

FRANK FEHRENBACH (Cambridge, Mass.)

„Tra vivo e spento“

Marinos lebendige Bilder*

Wie schon bei Giorgio Vasari, für den *vivacità* als Hauptkriterium der vollendeten Kunst in der *Terza Maniera* des 16. Jahrhunderts dient, dominiert der Gemeinplatz auch noch Giambattista Marinis Kunstbeschreibungen eindrucksvoll, als Ausgangs- und Fluchtpunkt teilweise höchst virtuoser Variationen. Marianne Albrecht-Bott analysierte die Verwendungsbreite des Topos der Lebendigkeit und gliederte ihn in fünf Hauptaspekte, von denen einer als Marinis Spezialität bezeichnet werden kann. Zuerst ist dies jene mimetische Präzision, welche die Betrachter (Menschen und Tiere) verführt, an die körperliche Anwesenheit des Dargestellten zu glauben. Die Trauben des Zeuxis, der Vorhang des Parrhasios sind die klassischen Paradigmata des Sinnentrugs¹, bei dem sich ein ‚Nichts‘ den Anschein des körperlichen Seins gibt²; eine Form der Lebendigkeit, von der die antiken Bildephrasen besonders geprägt sind. Der unerhörte Sprung der Repräsentation in die Wirklichkeit ruft zweitens den notorischen Neid der Natur oder der Götter hervor, die sich häufig, wie schon bei Vasari, mit schwerem antithetischem Geschütz, dem Tod von Künstlern und Betrachtern, rächen.³ Das Kunstwerk, besonders das Porträt, scheint außerdem, drittens,

* Ich danke Christiane Kruse, Wolf Löhr, Jasmin Mersmann und Christine Ott für Kritik, Korrektur und wichtige Hinweise.

- 1 „[...] Vi dà vita un inganno.“ Marino, Giambattista: *La Galeria*. Hrg. von Marzio Pieri und Alessandra Ruffino, 2 Bde., Padua 1979, Bd. 1, S. 18 (Favole 13 Piramo e Tisbe del Fulminetto). Vgl. Marino, Giambattista: *Le Dicerie Sacre*, Venedig 1674, I, i, S. 14.
- 2 „Chi diè l'essere al nulla, / Ecco che'n nulla è sciolto.“ Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 268 (Ritratti Uomini XIV 8b In morte d'Annibale Caracci). „Se tu [Gott, F. Fehrenbach] crei di nulla, l'huomo dipinge, poiché di poco men che nulla la Pittura dá l'essere alle sue forme.“ Marino: *Dicerie Sacre* (s. Anm. 1), I, i, S. 41.
- 3 „Tiziano son'io: / M'estinse per paura / D'esser dal'arte mia vinta Natura.“ Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 265 (Ritratti Uomini XIV 4 Tiziano di sua mano). Vgl. ebd., S. 265 (XIV 5 Federigo Barozzi) und S. 268 (XIV 8b In morte d'Annibale Caracci). Vgl. auch Buonarroti, Michelangelo: *Rime*. Hrg. von Enzo Noè Girardi, Bari 1960, S. 104 (Nr. 212 aus der Serie der Epitaphien auf Cecchino Bracci). Zu Vasaris Konstruktion der frühzeitigen Künstlertode, die auf die transgressive Belebung ihrer Werke folgen, siehe Fehrenbach, Frank: *Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder*, in: *Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*. Hrg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 1–40.

die Lippen zu öffnen und zu sprechen (oder zu atmen) – „la vivacità dello spirito“.⁴ Darin erfüllt es, viertens, eine seiner archaischen Hauptaufgaben: die Vergegenwärtigung der Toten als Lebendige, die Überwindung der unerträglichen Absenz der Körper.⁵

Fünftens, und hier ist Marino in seinem Element, scheint Lebendigkeit aber gerade auch im Nicht-Sprechen, in der Unbewegtheit auf. Das geht weit über die petrarkistische Huldigung des abwesenden Modells „durch betontes Aufzeigen der künstlerischen Beschränkung“ hinaus⁶, aber auch über die Rühmung der gesteigerten Sichtbarkeit auf Kosten aller anderen Sinne, etwa des Gehörs. Marino bürstet hier die Analogie zwischen lebendem Vorbild und künstlerischer Form – beispielsweise als ethisch und biologisch konnotierte „unione de'colori“⁷ – gleichsam gegen den Strich. Be-

4 Marino: *Dicerie Sacre* (s. Anm. 1), I, i, S. 22.

5 Vgl. Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 268 (Ritratti. Uomini XIV 8a In morte di Michelagnolo da Caravaggio) „[...] Quante la falce sua genti struggea [gemeint ist der Tod, F. Fehrenbach], / Tante il pennello tuo ne rifacea.“ Grundlegend dazu Belting, Hans: *Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen*, in: *Der Tod in den Weltreligionen*. Hrg. von Constantin von Barloewen, Frankfurt a. M. 2000, S. 120–176. Zugleich als peinigende Unmöglichkeit des Vergessens, in: *Anthologia Graeca*. Hrg. von Hermann Beckby, 4 Bde., 2. Aufl., München 1965, Bd. 2, S. 333 (VII, 565): „Dies ist Theodote selbst. O wäre das Können des Malers/schlechter gewesen, dem Leid wäre Vergessen geschenkt!“ Vgl. ebd., S. 429 (730).

6 Albrecht-Bott, Marianne: *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studie zur Beschreibung von Porträts und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. B. Marinos ‚Galleria‘*, Wiesbaden 1976, S. 114. So Marino – durchaus vereinzelt – über ein Porträt Claudio Achillinis, das ihm von diesem gesandt wurde: „E ben hà di quel volto sembianza espressa; / Ma la viuacità non scorgo in essa, / Che nel tuo ingegno, e nel tuo stil si vede. / [...] Raggi te sol vegg'io, sol'ombre in lei [der imago, F. Fehrenbach]; / Ella non spira spirito vitale, / Tu del'anima mia l'anima sei.“ Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 272 (Ritratti Uomini XV 3). Konventionelle Kritik im Kontext des älteren Paragone auch ebd., S. 347 (Ritratti. Donne III 9c^{vi} *Sopra il ritratto della sua Donna. Ad Ambrogio Figino*): „[...] Può ben'huom [...] / Ritrar, ma non il gelo, e non l'ardore; / E la forma imitar del Sole istesso, / Ma'l moto e la virtù del suo splendore / In pittura mostrar non è concesso.“ Umgekehrt darf natürlich auch der von Marinos eigenen Ekphrasen ständig konterkarierte Bescheidenheitstopos dichterischer Unterlegenheit gegenüber der Malerei nicht fehlen: „Taccio, poich' al mio stil ciò non è dato; / Parleran ben per me le tele tue, / poiché per te le tele han lingua, e fiato.“ Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 154 (Ritratti Uomini I 76 Il Marchese Spinola); vgl. auch ebd., S. 344 (Ritratti Donne III 9c^v *Sopra il ritratto della sua Donna. Ad Ambrogio Figino*): „[...] Ecco che quanto / Non può inchiostro o pensier, fanno i colori.“ Zu Petrarca paradigmatischen Sonetten 77 und 78 des Canzoniere, mit ihrer Feier der „Seelenmalerei“ und der nachfolgenden Enttäuschung über das schweigende Bildnis, vgl. Baader, Hannah, *Petrarca, Francesco: Himmlische Seelen, irdische Körper und weibliche Schönheit*, in: *Porträt*. Hrg. von Rudolf Preimesberger u. a., Berlin 1999, S. 177–188.

7 Vgl. Pietro Aretinos Gedicht auf Tizians Porträt der Leonora Gonzaga: „L'unione de' colori, che lo stile / Di Tiziano ha distesi, esprime fora / La concordia che regge in Lio-

dingung des entsprechenden *concetto* ist, dass das lebende Urbild und das tote Abbild ihre Plätze tauschen. Die Geliebte erscheint in Wirklichkeit als abweisende Statue („*fredda l'ha fatta e dura, / aspra, sorda qual è, piena d'orgoglio*“), während sich ihre ‚imago‘ mit trügerischem Wohlwollen zeigt („*l'altra la fe' di carne, ed è di scoglio*“). Hartherzig und seelenlos, wie die „amata“ nun einmal ist, zeigt sie alle Merkmale des toten Bildes: Starrheit, Schweigen und völlige Unzugänglichkeit. Selbst der „scarpello“ Amors, des Bildhauers – „novo Pigmalion“ – , der in die Flanke dieses „alabastro bianco“ eindringen will, zerbricht an der diamantenen Härte der statuarischen Schönen. Allmählich verwandelt sich deshalb der Verschmähte in einen von innen glühenden Stein (die Metaphern kommentieren sich von selbst), der zuletzt nur noch wünscht, dass die scheinbar beseelte Statue in sein eigenes Grab verwandelt wird; eine beispiellos kühne Umdeutung des Pygmalionmythos, dem sich seine Figur am Ende in ganz anderer Weise öffnete.⁸

nora, / *Le ministre del spirito gentile.*“ Aretino, Pietro: *Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino*. Bd. 4,1 *Lettere*. Hrg. von Paolo Procaccioli, Rom 1997, S. 316; „[...] i miracoli che dovea fare la union de i colori da lui distesi ne l'Imperial subietto.“, ebd., S. 423. Vgl. zur „unione de' colori“ als Kategorie malerischer Lebendigkeit Frank Fehrenbach: *Calor nativus – color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit*, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. Hrg. von Ulrich Pfisterer und Max Seidel, München, Berlin 2003, S. 151–170.

- 8 Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 405–408 (Statue 36a *Statua di bella Donna*). Vgl. *Anthologia Graeca* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 185 (VII, 311: auf Lots Weib): „Dies Grab hier schließt im Innern keine Toten ein, / und dieser Tote hat nach außen hin kein Grab: / ach nein, es ist der Tote und sein Grab zugleich.“; ebd., S. 343 (583 der Schoß der lebenden Mutter als Grab des ungeborenen toten Kindes). Vgl. auch Aretinos *Capitolo secondo de la nocte* in: *Edizione nazionale*: Bd. 1. *Poesie varie*. Hrg. von Giovanni Aquilecchia, Rom 1992, S. 66 (Nr. 70): „[...] Nasce del ghiaccio tuo un tale amore / che mi consuma qual amaro toscano, / e sempre bramo ghiaccio e tal amore. / Nasce del dolce tuo un amar toscano, / e ha tal forza che mi manda a l'urna, / e sempre bramo gustar un tal toscano. / Nasce del tuo dur cor una oscura urna / alla mesta alma, con sí grata morte, / che bramo all'alma sol una tetra urna.“ Michelangelos *concetto* ist komplexer als derjenige Marinos: Der von der grausamen Schönen ins Unglück gestürzte Bildhauer meißelt, ein zweiter Narziss, in ihren harten Zügen zugleich ein Spiegelbild seines eigenen bleichen und elenden Äußeren: „S'egli è che 'n dura pietra alcun somigli / talor l'immagin d'ogni altri a se stesso, / squalido e smorto spesso / il fo, com'ì son fatto da costei. / E par ch'esempio pigli / ognor da me, ch'ì penso di far lei. / Ben la pietra potrei, / per l'aspra sua durezza, / in ch'io l'esempio, dir c'a lei s'assembra [...].“; Michelangelo: *Rime* (s. Anm. 3), S. 114 (Nr. 242). Antithetisch ebd., S. 121. (Nr. 255), mit seiner Gleichsetzung von Tugend und Härte: „Perché 'l tuo gran valore / d'ogni men grado accresce suo durezza [...].“ Zur statuarischen Geliebten und ihrem erstarrten, aber von innen glühenden Geliebten vgl. auch Marino: *Rime maritime*. Hrg. von Ottavio Besomi u. a., Ferrara, Modena 1988, S. 105 (Nr. 40), *Si lamenta della durezza della sua ninfa*: „[...] or io cangiato a' tuoi begli occhi avanti / ho il cor in foco e 'n freddo marmo il volto. [...] Quel corallo, che di-

Wenn aber das lebende Urbild selbst Merkmale des Toten aufweist, dann liegt es nahe, aus der faktischen Leblosigkeit des Abbilds mimetischen Mehrwert zu gewinnen. Die entsprechende Gedankenfigur geht damit grundsätzlich über Dantes paradigmatisches Encomium des göttlichen Bildhauers hinaus, der im Purgatorium Reliefs schuf, auf denen die Lebenden wie Lebende und die Toten wie Tote erschienen⁹; Leon Battista Alberti macht daraus eine malereitheoretische Grundregel.¹⁰ Marinos Gedichtvariationen auf Porträts, die ihn selbst darstellen, entfalten den komplexeren antithetischen Ansatz meisterhaft. Während das lyrische Ich im ersten Sonett noch bestaunt, wie es sich in Caravaggios Bildnis als „Giano nouel, diuiso in dui“ gleichsam verdoppelt, hofft es zugleich darauf, den Selbstverlust im aktuellen Liebesnotstand („d'Amor viuo in altrui“) durch die Wiederbelebung im Porträt aufzuheben („In me non viuo, hor raviuarmi in esso, / In me già morto, immortalarmi in lui“).¹¹ Gleich das anschließende Sonett auf Bartolomeo Schedonis Bildnis zieht jedoch die Konsequenzen des Selbst- bzw. Lebensverlusts und fordert den Maler auf, ein unlebendiges Porträt zu schaffen, um lebensnah zu erscheinen: „Farai l'imagin mia. Ma se tu vuoi / Farla viua parer, non le dar vita.“¹² Die Einlösung der kunstvollen konzeptistischen Dialektik gelingt dann im Sonett auf Marinos Bildnis von Giovanni Contarini. Die Kaskade der Analogien zwischen Gemälde und Vorbild verläuft hier zielsicher vom gemeinsamen Schattendasein über den Fragmentstatus und die Sprachlosigkeit zur abschließenden Abwesenheit von Herz und Leben selbst, verbunden mit der Hoffnung, dass die Empfängerin des Bildnisses die Seele seines Vorbilds, die sie besitzt, restituieren und damit zugleich die Verlebendigung sowohl von Bild als auch von Vorbild verwirklichen möge.

„Deh come in te mi specchio, e veggio spesso
 Me quanto a te, te quanto a me simile!
 Tu ombra vana, io ombra oscura e vile,
 Tu non intera, io parte di me stesso.
 Tu taci, a me la voce ha tolta Amore.

anzi io del mar trassi / tenero vinchio, or qualitate e forma / presa da la tua mano, ecco s'impetra. // Ma qual miracol fia, qualora in sassi / la virtù del tu' aspetto altrui trasforma, / s'ancor te stessa hai trasformato in pietra?“

9 „Morti li morti, e i vivi parean vivi [...]“; Dante, *Alighieri: Divina Commedia, Purgatorio XII*, 67.

10 „[...] E sieno le membra de' morti sino all'unghie morte. Dei vivi sia ogni minima parte viva.“ Alberti, Leon Battista: *Della pittura*. Hrg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, 2. Aufl., Darmstadt 2007, S. 124 (II, 37). Vgl. dazu Land, Norman E.: *The Living and the Dead: From Dante to Vasari*, in: *Source 14* (1995), S. 27–29.

11 Marino: *La Galeria*, (s. Anm. 1), S. 280, (*Ritratti Uomini XV 11*).

12 Ebd., S. 281 (11a).

Tu non hai cor, né vita; io non ho meco,
 Misero (e viuo pur!) vita, né core.
 Vanne al mio Sol, [...]
 L'alma mia ti darà: ch'egli l'ha seco.¹³

Die zuletzt genannte Ausdifferenzierung des Lebendigkeitstopos ist es, in der sich Marinos Verse wie Fische im Wasser bewegen. Pierantonio Frare hat das entsprechende Argument schematisch zusammengefasst: „1. A è dipinto (scolpito) tanto bene da sembrare vivo (premessa taciuta); 2. A è vivo; 3. Allora perché A non si muove (non parla, non piange, non combatte, ecc.); 4. Perché una qualche circostanza interna alla raffigurazione o relativa alla fabula (cioè cotestuale o contestuale) non glielo permette.“¹⁴ Die Negativität des inerten Materials erscheint bei Marino gleichsam dialektisch eingefangen in einer Lebendigkeitsvorstellung, für die das Spiel zwischen Präsenz und Entzug, die Oszillation zwischen scheinbarem Leben und faktischer Unbelebtheit kaum begrenztes ästhetisches Kapital freisetzt. Dabei versteht sich von selbst, dass die Dialektik der künstlerischen Belebung auf den *virtuosismo* der dichterischen Fiktion zurückgeht.

Entscheidend ist aber, dass innerhalb dieser poetischen Fiktionalisierung nur der Einschluss seines dialektischen Schattens – des Todes (des leblosen Materials) – den Schein des Lebens in der Bildenden Kunst angemessen hervorzubringen vermag. Mit anderen Worten: Erst wenn die Anwesenheit des Leblosen, Toten im lebenden Modell selbst Teil seiner Lebendigkeit ist, kann es gelingen, die Gleichsetzung von lebendigem Vorbild und Kunstwerk auf höherer Ebene voranzutreiben. Marino ist unbestrittener Meister dieses komplexen *conceito* (dessen spezifisch *dichterischer* Einlösung ich nicht nachgehen kann). Das steinerne Herz (aus dem die schönen Farben des Porträts gerieben wurden¹⁵) oder der Scheintod des Schlafes¹⁶, aber auch

13 Ebd., S. 283 (11e).

14 Frare, Pierantonio: „Per istraforo di prospettiva.“ Il ‘Cannocchiale Aristotelico’ e la poesia del seicento, Pisa, Rom 2000, S. 110.

15 Marino: La Galeria (s. Anm. 1), S. 351 (Ritratti Donne III, 10 L'immagine crudele): „[...] Ma per tritare i bei colori (ahi lasso !)/Prese d'un duro core il viuo sasso.“ Vgl. ebd., S. 66 (Historie, 10: Caino, ch'uccide il fratello. Di Giovanni Contarini): „[...] Benché di senso priuo,/Dir non si può non viuo,/Poich'ancor viuo, allhor che'l ferro ignudo/Strinse, e non gli rincrebbe/Del fraterno dolor, senso non hebbe.“

16 Beispiele: Ebd., S. 24 (Favole 23 Il Sonno in grembo a Pasithea. D'Hippolito Andreasi): „Ah se non parli, io non mi merauiglio,/Del Silentio sei figlio.“; ebd., S. 60 (Historie 2 Iahel, ch'uccide Sisara. Del Cavalier Giuseppe d'Arpino): „Non è, che vita manchi ale tue forme./Ma l'una e l'altra a diuers'opre intenta/Stassi immobile, e tace; ei perché dorme,/Ella perché destarlo anco pauenta.“

Verweigerung des Dargestellten¹⁷, seine Verstümmelung¹⁸, seine vollkommene Absorption¹⁹ oder die Rücksicht auf den Betrachter²⁰, das Decorum²¹, den Dargestellten²² und das Kunstwerk selbst²³ bieten dem Dichter will-

- 17 Ebd., S. 30 (Favole 33 Siringa d'Andrea Boscoli): „Ha vita, ha spirito, ha senso, / Ma, s'io ben dritto penso, / La voce e'l moto le ritiene a forza / la paura, o la scorza.“; ebd., S. 76 (Historie 25 Madonna del Correggio): „Finto non è, ma spira / Il diuin pargoletto, / [...] E ben mouer vedresti / I bei membri celesti / Ma non vuole, o non osa / (Sì lo stringe d'Amor tenace laccio) / Ala gran genitrice uscir di braccio.“ Eine besonders kunstvolle Antithese enthält der unmittelbar folgende Zehnzeiler (ebd., S. 79; Historie 25a) auf dasselbe Sujet; nun wird die Feststellung des trivialen Gemaltseins hyperbolisch als überraschende Entdeckung gefeiert: „Folle chi crede agli occhi! Il veggio il veggio, / Vera non è, ma finta, / Viua no, ma dipinta / La Vergin madre [...] / Quelle, ch'io già pensai / Membra, membra non son, ma son colori [...].“ Vgl. auch ebd., S. 77 (Historie 25b Madonna del Contarini): „Ecco parla la madre, Ecco già'l freno / Ha sciolto ale parole. / Ahi che ritienlo, e fauellar non vôle!“
- 18 Ebd., S. 29 (Favole 31 Filomena del Cavalier Giovanni Baglioni): „Vorresti che parlasse? / Come vuoi che le note ella distingua, / Se gli fu dal crudel svelta la lingua?“ Umgekehrt wird der Maler eines Porträts Pietro Aretinos dafür gelobt, das Unmögliche möglich gemacht zu haben: dass der „Mordace d'Arezzo“ endlich schweigt, sein niemals von Scham oder Ehre gefärbtes Gesicht hingegen erst jetzt Farbe besitzt (ebd., S. 260: *Ritratti Uomini XIII 24a* Pietro Aretino). Einmal verweigert der inzwischen verstorbene Dargestellte die Rede, weil ihn die Tatsache verstimmt, dass ihn der Maler auch sonst nur als lebendiges Fragment (d. h. ohne Hände) dargestellt hat; ebd., S. 271 (*Ritratti, Uomini, XV 1* Monsignor Melchio Crescenzo, *Cherico di Camera*). Carlo Caruso hat auf das literarische Vorbild im 16. Jahrhundert, Fausto Sabeos Epigramm auf François I. von Frankreich, verwiesen: „Quod taceat, non est mirum: indignatur imago, / Et pictam largas non habuisse manus.“ „La Galeria': questioni e proposte esegetiche, in: Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi. Hrg. von Emilio Russo, Alessandria 2009, S. 185–207, hier: S. 206.
- 19 Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 48 (Favole 58a Orfeo nel bosco di Sinibaldo Scorza): „[...] E se pur moto e strepito non fanno [die wilden Tiere, FF] / Vien perché stanno – al vago suono intente.“
- 20 Beispielsweise, um die Geliebte daran zu hindern, sich zu entfernen: ebd., S. 345 (*Ritratti Donne III 9c^{iv}* *Sopra il ritratto della sua Donna ad Ambrogio Ficino*): „O pietoso Pittor, pannel cortese, / Le desti il senso, e le negasti il moto, / Perché non fugga, e le mie pene ascolti.“
- 21 Ebd., S. 62 (Historie 3 Davide, ch'uccide Golia del Cavalier D'Arpino nella villa del Cardinale Aldobrandino), auf die Frage, warum der Sieger die Enthauptung nicht ausführt: „[...] Ciò non auien, ch'io pensi, / Perché d'anima prive / Sien quelle forme e quelle linee viue; / Ma perché non conuiensi / In magion di CLEMENZA [Clemens VIII. Aldobrandini, FF], e di Pietade, / Trattar le morti, insanguinar le spade.“ Vgl. auch ebd., S. 396 (*Statue 26* *La Notte* di Michelagnolo Buonaroti): „[...] Muta e pigra la Notte è per natura.“
- 22 Vgl. ebd., S. 80 (Historie 27 *Un Crocifisso* di Giacomo Palma); der Gekreuzigte wurde vom Maler tot dargestellt, „Ché se viuo il faceui, il tuo colore / Dato gli hauria col senso anco il dolore.“
- 23 So beispielsweise ebd., S. 383 (*Statue, 11*), wo der Herkules Giambolognas darum gebeten wird, die Keule nicht niederfahren zu lassen, weil damit die „fiera bellezza“ des Ca-

kommene Gelegenheit, die Lebensnähe der Kunstwerke gerade deshalb in allen Registern uneingeschränkt zu loben, weil in ihnen die Signa des Lebens (Sprache, Bewegung, Weichheit) fehlen: „La forza del Colorito [...] fa vivere, e morire à sua voglia.“²⁴

Als Virtuose neugierter und darin erst recht affirmierter Lebendigkeit ist Marino unübertroffen in der metonymischen Rückbindung des Materials der Kunst an das dargestellte Sujet.²⁵ Ungebrochene künstlerische Verlebendigung verdienen Ausnahmestalten, wie etwa Hippokrates, dessen Hauptleistung in der lebensspendenden Gabe der Heilkunst bestand. Die Illusion vollständiger mimetischer Verdoppelung, ja Substitution des belebenden Arztes im belebten Bildnis ist hier also geradezu durch ein Berufsattribut gerechtfertigt.²⁶ Ganz ähnlich in den „vene di viuo argento“, die vom wasserspendenden Haupt des Demosthenes in ein Brunnenbecken strömen; sie substituieren jene „torrenti di fin'oro“, die früher seinen sprechenden Lippen entsprangen. So wie jene die wirklichen Blumen beleben, ernährten diese die Herzen der Zuhörer.²⁷ Ungebrochene künstlerische Verlebendigungsgabe macht Reflexionen auf den dialektischen Einschluss des Toten obsolet.²⁸ Das ist aber nicht der Regelfall in Marinos Bildgedichten, die sich teilweise zu atemberaubenden dialektischen Hyperbeln auf-

cus zerstört würde: „il danno fia maggior che la vendetta.“ Ähnlich auch ebd., S. 390 (Statue 19), wo Cicero schweigt, weil seine Rede den Stein, aus dem die Büste gemacht ist, zerbrechen würde.

24 Marino: *Dicerie Sacre* (s. Anm. 1), I, ii, 87 f.

25 Das berührt sich mit einer Beobachtung von Helga Grubitzsch-Rodewald: Die Verwendung der Mythologie in Giambattista Marinos „Adone“, Wiesbaden 1973, S. 240: „Er [Marino, F. Fehrenbach] bemüht sich, den fast zum eigentlichen Begriff herabgewürdigten Tropus durch eine überraschende Konfrontation mit seiner Realbedeutung eindeutig als Übertragung zu kennzeichnen und dadurch neu zu beleben.“

26 Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 216 (Ritratti Uomini IX 5 Hippocrate): „Di lui, che tante e tante / Prede a Morte ha rapite, / Con color' viui il nobile sembiante / Vital pennello immortalmente aviuu. / E così fia che viua / De la vita il datore, / Per grata industria di mortal Pittore, / In virtù d'ombre pur morte e mentite, / Senza vita, due vite.“

27 Ebd., S. 390 (Statue 18).

28 Vgl. ebd., S. 70 (Historie 15 Il figlio della Vedova di Naino di Paolo Veronese in casa di Bartolomeo della Nave); hier wird dem Künstler die belebende Kraft des göttlichen Wortes zugesprochen: „Sorgi, sorgi ala luce, / (PAOLO il comanda) o Giouinetto morto. / Ècoci già risorto, e senso e moto / A dispetto di Cloto / Un color spiritoso in te produce. / Certo l'alta virtù dela parola, / Ch'a Morte empia t'inuola, / È stata per miracolo nouello / Partecipata a quel diuin pennello.“ Ferner ebd., S. 64 (Historie 7 Tobia con Rafaello di Raffaello da Urbino): „Et hor con miglior sorte / Gli dà vita immortale / Pur spiritale – Angelico intelletto.“ Ebd., S. 75 (Historie 23 San Giorgio del Cavalier Giuseppe d'Arpino in casa di Giovan Carlo Doria): „[...] ha tanta vita, / Che può far'immortale / Chi l'ha dipinto tale.“ Ebd., S. 81 (Historie 30 San Bastiano di Tiziano): „In sì viui colori / Splende [...]“; ebd., S. 83 (30a^m): „Spirti fũro i colori / L'ombre e i lumi fũr sensi, / E ministro di vita / Lo stil, con cui la mano imitatrice / Dela man crëatrice, / Questa diuina effigie ha co-

schwingen, so wenn Luca Cambiasos wiedererwecktem Lazarus zwei Tode, drei Geburten, und dreifaches Leben attestiert werden, wobei das malerische implizit als das dauerhafteste angesehen wird.²⁹ Virtuoser noch ist Marinos Semantik toter Materialien in seinen Statuenekphrasen. Als mitleidloses Gefühlsmonster kann Kaiser Nero nicht besser repräsentiert werden als im eisigen Marmor: „Altro non fu, ch'un duro, e freddo sasso.“³⁰ Die trauernde, den Tod reflektierende Magdalena findet ihr adäquates Material in den erstarrten Tränen des Bernsteins.³¹ Santo Stefano, der den Tod durch Steinigung erlitt, ist nun selbst Stein und erlangt dadurch unsterbliches Leben.³²

Nach Vorprägungen in der *Anthologia Graeca*³³ und vor allem bei Ausonius³⁴ wurde die entsprechende Figur im 16. Jahrhundert erneuert. Miche-

lorita.“ Das Wachsrelief des Kardinal Odoardo Farnese wird gerühmt als „simulacro spirante, imagin vera.“ Ebd., S. 412 (Rilievi, modelli e medaglie 4).

- 29 „Vissi in prima nascendo, / Poi rinacqui morendo. / Hor ne' color' nascente / Riuivo immortalmamente. / Deh qual mortal s'udio, / C'havesse mai com'io / (Meraviglia inudita!) / Due morti, tre natali, e terza vita?“ Ebd., S. 80 (Historie 28). Vgl. auch ebd., S. 265 (Ritratti Uomini XIV 4 Tiziano di sua mano), mit dem kunstvollen *concetto* des Malers, der die Natur mit seinen lebendigen Werken besiegt, dafür von ihr aus Neid getötet wird, zuvor aber sein lebendiges Selbstporträt schafft, das weiter lebendige Werke hervorbringen würde, wenn mit dem Tod des Malers nicht auch seine Kunst gestorben wäre.
- 30 Ebd., S. 391 (Statue 20). Die Figur denkt weiter, was Aretino noch antithetisch, im Sinne der Belebung des „toten“ Originals formuliert: „[...] La Lode, rimirandovi in disegno / ritratto vivo da quel Tiziano / che fa di carne gli uomini di legno [...]“, Aretino: *Poesie varie* (s. Anm. 8), S. 252 (Capitolo in Laude del Magnanimo S. Duca d'Urbino).
- 31 Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 415 (Rilievi, modelli e medaglie 8).
- 32 Ebd., S. 400 (Statue 30): „Per le pietre moristi, / E dale pietre immortal vita acquisti.“
- 33 Vgl. etwa *Anthologia Graeca* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 475 (XVI, 317f.), der unfähige Redner am besten im stummen Stein porträtiert; ebd., S. 479 (325f.), Pythagoras wünschte selbst, schweigend dargestellt zu werden, sonst könnten seine Statue und sein gemaltes Bildnis sprechen; ebd., S. 479 (327), der Maler tat Sokrates einen Gefallen, indem er das Wachs nicht belebte und damit implizit darauf verzichtete, die Seele des Philosophen in der Materie zu binden. Die Statuenekphrasen des Callistratos entfalten erstmals die dialektischen Möglichkeiten, die durch die Betonung der faktischen Materialität entstehen. Zumeist steht das unbelebte Material, Marmor oder Bronze, am Anfang der kurzen Beschreibungen, die im Anschluss seine Belebung als Überwindung der natürlichen Schranken preisen. Auch bei Callistratos finden sich virtuose Vorläufer der hier beschriebenen ekphrastischen Figur, so wenn Skopas für die „lebendige“ Darstellung eines Toten im unbeseelten, farblosen Marmor gelobt wird. Vgl. Philostratos the Elder, the Younger: *Imagines. Callistratus: Descriptions*. Hrg. von Arthur Fairbanks, Cambridge / Mass. u. a. 1979, S. 383; ähnlich die „leichenblasse“ Ino in der letzten Ekphrasis, ein mitreissender Übergang von der Statuen- in die Gemäldebeschreibung, ebd., S. 421f.
- 34 Vgl. Ausonius. Hrg. von Hugh G. Evelyn-White, 2 Bde. Cambridge / Mass., London 1988, Bd. 2: *Epigrammata*, S. 160 (IX: *In statuam eiusdem rhetoris [Rufus]*): „[...] et

langelos berühmtes Gegenstück zu Giovanni Strozzi's Sonett auf die *Notte* der Neuen Sakristei greift den *conchetto* auf³⁵ und wird von Marino auch direkt paraphrasiert.³⁶ Seine Parallele findet dies in den Epigrammen auf Benvenuto Cellinis *Perseus*, dessen petrifizierende Wirkung insbesondere auf Baccio Bandinellis *Hercules und Cacus* gleich mehrfach hervorgehoben wird, um so aus dem räumlichen Kontext eine narrative ‚Erklärung‘ für eine allgemein beklagte Formqualität an Bandinellis Figurengruppe zu erfinden.³⁷ Bereits früher antwortet Andrea Navagero auf den konventionellen Lobtopos des sprechenden und atmenden Porträts mit einer kunstvollen Serie von Negationen (Ausdruckslosigkeit, Schweigen, das fehlende Herz), die ihren Fluchtpunkt in einem von Marino aufgegriffenen erotischen *conchetto* finden, bei der die Geliebte als Ursache ausfindig gemacht wird, weil nur sie das Herz des Dargestellten besitzt.³⁸

Marino erfasst die lockende Übergänglichkeit des Kunstwerks – weniger seinen medusenhaften Gegenblick, sondern seine *Möglichkeit*, die Augen aufzuschlagen – als Kern künstlerischer Lebendigkeit. In der ersten *Diceria Sacra* wird die menschliche Seele mit einem Spiegel verglichen, in dem sich die gesamte göttliche Schöpfung reflektiert; implizit: das Leben und der Tod.³⁹ Marinos Bildgedichte umschreiben in immer neuen Varianten den von den ‚signa mortis‘ (Erstarrung, Schweigen, Undurchdringlichkeit der harten Oberfläche) durchzogenen Fluss des Lebens, als Gegenstück zum Leben, das in den toten Materialien der Kunst schlummert.⁴⁰

riget et surda est et non videt: haec sibi constant [...]“; vgl. S. 160–162 (X–XIII) und S. 192 (LXIII In signum marmoreum Niobes): „Vivebam: sum facta silex, quae deinde polita/Praxiteli manibus vivo iterum Niobe./reddidit artificis manus omnia, sed sine sensu;/hunc ego, cum laesi numina, non habui.“

35 Während Strozzi noch spielerisch-optimistisch schreibt: „e perché dorme, ha vita:/destala, se nol credi, e parleratti“, gibt Michelangelo der Statue eine eigene Stimme und lässt sie zugleich paradox auf ihrer Unlebendigkeit beharren: „Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,/ mentre che 'l danno e la vergogna dura;/ non veder, non sentir, m'è gran ventura;/ però non mi destar, deh, parla basso.“ Michelangelo: Rime (s. Anm. 3), S. 117 (Nr. 247).

36 Marino: La Galeria (s. Anm. 1), S. 396 (Statue 26).

37 Dazu Shearman, John: Only connect ...: Art and the Spectator in the Italian Renaissance, Princeton/NJ 1992, S. 49–58. Zur späteren Entwicklung des dialektischen Topos der versteinerten und darin lebendigen Skulptur in den Gedichten auf Giambolognas *Raub der Sabinerin* vgl. jetzt Cole, Michael: Ambitious Form. Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence, Princeton/NJ 2011, S. 93–99.

38 Vgl. Shearman: Only connect (s. Anm. 37), S. 132, im Kontext von Porträtgedichten des frühen 16. Jahrhunderts, die meist ungebrochen entweder die vitalisierende Leistung oder das Versagen der Malerei hervorheben (S. 108–148).

39 Vgl. Marino: Dicerie Sacre (s. Anm. 1), I, i, 45 f.

40 Marino hat keinen Sinn für die später etwa von Filippo Baldinucci vertiefte Dialektik, bei der nun gerade das Schweigen des Bildes ein sichtbares Sprechen (der Mimik, des

Die Unbeweglichkeit etwa, die Adonis in den Armen der Venus bannt, ist Folge der Küsse, die ihn am Abschied hindern, und der gemalten Quelle, die ihn schläfrig macht.⁴¹ Überhaupt, die Metamorphosen – Marino ist ihr kongenialer Interpret. So wie bei Ovid die dichterische Verlebendigungsleistung in der Schilderung des Abstiegs auf der ‚scala naturae‘ triumphiert – Menschen, die zu Tieren, Pflanzen und vor allem zu Statuen, Steinen werden –, so erfindet Marino Statuen wie einen Proteus, der niemals mehr Verwandlungskünstler war als in der scheinbaren Versteinering.⁴² Die Metonymie der toten, aber sprechenden Materialien wird in den Statuengedichten meisterhaft ausdifferenziert. Christi weltumspannendes Mitleid bindet die todesverfallenen Herzen so an sich, wie sein Kreuzifix aus Magnetstein die toten Eisenspäne mit lebenden Kräften an sich zieht.⁴³ Während der (sprechende!) Totenkopf aus Elfenbein gerade wegen der Materialautologie adäquat dargestellt ist⁴⁴, hält sich der Ikarus in Wachs zwischen lebendiger Form und erneuter Auflösung.⁴⁵ Das führt zu erstaunlichen performativen Bildern – „gustatemi, e vedrete“, ruft blasphemisch der für die Süße der Liebe stehende Amor aus Zuckermasse⁴⁶, während der besorgte Betrachter dem wiederbelebten wächsernen Himmelsstürmer empfiehlt, dieses Mal die Sonne ganz besonders zu meiden („Ma guàrdati da’ rai / Del Sol, doue tu vai“). Narrative Rückbindung des Lebendigen an die Qualitäten des toten Materials und vice versa ist es, die

Affekts) ermöglicht, wirkliche „poesia taciturna“; Marino: *Dicerie Sacre* (s. Anm. 1), I, ii, S. 77. – „[...] una stupenda tavola, pure di mano di Lodovico [Cigoli, F. Fehrenbach], ov’è rappresentato Francesco in atto di ricever le stimate, a cui, per esser vivo, altro non manca che il respirare. Giacché vede ogn’uomo che ha ingegno, che avendolo figurato l’artefice rapito in un dolcissimo estasi d’amor divino, volle farlo vivo sì ma non parlante: e veramente lo fece vivo e parlante pur troppo, mentre seppe far apparire in quel volto effetti chiarissimi delle grandi voci del suo cuore, arso di divin fuoco.“ Baldinucci, Filippo: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Bd. 5, Florenz 1702, S. 26.

41 Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 382 (Statue 9b).

42 Ebd., S. 370 (Statue 3). Vgl. ebd., S. 402 (Statue 34), als Hinweis auf die herrscherliche Macht, „le cose instabili costanti, / E le caduche [...] eterne“ zu machen, anlässlich der Statue des Po, die dem Duca di Savoia gehorcht und steingewordenes Wasser darstellt.

43 Ebd., S. 415 (Rilievi, modelli e medaglie 9).

44 Ebd., S. 414 (Rilievi, modelli e medaglie 7).

45 Ebd., S. 412 (Rilievi, modelli e medaglie 3). Vgl. *Anthologia Graeca* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 362 (XVI, 107): Die Statue des Ikarus aus Wachs, das seinen Tod brachte, möge nicht herabfallen wie ihr Vorbild; (108): Wie kann die Bronzestatue des Ikarus darauf hoffen zu fliegen, wo schon das lebendige Vorbild im Meer versank?

46 Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 410 (Rilievi, modelli e medaglie 1b). Die Aufforderung zitiert Psalm 33 (34), 9: „gustate et videte quoniam suavis est Dominus beatus vir qui sperat in eo“, eine Passage, die in älteren Kommunionliturgien zitiert wurde. Ich verdanke Jasmin Mersmann nicht nur diesen wichtigen Hinweis.

Marinos Hauptinteresse an der dialogischen Wirkung des Kunstwerks bestimmt – dialogisch zwischen Werk und belebendem Künstler⁴⁷, engagiertem Betrachter⁴⁸, szenischer Umgebung⁴⁹, oder zwischen den Binnenelementen eines Werks.⁵⁰ Gleich zu Beginn der Statuenekphrasen der *Galeria*

- 47 Besonders raffiniert in Marino: La Galeria (s. Anm. 1), S. 270 (Ritratti Uomini XIV 9a In persona di Bernardo Castello nel Ritratto di sua moglie morta). Hier wird der Künstler selbst neu belebt durch das lebendige Bild seiner verstorbenen Frau. Vom Künstler verweigerte „vivacità“ (zumeist als Stillstand, Unbeweglichkeit) wird häufiger konzeptistisch mit der Eindämmung einer transgressiven Verlebendigung begründet, beispielsweise im drohenden Weltenbrand des Phaetonsturzes. „Ché se, come al Garzon, la vita hauessi [der Maler, F. Fehrenbach] / Dato ala fiamma, ancor di nouo haurebbe, / Non che le tele, incenterito il mondo.“ Ebd., S. 56 (Favole 70). Umgekehrt wirft Marino Guido Reni rhetorisch vor, durch die Wiederbelebung der unschuldigen Kinder ihren von Herodes befohlenen Mord erneut ins Werk zu setzen: „Non vedi tu, che mentre il sanguinoso / Stuol de' fanciulli raviuando vai, / Noua morte gli dà:“, um abschliessend festzustellen, dass auch der Schrecken genussvoll sein kann: „E che spesso l'horror va col diletto.“ Ebd., S. 69 (Historie, 14). Das entsprechende Motiv ist vorweggenommen in Martials Epigramm IV, 47, in dem der Dichter einen Maler fragt, warum er in seinem enkaustischen Bild Phaeton zweimal verbrennt: „Encaustus Phaethon tabula tibi pictus in hac est, / quid tibi vis, διπυρον qui Phaethonta facis?“ Martial, Epigrams, lat.-engl., hrsg. u. übers. von D. R. Shackleton Bailey, 3 Bde., Cambridge, Mass. 1993, Bd. 1, S. 317.
- 48 Ein beliebter *conpetto* Marinos, besonders im Kontext religiöser Kunst, besagt, dass die scheinbare Unlebendigkeit des Kunstwerks in Wirklichkeit auf den seelenlosen, unbelebten Betrachter zurückgeht; vgl. ebd., S. 62 (Historie 3 Davide, ch'uccide Golia del Cavalier D'Arpino nella villa del Cardinale Aldobrandino): „Senso e spirto non hai, qualora il miri, / Se dirai, che non senta, e che non spiri.“ Ebd., S. 70 (16 Christo alla colonna di Luca Cangiasi in casa di Giovan Carlo Doria): „[...] ahi chi non sente, / Flagellato innocente? / Merauiglia non è, c'habbia a sentire / Un verace martire / Chi tien nel finto tuo le luci intente, / Poiché tu parimente / (Oh d'egregio pannel potere immenso!) / Insensibile hai senso.“ Vgl. auch ebd., S. 71 (17a Ecce Homo in porfido di Giacomo Palma in casa di Bartolomeo della Nave): „Ben del porfido solo, / Quando ogni sasso per pietà si spezza, / Potea l'aspra durezza / Sostener del suo languido Fattore / Nel colore il dolore. / E tu, ch'a tanto stratio, a tanto duolo / Senza segno mostrar di vera doglia / Ancor non spètri l'ostinata voglia, / Perfido Peccatore, / Ben'hai porfido il core.“ Ferner ebd., S. 397 (Statue 26b La Pietà di Michelagnolo Buonaroti): „Sasso non è costei, / Che l'estinto figliuol, freddo qual ghiaccio, / Sostien pietosa in braccio. / Sasso più tosto sei / Tu, che non piagni a la pietà di lei. / Anzi sei più che sasso, / Ché suole anco d'assisi il pianto uscire, / E i sassi si spezzàro al suo morire.“
- 49 Bezeichnenderweise ist die situative Wechselwirkung des Kunstwerks mit seiner Umgebung besonders in den Statuengedichten verbreitet, z. B. auf einen schlafenden Brunnen-Amor; ebd., S. 375 (Statue 7c): „Spira, ma'l mormorio che l'addormenta / Mentr'ei su'l viuuo sasso appoggia il fianco, / È cagion che, s'ei spira, altri nol senta.“ Ferner ebd., S. 385 (13 Cleopatra); ebd., S. 419 (Statue Capricci 5 Statua d'Amore fulminata); ebd., S. 420 (6 Statua di Sileno cadente); ebd., S. 420 (7 Statua di Nerone cadendo uccise un faciullo); ebd., S. 421 (9 Nido d'Api nella statua di Cicerone).
- 50 Die Lebendigkeit des steinernen Moses von Prospero Bresciano geht darauf zurück, dass sich die Wasser aus dem Felsen schlagende römische Brunnenfigur mit der Freisetzung

wird das deutlich. Hätte der Apollo von Belvedere seine Waffe behalten, würde die (gar nicht gegenwärtige) Niobe noch immer Tod als Versteinigung aktuell zu erleiden haben.⁵¹ Der sogenannte Medusa-Effekt, das chiasmatische Drama zwischen immer lebendigerem Werk und immer lebloserem Betrachter⁵², ist genaugenommen nur Teil dieser dialogischen Beziehung zwischen den Werken und ihrer Umgebung; eine Beziehung, die über die Gradualisierung zwischen mehr und weniger lebendig, mehr und weniger tot verläuft. Nur wer diese Gradualisierung der Lebendigkeit als Hauptmotiv Marinos erkennt, wird dem *virtuosismo* in seinen Versen gerecht.

Eines der längsten Gedichte der Galeria, *Amor che dorme in una fontana*, bündelt gleich eine Vielzahl lebendigkeitsästhetischer Motive (siehe *Abb. 1* [Detail] und *Farbabb. 3*, ein mögliches Vorbild für Marino).⁵³ Die Skulpturenephrase beginnt gleich mit einer Warnung an die Betrachter: Glaubt bloß nicht, dass Amor nur deshalb, weil er aus Marmor ist, nicht entflammen und verletzen kann.⁵⁴ Auch sein Schlaf ist nur scheinbar – „serra

des belebenden Elements gewissermaßen selbst fortwährend animiert; ebd., S. 398 (Statue 27): „animato ha sé stesso.“ Vgl. ebd., S. 69 (Historie 13b Herodiade con la testa di San Giovanni Battista di Luca Cangiasi in casa di Giovan Carlo Doria): „È Medusa ben quella, / Che'n man l'accoglie, inun crudele, e bella, / Cagion che'l tronco suo di vita casso / Rimase immobil sasso.“

- 51 Ebd., S. 369 (Statue 1). Vgl. ebd., S. 46 (Favole 56 Niobe di Luigi Brandin): „Già tace, e torpe, impallidisce, e langue, / Già già pietra diuini candida e pura, / Se non quanto la macchia il vicin sangue. / Ecco le membra irrigidite indura, / Ecco a sé stessa immobile ed essangue / Corpo è fatta in un punto, e sepoltura.“ Vgl. *Anthologia Graeca* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 373 (XVI, 130): „Zwar, es fehlt an Beseelung [der Niobe, F. Fehrenbach], doch schilt nicht den Künstler deswegen, / denn er schuf eine Frau, die schon erstarrt ist zu Stein.“ Vgl. auch ebd., Bd. 2, S. 227 (VII, 386; Bassus Lollius: „Niobe bin ich, versteint so oft, wie ich Mutter geworden. / Furchtbares traf mich: Erstarrt ist mir im Busen die Milch. / [...]“ Kunstvoller ebd., Bd. 4, S. 373 (XVI, 129): „Aus einem Lebewesen machten mich [Niobe, F. Fehrenbach] die Götter zu Stein, aus dem Steine schuf mich Praxiteles' Hand neu zur Lebendigen um.“ Vgl. auch ebd., S. 377 (134: Niobe vor Schreck versteinert).
- 52 Vgl. etwa Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 405 (Statue 36a: Statua di bella Donna): „Medusa mi rassembra. / La scultura è sì fatta / Ch'altrui cangia le membra. / Già già sento cangiarmi a poco a poco / Di fuor tutto in macigno, e dentro in foco.“ Ebd., S. 352 (Ritratti Donne III 10 L'immagine crudele): „[...] Mirando i tuoi colori, io mi scoloro, / Tu spiri, e viui, et io sospiro, e mōro.“ Vgl. auch ebd., S. 371 (Statue 4a): „Saggio Scultor, tu così'l marmo aviui, / Che son di marmo a lato al marmo i viui.“ Dazu grundlegend Cropper, Elizabeth: *The Petrifying Arts. Marino's Poetry and Caravaggio*, in: *Metropolitan Museum Journal* 26 (1991), S. 193–212.
- 53 Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 376–379 (Statue 7d).
- 54 Zu diesem Topos vgl. Petrarca, Francesco: *Il Canzoniere*. Hrg. von Gianfranco Contini, Turin 1964, S. 4 (Prima parte, II): „Per fare una leggiadra sua vendetta / e punire in un dí ben mille offese, / celatamente Amor l'arco riprese [...]“

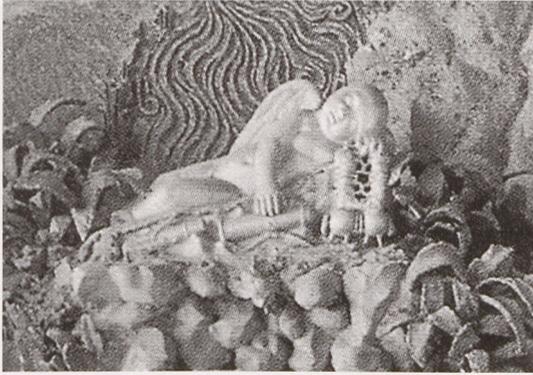


Abb. 1: Curzio Maccarone, *Fontana rustica*,
1572–1573: Palazzo Farnese, Caprarola. Detail

l'occhio il crudel, per più ferire“. Auch wenn wir, wie die Figur, ein Herz aus Marmor besäßen, hätten wir seine „colpi“ zu fürchten. Der verliebte Bildhauer wusste das (ein schöner Chiasmus, der den Hersteller des Bildwerks psychologisch an sein Thema zurückbindet) und fürchtete daher, einen wachen Amor darzustellen.⁵⁵ Wie durch ein Wunder („per miracolo“), hielt ihn der Marmor als Schlafenden gebannt. Aber dann folgt die zweite Warnung: „L'esser di moto priuo / Nol' fa però men viuo“. Wie jeder Leser von Aristoteles wusste, ist „motus“ nur eines von drei Kriterien des Lebens (neben Wahrnehmung und Verdauung/Reproduktion). Daher: Komm bloß nicht zu nahe und bete, dass der Schlaf des Liebesgottes ewig andauere! Amors Erwachen würde ihn zu einem machtvollen, grausamen Waffengegner machen: „peggior che Morte“. Bereits jetzt, als Schlafender, träumt und entwirft er schlimme Übeltaten („inganni, / stragi, rapine, affanni“).⁵⁶

An dieser Stelle kommt erstmals das Wasser des plätschernden Brunnens ins Spiel; seine „sussuri“ treten gleichsam in den Traum des Knaben ein und werden dort zu den „sospir, gemiti, e pianti“ der Liebenden, Amors bevorzugter Musik. Überhaupt schläft er wohl nur aus Erschöpfung, weil

55 Vgl. die Vorprägungen in *Anthologia Graeca* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 413 (XVI, 204, Der verliebte Praxiteles schafft eine Statue des Eros und schenkt sie seiner Geliebten).

56 Zu diesem Topos vgl. ebd., S. 417 (211 f., Die Träume des schlafenden Eros sind bitter für den Betrachter); 208 (Schlafender Eros auf Pfefferdöse): „Weder schlafend, noch tot noch auch bei der Mahlzeit schrickt Eros / vor dem Bisse zurück, der uns mit Feuer durchloht.“ Vgl. aber auch die kunstvolle Umdeutung in Pietro Aretinos Oktett Nr. 46 der *Opera Nova*: „Tu dormi senza isdegno, i' mi lamento / al freddo, a l'acque, a la tempesta, ai sassi; / tu requie in lecto, io grave tormento, / in nuda terra posso e membri lassi; / credo che sogni di dar pena e stento / a quel che perde la fatica e' passi; / deh lassa il sonno, e scolta mie ardore, / che chi ode ragion degno è d'onore.“ Aretino: *Poesie varie* (s. Anm. 8), S. 53.

er gerade wieder zahllose Übeltaten beging. Der vollkommen stille, unbewegte (versteinerte) Betrachter⁵⁷ wünscht sich, dass auch das rinnende Wasser verstummen möge und kein Wind aufkomme, um den Schläfer nicht zu stören. Auch eine Fliege, die sich auf dem Stein niedersetzen möchte, virtuose Aufnahme eines alten Lebendigkeitstopos⁵⁸, muss schleunigst vertrieben werden – „Vanne mosca noiosa, / Sol quanto posa Amor, gli amanti han posa“. In der ersehnten Petrifizierung der gesamten Umgebung (der wasserlose Brunnen, die unbewegte Luft) ist es zuletzt der Betrachter, der in klaustrophobischer Engführung der Motive zum entscheidenden Störfaktor wird. Nur das nicht betrachtete Werk bleibt unschädlich, kann am Übergang in die Lebendigkeit gehindert werden. Der Betrachter ist endgültig ins Bild eingetreten und kann sich dem Tauschgeschehen nicht mehr entziehen, das doch nur seine eigene Lebendigkeit gesteigert (und gefährdet) ins Spiel bringt.⁵⁹ Er steht schon viel zu nah – „Sù via, vattene homai, / Che più mirando stai?“. Moment der Peripetie ist die implizite lautlose Abwendung des Betrachters – und die bange Frage: „Si desta, ahi non t'accorgi?“. Hat sich das Marmorbild nicht doch, spiegelbildlich, bewegt, eben als du dich von ihm abgewendet hast? Schließlich gebührt es dem „gran Guerriero“ nicht, träge auf Marmor zu lagern! Venus selbst, „la bella Genitrice“, scheint sich ihm bereits flüsternd zu nähern.

In diesem Moment ist der zeitliche Kulminationspunkt erreicht; mit einem Mal vervollständigt sich das Bild, und wir erfahren, dass wir das Marmorbild im Morgenrauen betrachten. Der Schlaf des Knaben wird situativ gerechtfertigt; Umgebung und Werk treten einmal mehr in narrative Symbiose. Doch nun kündigt sich bereits die Morgenröte an und macht mit der impliziten Färbung des Marmors seine Verlebendigung als Haut unumkehr-

57 Eine Vorprägung findet sich in der Erstarrung, mit der in Antonfrancesco Donis *IMarmi* die Besucher auf Michelangelos unbewegte Tageszeitenallegorien in San Lorenzo reagieren; die Aufhebung des Zaubers gelingt nur dadurch, dass sich die Statuen nach einiger Zeit tatsächlich bewegen. Der „agency“ des Kunstwerks entspricht die Beobachtung, dass die Statuen Körper, die Betrachter hingegen aus Marmor sind; vgl. Shearman: Only connect (s. Anm. 37), S. 47 f.

58 Zur Semantik der Fliege vgl. Delbeke, Maarten: The Pope, the Bust, the Sculptor, and the Fly, in: Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome 70 (2000), S. 179–223. Materialreich: Eörsi, Anna: Puer abige muscas! Remarks on Renaissance Flyology, in: Acta Historiae Artium 42 (2001), S. 7–22.

59 Das klassische Dokument des durch die affektive Lebendigkeit des Betrachters animierten Bildes – „vivo, anzi vivificante“ wie das Turiner Grabtuch, Marino: Dicerie Sacre (s. Anm. 1), I, ii, 102 – bleibt Giovanni Bellinis Paraphrase einer Elegie des Propertius auf seiner *Pietà* der Mailänder Brera; dazu zusammenfassend Bättschmann, Oskar: Giovanni Bellini. Meister der venezianischen Malerei, München 2008, S. 96–100. Vgl. Marino: La Galeria (s. Anm. 1), S. 397 (Statue 26b La Pietà di Michelagnolo Buonaroti): „Sasso più tosto sei / Tu, che non piagni ala pietà di lei.“

bar – „Ecco, ch'al corso scioglie / Febo i destrier' da le rosate soglie“. Während das tageszeitliche Beleuchtungsgeschehen dem Betrachter gewissermaßen die chiastische Belebungsleistung aus der Hand nimmt, und nur noch die bange Frage des Dichters bleibt: „Qual tu ti sia, che'l miri, / Temi non viua e spiri?“ bricht das letzte Quartett unerwartet, trocken, höchst virtuos ab und vertreibt den Spuk mit einer einzigen resoluten Bewegung; das dichterische Äquivalent der genau in diesem Moment aufgehenden Sonne, deren Strahl die Morgenröte vertreibt und dasjenige trifft, was mit dem letzten Wort des Gedichts pragmatisch benannt wird: „Stendi sicuro il passo, / Toccal pur: scherzai teco, egli è di sasso“.

Der direkte, gattungsspezifische⁶⁰ Appell an den „tactus“ ist es, der den visuellen Bann bricht und zugleich, Gipfel der Sinnesdramaturgie, Amors bevorzugtes Instrument ins Spiel bringt. „Gli altri, non possedendo il corpo intero, / ma qualche parte sol, non son perfetti; / questo, con atto universal, distende / le sue forze pertutto e tutto il prende“, rühmt Marino im achten Gesang des *Adone*.⁶¹ Im anthropomorphen Palast der Liebe nimmt der Tastsinn daher den zentralen Gebäudetrakt ein, während die anderen vier Sinne partialisiert auf seine Ecktürme verteilt sind.⁶² Der scheinbar am stärksten körpergebundene und subjektivste der Sinne garantiert in Wirklichkeit Sicherheit und Universalität.⁶³ Er erschließt das Wesen seiner Objekte und spiegelt das Berührungskontinuum zwischen Himmel und Erde; ein Band, das in mythologischer Verkleidung Amor genannt wird.⁶⁴ Angesichts der überragenden Bedeutung des *tactus* verwundert es nicht, dass sich in den letzten Teilen der *Galeria – Statue; Rilievi, Modelli e Medaglie* – die kunstvollsten dialektischen Variationen auf das Thema künstlerischer Lebendigkeit finden lassen.

Hinter Marinos Abstufung der Lebendigkeit im Kunstwerk kommt aber mehr zum Vorschein als bloße virtuose Motivmontage. Marie-France Tristans monumentale philosophische Lektüre von Marinos *Adone* hat hier

60 „Ma se bene le statue di marmo son da più che le figure di colore, imperò che queste solamente si veggono, e quelle oltra il vederle si toccano, la pittura è di molta stima e gran pregio, perché imita la natura di sorte che paiano cose vive le finte.“ Aretino: Lettere (s. Anm. 7), Bd. 6, S. 179. Vgl. Körner, Hans: Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert, in: *Artibus et Historiae* 21/42 (2000), S. 165–196.

61 Marino, Giambattista: *L'Adone*. Hrg. von Marzio Pieri, 3 Bde., Trient 2004, Bd. 2, S. 430 (VIII, 20).

62 Vgl. dazu Tristan, Marie-France: *La scène de l'écriture. Essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin (1569–1625)*, Paris 2002, S. 492 f.

63 Vgl. den Paragone zwischen Malerei und Skulptur in der ersten *Diceria Sacra*; (Skulptur): „Io sodisfo al tatto, il quale è fra tutti i sentimenti il più certo.“ Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 1), I, i, 11.

64 Tristan: *La scène de l'écriture* (s. Anm. 62), S. 172.

ganz neue Horizonte eröffnet und Marino einmal mehr vor seinem Ruf als gewissenlosem Metaphernakrobat in Schutz genommen. Für die Lebendigkeit der Kunst als zentralem Topos der Bildgedichte ergeben sich damit ganz neue Perspektiven.

Tristan arbeitet überzeugend heraus, wie auch Marino, ganz in der naturphilosophischen Tradition des Cinquecento stehend, vor allem am Berührungskontinuum zwischen archetypisch-göttlicher und materieller Welt interessiert ist, Teil jener Emanationsphilosophie, die von Martin Mulsow als „spiritualisierter Naturalismus“ beschrieben wurde.⁶⁵ In der Paradoxie der Terme liegt ein Verständnisproblem. Dies wird ganz deutlich in Marinos Schwanken zwischen pneumatischen und mechanistischen Bildern. Anne Eusterschulte hat aber gezeigt, wie anachronistisch es wäre, in der frühen Neuzeit organismische strikt gegen mechanistische Weltbilder abzugrenzen.⁶⁶ Auch für Marino ist die ganze Welt, gut neuplatonisch (aber auch aristotelisch) von Lebenskräften durchdrungen. Auch der Organismus wird von imponderablen ‚spiriti‘ informiert und am Leben gehalten; zugleich funktioniert er aber wie ein Uhrwerk:

„Or, a questa del ciel materia eterna
l’anima che l’informa è sempre unita;
questa è quella virtù santa e superna,
spirto che le dà moto e le dà vita;
senza lei, che la volge e la governa
fora sua nobiltà troppo avilita;
miglior foran del ciel le pietre istesse
se la forma motrice ei non avesse.

Questa, con lena ognor possente e franca
dela machina sua reggendo il pondo,
le rote mai di moderar non manca
di quel grand’oriuol che gira a tondo;
per questa, in guisa tal che non si stanca,
l’organo immenso ond’ha misura il mondo,
con sonora vertigine si volve
né si discorda mai né si dissolve.“⁶⁷

65 Ebd., S. 353–385; Mulsow, Martin: Frühneuzeitliche Selbsterhaltung. Telesio und die Naturphilosophie der Renaissance, Tübingen 1998, S. 238 f.

66 Eusterschulte, Anne: Organismus versus Mechanismus. Zur Rolle mechanomorpher Modelle in Naturkonzeptionen der frühen Neuzeit, in: Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Hrg. von Frank Fehrenbach, München 2002, S. 97–135.

67 Marino: Adone (s. Anm. 61), S. 524 (X, 21–22); vgl. ebd., S. 829 f. (XIV, 138 f., das Ende des Lebens als Durchtrennung der Ketten der Uhr); ferner S. 489 und S. 491 f. (IX, 99 und 106–108, der durch Wasserrohre animierte Apollobrunnen). Vgl. auch Marino: Dicerie Sacre (s. Anm. 1), I, i, 40 f.: die mechanische Taube des Architas und

Die Idee einer Allgegenwart feurig-lichthafter ‚spiritus‘, die Leben bewirken, geht unter anderem auf die aristotelische Theorie des ‚thermon‘ (‚calor innatus‘) zurück, ein, wie Mulsow gezeigt hat, auch noch um 1600 allgemein akzeptiertes naturphilosophisches Paradigma.⁶⁸ Marino bezieht sich dabei explizit auf den Neuplatonismus, weil hier die Verlebendigungsleistung der Imponderabilien mit der Harmonisierung der Komponenten – also mit Schönheit – gekoppelt ist. In den *Dicerie Sacre* führt er aus: „E questo spirito agitante, e nutritivo, che vive per entro tutta la mole della Natura, fù da’ Platonici Anima del mondo nominato, perciocché vivificando le membra di questo immenso corpo, e con armonico groppo insiememente legandole, il contento dello stromento mondano rende consonante.“⁶⁹ Während hier ‚vis motrix‘ und ‚vis nutritrix‘ unter dem Leitmotiv der Harmonie angesprochen werden, zielen die *Dicerie Sacre* insgesamt auf eine Analogie von christlichen und vitalistischen Vorstellungen. Christus ist es zuletzt, der als Essenz des Lebens die Welt so durchdringt wie sein Blut das Turiner Grabtuch oder das belebende Wasser den Körper der Erde.⁷⁰

Genau hier kommt aber die Lebendigkeit der Kunst als Analogon der göttlichen Belebung ins Spiel. Marino empfiehlt, nicht wie Pygmalion die eigene Skulptur anzubeten, sondern sich eher in Christi Abdruck zu verlieben:

„Ho letto, che Pigmalione della sua s’invaghi sì follemente, che con esso lei ragionava, l’abbracciava, e con affettuosi gemiti sospirava. [...] Ma perché quell’affetto, e quell’amore, che vanamente altri spese in imagini morte, & insensate, non impieghiamo noi in questa imagine viva, & vitale, di essa santamente innamorandoci, stringendola con le braccia del cuore, riscaldandola co’baci dell’anima, e lavandola col bagno delle lagrime nostre [...].“⁷¹

Der feurige Strahl (‚calor innatus‘) der Sonne, der die Welt belebt⁷², transformiert im Vehikel der Dichtung den Atem, Träger von ‚spiriti vitali‘, den harmonischen Klang und das sinnhaltige Wort.⁷³ Aber die Belebungslei-

die singenden Automaten-Vögel des byzantinischen Kaisers Leon; die zischenden Kupferschlangen des Boethius.

68 Mulsow: Frühneuzeitliche Selbsterhaltung (s. Anm. 65), passim. Zur aristotelischen Theorie vgl. Freudenthal, *Gad: Aristotle’s Theory of Material Substance. Heat and Pneuma, Form and Soul*, Oxford 1995. Vgl. auch Fehrenbach: *Calor natus* (s. Anm. 7).

69 Marino: *Dicerie Sacre* (s. Anm. 1), II, i, 153.

70 Vgl. dazu Tristan: *La scène de l’écriture* (s. Anm. 62), S. 357–361.

71 Marino: *Dicerie Sacre* (s. Anm. 1), I, iii, 120.

72 „O sole, [...] anima, & mente del mondo, [...] padre della generatione [...].“ Ebd., I, i, 29 f.; „d’ogni fecondità fonte“; ebd., S. 31.

73 Vgl. auch die ausführliche Schilderung der Wiederbelebung eines gefallenen Soldaten durch eine Magierin, Wettstreit mit Lucans *Pharsalia* und Musterbeispiel für die Gül-

tung der Kunst ist doch nur ein Analogon der göttlichen Verlebendigung der menschlichen ‚imago‘ (‚simulacro animato‘):

„Se tu [Dio; F. Fehrenbach] col soffio infondi la vita in una massa di fango, Prometheo dà forma, & movimento alle imagini fatte di terra. Se tu ispiri lo spirito, e 'l fiato nell'Embrione, Giulio Camillo per forza di lambicchi fabrica un fanciullo anelante. Se tu distingui la favella, & articoli le parole a gli uomini, Alberto Magno con diversi ordigni forma una testa di bronzo che parla.“⁷⁴

Gerade weil das vollständig inerte, tote Material im emanatistischen Naturbild Marinos nur eine Grenzvorstellung darstellt, geraten die Übergänge zwischen Tod und Leben („tra viuo e spento“)⁷⁵ so sehr ins Zentrum sei-

tigkeit aristotelisch-galenischer Vorstellungen, als graduelle Verflüssigung des Blutes und Färbung der Haut, in Marino: Adone (s. Anm. 61), S. 743 (XIII, 72–73): „A tai detti, oh prodigo! ecco repente / il sangue intepidir gelido e duro / e le vene irrigar d'umor corrente / ch'è già pur dianzi irrigidite furo. / Ripien di spiro e d'alito vivente / movesi già l'immobil corpo oscuro; / già già palpita il petto ed ogni figura / ne' freddi polsi si dibatte e vibra. // I nervi stende a poco a poco e sorge / e comincia ad aprir l'egre palpebre. / Torna il calor, ma somministra e porge / ale guance un color ch'è pur funebre. / Pallidezza sì fatta in lui si scorge / che somiglia squallor di lunga febre; / e con la morte ancor confusa e mista / giostra la vita che pian pian racquista.“ Der Gesang der Nachtigall als beinahe reiner Spiritus, ebd., S. 368 (VII, 37f). Zu Pan, der in den Dicerie Sacre (s. Anm. 1), II, i, S. 149f., das Leben (qua Harmonie) seiner in eine Flöte verwandelte Syrinx einhaucht, vgl. Tristan: La scène de l'écriture (s. Anm. 62), S. 353, 382f. Zu den Vorprägungen der wiederbelebenden Dichtung, vgl. Anthologia Graeca (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 351 (VII, 595): „Tot nun ist Theodorus: die längst schon versunkene Menge / alter Dichter, sie starb jetzt erst in Wahrheit dahin. / Alle lebten im Leben mit ihm, und alle erloschen, / als er erlosch: so sank alles ins nämliche Grab.“

- 74 Marino: Dicerie Sacre (s. Anm. 1), I, i, 40. Zum biotechnologischen Kontext (Erzeugung des Homunculus) in der Frühen Neuzeit vgl. Newman, William R.: *Promethean Ambitions. Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago, London 2004, S. 164–237.
- 75 Marino: La Galeria (s. Anm. 1), S. 90 (Historie 36 La Vergine presso la Croce del Parmigianino); „[...] Te dala Croce, oue le braccia ei stende, / Chiama nel muto lin tra viuo e spento [...] / Oh viua imago, anzi vital, ben'hai / Forma preso non pur, ma spiro e core [...].“ Ebd., S. 82 (30a San Bastiano di Tiziano): „[...] Immortalando il tuo mortal martire / Fa viuo immortalmente il tuo morire.“ Vgl. auch ebd., S. 91 (37), wo der Magdalena Luca Cambiasos zwar Lebendigkeit zugesprochen wird, aber die Abwesenheit einer Seele zugleich religiös affirmiert wird: „Già spiro e vita / Dièmmi il Pittor, ma l'anima fugace / Fé' poi da me col mio Signor partita.“ Siehe auch ebd., S. 92 (37a Maddalena piangente di Raffaello da Urbino): „E se costei non parla, e non è viua, / Colpa d'Arte non già, colpa è d'Amore, / Che per dar l'alma altrui, d'alma l'ha priva.“ Ebd., S. 265 (Ritratti Uomini XIV5 Federigo Barozzi): „[...] Ché se créer non seppe huomini viui, / Benchè d'anima priui, / Fece credere altrui con color' finti / Ch'eran viui i dipinti.“ Gerade die „alma“ selbst wird als todesverfallen bezeichnet, weshalb „unbeseelte“ Werke ewig zu „leben“ vermögen; vgl. ebd., S. 404 (Statue 36 Statua di bella Donna): „Anzi vantaggio il tuo difetto fai, / Poich'immortal miracolo nouello, / Non viuend'alma in te, sempre vi-

ner Poesie – Erwachen und Einschlafen, oder Abend- und Morgendämmerung, letztere in den *Dicerie Sacre* mit einer eindrucksvollen Schilderung der Tätigkeit von „Deus pictor“ evoziert.⁷⁶ Durch die Fokussierung auf Übergänge, so ließe sich sagen, geraten die lebensbewirkenden Substanzen in den Blick, werden vitalisierende Kräfte – „alito vivente“ – anschaulich.⁷⁷

Marino steht aber weit jenseits der Belebungsretorik etwa eines Callistratos, für den die Statue des Memnon in Äthiopien faktisch beseelt war und einen menschlichen Willen besaß.⁷⁸ In der Höherbewertung der künstlerischen Lebendigkeit über die faktische (magische) Beseelung folgt Marino stattdessen einmal mehr Ausonius. Aus dessen Epigrammen auf die berühmte bronzene Kuh des Myron paraphrasiert Marino: „E farla parer viua, / È maggior magistero / Che far' il viuo, e' l vero.“⁷⁹ Marino steht aber auch noch diesseits der psychologischen Wende, für welche die Prosopopoeie der Kunst auf der Projektion der Betrachter beruht.⁸⁰ Im visuellen Zweifel, ob das Gebilde nicht doch atmet (während die Betrachter atemlos innehalten), bleibt – neben der Ästhetik des affirmierten „inganno“, die auf didaktische oder moralische Zeigefinger verzichtet – ein ontologisches Interesse an der Präsenz emanativer Kräfte wach, ein Pandynamismus, der von der sympathetischen ‚Wiedererkennung‘ heterogener Substanzen im Schema der magnetischen Anziehung – Amor – ausgeht.⁸¹

urai.“ Ein mögliches Vorbild für das Paradox (lebendig, aber ohne Leben): Callistratus: *Descriptions* (s. Anm. 33), S. 381–385 (Nr. 2).

76 Marino: *Dicerie Sacre* (s. Anm. 1), I, i, 25 f.; vgl. Tristan: *La scène de l'écriture* (s. Anm. 62), S. 371.

77 Differenz und Kontinuität zwischen bloßer Lebendigkeit und Beseelung (aristotelisch wären damit die verschiedenen Seelenteile, auch im Hinblick auf die ‚scala naturae‘, angesprochen) finden sich z. B. in Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 82 (*Historie 30a* San Bastiano di Tiziano): Dass der Märtyrer lebendig erscheint, „Merauiglia non fôra. / Merauiglia ben fia, / Che non parli, e non senta, e viua sia.“

78 Vgl. Callistratus: *Descriptions* (s. Anm. 33), S. 407–409 (Nr. 9).

79 Marino: *La Galeria* (s. Anm. 1), S. 395 (Statue 25c). Ausonius: *Epigrammata* (s. Anm. 34), S. 196 (LXXI) „[...] fingere nam similem vivae, quam vivere, plus est; / nec sunt facta dei mira, sed artificis.“

80 Dies bereits vorweggenommen in *Genre der Echogedichte*; etwa *Anthologia Graeca* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 325, (VII, 548): „Damon von Argos im Grab hier? Doch welcher? Ist es ein Bruder / des Dikaioteles? Ja? – ‚Des Dikaioteles, ja.‘ – Sprach mir die letzten Worte nur Echo nach? Oder ist's Wahrheit? / Wirklich? Es ist dieser Mann? – ‚Wirklich, es ist dieser Mann.‘“

81 Dazu grundlegend Klein, Robert: *Gestalt und Gedanke*, Berlin 1996, S. 15–49 (*Spirito peregrino*: Der Gedanke als pilgernder Geist); Culianu, Ioan P.: *Eros und Magie in der Renaissance*, Frankfurt a. M., Leipzig 2001. Paradigma ist die Realpräsenz des lebenden Christus in seinem toten Abbild in Turin: „Ma l'immagine del morto, che qui si vede insieme col salutare giovamento dell'anime porta seco una dolcezza ineffabile,

Die situative Austauschbeziehung zwischen Werk und Umgebung ist dabei von zentraler Bedeutung. Die Übergänglichkeit dynamischer, vitaler Vorgänge zwischen Leben und Tod wird im Werk gleichsam auf Dauer gestellt. Damit ist Temporalität zugleich in die Werke eingeschrieben und transzendiert. Die Werke zeigen ihr potentielles Leben in der Zeit, die aber als Vergänglichkeit eine geringere Macht über sie hat. Kunst fordert die Macht des Todes heraus, die Berge einebnet,⁸² und schafft ein dauerhaftes Äquivalent des Lebens, in das immer schon der Tod eingeschrieben ist.

„Ceda dunque la falce a lo scarpello,
Ché certo al Tempo ed a la Morte mai
Soggiacer non deuea corpo sì bello.“⁸³

che consola gli occhi, intenerisce gli spiriti, & ricercando le viscere insino all'intime carverne del cuore, riempie il petto de' credenti di celeste soavità.“ Marino: *Dicerie Sacre* (s. Anm. 1), I, iii, 108. Dieser fortdauernde ontologische Zweifel mag auch ein Grund dafür sein, warum Marino bei seiner Umdeutung der Narcissus-Mythe im 5. Gesang des *Adone* dem tragischen Helden, anders als bei Ovid, die Erkenntnis des Scheinbildes erspart und ihn stattdessen im ungebrochenen Glauben an die Realität des „simulacrum“ zugrunde gehen lässt; vgl. Grubitzsch-Rodewald: *Die Verwendung der Mythologie* (s. Anm. 25), S. 147–182. (Christine Ott bereitet zur Ästhetik des „simulacrum“ bei Marino eine umfassende Studie vor.)

82 „[...] Di duro acciaio ha temperati i denti, / infrangibili, eterni, admantini; / dele torri superbe ed eminenti / rode e rompe con questi i sassi alpini; / [...] divorator del tutto, alfin risolve / le più salde materie in trita polve.“ Marino: *Adone* (s. Anm. 61), S. 533 (X, 58).

83 Marino: *La Galeria*, S. 404 (Statue 36 Statua di bella Donna).

Beitrag Frank Fehrenbach



Farbabb. 3: Curzio Maccarone: Fontana rustica, 1572–1573,
Caprarola, Palazzo Farnese