–300.
- Oesterreicher, Wulf (2007): »Historicismo y teleología: el *Manual de gramática histórica española en el marco del comparatismo europeo*«, in: *Lexis* (Lima) XXXI/1 y 2, 277–304.
- Oesterreicher, Wulf (2007): »Gramática histórica, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas – esbozo programático«, in: *Revista de Historia de la Lengua Española* 2, 109–128.
- Oesterreicher, Wulf (zus. mit Koch, Peter) (2007): »Schriftlichkeit und kommunikative Distanz«, in: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 35, 346–375.
- Oesterreicher, Wulf/Koch, Peter (2007): *Lengua hablada en la Romania: Español, Francés, Italiano*. Übersetzt von Araceli López Serena. Madrid: Gredos (= Biblioteca Románica Hispánica, II, Estudios y Ensayos) [zweite verbesserte und stark erweiterte Auflage der 1990 bei Niemeyer in Tübingen erschienenen Ausgabe].
- Oesterreicher, Wulf (2008): »Dinámica de estructuras actanciales en los Siglos de Oro: el ejemplo del verbo *encabalgá*«, in: Kabatek, Johannes (Hrsg.): *Sintaxis histórica del español y cambio lingüístico: Nuevas perspectivas desde las Tradiciones Discursivas*. Tübingen: Narr, 225–248.
- Schierbaum, Martin (2008): »Paratexte und ihre Funktion in der Transformation von Wissensordnungen am Beispiel der Reihe von Theodor Zwingers *Theatrum Vitae Humanae*«, in: Ammon, Frieder von/Vögel, Herfried (Hrsg.): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*. Münster: LIT (= P & A, 15), 255–282.
- Schmidt, Gabriela (2008): »Pluralisierung von Autorschaft – Entgrenzung des Textes. Die Fiktionalisierung des Paratextes in Thomas Mores literarischen Dialogen«, in: Ammon, Frieder von/Vögel, Herfried (Hrsg.): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*. Münster: LIT (= P & A, 15), 225–253.
- Schneider, Lars (2008): *Medienvielfalt und Medienwechsel in Rabelais' Lyon*. Münster: LIT (= P & A, 14).
- Strohschneider, Peter (2007): »Heilswunder und fauler Zauber. Repräsentationen religiöser Praxis in frühmodernen Schwankerzählungen«, in: *PBB (Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur)* 129, 438–468.
- Schulze, Winfried (2008): »Der Kampf um die »gerechte und gewisse matricul«. Zur Problematik administrativen Wissens im Reich im 16. Jahrhundert, oder die Suche nach Ständen, die »nicht des Reiches oder von dieser Welt«, in: Brendecke, Arndt/Friedrich, Markus/Friedrich, Susanne (Hrsg.): *Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände und Strategien*. Münster: LIT (= P & A, 16), 137–162.
- Thouard, Denis (2007): Art. »Herméneutique«, in: *Dictionnaire du monde germanique*. Hrsg. von Elisabeth Décultot, Michel Espagne und Jacques Le Rider. Paris: Bayard, 478–480.
- Thouard, Denis (2007): Art. »W. von Humboldt«, in: *Dictionnaire du monde germanique*. Hrsg. von Elisabeth Décultot, Michel Espagne und Jacques Le Rider. Paris: Bayard, 524–525.
- Thouard, Denis (2007): Art. »Ironie romantique«, in: *Dictionnaire du monde germanique*. Hrsg. von Elisabeth Décultot, Michel Espagne und Jacques Le Rider. Paris: Bayard, 544–545.
- Thouard, Denis (2007): Art. »Mythologie«, in: *Dictionnaire du monde germanique*. Hrsg. von Elisabeth Décultot, Michel Espagne und Jacques Le Rider. Paris: Bayard, 753–755.
- Thouard, Denis (2007): Art. »F. Schlegel«, in: *Dictionnaire du monde germanique*. Hrsg. von Elisabeth Décultot, Michel Espagne und Jacques Le Rider. Paris: Bayard, 1031–1032.
- Thouard, Denis (2008): »Gefühl und Freiheit in politischer Hinsicht. Einige Überlegungen zu Humboldt, Constant, Schleiermacher und ihrem Verhältnis zum Liberalismus«, in: Arndt, Andreas/Barth, Ulrich/Gräb, Wilhelm (Hrsg.): *Christentum – Staat – Kultur. Akten des Kongresses der Internationalen Schleiermacher-Gesellschaft in Berlin, März 2006*. Berlin/New York: de Gruyter (= Schleiermacher-Archiv, 22), 355–374.
- Thouard, Denis (2008): »Postface« (2006), in: Laks, André/Neschke, Ada B. (Hrsg.): *La Naissance du paradigme herméneutique. De Kant et Schleiermacher à Dilthey*. Zweite, überarbeitete und ergänzte Auflage. Lille: Presses Universitaires du Septentrion (= Cahiers de Philologie), 313–326.
- Thouard, Denis/Berner, Christian (Hrsg.) (im Druck): *Sens et interprétation. Pour une introduction à l'herméneutique*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion (= Opuscles phi).

Publikationsbetreuung

Christina Hollerith M.A., SFB573.Hollerith@lrz.uni-muenchen.de
 Eva-Maria Wilhelm M.A., SFB573.Wilhelm@lrz.uni-muenchen.de
 Tanja Bullmann, stud. phil.



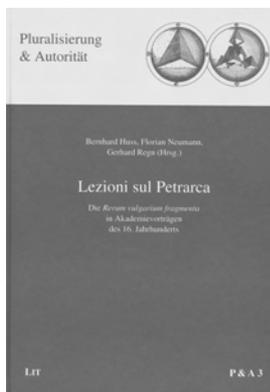
Oesterreicher, Wulf/Regn, Gerhard/Schulze, Winfried (Hrsg.) (2003):
Autorität der Form – Autorisierung – Institutionelle Autorität.
 Münster: LIT (= P & A, 1).
 ISBN 3-8258-7135-5 (340 Seiten)

Als ein Aspekt der elementaren Signatur der Frühen Neuzeit kennzeichnet Pluralisierung die sozial und kognitiv relevante Vermehrung legitimierungsfähiger Wirklichkeitsrepräsentationen. Neues beginnt dezidiert als Neues wahrgenommen zu werden, komplementäre und kompetitive Teilwirklichkeiten und Wissensordnungen werden als solche erfasst. Diese gleichsam prinzipiell gewordene Erfahrung von Pluralisierung bewirkt die Ausbildung von neuen Formen der Autorität. Zwar »zähmt« Autorität Pluralisierungsprozesse, indem sie jedoch Geltungsansprüche neu definiert und Differenz-, Kontingenz- und Komplexitätsbewältigung ermöglicht, eröffnet sie mit den ihr eigenen Widersprüchen und Ausdifferenzierungen neue Freiräume.



Büttner, Frank/Friedrich, Markus/Zedelmaier, Helmut (Hrsg.) (2003):
Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit.
 Münster: LIT (= P & A, 2).
 ISBN 3-8258-7164-9 (362 Seiten)

Der vorliegende Band zur frühneuzeitlichen Wissenskompilatorik macht sichtbar, was, wie und in welchen vorgeformten Strukturen in der Frühen Neuzeit »gewußt« werden konnte, was diese Epoche für wissenswert hielt und wie man sich Wissen verfügbar machte. Es geht um die Frage nach den Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen der Wissensproduktion, Wissenszirkulation und Wissensverwaltung in der Frühen Neuzeit. »Ordnungen«, »Zirkulation« und »Visualisierungen« sind die leitenden Gesichtspunkte der einzelnen Beiträge von Historikern, Kunsthistorikern, Literaturwissenschaftlern und Philosophen zur frühneuzeitlichen Wissenskultur.



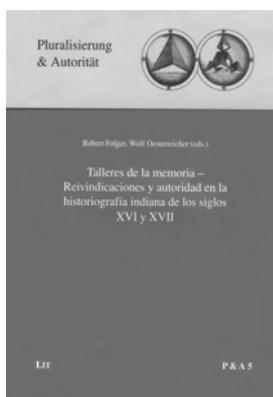
Huss, Bernhard/Neumann, Florian/Regn, Gerhard (Hrsg.) (2004):
Lezioni sul Petrarca. Die Rerum vulgarium fragmenta in Akademievorträgen des 16. Jahrhunderts. Münster: LIT (= P & A, 3).
 ISBN 3-8258-7447-8 (240 Seiten)

Francesco Petrarca (1304–1374) Rolle als Leitfigur der Renaissance manifestiert sich u.a. in der reichen Kommentierung, die seine Schriften im 16. Jahrhundert erfahren haben. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Beschäftigung der rinascimentalen Akademien mit der Liebeslyrik seines Canzoniere. Der vorliegende Band bietet – erstmals in moderner und kommentierter Edition – eine exemplarische Auswahl von Akademievorträgen zu einzelnen Sonetten Petrarca. Die hier versammelten lezioni, zwischen 1543 und 1592 gehalten, stammen von Benedetto Varchi, Giovan Battista Gelli, Simone Della Barba da Pescia, Lorenzo Giacomini Tebalducci, Francesco de’ Vieri und Michelangelo Buonarroti dem Jüngeren.



Büttner, Frank / Wimböck, Gabriele (Hrsg.) (2004):
Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes.
 Münster: LIT (= P & A, 4).
 ISBN 3-8258-8425-2 (512 Seiten)

Der vorliegende Band beschäftigt sich mit der Frage, in welchen Bereichen und aus welchen Gründen Bilder normative Geltung erhalten konnten, auf welche Wahrnehmungs- und Verbildlichungskonzepte sich die Akzeptanz ihrer Normsetzung gründete und in welcher Weise man solche Konzepte hinterfragte oder gegen sie opponierte. Die Beiträge aus der Kunstgeschichte, aus den Geschichts- und Literaturwissenschaften sowie der Volkskunde untersuchen das autoritätsstiftende bzw. -infragierende Potential von Bildern sowie Auffassungen über deren legitimatorische, definitivische, selbstreferentielle oder kritische Funktionen.



Folger, Robert / Oesterreicher, Wulf (eds.) (2005):
Talleres de la memoria – Reivindicaciones y autoridad en la historiografía indiana de los siglos XVI y XVII. Münster: LIT (= P & A, 5).
 ISBN 3-8258-9172-0 (366 Seiten)

La historiografía indiana, la fuente más importante para conocer la realidad de las colonias españolas en América y de las culturas precolombinas, está constituida por textos procedentes de los más diversos contextos pragmáticos: la legislación, la administración, la Iglesia (con sus órdenes religiosas y su labor misionera), el humanismo y el mundo indígena. Tanto en la colonia como en España, estos textos crean y preservan – en ocasiones destruyen – un pasado complejo; son herramientas y vehículos de memoria. Al estudiarlos desde una perspectiva interdisciplinaria como la de los trabajos aquí reunidos, emergen las luchas y las reivindicaciones de ›contra-memorias‹ y se pone de manifiesto el carácter múltiple y conflictivo del proceso hacia la autorización del saber histórico.



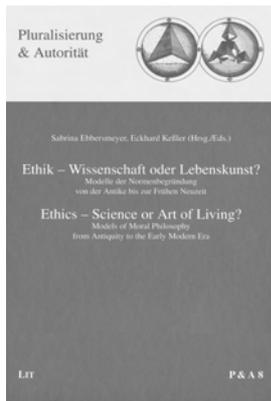
Regn, Gerhard (Hrsg.) (2004):
Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar.
 Münster: LIT (= P & A, 6).
 ISBN 3-8258-7446-x (344 Seiten)

Francesco Petrarca (1304–1374) ist das wirkungsmächtigste Modell der Liebeslyrik der Frühen Neuzeit. Voraussetzung für seine europäische Strahlkraft war der immense Erfolg in Italien, der aufs engste mit den Bemühungen um eine erudite Autorisierung des Laura-Dichters verflochten ist. Erst durch die weithin humanistisch geprägte gelehrte Kommentierung konnte Petrarca zum Klassiker werden, dessen formale Eleganz gegen Dantes doktrinale Autorität ausgespielt wurde. Petrarca wurde so zur Leitfigur einer neuen ›Kultur des Literalen‹, die die überkommene Allegoretik redimensionierte und Ethos und Anmut in ein neues Verhältnis gesetzt hat.



Schunka, Alexander (2006):
Gäste, die bleiben. Zuwanderer in Kursachsen und der Oberlausitz im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Münster: LIT (= P & A, 7).
 ISBN 3-8258-9374-X (423 Seiten)

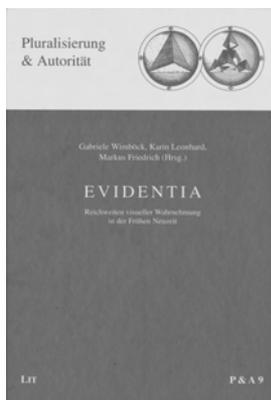
Wie reagieren Menschen auf immer komplizierter werdende Lebensumstände? Wie finden sie neue Orientierung, wenn bislang Vertrautes keine Geltung mehr beansprucht? Migranten stehen oft vor solchen Problemen. Aus dem Mischverhältnis zwischen Neueinordnung am Zuwanderungsort und Rückzug auf mitgebrachte soziale und kulturelle Bindungen können sich produktive, aber auch konfliktträchtige Formen des Zusammenlebens mit den Menschen der Aufnahmegesellschaft ergeben. Das Buch untersucht die Immigration nach Sachsen und in die Oberlausitz im 17. und frühen 18. Jahrhundert aus der Sicht von Zuwanderern und Aufnahmegesellschaft. Es wird gezeigt, wie Migranten mit einem Leben in fremder Umwelt umgingen, wie sie sich das Fremde vertraut machten und wie die einheimische Bevölkerung darauf reagierte.



Ebbersmeyer, Sabrina/Keffler, Eckhard (Hrsg./Eds.) (2007):
Ethik – Wissenschaft oder Lebenskunst? Modelle der Normenbegründung von der Antike bis zur Frühen Neuzeit* / *Ethics – Science or Art of Living? Models of Moral Philosophy from Antiquity to the Early Modern Era.

Münster: LIT (= P & A, 8).
ISBN 978-3-8258-0169-4 (343 Seiten)

Die philosophische Krise des späten Mittelalters schloß auch die Ethik ein; sie stellte die Gültigkeit und die Begründungsstrukturen der tradierten Normen in Frage und verlangte nach neuer verlässlicher Handlungsorientierung. Des Rufes nach einer Moralphilosophie als praktische Handlungsanleitung nehmen sich die frühen Humanisten an und erneuern damit die alte Frage nach der Möglichkeit einer philosophischen Lebenskunst. In den Beiträgen dieses Kolloquiumsbandes werden die Bemühungen der Humanisten auf ihre historischen Wurzeln, ihre konkreten Leistungen und ihre langfristigen Wirkungen hin untersucht.



Wimböck, Gabriele/Leonhard, Karin/Friedrich, Markus (Hrsg.) (2007):
Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit.

Münster: LIT (= P & A, 9).
ISBN 978-3-8258-0632-3 (532 Seiten)

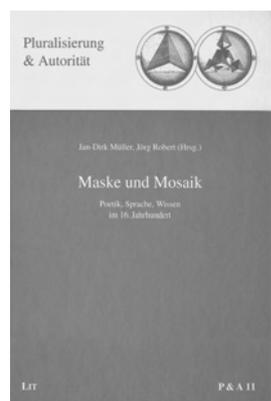
Im Mittelpunkt des vorliegenden Bandes steht der Begriff der ›evidentia‹, der die Augenscheinlichkeit oder anschauliche Gewissheit eines Sachverhalts meint. Thematisiert werden soll, wie weit, in welchen Bereichen und auf welchen Grundlagen ›Gesehenes‹ in der Frühen Neuzeit besondere Geltung und Gültigkeit beanspruchen konnte. Vor dem Hintergrund aktueller Fragestellungen der Wissenschaftsgeschichte, der modernen Bildforschung und Überlegungen zum Wandel der Sinneshierarchien behandeln Beiträge aus Kunstgeschichte, Geschichte, Wissenschaftsgeschichte und Germanistik die Frage, welche Bedeutung der optisch legitimierten Wissensgewinnung und der optisch garantierten Wahrhaftigkeit von Wissen im Allgemeinen, besonders jedoch im sozialen Alltag, in Wissenschaft und Religion des 16. und 17. Jahrhunderts zukommt.



Brendecke, Arndt/Fuchs, Ralf-Peter/Koller, Edith (Hrsg.) (2007):
Die Autorität der Zeit in der Frühen Neuzeit.

Münster: LIT (= P & A, 10).
ISBN 978-3-8258-0804-4 (532 Seiten)

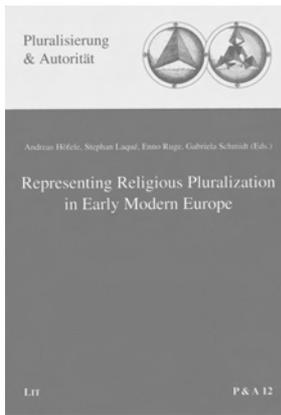
Der Band legt einen von der Lebenszeit bis zur Geschichtszeit reichenden Schnitt durch die soziale und kulturelle Pragmatik von ›Zeit‹ in der Frühen Neuzeit. Jenseits der großen Erzählungen, in denen ›Zeit‹ zu einem Gradmesser für die Entwicklungsstadien der Moderne und das Uhrwerk zu einer Grundmetapher für die Taktung ausdifferenzierter Gesellschaften geworden ist, wird sie hier als ein vielfältigen Bedürfnissen entsprechendes Konstrukt temporaler Referenzen aufgefaßt und ihr Potential diskutiert, alltagsrelevante Entscheidungen, Handlungen und Deutungen zu autorisieren.



Müller, Jan-Dirk/Robert, Jörg (Hrsg.) (2007):
Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert.

Münster: LIT (= P & A, 11).
ISBN 978-3-8258-0827-3 (451 Seiten)

›Maske‹ und ›Mosaik‹ sind Leitmetaphern der Auseinandersetzung um die literarische Nachahmung (imitatio veterum), in der sich die humanistisch-rinascimentale Kultur in ihren historischen, philosophischen und anthropologischen Voraussetzungen reflektiert. Die Beiträge des interdisziplinären Sammelbandes unternehmen den Versuch, ausgehend von den Kontroversen um die Imitatio die Literatur- und Diskursgeschichte des 16. und frühen 17. Jahrhunderts im epistemologischen Spannungsfeld von Pluralisierung und Autorität umfassend neu zu kartieren. Schwerpunkte bilden dabei die Frage einer deutschen ›Eigenrenaissance‹ und die Begründung einer deutschen Literatur um und nach 1600.



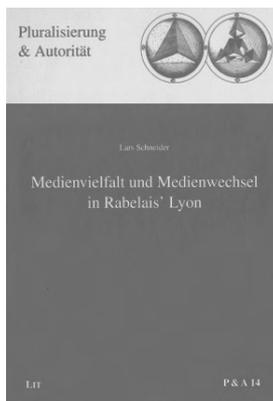
Höfele, Andreas/Laqué, Stephan/Ruge, Enno/Schmidt, Gabriela (Eds.) (2007):
Representing Religious Pluralization in Early Modern Europe.
Münster: LIT (= P & A, 12).
ISBN 978-3-8258-1046-7 (346 Seiten)

The title of this volume indicates more than a referential relationship: »Representing Religious Pluralization« entails not just the various ways in which the historical processes of pluralization were reflected in texts and other cultural artefacts, but also, crucially, the cultural work that spawned these processes. Reflecting, driving, shaping and subverting religious systems, representation becomes a divisive force in Reformation Europe as religious pluralization erupts in a contest over how to conceive, to symbolize and to perform religious belief. The essays in this book offer a broad range of perspectives on the pluralizing effects of cultural representation as well as on the various attempts at containing them.



Dendorfer, Jürgen/Märkl, Claudia (Hrsg.) (2008):
Nach dem Basler Konzil. Die Neuordnung der Kirche zwischen Konziliarismus und monarchischem Papat (ca. 1450–1475).
Münster: LIT (= P & A, 13).
ISBN 978-3-8258-1370-3 (452 Seiten)

Kaum ein Thema prägte die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts mehr als das Ringen um die Kirchenreform. Die von den Konzilien in Pisa, Konstanz und Basel entworfenen Konzepte zur Reform in capite et membris verpufften – so die Ansicht der bisherigen Forschung – nach dem Ende des Basler Konzils (1449) weitgehend wirkungslos. Dagegen liegt diesem Band die These zugrunde, dass sich die Reetablirung des Papsttums nach 1450 gerade im Spannungsfeld zwischen konziliar-korporativen Vorstellungen und den monarchischen Traditionen des Papsttums vollzog. Die Beiträge verfolgen die Transformation der auf den Konzilien diskutierten Konzepte eines korporativ beschränkten Papsttums in einer nach dem Basler Konzil vor allem in Rom geführten Debatte um die Verfaßtheit der Kirche. Texte und Autoren dieser kaum bekannten Reformdiskussion werden vorgestellt und Wechselwirkungen mit der päpstlichen Herrschaftspraxis und dem Papstzeremoniell aufgezeigt.



Schneider, Lars (2008):
Medienvielfalt und Medienwechsel in Rabelais' Lyon.
Münster: LIT (= P & A, 14).
ISBN 978-3-8258-1370-3 (326 Seiten)

Die kulturwissenschaftliche Studie verortet die Rabelais'schen Texte in der Lyoneser Stadt und Buchdruckkultur des 16. Jahrhunderts. Sie untersucht die medialen Dispositive, die der historischen Person Francois Rabellays die Konstruktion zweier literarischer Identitäten erlauben: Franciscus Rabelaesus Medicus und Alcofrybas Nasier. Im Anschluss wird die Bildungsprogrammatis von Pantagruel (1532) und Gargantua (1535) im Kontext von Symphorien Champiers Fürstenspiegel La Nef des princes (1502) sowie der Statuten des städtischen Collège de la Trinité (1540) situiert. Das abschließende Kapitel zeigt eine Verflechtung der Rabelais'schen Romane in die Affaire des Placards (1534) auf.

Ammon, Frieder von/Vögel, Herfried (Hrsg.) (2008):
Die Pluralisierung des Paratextes. Theorie, Formen, Funktionen.
Münster: LIT (= P & A, 15).

Brendecke, Arndt/Friedrich, Markus/Friedrich, Susanne (Hrsg.) (2008):
Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände, Strategien. Münster: LIT (= P & A, 16).

Schierbaum, Martin (Hrsg.):
Enzyklopädistik 1550–1650. Typen und Transformationen von Wissensspeichern und Medialisierungen des Wissens.
Münster: LIT (= P & A).
[in Vorbereitung]

Oesterreicher, Wulf/Schmidt-Riese, Roland (Hrsg.):
Esplendores y miserias de la evangelización de América. Antecedentes europeos y alteridad indígena. Münster: LIT (= P & A).
[in Vorbereitung]

Schmidt-Riese, Roland:
Reducere linguas ad artem.
Spanische, portugiesische und französische Amerindia bis 1700. Münster: LIT (= P & A).
[in Vorbereitung]

Schulze, Winfried/Nipperdey, Justus/Schunka, Alexander (Hrsg.):
Zuwanderersuppliken in Sachsen im 17. Jahrhundert. Münster: LIT (= P & A).
[in Vorbereitung]

Müller, Jan-Dirk/Oesterreicher, Wulf/Vollhardt, Friedrich (Hrsg.):
Pluralisierungen. Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit. Münster: LIT (= P & A).
[in Vorbereitung]

Thouard, Denis/Vollhardt, Friedrich/Zini, Fosca Mariani (Hrsg./eds.):
Philologie als Wissensmodell. Philologie und Philosophie in der Frühen Neuzeit –
La philologie comme modèle de savoir. Philologie et philosophie à la Renaissance et l'Âge classique. Münster: LIT (= P & A).
[in Vorbereitung]

Busjan, Catharina:
Moralphilosophie in den Petrarca-Kommentaren des 16. Jahrhunderts. Münster: LIT (= P & A).
[in Vorbereitung]

Mehltretter, Florian:
Kanonisierung und Medialität. Münster: LIT (= P & A).
[in Vorbereitung]

Sommar, Mary E.:
The Correctores Romani. Gratian's ›Decretum‹ and the Counter-Reformation Humanists. Münster: LIT (= P & A).
[in Vorbereitung]