

Der Brief eines Dichters an einen Maler: Dichtung und Malerei im Vergleich

von Gabriele K. Sprigath

In der europäischen Kulturgeschichte liegt ein Thema brach, das für die Geschichte der Dichtungslehren und der Malereitheorie sowie deren Verhältnis zueinander grundlegend ist: der seit der Antike herrschende Vorrang der Sprachkünste gegenüber den bildnerischen Künsten Malerei und Bildhauerei.¹ Der folgende Beitrag möchte auf ein zu erschliessendes Arbeitsgebiet aufmerksam machen.

1.

Urbain Chevreau (1613-1701), Dichter, Autor von Theaterstücken, Romanen und wegen seiner Schrift *L'Ecole du sage, ou les caractères des vertus et des vices* (1646) den Moralisten zugeordnet, bedankt sich in einem vor 1642 an den Maler Claude Vignon (1593-1670) gerichteten Brief für eine ihm von diesem geschenkte Zeichnung.² Dazu schreibt er:

„[...] Ce n'est pas d'aujourd'hui que la peinture a fait honte à la Poesie, & que de ces deux soeurs la muette l'a bien souvent emporté sur celle qui parle. Ce qui recrée la veue n'est pas moins beau que ce qui chatouille l'oreille, & iusques ici ie n'ai pas lû que le son fût plus agréable que la couleur & la lumiere. Pour moi ie crois que les aveugles sont plus malheureux que les sourds, que ceux-ci ne perdent pas tant que les autres, & qu'on peut voir de plus belles choses qu'on n'en peut entendre.“³

Der Dichter hat seinen Dank an den Maler mit einem Vergleich von Dichtung und Malerei präsentiert, in dem das Motiv der „Schwestern“ mit dem auf das Dictum des Simonides zurückgehenden Topos von der Stummheit der Malerei verknüpft ist.⁴ Die mit der Verwandtschaftsmetapher angezeigte Nähe der beiden Künste wird so durch die Polarität von *sprechen* und *stumm sein* gebrochen.

Dieses spannungsvolle Verhältnis hat Chevreau zugunsten der „stummen“ der beiden „Schwestern“ aufgelöst: die Malerei würde die *Dichtung* nicht nur *beschämen*, sondern diese sogar *besiegen*. Seine offensichtliche Vorliebe ist dreifach begründet: die Malerei, die den Sehsinn „erfreut“, sei ebenso „schön“ wie das gehörte Gedicht, Farbe und Licht seien „angenehmer“ als der Ton und die „sichtbaren Dinge“ seien schöner als die „gehörten“. Wenn der Dichter erklärt, er ziehe den Anblick von Malerei dem Anhören von Dichtung vor, so wohl auch, um seinen Dank an den Maler Vignon rhetorisch zu steigern. Doch der Vorrang, den er

¹ Zu dessen Rezeptionsgeschichte : Gabriele K. Sprigath , Das Dictum des Simonides , in:*Poetica* , 36 , 2004 , 3-4 , S.243-280 .

² Zu Chevreau: Jean Lafond (Hrsg.) , *Moralistes du XVIIe siècle de Pibrac à Dufresny*, Paris : Robert Laffont, 1992 , S. 23-27 : „Du `Caractère` anglais à Urbain Chevreau“ .

³ Zitat nach : *Lettres nouvelles de Mr Chevreau* (1642) , S.87-88; wiederabgedruckt bei Jacques Thuillier , *Textes du XVIIe siècle oubliés ou peu connus concernant les arts* , in:*XVIIe siècle* , Janvier/Mars , 1983 , No 138 , 35e année , No 1 , S.125-140 ; im Zitat S. 129-130 fehlt : „que ceux-ci ne perdent pas tant que les autres“ .

⁴ „Das Gedicht soll sprechende Malerei, Malerei ein stummes/lautloses Gedicht sein.“ (*Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse.*) , in:*Rhetorica ad C. Herennium. De ratione dicendi*, IV.39 , Theodor Nüßlein , (Hrsg. und Übersetzer), lateinisch-deutsch , Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994 , S.251 .

damit der Malerei eingeräumt hat, kann ebenso als Hinweis auf einen Rangstreit verstanden werden, hatte doch die Dichtung als Sprachkunst auch in dieser Zeit den höheren Sozialstatus gegenüber der immer noch als Handwerk geltenden Malerei.⁵

Umso bemerkenswerter ist es, daß in diesem Fall die Malerei der Dichtung den Rang ablauft: Chevreau findet das beim Sehen Wahrgenommene nicht etwa nur ebenso schön wie das Gehörte, sondern noch dazu sehenswerter als das Gehörte hörens Wert. Indem er den Vorrang des Sehens gegenüber dem Hören zugunsten der Malerei in die Waagschale wirft, war die Dichtung auf den zweiten Platz verwiesen.⁶ Mit dem Nebeneffekt, daß auch eine seit der Antike herrschende Dichotomie entfiel, derzufolge auf der Ebene der Wahrnehmung das Sehen gegenüber dem Hören, auf der Ebene der Tätigkeiten aber das Sprachwerk gegenüber dem gezeichneten, gemalten oder skulptierten Bildwerk den Vorrang hatte.⁷

2.

Das entscheidende Kriterium für Chevreaus Urteil über ein Gedicht oder ein Gemälde ist, daß das von ihm als schön empfundene Werk *agréable* (agréable) sei und *erfreue* (recréer). Anderer Auffassung war da sein Zeitgenosse Jules de La Mesnardière, dessen 1639 erschienene *Poetik* mit programmatischen Überlegungen zum Verhältnis zwischen dem *Nützlichen* (l'utile) – das bei Chevreau nicht vorkommt – und dem *Angenehmen* (l'agréable) beginnt:

„[...] toutes les connaissances qui peuvent éclairer nôtre ame, sont à parler absolument, ou utiles ou agréables. Dans cette disposition qui semble faire deux parties des choses spirituelles, il ne faut certes pas douter que les Sciences profitables n'emportassent la préférence, si on les pouvoit separer d'avec les délicieuses, et si la Philosophie ne nous faisoit pas reconnaître que l'Entendement du sage ne met aucune distinction entre le plaisant et l'utile.[...]"⁸

⁵ Thuillier, *Textes* (wie Anm. 3), S. 129 spricht vom „Paragone“, der zu dieser Zeit „encore point trop usé en France“ gewesen sei und daß Chevreau, „la courtoisie et la gratitude aidant“, „franchement parti en faveur de la peinture contre la poésie“ ergreife. Zum als „Paragone“ mißverstandenen Rangstreit: Sprigath, *Simonides* (wie Anm. 1), S. 273. Zur Rangordnung der Künste: Paul Oskar Kristeller, *Das moderne System der Künste* (1951), in: *Humanismus und Renaissance. II: Philosophie Bildung und Kunst*, Eckhard Keßler (Hrsg.), Übersetzungen aus dem Englischen von Renate Schweyen-Ort, München: Wilhelm Fink, 1976, S. 164-206.

⁶ Chevreaus Vergleich ähnelt Leonardos Rangstreit-Argumentation; doch argumentiert Leonardo aus seiner Interessenlage als Maler anders als der Literat Chevreau: Sprigath, *Simonides* (wie Anm. 1), S. 272-280.

⁷ Zum Vorrang des Auges und des Sehens: Gudrun Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, München: Wilhelm Fink, 1984; zur Dichotomie: Sprigath, *Simonides* (wie Anm. 1), S. 274; zum Vorrang des Sehens: im 17. Jahrhundert: z.B. Georges de Scudéry, *Observations sur le Cid* (1637), in: Armand Gasté (Hrsg.), *La Querelle du CID pièces et pamphlets publiés d'après les originaux*, Paris: Welter, 1898, Nr. IV, S. 71-111, (reprint: 1970), bes. S. 81: „[...] et que ce que nous voyons, touche bien d'avantage l'âme, que ce que nous oyons simplement (comme l'a dit Horace. [...]).“

⁸ Jules de La Mesnardière: *La poétique* (1639), zitiert nach der Ausgabe von 1640. S.A; der erste Satz paraphrasiert den Anfang von Iulius Caesar Scaligers einflußreichem Werk *Poetics libri septem* (1560): „Alle unsere Angelegenheiten beruhen auf der Gattung des Notwendigen oder des Nützlichen oder des Angenehmen.“ (Res omnes nostrae aut necessarii aut utilis aut delectabilis genere comprehenduntur). Zitiert nach Julius Caesar Scaliger, *Poetics libri septem-Sieben Bücher über die Dichtkunst*, Luc Deitz (Hrsg. und Übersetzer), Stuttgart-Bad Cannstadt: Frommann-Holzboog, 1994, Bd. 1, S. 58-59. Die erste Qualität, *das Notwendige*, hat La Mesnardière nicht übernommen; zu Scaligers Einfluß auf La Mesnardière: ebd. S. LIV; zu La Mesnardière: René Bray, *La formation de la doctrine classique en France* (1931), Paris: Nizet, 1966, S. 54.

Zwar wird zunächst der Vorrang der nützlichen Wissenschaften erklärt, dann aber mit zwei Argumenten wieder eingeschränkt: sie seien nicht von den „köstlichen Wissenschaften“ zu trennen und der Weise würde nicht unterscheiden zwischen dem Nützlichen (l'utile) und dem, was gefällt (le plaisant).

Dann heißt es:

„Mais puisque nous éprouvons que le désir de scavoir est essentiel à nôtre ame, et qu'elle ne peut contenter cette inclination vertueuse que par l'étude des Sciences; il est fort aisé de iuger que selon ses sentimens le profit et la volupté ne sont pas deux choses diverses, et qu'elle trouve en mesme lieu l'utilité et les délices.“⁹

Auch die Aussage, daß die Seele Profit/Nützlichkeit und Wollust/Wonnen am „gleichen Ort“ finde, wird anschließend wieder eingeschränkt:

„Il faut neantmoins confesser qu'une vérité si connue n'est pas également sensible en toute espèce de Doctrine. Qu'il se treuve des connaissances qui semblent estre plus propres à travailler l'Entendement, que non pas à le divertir, et qui épuisent ses forces plutost que de les augmenter.“¹⁰

Denn es gäbe einige Lehren,

„de qui la nature est si douce, qu'encore qu'elles profitent, on dirait qu'elles sont formées pour estre un ieu de notre esprit. Cette manière tempérée où les belles expreßions adoucissent les Préceptes, entre aisément dans l'Intellect: et comme nôtre estomach tire une grande nourriture des alimens qui lui agréent, ainsi nôtre ame se remplit avec beaucoup d'avidité des connoissances qui plaisent.“¹¹

Eine dieser durch Vergnügen zu Erkenntnis führenden Lehren sei die Dichtung:

„J'estime qu'il n'y a personne qui ne iuge par soy-mesme que la Poésie est proprement cette Science agréable qui mesle les enseignemens parmi la recreation, et la gravité des Préceptes avec la douceur du langage.“¹²

Schon die Alten seien von der „puissance de ses charmes“ überzeugt gewesen und hätten sich ihrer bedient,

„lorsqu'il a été nécessaire de faire gouster aux hommes, alors encore sauvages, les choses qui devaient servir à l'instruction de leur vie.“¹³

Die Mysterien, „qui concernaient la Religion chez les premiers peuples du monde“ und „les lois de la plus sainte République que les paiens aient établie“ seien ihnen über Verse mitgeteilt worden. Doch damit nicht genug:

„Tout ce qu'il y a d'admirable dans les hautes speculations, et de commode dans les Arts, a eu besoin de ce langage pour se faire connoître aux hommes.“¹⁴

⁹ La Mesnardière, *poétique* (wie Anm. 8), S.A-B; das französische Wort *profit* kann mit Profit, Gewinn, Vorteil oder Nutzen übersetzt werden; fünf Bedeutungen sind in Antoine Furetières *Dictionnaire universel* (1690) aufgeführt: (1) „Avantage, utilité qu'on retire d'une chose.[...]“. (2) finanzieller Gewinn, (3) „profit de fief“, (4) „se dit aussi en termes de Pratique.“ (5) „se dit figurément en morale.“ In der Verbindung mit *délectable* bei Pierre Camus, *Diversitéz* (1609), zitiert nach Jean Descrains (Hrsg.), Paris: Atelier national, 1985, Bd. 1. S.141-142.

¹⁰ La Mesnardière, *poétique* (wie Anm. 8), Ebd. S.B.

¹¹ Ebd. .

¹² Ebd. S.B-C .

¹³ Ebd. S.C .

¹⁴ Ebd. .

Von den Alten hat La Mesnardière demnach die Auffassung übernommen, daß Dichtung eine *Sprache* sei, die Erkenntnis zu vermitteln habe.

Einen etwas anderen Akzent im Zusammenspiel vom *Angenehmen* und *Nützlichen* hatte Jean Chapelain in seiner programmatischen Einführung zu Gianbattista Marinis 1623 in Paris erschienenem epischen Verswerk *L'Adone* gesetzt:

„La fin de la Poesie estant l'Utilité, bien que procurée par le moyen du Plaisir, il y a de l'apparence que ce qui a l'Utilité pour obiet, c'est à dire ce qui tend à l'Utilité, soit plus estimable en icelle que ce qui n'a pour obiet que le Plaisir seulement, c'est à dire ce qui se termine au Plaisir; [...].“¹⁵

In dem die Wirkung von Dichtung bestimmenden Verhältnis von Nützlichkeit und Vergnügen hat Chapelain die Nützlichkeit, die für ihn in der „purgation des passions vitieuses“ bestand, höher bewertet und ihr damit den Vorrang gegenüber dem Vergnügen eingeräumt.¹⁶

Derartige Vorstellungen gehen auf die Verse 333-334 der *ars poetica* von Horaz zurück:

„Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich sagen, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist.“ (aut prodesse volunt aut delectare poetae/aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.)¹⁷

Horaz hat drei mögliche Relationen der beiden Wirkungsaspekte unterschieden – die beiden Varianten zugunsten des Nützlichen oder des Erfreuens und als dritte deren Verbindung – und sie drei Gruppen der Volksvertretung zugeordnet:

„Die Abstimmungsgruppe der Senioren verleumdet die Dichtungen ohne Nährwert, die vornehmen Ramnes lassen die herben links liegen; jede Stimme erhielt, wer Süßes und Nützliches mischte, indem er den Leser ergötzte und gleicherweise belehrte.“ (centuriae seniorum agitant expertis frugis/ celsi praetereunt poemata Ramnes;/ omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci/ lectorem delectando pariterque monendo.)¹⁸

Jede der ersten zwei Varianten finde den Beifall jeweils einer Gruppe von Rezipienten; die Mehrheit der Stimmen aber erhalte derjenige, der das „Süße“ und das „Nützliche“ miteinander vereine.

Seit der im 11. Jahrhundert einsetzenden Rezeption der Horaz'schen *ars poetica* begegnen die beiden Wirkungsaspekte in den unterschiedlichsten

¹⁵ Ernest Bovet, La Préface de Chapelain à l'Adonis, in: *Aus romanischen Sprachen und Literaturen. Festschrift Heinrich Morf*, Halle: Niemeyer, 1905, S.1-52, Zitat S.43.

¹⁶ Ebd. S.43; zu Chapelains Auffassung vom Verhältnis *Nutzen-Vergnügen*: Georges Forestier, De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634), in: *Qu'est-ce qu'un classique?* Alain Viala (Hrsg.), Paris: Klincksieck, 1993, S.87-128, bes. S.107-115: „Instruire ou plaire: la recherche de solutions modernes“; zu *plaisir/utilité* bei Guez de Balzac: Etienne Thuau, *Raison d'Etat et pensée politique à l'époque de Richelieu* (1966), Paris: Michel Colin, 2000, S. 254-255; zu Chapelain: Christian Jouhaud, *Power and Literature: The Terms of the Exchange 1624-1642*, in: *The Administration of Aesthetics. Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere*, Richard Burt (Hrsg.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, S.34-82, bes. S.50-61.

¹⁷ V. 343-344; Eckart Schäfer (Hrsg.), Stuttgart: Reclam, 1972; S.50 Anm. 56 der Hinweis, daß dieser Topos schon bei Eratosthenes (295/289- Ende. 3.Jh.v.u.Z.) und Neoptolemos von Parion (3.Jh.v.u.Z.) nachweisbar ist.

¹⁸ Ebd., V. 341-344; zu *Ramnes*: ebd., S. 40, Anm. 58: eine Centurie in der Klasse der Ritter.

literarischen Gattungen.¹⁹ Vom 16. Jahrhundert an ist ihr Verhältnis in den italienischen Dichtungslehren erörtert worden.²⁰ Im 17. Jahrhundert ist die Formel *Nutzen durch Gefallen* in Frankreich für die Dichtung zum Leitmotiv erklärt worden.²¹ Auch in anderen literarischen Gattungen, wie z.B. der religiösen Erbauungsliteratur der Jesuiten, ist sie zum Zuge gekommen. Das viel gelesene Buch *Peintures morales où les Passions sont représentées par Tableaux, par Caractères et par questions nouvelles et curieuses* (1640-1643) des Jesuiten Pierre Lemoyne sollte

„instruire agréablement le lecteur, et luy donner un divertissement utile et sérieux“.²²

Dem gleichen Wirkungsprinzip war auch Antoine Godeau, Bischof von Vence, als Autor des Buchs *Tableaux de Pénitence* (1654) verpflichtet:

„[...] pour porter les ames à la Piété, il estoit bon d’accompagner quelque fois la Doctrine de descriptions agréables, et de mesler ainsi le plaisir à l’utilité.“²³

In der Trias *Belehren-Erfreuen-Bewegen* (docere-delectare-movere) klingt die Wirkungslehre der Rhetorik nach.²⁴

Entsprechend konnte auch die Lebensführung an den Qualitäten des *Angenehmen* und des *Nützlichen* ausgerichtet sein: so war z.B. der Arzt Marin Cureau de La Chambre überzeugt:

„ [...] il n’y a point d’occupation si agreable, que d’apprendre à se connoistre, et à connoistre les autres; qu’il n’y a point mesme de si utile, que de mediter

¹⁹ Richard McKeon, *Poetry and Philosophie in the Twelfth Century: the Renaissance of Rhetoric* (1946), reprint in: ders. *Rhetoric. Essays in Invention and Discovery*. Mark Backman (Hrsg.), Woodbridge: Ox Bow Press, 1987, S.167-193.

²⁰ Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, 2 Bde.

²¹ Nach Bray, *doctrine classique* (wie Anm. 8), S.64-65 geht sie auf Scaligers Werk *Poetics libri septem* (1560), I. 1b 22-23 zurück: Deitz, *Scaliger* (wie Anm. 8), S.60/61: „Hic enim finis est medium ad illum ultimum, qui est docendi cum delectatione.“ An die Stelle des Horazischen *prodesse* (nutzen) ist *docendi* getreten. Zur Verbreitung des Topos *Nutzen durch Gefallen* in Frankreich: Bray, *doctrine classique* (wie Anm. 8), II.I. S.63-84: „Les fins de la poésie: art et morale“. Zu dessen Vorgeschichte in Italien: Bernard Weinberg, *Castelvetro’s Theory of Poetics*, in: Ronald Salmon Crane (Hrsg.), *Critics and criticism. Ancient and Modern*, London: University of Chicago Press, Cambridge University Press, 1952, S.349-371 und Weinberg, *History* (wie Anm. 20); in der Rhetorik: Heinrich F. Plett, *Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*, Tübingen: Max Niemeyer, 1975, S.118-143: „Die Aufnahme des Horazischen ‘prodesse’ - ‘delectare’.“ Plett unterscheidet eine pädagogische, apologetische und neoklassizistische Interpretation des Topos.

²² Zitat nach Anne Mantéro, *La Galerie d’Ampère: description et narration dans les Peintures Poétiques du P. Le Moyne*, in: *XVIIe siècle*, Avril-Juin, 1987, No 155, 39e année, No 2, S.133-154, Zitat S.133; ebd.: „Conformément à la stratégie des Jésuites, il s’agit de s’accomoder aux goûts du public frivole, afin de le mieux convertir, ou, selon une comparaison adoptée par l’auteur, de lui proposer une médecine qui cache son amertume.“ Marc Fumaroli, *Définition et description: scolastique et rhétorique chez les jésuites des XVIe et XVIIe siècles*, in: *Travaux de linguistique et de littérature*, publiés par le Centre de Philologie et de littérature romane de l’Université de Strasbourg, Ouvrage publié avec le concours du CNRS, dépôt Paris. Klincksieck, 1980, S.37-48, S.46 zu Le Moyne: „Sur la ‘sévrité de L’Escole, où toutes choses sont réduites au Syllogisme’, le P. Le Moyne a jeté le voile brodé des ‘ornemens de l’expression’, et ‘les richesses que j’ay pu tirer commodement des Anciens.’“ Zu Pierre Le Moyne (1602-1671): Richard Crescenzo, *Peintures d’instruction. La postérité des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l’époque classique*, Genf: Droz, 1999, S.250-260.

²³ Antoine Godeau: *Les tableaux de la Pénitence* (Paris 1664); Zitat aus der Einleitung; zu Godeau: Crescenzo, *peintures d’instruction* (wie Anm. 22), S.240-249. Fumaroli, *définition* (wie Anm. 22), S.38 zur „strategie pastorale“ der Jesuiten, „qui allie à la fermeté orthodoxe de la ‘doctrine’ tridentine, la diversité d’une rhétorique dévote, où l’esthétique de la variété se met au service de l’utilité et de la bienséance.“

²⁴ Überblick zur Bedeutung der Trias bei Cicero und Quintilian: Barbara Kursawe, *Docere-delectare-movere: Die officia oratoris bei Augustinus in Rhetorik und Gnadentehre*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2000.

continuellement sur les Oeuvres de Dieu, qui sont plus merveilleuses dans l'Homme, que dans tout ce qu'il a fait dans l'Univers."²⁵

Nutzen durch Gefallen – in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts ist das ein Topos mit normativem Geltungsanspruch, der vielfältig einsetzbar in unterschiedlichsten Bedeutungszusammenhängen auftritt.²⁶

3.

La Mesnardière hat ihn in seiner *Poetik* (1639) als Verhältnis von „utilité/profit/gravité“ und „délices/volupté/douceur“ erläutert. Seine Ausführungen weisen ein Strukturmuster auf, dem das auf die aristotelische Naturphilosophie zurückgehende, von Thomas von Aquin weiterentwickelte Modell der dreifach abgestuften Seelenvermögen zugrundeliegt: zuunterst das vegetative, darüber das sensitive und zuoberst das intellektive Seelenvermögen.²⁷ Noch im 17. Jahrhundert war es Grundlage der in Schulen, Universitäten und über die enzyklopädische Literatur vermittelten Bildungsprozesse.²⁸ In La Mesnardières Variante ist es auf ein zweistufiges System verkürzt: *Nützlichkeit/Profit/Ernst* entsprechen dem intellektiven, *Wonnen/ Wollust/ Sanftheit* dem sensitiven Seelenvermögen.²⁹ So z.B. auch in der Schrift zur Unterweisung des Dauphin von La Mothe Le Vayer:

²⁵ *Le système de l'âme* (1664), Preface, reprint 2004, S.13; zu Marin Cureau de La Chambre: Anthony Levi, S. J., *French Moralists. The theory of the passions 1585 to 1649*, Oxford: Clarendon Press, 1964, S.248-256: Kap. 9: "Medicine and Morals".

²⁶ Forestier, *modernité anti-classique* (wie Anm. 16), S.107: „Le principe de l'`instruire en plaisant` a été si souvent répété, sous toutes les formes, et par un si grand nombre de critiques et d'écrivains majeurs du XVIIe siècle, qu'il paraît consubstantiel à l'émergence de l'esthétique classique française.“ Gleichwohl fehlt bisher eine systematische Untersuchung zu diesem Topos.

²⁷ Zu Aristoteles: Wolfgang Welsch, *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1987; zum aristotelisch-thomistischen Modell: Mino Bergamo, *L'Anatomia dell'Anima da Francois de Sales à Fénelon*, Bologna: Mulino, 1991, S.44-48; auch Gérard Ferreyrolles, *Compendium sur l'imagination dans les Pensées*, in: *L'Imagination au XVIIe siècle*, Pierre Ronzeaud (Hrsg.), Paris: Honoré Champion, 2002, S.139-154, bes. S.139-140; Alain de Libera, *Die mittelalterliche Philosophie*, München: Wilhelm Fink, 2005, S.109-122: „Psychologie und Ethik: 1. Das Subjekt des Denkens.“

²⁸ Wie z.B. in den *Diversités* von Jean-Pierre Camus; dazu: Jean Descrains, *Camus* (wie Anm. 9), Bd. 1, S.312-330: „La Psychologie“; auch dem Werk des Arztes Marin Cureau de La Chambre, *Le système de l'âme* (1664), reprint 2004 mit einem Vorwort von Michel Le Guern, liegt diese dreistufige Gliederung zugrunde. Weitere Beispiele bei Geneviève Rodis-Lewis, *Le Problème de l'inconscient et le cartésianisme* (1950), Paris: PUF (Neuausgabe 1985); zum Erziehungssystem: Laurence Brockliss, *French higher education in the seventeenth and eighteenth centuries. A cultural history*, Oxford: Clarendon Press, 1987; zur enzyklopädischen Literatur in Frankreich: Neil Kenny, *The Palace of Secrets. Béroalde de Verville and Renaissance Conceptions of Knowledge*, Oxford: Clarendon Press, 1991.

²⁹ Bergamo, *anatomia* (wie Anm. 27), S. 48-50 zeigt auf, daß im philosophischen Schrifttum das aristotelisch-thomistische dreistufige Modell, in dem der Spiritualisten hingegen das aus diesem abgeleitete zweistufige Modell gängig war; bes. S. 49: "[...] i piani dell'anima di cui abbia senso tener conto, se ci si riferisce al modello aristotelico-tomista, si riducono a due: il piano sensitivo e il piano razionale.“ Das zweistufige, aus dem Intellekt als der höheren und der *sensation* als der niedrigeren Stufe bestehende Modell: Bergamo spricht von einer „griglia binaria o biplanare“ und von einer „topica biplanare dell'interiorità“ (S. 49). Sie ist schon bei Ronsard gegeben, in seiner 1576 in der Akademie Heinrichs III. vorgetragene Rede zum Thema *Des Vertus intellectuelles et morales*; dazu: Edouard Frey, *Origines de l'Académie Française. L'Académie des Valois* (1887), Paris: reprint 1969, S.225-230; zur Datierung: Robert Sealy, S. J., *The Palace Academy of Henry III*, Genf: Droz, 1981, S. 40. Eine vierstufige Variante bei Mugnier, *Véritable politique du Prince chrétien* (1647): „Au plus bas degré de l'échelle des êtres, nous trouvons les êtres inanimés, puis, en nous élevant, nous rencontrons les âmes végétaives, qui font pousser les plantes, les âmes sensibles, qui donnent la vie aux animaux et, enfin, l'homme qui, doué de raison,

„Pour ce que nous vivons plus par le spirituel et le raisonnable, que par le végétale et le sensitif, il est sans doute, qu'on doit avoir plus de soin de la culture de l'esprit, que de celle du corps.“³⁰

Das „Geistige und das Vernünftige“ gehören zum höheren intellektiven, der Körper mit den Sinnen hingegen zum niederen sensitiven Seelenvermögen.

In beiden Fällen, im dreistufigen aristotelisch-thomistischen Modell (1) wie in dessen verkürzter zweistufiger Form (2), ist das Verhältnis der Seelenvermögen durch eine hierarchisierende Wertung reguliert. Im ersten Modell ist die jeweils untere Stufe als in die jeweils obere eingehend und im Intellekt als der höchsten Stufe der Leiter aufgehoben gedacht.³¹ Im zweistufigen Modell ist das intellektive Seelenvermögen der *obere*, das sensitive der *untere* Teil der als Raum vorgestellten Seele.³² Die beiden Modellen gemeinsame hierarchisierende Wertung wird auch in der Formel *Nutzen durch Erfreuen* vermittelt: das *Nützliche* zielt auf das intellektive und das *Erfreuen* auf das darunter eingestufte sensitive Seelenvermögen als Sitz der Einbildungskraft (imagination).

4.

In diesem hierarchisierenden Wertesystem war ein Konfliktpotential angelegt, das beim Erscheinen des die Sinnesfreuden feiernden Gedichtbandes *Le Parnasse satyrique* (1622) in Paris offen zutage getreten ist.³³ Als dessen vermuteter Verfasser wurde der Dichter Théophile de Viau von dem Jesuiten Francois Garasse als „chef de la bande des athéistes“ und „roy des libertins“ denunziert.³⁴ Der Staatsanwalt des Königs Molé leitete beim Parlement (oberster Gerichtshof) ein Verfahren gegen den Dichter ein, in dessen Verlauf der unterdessen Flüchtige in Abwesenheit wegen Beleidigung der göttlichen Majestät zum Feuertod verurteilt wurde. Noch vor Überschreiten der Grenze ins Ausland wurde Viau gefaßt und blieb zwei Jahre in der Concièrgerie in Paris inhaftiert. Am 1. September 1625

capable d'entrer dans le commerce des pures intelligences, est fait pour avoir le commandement et l'emprise sur les autres espèces.“ (Zitat nach Thuau, *raison d'état* (wie Anm. 16), S.145).

³⁰ Francois de La Mothe le Vayer, *De l'instruction de Monsieur le Dauphin* (1641); zitiert nach der Werkausgabe von 1756 (reprint 1970), T. I partie I. S.221-222. Jean-Pierre Cavaillé, *Dis/simulations. Jules-César Vanini, Francois La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto*, Paris: Honoré Champion, 2002, S.141-197: „La Mothe Le Vayer, la main libertine“.

³¹ Bergamo, *anatomia* (wie Anm. 27) S.46: „Si disegna così uno schema di pensiero, in cui l'anima di rango inferiore viene inclusa come un grado, o come un livello, nell'anima di rango superiore, cosicché l'anima sensitiva degli animali risulta composta da un grado vegetativo e da un grado *propriamente* sensitivo, e l'anima razionale degli uomini da un grado vegetativo, da un grado sensitivo, da un grado *propriamente* razionale.“

³² Bergamo, *anatomia* (wie Anm. 27) S.50 spricht vom „inneren Raum“ (spazio interiore); zum Raum als Metapher für die Seele: Benedetta Papisogli, *L'espace intérieur et l'anatomie de l'âme*, in: *XVIIe siècle*, jan./mars 1999, No 202, 51e année, No 1, S. 125-134; dies., *Le „fond du coeur“*. *Figures de l'espace intérieur au XVIIe siècle*, Paris: Honoré Champion, 2000.

³³ Claire Lynn Gaudiani, *The Cabaret Poetry of Théophile de Viau. Texts and Tradition*, Tübingen: Narr, Paris: Place, 1981.

³⁴ Louise Godard de Donville, *Le Libertin des origines à 1665: un produit des apologistes*, Paris – Seattle – Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature, 1989, S.119-192: Kap. III: „Le libertin dans la Doctrine curieuse (1): Théophile: un `monstrueux portrait`.“

wurde das Urteil in lebenslange Verbannung umgewandelt. 1626 starb Viau in Paris im Hotel de Montmorency, dem Wohnsitz seines Protektors.³⁵

Eine neue kulturpolitische Situation entstand mit der 1635 unter Kardinal Richelieu gegründeten *Académie française*.³⁶ Deren Hauptaufgabe sollte es sein,

„de travailler avec tout le soin et toute la diligence possibles à donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente, et capable de traiter des arts et des sciences.“³⁷

Auf der Grundlage einer für das Französische als Nationalsprache zu erarbeitenden Norm sollte sie

„composer un dictionnaire, une grammaire, une rhétorique et une poétique“³⁸

Von den drei Projekten ist nur das erste, für die neue Institution politisch wichtigste realisiert worden, und auch das erst nach über fünfzig Jahre währenden Auseinandersetzungen zwischen den Verfechtern sich bekämpfender Auffassungen von Sprache: 1694 erschien der erste Band des Wörterbuchs der *Académie française*.³⁹

Zur politischen Funktion der französischen Sprache heißt es im ersten, von Nicolas Faret redigierten Programm der *Académie française* (1635): sie solle geregelt und gepflegt werden, damit der mit Waffen errungene Ruhm des Königs nicht in Vergessenheit gerate.⁴⁰ Denn unter allem, was die „industrie des hommes“ hervorzubringen vermöge, „pour résister à la décadence générale des choses du monde“, seien

„les ouvrages d'éloquence soit en prose, soit en vers, [...] ceux qui se conservent le mieux, pource qu'ils plaisent le plus.“⁴¹

³⁵ Guido Saba, Alvin Eustis, Claire Gaudiani, Théophile de Viau (1590-1626), in: *La poésie française du premier 17e siècle textes et contextes*, David Lee Rubin (Hrsg.), Tübingen: Narr, 1986, S.223-225.

³⁶ Marc Fumaroli, Les intentions du Cardinal de Richelieu, Fondateur de l'Académie française, in: *Richelieu et la Culture*, Roland Mousnier (Hrsg.), Paris: Editions du CNRS, 1987, S.69-78.

³⁷ Art. 24 der Statuten; zitiert nach: Alain Viala, Une nouvelle institution littéraire, les dictionnaires du français vivant. Polémiques autour de la genèse d'un genre et significations sociales, in: *De la mort de Colbert à la révocation de l'édit de Nantes: un monde nouveau?* Louise Godard de Donville (Hrsg.), XIVe Colloque (Janvier 1984) C.M.R. 17 (Centre Méridional de Rencontres sur le XVIIe siècle) Marseille, 1985, S.89-96, Zitat. S.90.

³⁸ Ebd.; das sind drei von den fünf Disziplinen der Humanisten.

³⁹ Darstellung der Entwicklung bis 1694: Viala, *nouvelle institution* (wie Anm. 37). Insbesondere zu den philosophischen und sozialpolitischen Hintergründen der Auseinandersetzungen zwischen Gassendisten, Cartesianern und Jansenisten um die Sprache: Ulrich Ricken, *Sprache, Anthropologie, Philosophie in der französischen Aufklärung. Ein Beitrag zur Geschichte des Verhältnisses von Sprachtheorie und Weltanschauung*, Berlin: Akademie-Verlag, 1984, S.11-76: „Im Vorfeld der Aufklärungsdebatte: Die Sprache im Spannungsverhältnis von geistiger und körperlicher Natur des Menschen“.

⁴⁰ Nicolas Faret, *Projet de l'Académie pour servir de préface à ses statuts* (1635), in: Jean Rousselet (Hrsg.), *Saint-Etienne*. Université de Saint-Etienne, 1983; zum Aufwerten der französischen Sprache gegenüber dem Lateinischen und Italienischen: Marc Fumaroli, *Blaise de Vigenère et les débuts de la prose d'art française: sa doctrine d'après ses préfaces*, in: *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, Jean Lafond/André Stegmann (Hrsg.), Paris: Vrin, 1981, S. 31-51; zum Verhältnis von Latein und Französisch im Bildungssystem: Bernard Beugnot, *La précellence du style moyen (1625-1650)*, in: Marc Fumaroli (Hrsg.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris: PUF, 1999, S.539-599, bes. S.552: „Latin' et `vernaculaire'ne s'opposent pas comme `ancien`à `moderne`, car le latin demeure une langue vivante qui peut accueillir une réflexion très contemporaine, allusive et codée (John Barclay, Guez de Balzac) et une référence commune par rapport à laquelle s'inventent et se détachent les orientations spécifiques à chaque domaine du vernaculaire; le transfert des modèles rhétoriques anciens a même favorisé le développement du français.“

⁴¹ Faret, *projet* (wie Anm. 40), S.5.

In dieser Sichtweise haben die Werke der Beredsamkeit den Vorrang vor allen anderen Produkten menschlichen Fleißes, und zwar weil sie, wie behauptet wird, die stärkste Wirkung auf die Gefühle ausüben würden.⁴²

Diese erklärtermaßen psychagogische Funktion von Sprachwerken ist am Leitmotiv *Nutzen durch Erfreuen/Vergnügen* ausgerichtet:

„En effet comme nous ne voyons personne de bon sens, qui prefere les roses & les Mirthes à l'abondance des moissons & à la fertilité des Oliviers; & que ceux qui scavant joindre l'utile au delectable ne negligent pas de faire cultiver les champs & les vergers, pour le soin qu'ils ont de leurs Parterres & de leurs Iardins. De mesme les Esprits sublimes & judicieux s'imposent esgalement la necessité de satisfaire l'entendement, & de contenter le sens exterior par la force & l'abondance des arguments, & par la recherche du nombre, & des fleurs de l'Elocution.“⁴³

Auch hier scheint die hierarchisierende Wertung durch, die das Verhältnis der beiden Seelenvermögen reguliert: das Nützliche und das Verständnis gehören mit der Sprache zum höheren Register des *Intellekts*, dem der *äußere Sinn* untergeordnet ist.⁴⁴

Unter diesen Prämissen hat die *Académie française* programmatisch den Herrschaftsanspruch der französischen Sprache angemeldet:

„Car si nos heureux succez continuent comme ils ont commencé, on peut dire que nostre langage sera bientost celuy de toutes les Nations de l'Europe.“⁴⁵

Das Umsetzen dieses Programms hat Richelieu mit Hilfe eines Kreises von Literaten betrieben, zu dem neben Francois Le Métel Boisrobert auch Nicolas Faret und Jean Chapelain gehörten.⁴⁶ Der Kardinal beförderte das Entstehen einer von ihm persönlich kontrollierten Presse, die in erster Linie Frankreichs Kriegspolitik propagandistisch aufzubereiten hatte.⁴⁷ Seine Vorliebe galt dem Theater, dessen Entwicklung er durch gezielte Maßnahmen beeinflußt und gelenkt hat.⁴⁸ Unter seiner Ägide wurde auch der Kulturkampf eingeleitet, in dem Italien

⁴² Zum Terminus *éloquence/Beredsamkeit*: Marc Fumaroli , *L'Age de l'éloquence* (1980) , Genf : Droz , 2002; Beugnot , *style moyen* (wie Anm. 40) , S.541-542: „[...] Mais le terme d'`éloquence´ connaît alors une extension peut-être plus large que celui même de `rhétorique´ dont les résonances se font plus scolaires ou didactiques; à la technique (ars), il ajoute une ambition qui, au-delà de tout précepte, se rêve et se projette en des modèles imaginaires; il se leste aussi d'une charge affective plus grande qui lui confère une existence quasi mythiques: [...]“

⁴³ Faret, *projet* (wie Anm. 40) , S.42 .

⁴⁴ Entsprechend der Doppelbedeutung *Sprache/Vernunft* des griechischen Wortes *logos*. So schon 1623 Jean Chapelain im Vorwort zu *Marinos Adone* .

⁴⁵ Faret , *projet* (wie Anm. 40) , S.6-7 .

⁴⁶ Thuau , *raison d'état* (wie Anm. 16) , S.169-178: „Richelieu et le gouvernement des esprits.“ Fumaroli , *Age* (wie Anm. 41) , S.647-659: „Le Parnasse de l'Eloquence royale: L'Académie française sous Richelieu.“; Georges Couton , *Richelieu et le théâtre*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon , 1986; Jouhaud , *Power* (wie Anm. 16) ; Beugnot , *style moyen* (wie Anm. 40) , S.554: „ [...] la volonté de Richelieu d'enrégimenter les écrivains au service du prestige royal noue des rapports complexes entre l'exercice de la plume et du discours, le pouvoir monarchique et l'évolution sociale. Le mécénat royal lie désormais de façon plus étroite maîtrise rhétorique et carrière.“

⁴⁷ Zur Gründung der Gazette von Renaudot und ihrer Geschichte: Thuau , *raison d'état* (wie Anm. 16) , S.214-226; Gilles Fayel , *Richelieu et la Gazette aux origines de la Presse de Propagande*, in:*Richelieu et la Culture* , Roland Mousnier (Hrsg.), Paris : Editions du CNRS , 1987 , S. 103-123; Simone Mazauric , *Savoirs et philosophie à Paris dans la première moitié du XVIIe siècle. Les conférences du Bureau d'adresse de Théophraste Renaudot (1633-1642)*, Paris : Publications de la Sorbonne , 1997 .

⁴⁸ Couton , *Richelieu* (wie Anm. 46) ; Georges Couton , *Richelieu et le théâtre* , in:*Richelieu et la culture* , Actes du Colloque international en Sorbonne, Roland Mousnier (Hrsg.), Paris : Editions du CNRS , 1987, S.79-101 .

im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts aus seiner kulturellen Führungsposition in Europa von Frankreich verdrängt werden sollte.⁴⁹

5.

Indessen ist das *mot d'ordre* dieser am Vorrang der Sprache und der Beredsamkeit ausgerichteten Kulturpolitik *Nutzen durch Gefallen* umstritten gewesen.⁵⁰ 1637 ist es in den Auseinandersetzungen um den Theatererfolg von Corneilles Tragi-Komödie „Le Cid“ und um die Person des Autors ins Kreuzfeuer der Kritik geraten. Georges de Scudéry hatte Corneille vorgeworfen, er habe sich über den Regelcodex der aristotelischen Poetik hinweggesetzt.⁵¹ Auch habe er gegen die Regel vom *unterhaltenden Belehren* verstoßen: denn man müsse wissen,

„[...] il faut savoir que le Poeme de Théâtre fut inventé, pour instruire en divertissant; et que c'est sous cet agreable habit, que se desguise la Philosophie, de peur de paroistre trop austere aux yeux du monde; et par luy (s'il faut ainsi dire) qu'elle semble dorer les pilules, afin qu'on les prenne sans repugnance, et qu'on se trouve guery presque sans avoir connu le remede.“⁵²

Aufgabe des Theatergedichts sei es, über die ihm eigene Wirkung des *Angenehmen* die Strenge der Philosophie als das *Unangenehme* zu vermitteln. In Scudéry's Vergleich der Wirkung des Theatergedichts mit einer Medizin klingt, in der Metapher der vergoldeten Pillen rhetorisch verkürzt, die aristotelische Katharsislehre an.⁵³

Anhänger und Gegner des *Cid* und seines Autors haben ihren Schlagabtausch mit harten Bandagen ausgetragen.⁵⁴ Schließlich forderte Georges de Scudéry die *Académie française* auf, zu diesem Konflikt Stellung zu nehmen: in dem von Jean Chapelain redigierten Dokument (1638) werden die pro und contra Corneille und sein Werk ins Feld geführten Argumente gegeneinander abgewogen.⁵⁵ U.a. wird festgestellt, daß das Prinzip *Nutzen durch Gefallen* zugunsten des *Gefallens* oder des *Nutzens*, polarisierend also, ausgelegt werde:

⁴⁹ Madeleine Laurain-Portemer, *Etudes Mazarines*, Paris: Boccard, 1981, Bd. I.

⁵⁰ Bray, *doctrine classique* (wie Anm. 8), S.63-84: „Les fins de la poésie: art et morale.“

⁵¹ *Observations sur le Cid* (1637), abgedruckt bei Gasté, *querelle* (wie Anm. 7), S.71-111.

⁵² Ebd. S. 79; zu der Forderung, *unauffällig*, d.h. unbemerkt, beiläufig zu *belehren*: Forestier, *modernité* (wie Anm. 16) S.109 das Zitat von G. de Balzac (1644): „Il faut sentir l'instruction; mais il ne faut pas la voir.“

⁵³ Topos: *bittere Medizin* müsse *süß* verpackt werden; z.B. Pierre Le Moyne, *Peintures morales* (1640/1641): „Il y a des Malades, à qui le seul nom du Médecin est amer; [...] il faut qu'il ait l'adresse de leur donner la santé en parfums et en confitures.“ Donna Kuizenga, *Mixed Media: Word and Image in Les Peintures morales*, in: EMF: *Studies in early modern France*, David Lee Rubin (Hrsg.), Charlottesville: Rookwood Press, 1994, S. 77-89, Zitat S. 77-78.

⁵⁴ Gasté, *querelle* (wie Anm. 7); Jouhaud, *power* (wie Anm. 16), S.37-42: „The Quarrel of the Cid“; Hélène Merlin, *Public et Littérature en France au XVIIIe siècle*, Paris: Les Belles Lettres, 1994, S.153-193, Kap.V: „La querelle du Cid: de la république des Lettres au public“ und S.195-236, Kap. VI: „Public et publication: la querelle comme scène publique“.

⁵⁵ *Les Sentimens de l'Académie française sur la Tragi-comédie du Cid*, in: Gasté, *querelle* (wie Anm. 7), Nr. XXXI: S.355-417; zur Entstehung dieses Dokuments: Couton, *Richelieu théâtre* (wie Anm. 46), S.17-19; zu dessen kulturpolitischer Funktion: Jouhaud, *power* (wie Anm. 16), S.7: „[...] it was a way to launch the academy.“ Ebd. S.63: “[...] there is no other stake in the business of producing this text than to cause the new institution to be publicly recognized as an agency of legitimation, its authority extending, thanks to the operation produced by this text, to the secrecy of private reasoning, opposed to the continued illusion of public confrontation.“

„Les uns trop amis, ce semble, de la volupté, veulent que le Delectable soit le vray but de la Poesie Dramatique; les autres plus avares du temps des hommes, et l'estimant trop cher pour le donner à des divertissemens qui ne fissent que plaie sans profiter, soustiennent que l'Utile en est la veritable fin.“⁵⁶

Der mit dem Vorwurf der Zeitverschwendung abgewerteten Sinnesfreudigkeit wird die Kostbarkeit von Zeit – genau gesagt: ihr Preis – als Kriterium gegenübergestellt. Weiterhin sollte für die Theaterdichtung der Vorrang der *raison* gegenüber den Sinnen und damit auch die Losung *Nutzen durch Gefallen* verbindlich sein.⁵⁷

Das in dem einflußreichen Dokument bemängelte Polarisieren des Topos zugunsten des *Vergnügens*, findet sich in La Mesnardières *Poetik* (1639) bestätigt:

„[...] ie ne puis assez m'étonner de l'aveuglement des esprits qui veulent que cette Science n'ait pour objet que le plaisir, et qu'elle laisse l'instruction pour ne s'arrêter qu'aux délices. Il me semble que les choses qu'elle a autrefois enseignées, et qu'elle enseigne chaque jour, étans utiles à la vie, on ne lui peut refuser la qualité de profitable, qu'elle a si bien méritée. [...]“⁵⁸

Die kritisierte Auffassung hat z.B. La Mothe Le Vayer vertreten:

„Monsieur, ie suis de vostre sentiment, & ie prefererai tousiours une Poesie agreable, quelque liberté qu'elle prenne, à celle qui pour observer trop exactement toutes les regles de l'art, pene plutôt l'esprit qu'elle ne le contente. Il en est comme des Festins, où le goust de ceux que l'on traite est plus considérable, que tout ce que le Cuisinier peut dire en faveur de ses saulces.[...]“⁵⁹

Für diesen Freigeist (Libertin) beruhte das *Angenehme* in der Wirkung von Dichtung auf dem *freien* Umgang mit den Regeln; der Vergleich mit dem kulinarischen Genuß zeigt das Aufwerten der Sinne an.⁶⁰

Derartige Auffassungen hat La Mesnardière in seiner *Poetik* in einer programmatischen Erwiderung verworfen: die Verfechter des *Gefallens* würden zu unrecht annehmen, daß die Dichtung „ne pouvoit estre utile, puisqu'elle étoit agréable“ und daß sie „ne devoit pas estre fort bonne, à cause qu'elle étoit fort

⁵⁶ Georges de Scudéry, *Les Sentimens de l'Académie francoise sur la Tragi-comedie du Cid*, in: Gasté, *querelle* (wie Anm. 7), S. 359.

⁵⁷ Ebd. S.360-361; Forestier, *modernité* (wie Anm. 16), S.119-121; Jouhaud, *power* (wie Anm. 16), S.61-63: „Three modes of Exchange between Power and Literature“; Merlin, *public* (wie Anm. 54), S.2 17-236: „L'Intervention de l'Académie“. Zur Bedeutung von *raison* (Vernunft) als „gesunder Menschenverstand“: Ricken, *Sprache* (wie Anm. 39), S.13: „[...] Es war vielmehr eine als allgemeiner gesunder Menschenverstand aufgefaßte *raison*, deren Anhänger in der klassischen französischen Literatur ihre Sympathie allen drei oben genannten philosophischen Strömungen zeigen konnten.“ [gemeint sind Jansenisten, Cartesianer und Gassendisten]; zur Polyvalenz von *raison* im 17. Jahrhundert: ebd. S.66: „Die viel angerufene *raison* des 17. Jahrhunderts hat eine Skala variabler Bedeutungen, die sich nicht auf ein rationalistisches Prinzip reduzieren lassen.“

⁵⁸ La Mesnardière, *poétique* (wie Anm. 8), S.E.

⁵⁹ Francois de La Mothe Le Vayer, *Lettre* (1660); *Lettre XVII. S.320-340, Zitat S.320*.

⁶⁰ Zur Bedeutung von *Freiheit* (liberté) bei La Mothe Le Vayer: Cavaillé, *Dis/simulations* (wie Anm. 30), S.155-159: „La liberté de mon style“; bes. S.158: Freiheit als „courage du refus de se laisser imposer le carcan des règles dans tous les domaines, et en littérature comme en morale, pour n'écouter que sa propre nature, c'est-à-dire la nature elle-même, qui est liberté.“ Auch Margot Kruse, Freiheit als moralisches und moralistisches Postulat in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts (1980), in: dies., *Beiträge zur französischen Moralistik*, Joachim Küpper (Hrsg.), Berlin/New York: De Gruyter, 2003, S.177-194; zum Terminus *Libertin*: Gerhard Schneider, *Der Libertin. Zur Geistes- und Sozialgeschichte des Bürgertums im 16. und 17. Jahrhundert*, Stuttgart: J.B. Metzler, 1970; Godard de Donville, *libertin* (wie Anm. 34); Françoise Charles-Daubert, *Les libertins érudits en France au XVIIe siècle*, Paris: PUF, 1998.

belle.“ Sie hätten „cette reine“, eine „fille du Ciel“, entwürdigt, indem sie sie zum „passe-temps du public“ erklären und zu einer „courtisane“ machen würden, „qui n’a point d’autre occupation que de corrompre les esprits et d’inspirer la volupté“.⁶¹

Diese „mauvaise opinion“ begegne allerdings nicht nur in seinem Jahrhundert.⁶² La Mesnardière greift „parmi les Ecrivains modernes“ den Italiener Ludovico Castelvetro heraus, der in seinem Werk *Poetica d’Aristotele Vulgarizzata et sposta* (1570) den Vorrang des *Gefallens* zum Programm erklärt hatte:

„[...] la poesia sia stata trovata solamente per dilettere e per ricreare; io dico per dilettere e per ricreare gli animi della rozza moltitudine e del commune popolo, il quale non intende le ragioni né le divisioni né gli argomenti sottili e lontani dall’uso degl’idioti, quali adoperano i folosofi in investigare la verità delle cose e gli artisti in ordinare le arti; e non gli’intendendo, conviene, quando altri ne favella, che egli ne senta noia, e dispiacere, perciocché c’incresce fuori di modo naturalmente quando altri parla in guisa che non lo possiamo intendere.“⁶³

Mit Erstaunen bemerkt La Mesnardière: dieser „Schönggeist aus Italien“ und ausgewiesene Kenner der aristotelischen Poetik erkläre, daß die Dichtung

„a été formée non seulement pour divertir, mais pour divertir le peuple; et non seulement le peuple, mais la vile populace, grossiere, ignorante et stupide.“⁶⁴

Dem stellt er seine eigene, am Beispiel der Tragödie dargelegte Wirkungslehre gegenüber: sie habe nur die Fürsten zu belehren und sei deshalb auch nur ihnen nützlich – auf den „peuple stupide“, „ce monstre à plusieurs têtes“, wirke sie allenfalls über den Anblick (la vue), und zwar in der gleichen Weise, wie die Könige, „qui se laissent voir aux Peuples afin d’en estre admirez.“⁶⁵

Nach dem Fürsten sind der „honnête homme“, der „docte“ und der „scavant“ diejenigen im Publikum, an die sich die Tragödie in erster Linie zu wenden habe: dem Ehrenmann bereite sie ein „plaisir intérieur“, auch wenn er deren Regeln nicht

⁶¹ La Mesnardière, *poétique* (wie Anm. 8), S.F .

⁶² Zum Vorrang des *Vergnügens*: Bray, *doctrine classique* (wie Anm. 8), S.64-65 .

⁶³ Lodovico Castelvetro, *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*, Werther Romani (Hrsg.), Roma-Bari : Gius. Laterza & Figli, 1978, Bd. 1. S. 46 .

⁶⁴ La Mesnardière, *poétique* (wie Anm. 8) .

⁶⁵ La Mesnardière, *poétique* (wie Anm. 8), S.O ; im Unterschied zu La Mesnardière hat Abbé d’Aubignac in seinen mit La Mesnardières *Poetik* zeitgleich entstandenen Schriften zum Theater das Volk als Zielgruppe einbezogen: „Les belles représentation théâtrales sont véritablement l’Ecole des Peuples.“ Zitat nach Couton, *Richelieu théâtre* (wie Anm. 46), S.17 ; siehe : Francois Hédelin d’Aubignac, *Pratique de théâtre* (1640), Hélène Baby (Hrsg.), Paris : Honoré Champion, 20001 . Zum Bild vom Volk als „mehrköpfiges Monstrum“: Pierre Ronzeaud, *Peuple et représentation sous le règne de Louis XIV. Les représentation du peuple dans la littérature politique en France sous le règne de Louis XVI*, Aix-en-Provence : Publications/Diffusion Université de Provence, 1988, S.217-240: „La représentation zoomorphique“, bes. S.221-222: „L’Hydre : Le topos de l’hydre emporte donc condamnation de la monstruosité démocratique et inscrit prémonitoirement le devenir de celle-ci dans une eschatologie infernale qui relaie téléologiquement une pathologie naturelle autodestructrice.“ Die gleiche Abwertung des Volkes belegt auch die Unterscheidung von „gutem“ und „schlechten“ Gebrauch der Sprache: „Selon nous, le peuple n’est le maître que du mauvais Usage, et le bon Usage est le maître de notre langue.“ (Vaugelas. *Remarques sur la langue francaise*. Paris 1647, zitiert nach Ricken, *Sprache* (wie Anm. 39), S.15 .

kenne und insofern ein „ignorant“ sei, während der Gelehrte die Regeln der Dichtung verstehe.⁶⁶ Das Volk bleibt abgesondert:

„[...] tout ce qu’il y a de bien né, de raisonnable et de scavant dans les Etats bien policez est séparé d’avec le peuple; qui n’a pour toutes connoissances que celle des Arts mécaniques, qu’il exerce par usage plutost que par théorie.“⁶⁷

Die „freien Künste“ (les arts liberaux) waren den Gelehrten vorbehalten. Zur Zielgruppe der Tragödie gehörten demzufolge der Fürst, der zwar vernünftige, aber unwissende Ehrenmann und der auf Grund seiner Bildung als urteilsfähig geltende Gelehrte.⁶⁸

6.

Auch wenn die Kontroversen um das Leitmotiv *Nutzen durch Gefallen* systematisch zu untersuchen bleiben – das ihnen ursächlich zugrundeliegende Phänomen ist deutlich erkennbar: das Entfallen der hierarchisierenden Wertung, die das Verhältnis von Vernunft (raison) und Einbildungskraft (imagination) mit den Sinneseindrücken, Gefühlen (sentiments) und Leidenschaften (passions) zugunsten der Vernunft reguliert. Die Folgen für die Urteilsfähigkeit hat Pascal beschrieben:

„Ceux qui sont accoutumés à juger par le sentiment ne comprennent rien aux choses de raisonnement. Car ils veulent d’abord pénétrer d’une vue et ne sont point accoutumés à chercher les principes, et les autres, au contraire, qui sont accoutumés à raisonner par principes, ne comprennent rien aux choses de sentiment, y cherchant des principes et ne pouvant voir d’une vue.“⁶⁹

Das unvermittelte Gegenübertreten von Vernunft (raison) und Einbildungskraft/Gefühl/Leidenschaften (imagination/sentiments/passions) führt u.a. dazu, daß sich die den jeweiligen Seelenfähigkeiten zugeordneten Kräfte verselbständigen.⁷⁰

⁶⁶ *Docte* und *Savant* waren als Synonyme gebräuchlich; Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* (1690): „Docte, adj. & subst. m. & f. Scavant qui a beaucoup veu & leu. Ce Prédicateur est fort docte. Ce Livre est fort docte. La France n’est docte que depuis un siècle. Tous les Doctes demeurent d’accord.“ Entsprechend auch unter *scavant*; zu „honnête homme“: Oskar Roth, *Die Gesellschaft der Honnêtes Gens. Zur sozialetischen Grundlegung des honnêteté-Ideals bei La Rochefoucauld*, Heidelberg : Winter , 1981; Emmanuel Bury , *Littérature et politesse. L’invention de l’honnête homme (1580-1750)* , Paris : PUF , 1996 ; zur Schwierigkeit, *honnête homme* ins Deutsche zu übersetzen und zur Vielschichtigkeit des Terminus: Oskar Roth, *L’honnête homme chez La Rochefoucauld*, in: *L’honnête homme et le danday*, Alain Montandon (Hrsg.), Tübingen : Narr ,1993 , S.9-60; zum Terminus *Publikum*: Merlin , *public* (wie Anm. 54) , bes. die Einführung .

⁶⁷ La Mesnardière, *poétique* (wie Anm. 8) , S.S .

⁶⁸ Jouhaud , *power* (wie Anm. 16) , S.41:“Behind these debates on the public two stakes emerge: on the one hand, the recognition, for a public of `cultivated folk`, of the capability to judge and, thereby, to consecrate a work; on the other hand, the strengthening of the writers’central role through the diffusion of a teaching, of a doctrine, that gives access to this right to judge and that amounts to the defense of their interests as a specific professional group.“

⁶⁹ Pascal , *Pensées* , in: *Oeuvres complètes* , Michel Le Guern (Hrsg.), Paris: Gallimard , 2000. Bd. 2. Nr. 632 S.799

⁷⁰ Eine Spielart zugunsten des *Vergnügens* ist z. B. das Prinzip „gefallen und überreden“ (plaire et persuader), an dem sich Pascal in seinen *Lettres Provinciales* orientiert hat: Gérard Ferreyrolles , *Les Reines du monde. L’imagination et la coutume chez Pascal*, Paris : Honoré Champion , 1995 , bes. .S. 275; Philippe Sellier , *Les Provinciales* , in: *Port-Royal et la littérature*, Bd. I : Pascal, Paris : Honoré Champion , 1999 , S.143-191; Jean Starobinski , *La Rochefoucauld et les morales substitutives*, in: *La Nouvelle Revue Francaise*, 28 , 1 , 1966. S.16-34, bes. S. 20: „Elles [les passions] vivent entre elles sur un pied de défiance et de rivalité, comme les grands seigneurs révoltés durant la Fronde. [...] L’homme n’apparaît plus que comme l’hôte qui doit faire bonne figure aux passions qui s’installent en lui tour à tour, à moins qu’il ne soit leur visiteur. La Rochefoucauld recourt indifféremment aux

Diese Polarisierung von Gefühl und Vernunft hat der Jesuit Pierre Lemoyne als *mutatio moralis* in seinem Buch *Peintures morales* (1640-1643) am Beispiel des Aktäon veranschaulicht:

„Ce malheureux qui est composé d’un demy homme et d’un demy Cerf, et qui est entre ce qui n’est plus, et ce qui n’est pas encore, comme dans une Nature incertaine et ambigue, est l’image d’un homme qui a perdu La Raison, laquelle est la Teste de l’Ame, et qui n’agit plus que par la partie animale qui fait les Bestes.“⁷¹

Lemoyne hatte mit seinen moralisierenden Beispielen die als *esprits forts* stigmatisierten Freigeister (libertins) im Visier, um die Leser vor ihnen zu warnen.⁷² Und zwar, weil sie lehren, „que la Raison n’a point de pouvoir sur les passions“, „qu’il n’y a point d’amours qui ne soient permises“ und sich wegen dieser Überzeugungen „coupables de toute sorte de crimes“ erklären würden.⁷³

In anderer Weise hat Pascal Vernunft (raison) und Sinne (sens) , „ces deux principes de vérités“,

„outre qu’ils manquent chacun de sincérité, s’abusent réciproquement l’un l’autre“,

in ein irreführendes Zusammenspiel verstrickt gesehen:

„[...] les sens abusent la raison par de fausses apparences; et cette même piperie qu’ils apportent à l’âme, ils la recoivent d’elle à leur tour; elle s’en revanche. Les passions de l’âme les troublent, et leur font des impressions fausses. Ils mentent et se trompent à l’envi.“⁷⁴

Mit dem Entfallen der das Verhältnis von Vernunft und Einbildungskraft regulierenden Wertung werden die beiden Seelenvermögen zu sich bekämpfenden Kräften freigesetzt.⁷⁵ Dabei könne die Einbildungskraft

deux métaphores: d’une facon comme de l’autre, que nous soyons traversés par les passions ou que nous les visitons, une aliénation allégorique s’est accomplie, et l’homme est devenu un étranger parmi ses sentiments.“ Das Entfallen des das Verhältnis von *raison* und *imagination* regulierenden Wertesystems liegt auch dem Descartes’schen Dualismus Körper – Seele und *raison* - *imagination* und seinem im Vorrang der Seele und der *raison* gegenüber dem Körper begründeten Rationalismus sowie dem ihm von Gassendi und Hobbes entgegengesetzten Vorrang des Körpers zugrunde; dazu Ricken , *Sprache* .(wie Anm. 39) , S.11-35: „Interpretation der Sprache“. Das gilt auch für die nachfolgende Etappe dieser Kontroverse: ebd. S.57-65: „Sprache und Sinneswahrnehmung in der Kontroverse Arnauld/Malbranche“. Im Verlauf dieser Auseinandersetzung kommt es zur Unterscheidung von *imagination* als „irrtümliche Meinung, falsches Urteil“ und „Fähigkeit, Dinge in Form sinnlicher Vorstellungen zu erfassen“; dazu ebd. bes. S.61-65. Zu den Folgen des Beharrens auf dem Vorrang der Vernunft in der Philosophie z.B. Loup Verlet , *La malle de Newton*, Paris : Gallimard ,1993 und Loup Verlet , *Sous le masque de la raison*, in:*L’Irrationnel au XVIIe siècle*, Pierre Ronzeaud (Hrsg.), Paris : Klincksieck , 1995, S.243-269 .

⁷¹ *Peintures morales*. I. S. 499 , zitiert nach Papasogli , *coeur* (wie Anm. 32) , S.168; zum Thema der bis auf Boethius zurückgehenden *mutatio moralis*: Bodo Guthmüller, *Der Mythos der Metamorphose in Dantes Hölle*, in:*Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim : Acta Humaniora , 1986 , S.3-17; ebd. zu Actaeon : S.11-12 .

⁷² Zu den verschiedenen Bedeutungen von *esprit fort*: Godard de Donville, *Libertin* (wie Anm. 34) , S.364-366 .

⁷³ Bd. II. Kap.II. Section I. S. 18 , zitiert nach Cavaillé, *dis/simulations* (wie Anm. 30) , S.165 , zur Bedeutung von *esprit fort* bei Le Moyne: Godard de Donville, *libertin* (wie Anm. 34) , S.365: „ A la date de 1642, le Père Le Moyne, dans ses *Peintures morales*, présente les `Esprits forts´ comme les héritiers directs de Vanini et des beaux esprits du temps de Théophile.“ Zu Pascals Angriff auf die Jesuiten, unter ihnen auch auf Le Moyne, in den *Lettres Provinciales*: Gérard Ferreyrolles , *Pascal et la raison du politique*, Paris : PUF , 1984 , S.51-91: „L’Anomie jésuite“ und Sellier , *Provinciales* (wie Anm. 70) .

⁷⁴ Pascal , *pensées* (wie Anm. 69) , Nr. 41 : *imagination* , S.551-555 , Zitat S.555 .

⁷⁵ Zu den Bedeutungen des Terminus *imagination* und den Kontroversen zum Verhältnis von *raison* und *imagination* als Seelenvermögen im 17. Jahrhundert in Frankreich: Ricken , *Sprache* (wie Anm. 39): Jean-Robert Armogathe , *L’Imagination de Mersenne à Pascal*, in:*Phantasia-Imaginatio*, Marta Fattori/M. Bianchi (Hrsg.),

„cette superbe puissance ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer combien elle peut en toutes choses [...]“,⁷⁶

die Oberhand über die Vernunft gewinnen, weshalb sie für Pascal eine „faculté trompeuse“ war.⁷⁷

In dieser Perspektive gesehen erweisen sich die polarisierten Varianten des Leitmotivs *Nutzen durch Gefallen* als eine Erscheinungsform dessen, was Pascal verallgemeinernd „la guerre qui est entre les sens et la raison“ genannt hat.⁷⁸ Diesen Krieg hat er als „guerre intérieure“ charakterisiert:

„Cette guerre intérieure de la raison contre les passions a fait que ceux qui ont voulu avoir la paix se sont partagés en deux sectes. Les uns ont voulu renoncer aux passions, et devenir dieux; les autres ont voulu renoncer à la raison, et devenir bêtes brutes. (Des Barreaux). Mais ils ne l’ont pu, ni les uns ni les autres; et la raison demeure toujours, qui accuse la bassesse et l’injustice des passions, et qui trouble le repos de ceux qui s’y abandonnt; et les passions sont toujours vivantes dans ceux qui y veulent renoncer.“⁷⁹

Die Einbildungskraft (imagination) sah er auch in der im Bild der Seele veranschaulichten Struktur der gesellschaftlichen Beziehungen am Wirken: die „cordes de nécessité“ seien die Ursache von Gewalt (force) und würden durch die „cordes de l’imagination“ gestützt.⁸⁰ Die Gewalt aber sei die „reine du monde“:

„La force est la reine du monde, et non pas l’opinion, mais l’opinion est celle qui use de la force. C’est la force qui fait l’opinion. [...]“⁸¹

Hier hat Pascal das System beschrieben, das strukturelle Gewalt hervorreibt: Abhängigkeiten führen zu von Gewalt geprägten Beziehungen und diese wirken

Lessico Europeo XLVI, Ve Colloquio Internazionale, Roma 9-11 gennaio 1986, Roma : Edizione dell’Ateneo , 1988, S. 259-272; Bergamo , *anatomia* (wie Anm. 27) , S.79-92: Franz von Salis habe in seinem *Traité de l’amour de Dieu* () diesen „inneren Kampf“ und die sich bekämpfenden inneren Seelenkräfte an den Beispielen von Jacob, Abraham, von Alltagserfahrungen und von Jesus Christus veranschaulicht; Bergamo spricht von einer „geistigen Schlacht“ (battaglia spirituale) und verweist auf die von Franz von Salis geschätzte Schrift *Il Combattimento spirituale* (Venedig 1589), in dem zwei „Willen“ (volontà) unterschieden sind: „l’una della ragione, detta perciò ragionevole e superiore, l’altra del senso, che inferiore e sensuale è chiamata, la quale con questi nomi di appetito, carne, senso e passione si suole significare.“ (Zitat S.93) ; dieses „combattimento spirituale“ sei im *Traité de l’amour* von Francois de Sales, der einen „höheren“ und einen „niederen Willen“ unterscheidet, „all’interno della volontà superiore“ verlagert; zum „Bruch“ zwischen *raison* und *imagination*: auch Ferreyrolles, *Compendium* (wie Anm. 27) , S.140: „Dans une telle philosophie, aristotélicienne d’origine, où la connaissance procède des sens, l’imagination est une faculté de connaissance parce qu’elle transmet à l’intellect l’information recue des sens. Or au XVIIe siècle ce schéma empiriste, y compris dans sa version gassendienne, est contesté par l’innéisme cartésien: les impressions sensibles ne sont plus sources de connaissance, mais sources d’erreur, et l’imagination qui les communique devient la complice de leur tromperie: entre imagination et intellection, la continuité a fait place à la rupture. La connaissance n’est plus fondée sur les fantasmes de l’imagination, mais sur les idées claires et distinctes de notre esprit. Le XVIIe siècle voit naître une phase de dévaluation rationaliste de l’imagination – en attendant sa réhabilitation par le sensualisme du XVIIIe.“

⁷⁶ Pascal , *pensées* (wie Anm. 69) , S.552 .

⁷⁷ Ebd. S.554; Roth , *Gesellschaft* (wie Anm. 66) , S.114-124: „Die Institutionalisierung des Scheins“; einen anderen Interpretationsweg schlägt Ferreyrolles , *reines* (wie Anm. 70) , S.139-186 ein: „Maîtresse d’erreur et de fausseté“; Zusammenfassung: Ferreyrolles, *Compendium* (wie Anm. 27) , S.141-145: „ L’imagination `maitresse d’erreur“ . Wie schon Armogath , *imagination* (wie Anm. 75) arbeitet auch Ferreyrolles, *Compendium* (wie Anm. 27) Pascals dialektische Reflexion der Einbildungskraft als negative wie positive Seelenfähigkeit heraus.

⁷⁸ Pascal , *pensées* (wie Anm. 69) , Nr. 41: Zitat S.555; auch Nr. 528 S. 771 : „guerre intestine de l’homme entre la raison et les passions“ ; zu dieser Thematik gehören auch Pascals Gedanken unter den Stichworten *divertissement* und *fantaisie* sowie zum Verhältnis von Gefühl und Vernunft, Körper und Geist .

⁷⁹ Ebd. Nr. 389: S.674 ; Papisogli , *coeur* (wie Anm. 32) , S.151 beschreibt den „Kampf gegen die Leidenschaften“ als „fracture entre coeur et esprit“ .

⁸⁰ Pascal, *pensées* (wie Anm. 69) , Nr. 677 , S.821 .

⁸¹ Ebd. Nr. 477, S.752-753. Zur politischen Dimension der Einbildungskraft: Ferreyrolles, *Pascal* (wie Anm. 73) .

auf die Einbildungskraft derart ein, daß die in ihr gebildeten Meinungen wiederum jene sichern.⁸²

7.

In dieser psychosozialen Konstellation ist die über die Wahrnehmung vermittelte politische Funktion der „divertissements/agrément“ begründet.⁸³ Der von Pascal dargestellte Zusammenhang liegt, nun allerdings ins Affirmative gewendet, auch der Deutung des Leitmotivs *Nutzen durch Gefallen* in der dem Dauphin zugeeigneten *Poetik* (1674) des Jesuiten René Rapin zugrunde:

„Il est vray que la poésie a pour but de plaire: mais ce n'est pas son principal but. Car la poésie, estant un art, doit estre utile par la qualité de sa nature, et par la subordination essentielle, que tout art doit avoir à la politique, dont la fin générale est le bien public. C'est le sentiment d'Aristote, et d'Horace son premier interprète.“⁸⁴

Das „Politische“ hat Rapin als Sphäre des „bien public“ bestimmt.⁸⁵ Auf dieses sei der Nutzen von Dichtung auszurichten:

„Ce n'est mesme que pour estre utile que la poésie doit estre agréable: et le plaisir n'est qu'un moyen dont elle se sert pour profiter. Ainsi toute la poésie quand elle est parfaite doit estre par necessité une leçon publique de bonnes moeurs, pour instruire le peuple.“⁸⁶

Dem Anspruch, das Volk durch Dichtung zu unterrichten, diene insbesondere die heroische Dichtung:

⁸² Zum Terminus *Abhängigkeit/dépendance*: „Quelque éclairé que soit un sujet, sa condition est toujours rabaissée par la dépendance.“ (Im Brief an Königin Christine von Schweden, zitiert nach Ferreyrolles, *Pascal* (wie Anm. 73) S.94; zu historischen Formen von Abhängigkeitsverhältnissen: Georges Couton hat in seinem posthum erschienenen Buch *La chair et l'âme. Louis XIV entre ses maîtresses et Bossuet*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble , 1995 mit der „chronique sentimentale, politique et religieuse“ (S. 207) der Affären Ludwigs XIV. mit Mlle de La Vallière, der Marquise de Montespan bis zu Mme de Maintenon die für die höfische Gesellschaft dieser Zeit charakteristischen Abhängigkeitsverhältnisse dargestellt und damit einen grundlegenden Beitrag zur Relativierung des Mythos vom *Grand siècle* und dessen als *Klassik* gefeierter normativen Ästhetik geleistet . Zum Stichwort *Klassik*: Alain Viala , *Qu'est-ce qu'un classique* , Paris : Klincksieck , 1993 , in: ders. (Hrsg.), *Qu'est-ce qu'un classique?* Paris : Klincksieck , 1993 , S.11-31 .

⁸³ Diesen Zusammenhang hat Ferreyrolles, *Pascal* (wie Anm. 73) , S. 93-146 dargelegt: Kap. III „La concupiscence collective. 1. Le péché originel de la cité“ , bes. S.127 zu Pascals Vorstellung vom Politischen am Beispiel des Terminus „Vergnügen“ (divertissement): „Si la politique entre si aisément sous les métaphores du divertissement – le jeu ou le théâtre – c'est parce que le divertissement engage l'essence du politique. Ceux qui critiquent l'ordre de la société se trouvaient être les mêmes qui s'en prennent au divertissement (fr. 101).[...] La politique même n'est pas un divertissement parmi d'autres, elle est le système de tous les divertissements. Psychologiquement et ontologiquement, la société a fonction divertissante.“ Sellier, *Provinciales* (wie Anm. 70) , S.237 zu *force-agrément-imagination-coutume* in Pascals vierstufiger Wertordnung. Zur Funktion des *Geschmacks* im Entwurf der *honnêteté*: Roth, *Gesellschaft* (wie Anm. 66) , Kapitel E.: „Die Rehabilitierung der Wahrheit in der Ästhetik.“

⁸⁴ René Rapin , S. J., *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674), Elfrieda Theresa Dubois (Hrsg.). Genf : Droz , 1970 , S.20 .

⁸⁵ Zur Bedeutung von „le politique“ und „la politique“ im 17. Jahrhundert und zur Methodologie ihrer Deutung: Hélène Merlin , *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris : Honoré Champion , 2000 , bes. S.21-30: „La politique n'est pas tout le politique.“ Thuau , *raison d'état* (wie Anm. 45) ; zu Rapins an der Autorität der Alten ausgerichteten „Vernunft“ (raison) und Kulturbegriff: Michel Le Guern, Bernard Lamy et René Rapin: deux conceptions de la culture, in: Godard de Donville, *mort de Colbert* (wie Anm. 37) , S.73-78 und S.87 .

⁸⁶ Dubois , *Rapin* (wie Anm. 84) , S.23 .

„La poésie héroïque propose l'exemple des grandes vertus, et des grands vices, pour exciter les hommes à aymer les unes, et à fuir les autres. [...].“⁸⁷

Im Mittelpunkt dieser Auffassung vom Politischen steht das alte, jetzt zu heroischen Leidenschaften überhöhte Thema des Kampfes zwischen Tugenden und Lastern (Psychomachie):

„Le prix de la poésie héroïque est encore plus grand par sa matière et par sa fin, que par la forme: elle ne parle que de rois et de princes; elle ne donne des leçons qu'aux Grands pour gouverner les peuples [...].“⁸⁸

Der zuvor erklärte Anspruch, das Volk durch Dichtung zu unterrichten, ist auf das Verhältnis von Königen/Fürsten und Volk ausgelegt: Dichtung solle die Großen belehren, um das Volk zu regieren. Anders als La Mesnardière hat Rapin das Volk in seine Wirkungslehre integriert, und zwar so, daß der *Nutzen* auf der Seite der Herrscher und das *Vergnügen* auf derjenigen der zum Volk zusammengefaßten Beherrschten zu Buche schlage. An dieser Aufgabenteilung sind die in Frankreich im 17. Jahrhundert entstehenden Lehrschriften zur Theaterdichtung ausgerichtet.⁸⁹

8.

Rapins Wirkungslehre beruht auf dem Vorrang der Dichtung gegenüber allen anderen Künsten:

„En effet, la poésie est de tous les arts le plus parfait: car la perfection des autres arts est bornée, celle de la poésie ne l'est point; pour y réussir il faut presque tout scavoir. [...].“⁹⁰

Das Aneignen von Wissen, das seit jeher als Voraussetzung für das Entstehen von Dichtung galt, wird auf die mit Dichtung zu bewirkende Psychagogie hin funktionalisiert.⁹¹ Dieses Programm setzt den jegliches Wissen vermittelnden Vorrang der Sprache voraus, der auch dem Leitmotiv *Nutzen durch Gefallen* zugrundeliegt.

In einem in dieser Weise durch Sprache hierarchisierten System der Künste blieb die Malerei den Sprachkünsten untergeordnet.⁹² So hat z.B. auch La Mothe Le Vayer in seiner Schrift *De l'Instruction de Monseigneur le Dauphin* (1640/41?) nicht nur die Maler, sondern sogar die Dichter noch in der Reihe der mechanischen Künste (arts mécaniques) untergebracht, und zwar die Dichtung auf Platz 8 nach

⁸⁷ Ebd. .

⁸⁸ Ebd. S. 74; zu den unterschiedlichen Wirkungen auf „Könige-Fürsten“ und „Volk“ im Theater: Louis Delibes, *Les spectateurs et comment le poète les doit considérer*, in: *L'Information littéraire*, 42, 1, jan.-fév. 1990, S.7-11; zum „Héros“: Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris: Gallimard, 1946, bes. S. 97-111: „La démolition du Héros“.

⁸⁹ Zur Entwicklung des französischen Theaters zur Zeit Richelieus: Couton, *Richelieu* (wie Anm. 46) und Couton, *théâtre* (wie Anm. 47); Delibes, *spectateurs* (wie Anm. 88); Merlin, *public* (wie Anm. 54).

⁹⁰ Dubois, *Rapin* (wie Anm. 84), S.13.

⁹¹ Z.B. auch Desmarets de Saint-Sorlin (1673): der Dichter solle Kenntnisse haben in Geschichte, Geographie, Astronomie, den Dingen der Natur, in Logik, Moral, Rhetorik, Mythologie, Landwirtschaft, Malerei, Bildhauerei, Perspektive, Musik.

⁹² Zum Verhältnis von Sprache und dem in ihr vermittelten Ordnungssystem: Ricken, *Sprache* (wie Anm. 39).

der Kunst der Steuerleute (7. De l'art des Pilotes) und die Malerei auf Platz 9 vor der Reitkunst (10. De l'art de monter à cheval).⁹³

Daß die Malerei gegenüber der Dichtung den niedrigeren Rang einnimmt, gilt auch dort, wo beide Künste, wie z.B. in den *Réflexions académiques* (1676) von Carel de St. Garde, auf den ersten Blick als gleichrangig behandelt erscheinen:

„Et c'est aussi pourquoi on les nomme soeurs, et que l'on a dit: que la peinture était une Poésie muette; de même que la Poésie était une Peinture parlante.“⁹⁴

Wie der Dichter Chevreau in seinem Brief an den Maler Vignon ist hier die Verwandtschaftsmetapher mit dem Simonides zugeschriebenen Dictum verknüpft.⁹⁵ Doch im Gegensatz zu Chevreau hat der Autor den Vergleich der beiden Künste zugunsten der Dichtung ausgelegt: sie sei von beiden die „glücklichere“,

„puisqu'elle peut représenter beaucoup plus de choses. Car le Peintre ne peut représenter que l'instant d'une action.[...] Mais le Poète décrit aisément l'action tout entière.[...]“⁹⁶

Dazu komme als weiterer Nachteil der Malerei:

„Les choses peintes n'ont ni mouvement ni parole.“

Weil die Dichtung sich der Sprache bedient, galt sie diesem Autor als die leistungsfähigere Kunst; folgerichtig hat er der an dieser Elle gemessenen Malerei negativ veranschlagt, daß sie dies eben nicht tue.

9.

Wiederum in anderer Weise hat der Jesuit René Rapin die beiden Künste in seiner Definition der Dichtung aufeinander bezogen:

„La poésie en général est une peinture ou une imitation d'une action; et la poésie héroïque est l'imitation ou la peinture d'une action héroïque comme dit Aristote.“⁹⁷

Rapins Aussage besteht aus zwei Schritten: zuerst wird festgestellt, daß die Dichtung „eine Malerei“ oder „die Nachahmung einer Handlung“, dann, daß die heroische Dichtung die „Nachahmung“ oder „Malerei“ einer „heroischen Handlung“ sei. Die Dichtung ist demnach als *Malerei* und als *Nachahmung* bestimmt. Das Vertauschen der durch die Kopula „oder“ verbundenen Substantive *Nachahmung* und *Malerei* weist sie als Synonyme aus.

Von der Aussage, daß Dichtung und Malerei Nachahmungskünste seien, auf deren Gleichrangigkeit zu schließen, wäre allerdings voreilig. Denn mit dieser ersten Lektüre ist die Bedeutung des Substantivs *Malerei* in Rapins Definition der Dichtung noch nicht ausgeschöpft. Deren eigene Dimension erschließt sich erst, wenn die in der französischen Sprache des 17. Jahrhunderts gängige

⁹³ Francois de La Mothe Le Vayer , *Oeuvres* , tome I , Pfoerten : Michel Groell , 1756 (reprint 1970). Bd. I .

⁹⁴ zitiert nach: Aron Kibédi Varga , *Les poétiques du classicisme* , Paris : Aux Amateurs de Livres , 1990 , S.57 .

⁹⁵ Siehe S.1-2 .

⁹⁶ Zitat nach Kibédi Varga , *poétiques* (wie Anm. 94) , S.57 .

⁹⁷ Dubois , *Rapin* (wie Anm. 84) , S.74-75 .

Doppelbedeutung des Wortfeldes „malen/Malerei“ (peindre/peinture) berücksichtigt wird: es bezeichnete in der Tat nicht nur die Malerei als Kunstgattung, sondern war auch als Synonym für „écrire avec la plume“ geläufig.⁹⁸

Dieser auf den ersten Blick befremdlich anmutende Sachverhalt beruht darauf, daß Dichter und Maler ihre Werke *handwerkend* mit der Feder oder dem Pinsel herstellen.⁹⁹ Auf ihn geht letztlich auch die seit dem 16. Jahrhundert in der Metapher der „Schwesterkünste“ ausgedrückte Vorstellung von der zwischen Dichtung und Malerei bestehenden Nähe zurück. Daß er mit Hilfe der Verwandtschaftsmetapher rhetorisch *verhüllt* worden ist, zeigt an, daß die beiden Künste nicht sachgerecht auf ihre eigenen Gestaltungsmittel hin voneinander abgegrenzt waren.

Komplementär dazu ist in die Doppelbedeutung des Wortfeldes *malen/Malerei* aber auch die Erfahrung eingegangen, daß nicht nur das Betrachten einer Zeichnung oder eines Gemäldes, sondern auch das Lesen oder Hören eines Schriftwerkes, sei es eines Manuskriptes oder eines Buchs, ein visueller Vorgang ist. Insofern verweist der in der französischen Sprache des 17. Jahrhunderts geläufige synonyme Gebrauch von „malen“ (peindre) und „schreiben“ (écrire) auch auf die die Wahrnehmung prägende Komplexität des Verhältnisses von Sehen und Hören.¹⁰⁰

10.

In dieser kulturhistorischen Konstellation, in der Hand, Auge und Ohr in Dichtung und Malerei auf je eigene, bisher noch nicht untersuchte Art zusammenspielen, hat sich die in Furetières *Dictionnaire universel* (1690) belegte Bedeutung des Wortfeldes „malen/Malerei“ herausgebildet:

„Peindre, se dit figurément en choses morales, et signifie, faire par le discours des representations, des descriptions de quelque chose. L'art du Poete consiste à bien

⁹⁸ Furetière, *Dictionnaire universel* (1690) : die siebte von zehn verschiedenen Bedeutungen .

⁹⁹ Jacques Jouina , Grafein, „écrire“ et „peindre“: contribution à l'histoire des mots et à l'histoire de l'imaginaire de la mémoire en Grèce ancienne, in:*La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*, Actes du XIVe Congrès de l'Association Guillaume Budé, Limoges 12.-28.8.1998 , Paris : Les Belles Lettres , 2001, S.55-70; Horst Wenzel , Schrift und Gemeld . Zur Bildhaftigkeit der Literatur und zur Narrativik der Bilder, in:*Bild und Text im Dialog*, Klaus Dirscherl (Hrsg.), Passau : Wiss.-Verlag Rothe , 1993, S.30-31: „Feder (ital. *penna*) und Pinsel (ital. *pennello*) liegen lange in demselben Werkzeugkasten, und dementsprechend nahe stehen sich die einschlägigen Termini des Schreibens und des Malens. Das gilt nicht erst für die älteren Sprachstufen des Deutschen oder Italienischen (vgl. engl. *To write, to engrave, to draw*“). Sondern primär für das griechische *graphein* (ritzen, malen, schreiben) und das lateinische *scribere*, das auch `Linien ziehen´, `zeichnen´ oder `malen´ heißen kann und auf die Bedeutung `kratzen´oder `ritzen´ zurückzuführen ist.“ Mit zahlreichen Belegen aus der mittelhochdeutschen Literatur .

¹⁰⁰ Patrick Dandrey (Hrsg.), *La voix au XVIIe siècle* , Paris : Amateurs de Livres , 1990 und Philippe-Joseph Salazar, *Le culte de la voix au XVIIe siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris : Honoré Champion , 1995; zur Unterordnung der gesprochenen Sprache unter die Schrift bei Vaugelas: Viala, *institution littéraire* (wie Anm. 37) , S.92 ; zu Francois de La Mothe le Vayer , *Du bon et du mauvais usage des ré citations* (Opusculs IV): Philippe-Joseph Salazar , *La voix au XVIIe siècle*. In:Fumaroli , *histoire rhétorique* (wie Anm. 40) , S.787-819 .

peindre, à bien descrire & representer les choses dont il parle, à bien *peindre* les moeurs & les caractères des personnes qu'il introduit.“¹⁰¹

So formuliert z. B. ein Autor wie Georges de Scudéry: er habe beim Beschreiben seiner Gemäldegalerie in Versform die auf die Antike zurückgehenden „ingénieuses fables“ nach „tant d'autres“ gemalt.¹⁰² Pierre Lemoyne hat zu seinen als *Gemälde* (tableaux) bezeichneten Bildbeschreibungen geäußert, sie seien

„des Poèmes où je décris les Peintures de quelques Histoires mémorables, par lesquelles les Passions sont représentées.“¹⁰³

In der gleichen Bedeutung hat auch Pascal das Verb „malen“ (peindre) gebraucht:

„[...] les mêmes plaisirs et les mêmes sacrifices que l'on a vus si bien dépeints dans la comédie.“¹⁰⁴

Montaignes Selbstreflexion verwerfend hat er notiert:

„[...] Le sot projet qu'il a de se peindre [...]“¹⁰⁵

Bei La Bruyère (1687) ist zur Tätigkeit des Autors zu lesen:

„Tout l'esprit d'un auteur consiste à bien définir et à bien peindre. [...]“¹⁰⁶

Demnach bedeutete das Verb „malen“ (peindre) in diesen Zusammenhängen, das Darstellen von Gefühlen und Leidenschaften mit den Gestaltungsmitteln der Sprache.

Darüberhinaus wurde aber auch die Gefühlsverfassung einer Person als „gemalt“ charakterisiert:

„PEINDRE, se dit aussi des signes & des marques naturelles qui font connoistre les passions & les agitations de l'ame. La douleur est *peinte* sur le visage de cette mère affligée. La mort est *peinte* sur le visage de ce criminel qu'on mene au supplice. L'amour, la colere étoient *peints* dans ses yeux. Un amant dit que l'amour a *peint* sa maistresse dans son coeur, que son portrait y est gravé.“¹⁰⁷

Ist es in den vorherigen Beispielen das Sprachwerk, von dem gesagt wird, daß es die Leidenschaften „male“, so ist es in diesem Fall der Körper, der in der ihm eigenen Sprache *malt*.

Besetzt mit dieser übertragenen Bedeutung ist das Wortfeld „malen/Malerei“ in Frankreich im 17. Jahrhundert ein grundlegender Bestandteil der Dichtungslehren. So heißt es z.B. in Pierre de Deimiers *Académie de l'Art poétique* (1610):

¹⁰¹ Die achte von zehn Bedeutungen. Zu den Auseinandersetzungen um Antoine Furetières vor dem *Dictionnaire* der *Académie française* (1694) erschienenen *Dictionnaire universel: Viala, institution littéraire* (wie Anm. 37) , S.93-95 .

¹⁰² Vorwort von Georges de Scudéry , *Le Cabinet de monsieur de Scudéry* , Christian Biet/Dominique Moncond'huy (Hrsg.), Paris : Klincksieck , 1991 .

¹⁰³ Zitiert nach Kuizenga, *Mixed media* (wie Anm. 53) , Zitat S.78 .

¹⁰⁴ Pascal , *pensées* (wie Anm. 69) , Nr. 641 S. 802 .

¹⁰⁵ Ebd. Nr. 653 S. 806 .

¹⁰⁶ La Bruyère, *Les Caractères. Des ouvrages de l'esprit*. 14 , in: *Oeuvres complètes* , Julien Benda (Hrsg.), Paris : Gallimard , 1951 , S.67 .

¹⁰⁷ Furetière, *Dictionnaire universel* (1690). Die fünfte von zehn Bedeutungen .

„Il faut que les Poetes se servent de la peinture des fictions pour figurer la vérité.“¹⁰⁸

Ebenso ist in Nicolas Boileaus Lehrgedicht *L'Art poétique* (1674) zu lesen:

„Bien-tost l'Amour fertile en tendres sentimens/ S'empara du Théâtre, ainsi que des Romans./ De cette Passion la sensible peinture/ Est pour aller au coeur la route la plus sûre./ Peignez donc, j'y consens, les Heros amoureux./ Mais ne m'en formez pas des bergers doucereux.“¹⁰⁹

Hier sind die beiden literarischen Gattungen genannt, in denen dieser Sprachgebrauch vorzugsweise begegnet: die Theaterdichtung und der Roman.¹¹⁰

Ebenso gehörte er, gemäß der bei allen Unterschieden gegebenen Nähe zwischen Poetik und Rhetorik, zur Terminologie der Rhetoriklehren. So ist z.B. bei Edmond Richer (1629) zu lesen, die Handlungen nachahmenden Werke der Rhetorik und Poetik seien „une sorte de peinture vivante.“¹¹¹ Für Charles de Saint Paul (1632) war die Rede „ein Bild unserer Gedanken“.¹¹² Ebenso hat Pascal formuliert:

„L'éloquence est une peinture de la pensée.“¹¹³

Noch im Vorwort zu Fénelons 1718 erschienenen *Dialogues sur l'éloquence* heißt es, er führe die bei den Alten begegnenden zahlreichen, aber oft trockenen Regeln der Beredsamkeit auf drei wesentliche Qualitäten zurück: „à prouver, à peindre, à toucher.“ Da ist von der „peinture touchante“ und den „images vives“ die Rede, die die Beredsamkeit in der Einbildungskraft hervorrufe.¹¹⁴

11.

Neben dieser allgemeinen Bestimmung der Beredsamkeit als *peinture* war das Substantiv insbesondere auch als Synonym für die sprachliche Beschreibung (description) geläufig, wie Furetières *Dictionnaire universel* (1690) unter dem Stichwort „Peinture“ (Malerei) belegt:

„Peinture, se dit figurement en choses morales. Il nous a fait la peinture naive d'une telle chose, pour dire. Il nous en a fait une vraie description. La Poesie fait la peinture des passions de l'âme.“

Und entsprechend heißt es unter „Description“ (Beschreibung):

¹⁰⁸ Zitiert nach: Marie- Noelle Casals , La vérité comme indice dans trois poétiques du premier XVIIe siècle: Jean Vauguelin de La Fresnaye, Pierre de Deimier, Jean Chapelain, in:*XVIIe siècle* , Janvier-mars 2001 , No. 210 , 53e année , No 1 , S.19-33.

¹⁰⁹ 3.93-98 , August Buck (Hrsg.), München :Wilhelm Fink, 1970 , S. 86; auch 3.219 (S.90) und 3.395 (S.94) .

¹¹⁰ Zum Roman: Anne Elisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman du XVIIe siècle: Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris : Honoré Champion , 2002 .

¹¹¹ Zitiert nach Spica, *savoir peindre* (wie Anm. 110) , S.93 : Hinweis auf Edmond Richer (1629) : die Rhetorik sei wie die Poetik “une sorte de peinture vivante”.

¹¹² Zitiert nach Spica, *savoir peindre* (wie Anm. 110) , S.92; zur Rhetorik in Frankreich im 17. Jahrhundert: Spica, *savoir peindre* (wie Anm. 110) , S.91-93: „Une rhétorique de l'image“ und S.93-97: „La rhétorique comme description“.

¹¹³ Pascal, *pensées* (wie Anm. 69) , 485 S. 758 ; weitere Beispiele bei Spica, *savoir peindre* (wie Anm. 110) im Kapitel „De l'ecphrasis à la description“ (S.21-88) .

¹¹⁴ Ricken , *Sprache* (wie Anm. 39) , S.67 .

„Description, signifie aussi une peinture, une representation d’une chose au naturel par des figures, par le discours. Les Poetes font des *descriptions* fleuries des campagnes, des batailles, des personnes passionnées. [...]“¹¹⁵

Hier meint *peinture* nicht die Kunstgattung, sondern ausdrücklich die sprachliche Beschreibung. Es hat in diesem Zusammenhang die Funktion einer Metapher, die auf die beim Hören oder Lesen einer *description* im Rezipienten aufscheinenden Vorstellungsbilder zielt. Damit entpuppt sie sich als Redefigur (*figure*), die auf den Wirkungszusammenhang zwischen Sprachwerk und Hörer/Leser verweist.

Er ist schon bei Aristoteles mit Hilfe der als Analogie gebrauchten Malerei thematisiert:

„Denn es ist klar, dass wir das durch die Wahrnehmung in der Seele und in dem Teil des Körpers, der sie hat, Entstandene so aufzufassen haben, wie das Erlebte/Erlittene als eine Art Malerei, deren Besitz wird Gedächtnis nennen.“ (θυλον γαρ οτι θει νοησαι τοιουτον το γιγνομενον θια της αισθησεως εν τη ψυχη και τω μοριω του σωματος τω εχοντι αυτην, οιον ζωγραφημα τι το πατθος, ου φαμεν την εξιν μνημην ειναι.)¹¹⁶

Auch in *De anima* kommt sie im Exkurs zur Vorstellung (*phantasia*) zum Zuge:

„Ferner, wenn wir etwas Schreckliches oder Furchtbares meinen (vermuten), werden wir sofort innerlich ergriffen, ebenso beim Verwegenen. Bei der Vorstellung aber verhalten wir uns so, wie wenn wir auf einem Bild (*en graphe*) das Schreckliche oder Verwegene beschauen.“ (ετι θε οταν μεν θοξασωμεν θεινον τι η φοβερον, ευθυς συμασχομεν, ομοιως θε καν θαρραλεον κατα θε την φαντασιαν ωσαυτως εχομεν ωσπερ αν ει θεωμενοι εν γραφη τα θεινα η θαρραλεα.)¹¹⁷

Zwei Qualitäten des Wahrnehmens sind hier unterschieden: das unmittelbare Ergriffensein von einem Gefühl und der Eindruck, den es in der Vorstellung hinterläßt. Eben dieser Eindruck wird mit dem *Gemälde* verglichen, und zwar um die Anschaubarkeit des Vorstellungsbildes als dessen Eigentümlichkeit vom Zustand des unmittelbaren Ergriffenseins zu unterscheiden.¹¹⁸

In diesem Sinn hat Aristoteles von einem „vor Augen stellen“ (*pro ommaton poiein*) gesprochen:

„[...] denn wir können etwas *vor Augen stellen* wie die mit der Gedächtniskunst Vertrauten etwas bildlich hinstellen [*eidolopoiein*]“. (οταν βουλώμεδα (πρò ομμάτων γὰρ ἔστι τι ποιήσασθαι, ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς μνημονικοῖς τιδέμενοι καὶ εἰδωλοποιοῦντες).¹¹⁹

Der Vergleich mit der Gedächtniskunst ist klar: nicht Gemälde sind gemeint, sondern die qua Einbildungskraft entstehenden und im Gedächtnis (*memoria*)

¹¹⁵ Als eine von vier Bedeutungen von *description*.

¹¹⁶ Aristoteles, *De memoria et reminiscencia*, 450a25-31.

¹¹⁷ Aristoteles, *De anima* 427b21-24, Willy Theiler (Hrsg. und Übersetzer), Berlin: Akademie-Verlag, 1959.

¹¹⁸ Ruth Webb, *Mémoire et imagination: les limites de l’energeia dans la théorie rhétorique grecque*, in: *Dire l’évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Carlos Lévy/ Laurent Pernot (Hrsg.), Paris: L’Harmattan, 1997, S.229-248; S.234 zu *phantasia* und *phantasmata* bei Aristoteles: „Leur qualité visuelle est soulignée par Aristote lui-même quand il rattache les deux termes à *phaos*, lumière.“ Auch „Eindruck = Stempel“: *De memoria et reminiscencia*, 450a31.

¹¹⁹ *De anima*, 427b.

aufbewahrten Vorstellungsbilder. Auch in der *Rhetorik* hat Aristoteles die durch das Verwenden von Metaphern beim Hörer oder Leser ausgelöste Wirkung einer Rede als ein *vor Augen stellen* beschrieben.¹²⁰ In der *Poetik* heißt es:

„Man muß die Handlungen zusammenfügen und sprachlich ausarbeiten, indem man sie sich nach Möglichkeit *vor Augen stellt*. Denn wenn man sie so mit größter Deutlichkeit erblickt, als ob man bei den Ereignissen, wie sie sich vollziehen, selbst zugegen wäre, dann findet man das Passende und übersieht am wenigsten das dem Passenden Widersprechende.“ (Δει δε τους μυθους συνιστασαι και τη λεξει συναπεργαζεσθαι οτι μαλιστα προ ομματων τι θεμενον. ουτω γαρ αν εναργεστατα [ο] ορων, ωσπερ παρ' αυτοις γιγνομενος τοις πραττομενος, ευρισκοι το προεπον και ηκιστα αν λανθανοι [το] τα υπεναντια.)¹²¹

Hier wird vom Dichter, für die Seite des Produzenten also, gefordert, das Gefühl, das sich auch im Hörer/Leser als dem Rezipienten einstellen soll, in sich selbst aufzurufen, es sich in den eigenen Vorstellungsbildern *vor Augen zu stellen*.

Horaz hat diese Forderung in seine *ars poetica* übernommen:

„Mit den Lachenden lacht, mit den Weinenden weint das Antlitz des Menschen. Willst du, daß ich weine, so traure erst einmal selbst; dann wird dein Unglück mich treffen, Telephos und Peleus; entledigst du dich nur eines unpassenden Auftrags, so schlafe ich ein oder muß lachen. Zu trauriger Miene gehören auch traurige Worte, zu zorniger solche voll Drohens, zu schelmischer scherzende, zur strengen solche, die man im Ernst sagt.“ (Ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent/humani voltus, si vis me flere, dolendum est/primus ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent,/Telephe vel Peleu; male si mandata loqueris,/aut dormitabo aut ridebo, tristia maestum/voltum verba decent, iratum plena minarum/ludentem lasciva, severum seria dictu.)¹²²

Diese emotionale Konditionierung hat Quintilian auch dem Redner anempfohlen:

„Das Geheimnis der Kunst, Gefühlswirkungen zu erregen, liegt nämlich, wenigstens nach meinem Empfinden, darin, sich selbst der Erregung hinzugeben.[...] Deshalb sollten wir bei dem, was der Wahrheit gleichen soll, auch selbst in unseren Leidenschaften denen gleichen, die wirkliche Leidenschaften durchmachen, [...].“ (summa enim, quantum ego quidem sentio, circa movendos adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi.[...] quare in his, quae esse veri similia volumus, simus ipsi similes eorum, qui vere patiuntur, adfectibus, [...].)¹²³

Die Vorstellungsbilder (*phantasiae/visiones*), durch die

„die Bilder abwesender Dinge so im Geiste vergegenwärtigt werden, daß wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben: [...].“ (per quas

¹²⁰ 1411a34; Christof Rapp (Hrsg.), Berlin : Akademie-Verlag , 2002 ,1. Halbband , S.145 übersetzt *pro ommaton* mit *vor Augen führen*; Richard Moran , *Artifice and Persuasion: The Work of Metaphor in the Rhetoric* , in: *Essays on Aristotle's Rhetoric* , Amélie Oksenberg Rorty (Hrsg.), Berkeley : University of California Press , 1996. S.385-398; bes. S.393 *pro ommaton poiein* sei „a metaphor for the functioning of effective metaphor.“ In der von A. Wartelle 1989 besorgten französischen Übersetzung (S. 66) ist *pro ommaton poiein* in diesem Abschnitt mit *peindre/peinture* (malen/Malerei) wiedergegeben; der Autor hat die in der französischen Rhetorik des 17. Jahrhunderts geläufige Metapher *peinture* (Malerei) auf Aristoteles zurückübertragen und dadurch die Funktion der Analogie bei Aristoteles verstellt .

¹²¹ 17. 1455a , Manfred Fuhrmann (Hrsg.) , Stuttgart : Reclam , 1982 , S. 52-55 .

¹²² V. 101-107 , Eckart Schäfer (Hrsg.) , Stuttgart : Reclam , 1972 , S. 10-11 .

¹²³ Quintilian , *Institutio Oratoria* , VI. 2. 26-27 ; zitiert nach : Marcus Fabius Quintilian , *Ausbildung zum Redner* , Helmut Rahn (Hrsg. und Übersetzer), Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988 , 2 Bde. .

imagines rerum absentium ita repraesentamur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur; [...].)¹²⁴

sind mit Gefühlen besetzt, die sie weiter vermitteln.¹²⁵ Dann heißt es:

„[...] jeder also, der diese [Vorstellungsbilder] gut erfaßt hat, wird in den Gefühlswirkungen am stärksten sein.“ (has quisquis bene conceperit, is erit in adfectibus potentissimus.)¹²⁶

Um dieses *vor Augen Stellen* beim Hörer/Leser zu bewirken, müsse eine Handlung mit *enargeia* (evidentia), d.h. mit Deutlichkeit/Klarheit dargestellt werden.¹²⁷ Diese sei es,

„die nicht mehr in erster Linie zu reden, sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint, und ihr folgen die Gefühlswirkungen so, als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen.“ (que non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter, quam si rebus ipsis intersimus, sequentur.)¹²⁸

Die Redefigur *vor Augen stellen* und die Forderung nach *Deutlichkeit/Klarheit* (*enargeia/evidentia*) sind nicht nur Qualitäten der in das Werk eingehenden Vorstellungsbilder (*phantasiae*) des Redners oder Dichters, sondern auch derjenigen des Hörers/Lesers.¹²⁹ Der ausgelöste Effekt läßt die Darstellung als *lebendig* und damit quasi als die Handlung selbst erscheinen.¹³⁰

Demnach beruht die Wirkungslehre der griechischen und römischen Rhetorik auf dem, was seit dem 19. Jahrhundert *Einfühlung* genannt wird.¹³¹ In der

¹²⁴ Ebd. VI. 2. 29 .

¹²⁵ Zum Zusammenhang von Vorstellungsbildern und Gefühlen bei Cicero und Quintilian: P.H. Schryvers , *Invention, imagination et théorie des émotions chez Cicéron et Quintilien*, in: *Rhetoric revalued. Papers from the International Society for the History of Rhetoric*, Brian Vickers (Hrsg.), Binghamton, New York : Center for Medieval & Early Renaissance Studies , 1982, S.47-57 .

¹²⁶ Quintilian , *Institutio Oratoria* , VI. 2. 30; zitiert nach Rahn , *Ausbildung* (wie Anm. 123) hat *per quas* mit *wodurch* übersetzt .

¹²⁷ Ebd. VI. 2.32: hier hat Quintilian *enargeia*, sich auf Cicero berufend, mit *illustratio* oder *evidentia* übersetzt; in VIII. 3.61 hingegen hat er *enargeia* die Termini *repraesentatio* und *perspicuitas* zugeordnet; *enargeia* bei Schryvers , *invention* (wie Anm. 125) , S.53-54 als Klarheit (clarté) ; Plett , *Affekte* (wie Anm. 21) , S.73:zu *enargeia* in der Rhetorik als Qualität der Darstellung und *enargeia* als Qualität der Wirkung. Zur Bedeutung von *enargeia* in der antiken Rhetorik und in der Renaissance: Perrine Galand-Hallyn , *De la rhétorique des affects à une métapoétique. Evolution du concept d'enargeia*, in: *Renaissance-Rhetoric Renaissance-Rhetoric*, Heinrich F. Plett (Hrsg.), Berlin/New York : De Gruyter , 1993. S. 244-265 . Ruth Webb, *Imagination and the arousal of the emotions in Greco-Roman Rhetoric*, in: *The passions in roman Thought and Literature*, Susanne Morton Braund/Christopher Gill (Hrsg.), Cambridge : Cambridge University Press , 1997 , S.112-127; Galand-Hallyn , *métapoétique* (wie Anm. 127) hat nur Quintilians Übersetzung *evidentia*, nicht *perspicuitas* übernommen; Webb, *Imagination* (wie Anm. 127) , S.120 und Ruth Webb, *Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre* , in: *Word & Image*, 15, 1 Jan./mars 1999. S.7-18, bes. S.13 hat *enargeia* mit „vividness“ (Lebendigkeit) übersetzt; *Lebendigkeit* ist aber die durch *Deutlichkeit/Klarheit* zu erzielende Wirkung, so daß mit dieser Übersetzung der Sinn von der Ursache auf die Wirkung verschoben wird . Zu *enargeia* und *enargeia* auch: Spica, *savoir peindre* (wie Anm. 110) , S. 27-32 .

¹²⁸ *Institutio Oratoria* , VI. 2. 32 .

¹²⁹ Zum Zusammenhang von *enargeia* und *phantasiae* bei Quintilian: Webb, *mémoire* (wie Anm. 118) , S.232-235: „ [...]Les liens entre *enargeia* et *phantasia* sont clairs. La *phantasia* est à la fois la cause et l'effet de l'*enargeia*.“ Der Terminus *phantasia* sei „vague“: „signifiant parfois la faculté de l'imagination, parfois les images mentales elles-mêmes.“ (S.233); ebd. S.36: „Plutôt que de représenter une réalité concrète et précise, l'*enargeia* fait appel aux images conservées dans la mémoire de l'auditeur.“ Zum Zusammenhang von Quintilians Wirkungslehre mit der Mnemotechnik der Griechen: Webb, *Ekphrasis* (wie Anm. 127) , S.13 .

¹³⁰ Schryvers, *invention* (wie Anm. 125) , S.53 sieht die Verbindung von *phantasiai*, *enargeia* und Dichtung vor Cicero und Quintilian zuerst in den hellenistischen Homer-Scholien gegeben.

¹³¹ Zur Vorgeschichte des Terminus und zur Begründung der Einfühlungstheorie durch Friedrich Theodor und Robert Vischer: Martin Fontius , *Einfühlung/Empathie/Identifikation*, in: *Ästhetische Grundbegriffe* , Karlheinz Barck (Hrsg.), Stuttgart : Metzler , 2001, Bd. 2 , S.121-142 .

kaiserzeitlichen, als zweite Sophistik bekannten Rhetorik hat sie sich zur Redefigur der *ekphrasis* verselbständigt.¹³² Zu deren grundlegendem Instrumentarium gehört die übertragene Bedeutung des Verbes *malen* für das Beschreiben von Leidenschaften, wie z.B. in Lukians Schrift *Panthea oder die Bilder*.¹³³ Virtuos haben der ältere Philostrat (3. Jh.) und sein Enkel Philostrat d. J. dieses textgestalterische Mittel in ihren Beschreibungen (Ekphrasen) von Gemälden (eikones) gehandhabt.¹³⁴ Sie rufen Vorstellungsbilder auf den Plan, die deren Leser als Eindrücke im Umgang mit der Malerei jener Zeit gesammelt haben konnten:

„La galerie où Philostrate nous guide est ainsi une galerie de la mémoire, dont l’effet joue sur une connaissance déjà acquise de l’art et de la littérature. Il invite l’auditeur à construire de nouvelles images à partir de celles qu’il retient, déjà imprimées, dans sa mémoire.“¹³⁵

Entsprechend der erzieherischen Funktion der Philostrat’schen Ekphrasen von *Gemälden* – sie waren als Rhetorikübungen für die Jugend gedacht – sind in ihnen vor allem Themen aus der antiken Mythologie dargestellt, die die kulturelle Identität der Gesellschaft ihrer Zeit prägten.¹³⁶

12.

Die für die Redefigur der *ekphrasis* charakteristischen Wirkungsqualitäten *vor die Augen stellen* und *Deutlichkeit/Klarheit* (*enargeia*), und mit ihnen die auf Einfühlung beruhende Wirkungslehre der antiken Rhetorik, sind im 17. Jahrhundert auf die Redefigur der Beschreibung (*description*) übergegangen, die in den französischen Rhetoriklehren den griechischen Terminus *ekphrasis* ersetzt.¹³⁷ In diesem Sinn hat z.B. Jean Chapelain als „Hauptwirkung“ (*principal effet*) in seiner *Lettre sur la Règle des vingt-quatre heures* (1630) gefordert,

„à proposer à l’esprit, pour le purger de ses passions déréglées, les objets comme vrais et comme présents.“¹³⁸

¹³² Zur Entstehung und den Bedeutungen des Terminus *ekphrasis*: Fritz Graf, Die Entstehung der Gattung in der Antike, in: *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), München: Wilhelm Fink, 1995, S. 143-155; Sandrine Dubel, *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in: Lévy/Pernot, *Dire l’évidence* (wie Anm. 118), S. 249-264; grundlegend zur Bedeutung des Terminus in der kaiserzeitlichen Rhetorik sowie dessen späterer Rezeption: Webb, *Ekphrasis* (wie Anm. 127); Spica, *savoir peindre* (wie Anm. 110), S.1-88: Kap. I.

¹³³ Ob dazu auch das Substantiv *Malerei* gehört, bleibt zu untersuchen.

¹³⁴ Flavius Philostratus, Blaise de Vigenère, *Les images ou tableaux de la platte-peinture*, Philostrate, traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578), Françoise Graziani (Hrsg.), Paris: Honoré Champion, 1995, 2 Bde.

¹³⁵ Webb, *mémoire* (wie Anm. 118), S.241.

¹³⁶ Ebd. S.240: „Ce sont les textes de la *paideia* antique, des textes qui formaient la base de l’identité culturelle grecque de l’époque et qui fournissaient la matière première que travaillaient sophistes et étudiants.“ Auch Webb, *Ekphrasis* (wie Anm. 127), S.14: „What Philostratos’ reliance on the poets suggests though, is that the ‘paintings’ reflect a common stock of themes, familiar from texts, the arts and, in some cases, the stage, which would therefore be already stored in his audience’s memories. Philostratos’ images would then be the result of a sophisticated interplay between remembered texts and images, painted on the canvas of the listener’s mind.“

¹³⁷ Dazu Spica, *savoir peindre* (wie Anm. 110), S.49 und S.52: „Le terme d’hypotypose, qui subsume toutes les variations de la description, remplace celui d’ekphrasis dans les exercices.“ Webb, *Ekphrasis* (wie Anm. 127) hat auf die methodologischen Probleme hingewiesen, die sich daraus ergeben haben, daß die *ekphrasis* in den sich Literaturwissenschaften zur literarischen Gattung erklärt worden ist.

¹³⁸ Casals, *vérité* (wie Anm. 108), S. 27.

Und im Rhetoriklehrbuch von Gérard Pelletier (1641) heißt es:

„Pour définir la description figurée, je vous diray que c'est une image ingenieuse, qui seduisant notre imagination par la parole, lui fait prendre la peinture des choses pour les choses mêmes, et nous fait reconnaître les personnes, par leurs propres visages, plutôt que par leurs portraits; ou, pour tout dire en un mot, c'est un sortilège innocent qui nous transporte en des lieux où nous ne fumes jamais, et qui nous fait voir par les oreilles.“¹³⁹

Das Substantiv *peinture* verweist auf die Wirkung der *description figurée*. Eben diese Bedeutung hat es auch in Rapins Definition der Dichtung: sie galt ihm als *peinture*, insofern sie die Leidenschaften mit den Mitteln der Sprache beschreibe, um im Hörer/Leser die mit den entsprechenden Gefühlen verbundenen Vorstellungsbilder hervorzurufen.

Gérard Pelletier hat diese Wirkung des beschreibenden Wortes als ein „Verführen“ (*séduire*) der Einbildungskraft charakterisiert und damit den jenseits der Vernunft waltenden Eros und die Erotik als Ursprung von Gefühlen und Leidenschaften ins Spiel gebracht.¹⁴⁰ Der in ihnen entspringende „Zauber“ (*charme*) bewirke, daß der Hörer oder Leser die *Malereien* alias *Beschreibungen* von Dingen mit den Dingen selbst gleichsetze; Pelletier hat ihn für „unschuldig“ gehalten.¹⁴¹ Die Redefigur *mit den Ohren sehen* spielt darauf an, daß der *Hörende* sich beim Hören eines Gedichtes oder einer Rede in einen *Sehenden* verwandele, d.h. in einen seine Vorstellungsbilder Wahrnehmenden.¹⁴² Sie zeigt an, daß dieser „unschuldige Zauber“ durch Synästhesie, durch das Zusammenspiel der Sinne im Wahrnehmungsprozess bewerkstelligt wird.¹⁴³

13.

Dem gleichen Wirkungszusammenhang hat Pascal eine andere Bedeutung abgewonnen:

„Quand un discours naturel peint une passion ou un effet, on trouve dans soi-même la vérité de ce qu'on entend, laquelle on ne savait pas qu'elle y fût, en sorte qu'on est porté à aimer celui qui nous le fait sentir; [...]“¹⁴⁴

Die bei Gérard Pelletier empathisch überhöhte Gefühlswirkung einer Rede ist hier als Wechselwirkung zwischen Werk und Hörer/Leser im Sinne eines Entdeckens in sich selbst gedeutet: der Hörer/Leser erfahre etwas darüber, was „dort“, in ihm selbst, vorhanden sei, ohne daß er davon wußte.

Diese Dimension des Wahrnehmungsprozesses hatte auch der Arzt Marin Cureau de La Chambre *Les Caractères de la Passion* (1640-62) im Sinn:

¹³⁹ Zitiert nach Spica, *savoir peindre* (wie Anm. 110) , S.94.; auch Zitat bei Fumaroli , *définition* (wie Anm. 22) .

¹⁴⁰ Dieser Wirkungsaspekt gehört im antiken Griechenland zur Gestalt der Peitho, der Göttin der Überredung: Vinciane Pirenne-Delforge , *Le culte de la persuasion. Peithô en Grèce ancienne*, in:*Revue de l'Histoire des Religions* , 208 , 1991. S.395-413; bes. S.395 die für diese charakteristischen „interférences du politique et de l'érotique“.

¹⁴¹ Der Topos *puissance de ses charmes* auch bei La Mesnardière, *poétique*: (wie Anm. 8) , siehe Ms. S. 3 .

¹⁴² **Castelvetro I.1. S.71: ein Bild für die Ohren:** “veluti aurium picturam quadam“.

¹⁴³ Heinz Paetzold, Synästhesie, in:*Ästhetische Grundbegriffe*, Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.) , Stuttgart : Metzler , 2003 , Bd. 5 , S.840-908 .

¹⁴⁴ Pascal, *pensées* (wie Anm. 69) , Nr. 551 S. 777 .

„C'est une vérité bien assurée qu'il y a en nous une secrète connaissance des choses qui servent à nostre conservation: Et il est vraysemblable que cette connoissance se fait par le moyen de quelques idées que la Nature a imprimées au fonds de l'âme, et qui estant comme cachées, et ensevelies dans les abysmes, s'excitent et se relèvent à l'abord de celles que les sens y apportent et causent dans l'appetit l'amour ou la haine, le désir ou l'aversion.“¹⁴⁵

Die Vorstellung vom Inneren als eines „Abgrundes“ (abysme) steht in einer über Augustinus bis in die Antike zurückführenden Tradition.¹⁴⁶ In der Nachfolge Montaignes hat Pierre Charron (1541-1603) in seinem Werk *De la sagesse* (1601) Selbsterkenntnis (connaissance de soi) und Innenschau als den zu Weisheit führenden Hauptweg propagiert, davon ausgehend, der menschliche Geist sei

„un fond d'obscurité [...], un labyrinthe, un abîme confus et bien entortillé“.¹⁴⁷

Die bedrohlichen Seiten derartiger Vorstellungen waren in den Schriften zur religiösen Spiritualität in der Vision vom Inneren als eines „vray temple du grand Dieu“ aufgehoben.¹⁴⁸

Diesen „Abgrund“ hat Marin Cureau de La Chambre in seinem Werk *Le système de l'âme* (1664) noch einmal, aber nun anders gedeutet:

„Mais en quel abysme nous allons-nous jeter, où il n'y a ni fond ni rive, où l'on ne trouve que des tenebres, et où la multitude innombrable des choses qui y sont renfermées confondent l'esprit et font perdre le jugement à ceux qui le veulent sonder? Ouy sans doute la Memoire est un abysme dont la capacité est sans bornes et sans mesure; plus elle se remplit, et plus elle a de place pour loger ce qui luy vient de nouveau; elle ne se lasse jamais de recevoir, et on la peut mettre au rang de ces choses qui ne disent jamais, c'est assez. Que si l'on veut considerer en détail les richesses qu'elle contient; ce nombre infini de mots, de phrases, de discours, que chaque langue luy fournit; cette multitude incomprehensible d'objets diversifiez de mille circonstances que les Sens luy confient; toutes les veritez que l'esprit connoist; toutes les chimeres qu'il se forme et de la garde desquelles elle se charge; ne sera-t-on pas contraint de dire que la Memoire est dans l'Homme un grand Monde dans le petit Monde?“¹⁴⁹

Von seinem eigenen Blick fasziniert hat der Arzt den vorgestellten Abgrund zum Ort des Gedächtnisses erklärt und antithetisch zum Raum als grenzen- und formlos beschrieben, als unersättliches schwarzes Loch, das die ihm von der Außenwelt zufallenden *richesses* verschlucke. Die im Gedächtnis von der Außenwelt hinterlassenen Eindrücke hat er mit dem in der Dämonologie seiner Zeit geläufigen Wort „Gespenst“ (spectre/phantosme) bezeichnet und das Gedächtnis als „angefüllt mit diesen Gespenstern“ (pleine de ces Phantosmes) gedacht.¹⁵⁰ Auch in

¹⁴⁵ *Les Caractères de la passion* (1648) , S. 80. Zu Marin Cureau de La Chambre, insbesondere zu seiner Auffassung von den *esprits* (pneuma): Albert Darmon , *Les corps immatériels. Esprit et images dans l'oeuvre de Marin Cureau de La Chambre (1594-1669)* , Paris : Vrin , 1985 .

¹⁴⁶ Papasogli, *coeur* (wie Anm. 32) , II. Teil: „L'Abîme et la demeure.“ (S.119-239) .

¹⁴⁷ Kap. 15, S.64; zitiert nach Rodis-Lewis, *problème* (wie Anm. 28) , S.6 ; zum Verhältnis von Montaigne und Charron: Kruse , *Freiheit* (wie Anm. 60) , S.179-186; zum Topos „Selbsterkenntnis“ (connaissance de soi) bei den Moralisten: Pierre Force (Hrsg.) , *De la morale à l'économie politique*, Actes du colloque de Columbia University, Publications de l'Université de Pau, 1996. S.13 sowie in anderen Beiträgen des Bandes .

¹⁴⁸ Formulierung von Franz von Salis in seinem *Traité de l'amour de Dieu*; zitiert nach Bergamo, *anatomia* (wie Anm. 27) , S.92 .

¹⁴⁹ Ausgabe 1664 , Livre IV: *De la memoire et du souvenir* , reprint 2004 , S.153.

¹⁵⁰ Marin Cureau de La Chambre: *Le système de l'âme* (1664) , I.I.5. (S.26); zur Bedeutung von „fantôme“ in der Tradition der Dämonologie, z.B. bei Pierre Le Loyer, *Discours des spectres, ou visions et apparitions d'esprits*,

dieser Vision vom Gedächtnis haben noch die Sprachen den Vorrang, denn sie sind es, die die Liste der aufgezählten Reichtümer anführen.

In Marin Cureau de La Chambres bisher unbeachteter Bestimmung des Gedächtnisses sind zwei für die französische Anthropologie des 17. Jahrhunderts charakteristische Topoi miteinander verschmolzen: der metaphorisch als *Leere*, *Schweigen*, *Nichts*, *Dunkelheit* und *Nacht* charakterisierte „Abgrund“ (abysme) und die polyvalente Antithese „große Welt-kleine Welt“ (grand monde-petit monde). Der zum Gedächtnis mutierte „Abgrund“ des Inneren verselbständigt sich zur „großen Welt“, die als in der „kleinen Welt“ des Äußeren enthalten gedacht ist.¹⁵¹ Es darf an dieser Stelle daran erinnert werden, daß in der Zeit dieses Vorspiels zu dem im 19. Jahrhundert geprägten Begriff des „Unbewußten“ Descartes eine eigene Sinnggebung des Terminus „Bewußtsein“ (conscience) in die Philosophie einführt.¹⁵²

14.

Damit zeichnet sich das weitausgreifende Feld ab, in dem der mit der Redefigur *peindre/peinture* in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts transportierte Wirkungszusammenhang zwischen Sprachwerk und Leser/Hörer zur Geltung kommt.¹⁵³ In Zukunft wäre der Frage nachzugehen, welche Autoren in welchen Bedeutungskontexten sich der Varianten *peinture parlante* und *peinture muette* bedient haben. Die Jesuiten z.B. haben sich vorzugsweise der Formel *peinture parlante* angenommen, um das religiöse Gefühl der Gläubigen durch Predigten und Erbauungstexte zu beeinflussen und zu lenken.¹⁵⁴ In den zuerst 1601 erschienenen *Tableaux sacrés* von Pierre Richeome ist zu lesen, seine

comme anges, démons et âmes se montrants visiblement aux hommes (1608), S.3: „imagination des furieuses insensées et mélancoliques qui se persuadent ce qui n'est pas“; zitiert nach: Jean Delumeau, *La peur en Occident. XIVe – XVIIe siècles. Une cité assiégée*, Paris: Fayard, 1978, S.75-97: „Le passé et les ténèbres“.

¹⁵¹ Zu den beiden Topoi: Papasogli, *L'idée de monde intérieur*: „Il se fait un monde nouveau dans l'homme“, in: *La notion de „monde“ au XVIIe siècle*, Bernard Beugnot (Hrsg.), Paris: Klincksieck, 1994, S.239-255 und Papasogli, *espace intérieur* (wie Anm. 32), bes. S.127; auch Papasogli, *coeur* (wie Anm. 32). Bergamo, *anatomia* (wie Anm. 27), S.15-16: die Trennung des Zusammenhangs von *innen* und *außen* (dedans-dehors) führe zu einem „clamorioso rovesciamento dei valori spaziali“; (S.16): „Interiorità che è vastità, che è, o che deve essere, spazio senza limiti. Interno che presenta tutte le caratteristiche della spazio esterno, e in cui si manifesta [...] una moltitudine di cose, una popolazione di fenomeni e di oggetti, molto più grande di quella che si trova nella natura sensibile, nel mondo esteriore.“ Marin Cureau de La Chambres Variante ist weder bei Rodis-Lewis, *problème* (wie Anm. 28), noch bei Bergamo, *anatomia* (wie Anm. 27) oder in den Arbeiten von Benedetta Papasogli erwähnt; zu dessen Leben und seiner Tätigkeit als Arzt des Kanzlers Séguier und Gründungsmitglied der Académie des Sciences (1666): Darmon, *corps immatériels* (wie Anm. 145), S.5-16; Michel Le Guern: Einleitung zum reprint 2004.

¹⁵² Boris Hennig: „Conscientia“ bei Descartes, Freiburg/München 2006; Rodis-Lewis, *problème* (wie Anm. 28), bes. S.39-43. Zur Entstehung des *Unbewußten* im 17. Jahrhundert: Starobinski, *morales substitutives* (wie Anm. 70); Ludger Lütkehaus, *Tiefenpsychologie*, in: *Tiefenphilosophie. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud*, Essay von Ludger Lütkehaus (Hrsg.), Hamburg: EVA, 1995, S. 2-45; Sybille Krämer, Einleitung, in: *Bewußtsein, Philosophische Beiträge*, dies. (Hrsg.), Frankfurt: Suhrkamp, 1996, S.9-15 zur „Marginalisierung des Bewußtseinsbegriffes“ und dessen Verdrängung durch den Begriff „Intentionalität“, bes. S.9: „Selten widerfuhr einem Begriff solch ein Reputationsverlust: 'Bewußtsein' und 'Selbstbewußtsein' - für die klassische neuzeitliche Philosophie die kategoriale Grundlegung unseres Selbst- und Weltverhältnisses - gerieten in der philosophischen Debatte der letzten Jahrzehnte zu einem nahezu randständigen Phänomen.“

¹⁵³ Nach Spica, *savoir peindre* (wie Anm. 110) verschwinde die spezifische Bedeutung im 18. Jahrhundert, sei aber in die Sprache und insbesondere in die Wissenschaftssprache eingegangen.

¹⁵⁴ Fumaroli, *age* (wie Anm. 42), S.673-685: „La Rhétorique jésuite des 'peintures' (1604-1644).“

Beschreibungen seien „tables qui mettent devant les yeux.“¹⁵⁵ Der Autor hat sie mit den „images“ des Philostrate verglichen:

„car en iceux il n’y a ny couleur ny peinture, mais la seule parole qui faint les images et figures, et déchifre les fantasies de l’auteur comme ayant la peinture devant ses yeux.“¹⁵⁶

Das Substantiv *peinture* ist hier in seiner doppelten Bedeutung verwendet: im ersten Satzteil spielt es auf das Werk des Malers an, um es von dem des Literaten zu unterscheiden, dann ist es als Metapher für die Vorstellungsbilder eingesetzt.

Richeome sagt von seinen Beschreibungen, sie seien eine „peinture parlante, [...] qui donne à l’oreille“ und die wiederum eine „peinture spirituelle“ hervorrufe.¹⁵⁷ Von dieser unterscheidet er die mit dem Pinsel hergestellte Malerei, die Kunstgattung also, mit dem Wort „plate paincture“ (Flachmalerei) und als „paincture muette.“ Sein Ordensbruder Pierre Le Moyne hat in seinen *Peintures morales* die Kunstgattung Malerei als Schwester und „rivale muette“ der Dichtkunst ausdrücklich von seinen eigenen, „peintures de l’intérieur“ bewirkenden „peintures moraux“ abgegrenzt.¹⁵⁸

Anders ist La Mesnardière in seiner *Poetik* (1639) mit den beiden Varianten umgegangen. Von der in der Tragödie *Alinde* dargestellten Eifersucht sagt er, sie sei eine „peinture parlante“, nämlich „un discours qui exprime ses [Alindes] secrettes inclinations“ – eben die Beschreibung der Eifersucht. Dann heißt es weiter,

„qu’il faut qu’en nôtre Oraison expressive des sentimens, la peinture soit muette; ou pour parler sans figure, que les desseins de la Personne paroissent dans ce qu’elle dit, mais comme au travers d’un voile, & non pas à découvert, comme dans ces descriptions.“¹⁵⁹

Die *Beschreibung* der Eifersucht als „peinture parlante“ soll im Leser oder Theaterbesucher dessen als *peinture muette* bezeichnete Vorstellungsbilder aufrufen.

Wiederum anders hat Georges de Scudéry die Redefigur *peinture* in seinem Buch *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry* (1646) gebraucht. Mit der Doppelbedeutung des Substantivs spielend, hat er die Gefühlseindrücke vorgestellter wie tatsächlicher Gemälde beschrieben.¹⁶⁰ Zwar gibt er sich als

¹⁵⁵ Zitiert nach der Ausgabe 1621, S.2; in der deutschen Ausgabe von 1621 ist „Tableaux sacrés“ mit „Heilige Tafflen“ übersetzt.

¹⁵⁶ Richeome kannte Philostrats *Eikones* in der zum ersten Mal 1578 unter dem Titel *Les Images ou Tableaux de Platte –Peinture* erschienenen französischen Übersetzung von Blaise de Vigenère, die, von 1614 an mit Illustrationen ausgestattet, bis 1637 mehrfach wiederaufgelegt worden ist. Zur Chronologie der Ausgaben: Graziani, *Philostrate* (wie Anm. 134), S.LXIX.

¹⁵⁷ Richeome. *Tableaux sacrés des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l’Eucharistie* (1601). Avant-Propos S.4; Fumaroli, *age* (wie Anm. 42), bes. S.678-679 zur Technik der „peinture parlante“: sie sei „empruntée aux orateurs, romanciers et apologistes de la Seconde Sophistique.“ (Zitat S.678). Zu Pierre Richeome (1544-1625): Crescenzo, *peintures d’instruction* (wie Anm. 22), S.227-239.

¹⁵⁸ Zitiert nach Mantéro, *galérie d’Ampèle* (wie Anm. 22), S.136 und Anm. 13; die grundsätzlich gleiche, auf Augustinus zurückgehende Auffassung vom Einwirken auf die als „innere Malerei“ (*peinture intérieur*) bezeichneten Vorstellungsbilder liegt auch bei den Jansenisten und bei Pascal vor: Ferreyrolles, *reines* (wie Anm. 70), S.286-293.

¹⁵⁹ La Mesnardière, *poetique* (wie Anm. 8), S.131.

¹⁶⁰ Biet/Montcond’huy, *Scudéry* (wie Anm. 104).

begeisterter Liebhaber (amateur) der Malerei, doch stand für ihn der Vorrang der Dichtung gegenüber der Malerei nicht zur Disposition. Diese Rangordnung und die sich aus ihr ergebende Ambivalenz seiner Wertschätzung der Malerei zeigt sich nicht zuletzt auch darin, daß er dieses Werk in Versform verfaßt hat.¹⁶¹

15.

Erst in dieser durch das Verknüpfen vielfältiger Bedeutungsebenen aufgedeckten Konstellation von Zusammenhängen tritt der historische Ort des Vergleichs zwischen Dichtung und Malerei im Dankeschreiben des Literaten Urbain Chevreau an den Maler Claude Vignon zutage. Weder hat sich Chevreau dazu geäußert, was auf der von Vignon als Geschenk erhaltenen Zeichnung zu sehen war, noch dazu, ob sie eine Arbeit von dessen Hand gewesen ist. Umso deutlichere Worte hat er für seinen Umgang mit Gedichten und Gemälden gefunden: nicht genug damit, daß für ihn, den Dichter, die Wirkung der Dichtung allein im *Vergnügen* und *Angenehmen* bestand, denn die Dimension des *Nützlichen* hatte er nicht im Sinn – obendrein hat er auch noch unmißverständlich erklärt, daß ihm die Malerei lieber sei als die Dichtung. In beiden Fällen, beim Lesen oder Hören eines Gedichtes oder beim Betrachten eines Gemäldes, hat die als *angenehm* erlebte Qualität des Schönen Chevreau *Vergnügen* bereitet. Unbeeindruckt vom Vorrang der Sprache und der Dichtung gegenüber der Malerei sowie von der normativen Funktion des Leitmotivs *Nutzen durch Gefallen* hat er in diesem Brief sein schieres *Gefallen* und *Vergnügen* an Zeichnungen und Gemälden ausgedrückt – nicht mehr und nicht weniger. Ob er diese Haltung in seinem literarischen Werk durchgängig oder bei anderer Gelegenheit auch noch eine andere vertreten hat, wäre zu untersuchen.

¹⁶¹ Ebd. .