Tibor
Klaniczay

Renaissance und Manierismus

Zum Verhältnis von Gesellschaftsstruktur, Poetik und Stil

Literatur
und Gesellschaft

Akademie-Verlag
Berlin

Literatur und Gesellschaft

Herausgegeben von der
Akademie der Wissenschaften der DDR
Zentralinstitut für Literaturgeschichte

Tibor Klaniczay

Renaissance und Manierismus

Zum Verhältnis von Gesellschaftsstruktur, Poetik und Stil

Akademie-Verlag · Berlin

1977

Wissenschaftliche Redaktion: Sibylle Badstübner
Aus dem Französischen übersetzt von: Reinhard und Evelyn Gerlach
Rosemarie Heise
Bernhard Wildenhahn

Erschienen im Akademie-Verlag, 108 Berlin, Leipziger Str. 3–4

Lizenznummer: 202 · 100/237/77
Gesamtherstellung: IV/2/14 VEB Druckerei
»Gottfried Wilhelm Leibniz«, 445 Gräfenhainichen/DDR · 4921
Bestellnummer: ■ 753 207 1 (2150/54) · LSV 8041
Printed in GDR
DDR 9,– M

Inhalt

Vorbemerkung

Der ungarische Literaturwissenschaftler Tibor Klaniczay legt hier eine Auswahl seiner Arbeiten zur Literatur, Ästhetik und Ideologie der Renaissance vor. Die Studien zeugen von der Vielfalt seiner wissenschaftlichen Fragestellung beim Herangehen an die Probleme der Renaissanceliteratur. Während die einleitende Studie methodologische Grundfragen im Hinblick auf die Erschließung der Gesamtepoche aus dem Zusammenhang von gesellschaftlichen und literarischen Strukturen aufwirft und die daran anschließende *Skizze einer Renaissanceauffassung* (als einziger Beitrag bereits deutschsprachig publiziert) vor allem „vom sozialhistorischen Gesichtspunkt" ausgeht, wird mit der Frage nach der *Periodisierung und Interpretation der Literatur der Renaissance* ein breites historiographisches, ideologisches und methodologisches Spektrum an Problemen geboten. Die Renaissance, die gegen das Burckhardtsche Bild der Individualkultur ebenso abgesetzt wie gegen alle Tendenzen der Auflösung und Zurückdatierung verteidigt wird, erscheint dabei als eine komplexe Erscheinung, die nicht lediglich aus der Summierung ihrer bekannten Wesenszüge zu bestimmen ist: Es besteht kein Zweifel mehr, so schreibt der Autor, „daß die mit vollem Recht als grundlegend betrachteten und überzeugend nachgewiesenen Wesenszüge der Renaissance, wie die Wiedergeburt der antiken Kultur weltlicher Ideologie, die Entfaltung des Nationalbewußtseins und das Entstehen nationaler Literaturen, der Verfall des Feudalismus und das Hervortreten der bürgerlichen Welt, die in Kunst und Literatur sich zeigende Hinwendung zur Wirklichkeit, einzeln betrachtet und aus ihrem historischen Zusammenhang gelöst, unzureichend sind, um das Wesen der Renaissance zu erfassen. Das Phänomen der Renaissance beruht nicht auf der Vorherrschaft eines einzelnen Prinzips

oder auf der Durchsetzung eines völlig neuen kulturellen, ideologischen oder künstlerischen Faktors, sondern auf dem originären Auftreten einer neuartigen Verflechtung aller dieser Erscheinungen. Nicht einer dieser Wesenszüge der Renaissance war völlig neu, jeder hatte seine Wurzeln im Mittelalter, nur ihr Zusammentreffen führte zu einem Bruch, zu einem Entwicklungssprung gegenüber dem Mittelalter: Wir erleben die Geburt einer neuen Kultur."

Die von diesen Positionen her mögliche Differenzierung verdient unsere Aufmerksamkeit um so mehr, als sie sich jeder unkritischen und vereinfachenden Deutung dieses Erbes entgegenstellt. Die Renaissance war, wie es heißt, „jedoch keineswegs einfach ein bürgerlicher, weltlicher, nationaler, realistischer und antikisierender Gegenpol" zum feudalen Mittelalter. Die tatsächliche Komplexität ihrer Formen und Funktionen wird vom Verfasser gerade dort überzeugend nachgewiesen, wo er aus der profunden Kenntnis auch jener Traditionen und literarischen Produktionen schöpft, die vor, hinter und zwischen den großen Wegbereitern der Diesseitigkeit und des Realismus stehen und wirken. Wie interessant, anregend und behutsam differenzierend seine Renaissancedeutung ist, erweist sich dort recht beispielhaft, wo er – in dem umfangreichsten Beitrag – die *Krise der Renaissance* behandelt und den (in der DDR-Forschung wenig erkundeten) Begriff des „Manierismus" für den Zerfall der kulturellen, literarischen und poetologischen Synthese in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien einführt. Der Verfasser plädiert auch für den Begriff „Barock", wobei er u. a. auf Beispiele der ihm besonders nahestehenden ungarischen Literatur der Zeit verweist. Gerade diese Studien eröffnen neue Fragen und Probleme; sie berühren eine in der marxistischen Forschung noch umstrittene Problematik, deren Darstellung im vorliegenden Band gewiß Beachtung finden wird.

In ihrer Gesamtheit bilden diese Studien mehr als eine Sammlung von Aufsätzen, auch wenn sie aus unterschiedlichem Anlaß und zu verschiedenem Zeitpunkt entstanden sind. In ihrer historiographischen und konzeptionellen Sicht auf den Gegenstand vermitteln sie ein höchst komplexes, kritisches und differenzierendes Bild der Renaissance, in dem vor allem auch der weite internationale Raum und der multinationale Charak-

ter dieser hervorragenden Periode der Renaissance und des Barocks, eines gemeinsamen Kulturerbes unserer Länder, herausgestellt werden.

Der in diesem Band vorgestellte Gelehrte ist in der DDR kein Unbekannter. Als einer der führenden Literaturwissenschaftler in Ungarn kann er auf ein international beachtetes wissenschaftliches Werk blicken; seine Veröffentlichungen liegen in mehreren Sprachen vor. Angefangen von seiner umfangreichen Habilitationsschrift über den ungarischen Dichter und Staatsmann Miklós Zrinyi (1954, 2. Aufl. 1964), für die er 1955 den Kossuth-Preis erhielt, bis zu dem italienisch publizierten Band über die Krise der Renaissance und den Manierismus (1973) hat Klaniczay einen bemerkenswerten Beitrag zur Erforschung und Vermittlung der mittelalterlichen ungarischen Literatur, darüber hinaus zur internationalen Literatur der Renaissance und des 17. Jahrhunderts geleistet.

Die Beschäftigung mit der Literatur dieses Zeitraumes war verbunden mit praktischer Aufbauarbeit und leitenden Funktionen: zunächst an der Budapester Universität, dann am literaturwissenschaftlichen Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, schließlich im Führungsgremium dieser Akademie, die ihn 1965 zum Vorsitzenden der Kommission für Literaturwissenschaft wählte. Neben ausgedehnten Studien- und Forschungsreisen, vor allem nach Italien, sowie einer Gastprofessur an der Sorbonne und jetzt an der Universität in Rom trat Tibor Klaniczay mit Vorträgen und Referaten auf zahlreichen internationalen Kongressen auf. Er ist Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Korrespondierendes Mitglied der Medieval Academy of America, Ehrendoktor der Universität in Tours (Frankreich) und seit 1969 Direktor des Centre de Recherches de la Renaissance am Literaturinstitut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

Tibor Klaniczay hat im Bereich der Literaturwissenschaft der sozialistischen Staaten zweifellos einen der umfassendsten und eindrucksvollsten Beiträge zu diesem Gegenstand geleistet.

Berlin, im Juni 1976 Robert Weimann

Literarische Epoche: Gesellschaftsstruktur und Stil – Methodologische Aspekte

Niemand zweifelt heute mehr daran, daß für die Behandlung der Literaturgeschichte eine Periodisierung notwendige Voraussetzung ist, gleichgültig, ob es um eine Nationalliteratur oder um Weltliteratur geht. Sehr geteilt sind dagegen die Meinungen über die Bedeutung der Periodisierung. Manche betrachten sie als notwendiges Übel, das Willkür in den komplexen und kontinuierlichen Prozeß literarischer Entwicklung hineinbringt. Für sie ist die Periodeneinteilung nichts weiter als ein technisches Verfahren, das die Aufgliederung des zu behandelnden Stoffes zwar erleichtert, aber nicht als einziges Mittel zur Erfassung des Wesentlichen im historischen Ablauf dienen darf. Anstatt echte Definitionen der literarischen Epochen zu geben, begnügt man sich damit, die Epochen mechanisch festzulegen und mit den Jahrhunderten zusammenfallen zu lassen oder sich an Daten zu orientieren, die durch bedeutende historische Ereignisse fixiert sind.

Ich teile die Ansicht derjenigen, die vielmehr die literarischen Epochen als eine zusammenhängende Einheit betrachten und sich bemühen, deren inneres Wesen zu definieren. Dabei werden literarische Epochen als historische Etappen der Literaturentwicklung erfaßt, innerhalb deren mehr oder weniger gleiche Gesetze gelten. Anders gesagt, es wird versucht, die Periodisierung der Literatur auf Grund ihrer inneren Besonderheiten festzulegen, die nicht durch äußerliche Daten, sondern durch die die jeweilige Epoche bestimmenden wesentlichen Faktoren gekennzeichnet sind. Die auf diese Weise ermittelten Epochen sind im Laufe der Zeit mit allgemein anerkannten Bezeichnungen versehen worden wie: Renaissance, Barock, Klassizismus, Romantik usw. Der Ursprung dieser Bezeichnungen ist recht

unterschiedlich. Anfänglich bezeichnete „Renaissance“ ein kulturgeschichtliches Phänomen, „Barock“ einen Stil, „Klassizismus“ die Betrachtung der klassischen Normen, „Romantik“ eine seelische Haltung, eine Denkart, ein Lebensgefühl. Im Verlauf der Entwicklung wurden die Begriffe umfassender und bezeichneten schließlich die Gesamtheit der Wesenszüge der jeweiligen Epoche. Sie sind also zu Periodenbezeichnungen geworden, die nunmehr unabhängig von ihrer ursprünglichen Bedeutung definiert sind.

Und statt sie nur zu „definieren“, wäre es vernünftiger, sie zu „präzisieren“, denn der Versuch, das Wesen einer Epoche auf eine Formel zu bringen, kann nur mißglücken. Ein Epochenbegriff ist niemals geeignet, jede einzelne Erscheinung der Epoche zu erklären. Die Begriffe „Renaissance“ oder „Barock“ bezeichnen nur Haupttendenzen, dominierende Charakteristika der Epoche. Das Zeitalter der Renaissance ist nicht in seiner Gesamtheit von der Renaissance geprägt, sowenig wie die Epoche des Barocks vom Barock. Es handelt sich immer nur um die Dominanz von Renaissance oder Barock.

Dieser Umstand berechtigt nun allerdings nicht zu der Schlußfolgerung, daß die Literatur einer Epoche zwar ein sehr komplexes, aber kohärentes System bilde. Genauso verfehlt ist es, alle Schriftsteller und alle Werke einer Epoche charakterisieren zu wollen, indem einfach das Etikett Barock, Romantik usw. daran geheftet wird; andererseits ist es ebenso unzulässig, die Perioden uferlos auszuweiten und die Begriffe, die sie bezeichnen, aufzulösen und zu entwerten. In der älteren Forschung wurde der erste Fehler, nämlich die absolute Verallgemeinerung des Zeitgeistes, häufig gemacht. Heute wird dagegen eher der Tendenz der Auflösung eines einheitlichen Kunstzeitalters der Vorrang gegeben.

Die Existenz paralleler und einander entgegengerichteter Tendenzen innerhalb einer Literaturepoche erklärt, daß jede spätere Richtung oder Epoche in der Vergangenheit Ahnen und Vorläufer finden kann. So bietet die Renaissance eine Grundlage sowohl für den Klassizismus als auch für die Romantik, die sich dort in vielfacher Weise ihre Anregungen holte. Aber auch der Barock hat seine Wurzeln in ihr, und sogar der Realismus sucht mit vollem Recht in der Renaissance seinen

Ursprung. Dieser Komplexität, dieser Vorwegnahme späterer Tendenzen und Epochen liegt eine falsche Auffassung zugrunde, die die Einheit der Epochen verwischt und z. B. Begriffe wie Prärenaissance, Präklassizismus, Vorromantik usw. einzuführen versucht. Was gewöhnlich mit den Begriffen Prä- bzw. Protorenaissance bezeichnet wird, ist im Rahmen des Mittelalters sehr gut unterzubringen. Bei Anwendung solcher Begriffe werden gewisse Tendenzen der mittelalterlichen Literatur aus ihrem natürlichen Zusammenhang gerissen: Um die folgende Epoche zu bereichern, plündert man grundlos die voraufgegangene. Andererseits kann auch die Renaissance zugunsten späterer Strömungen verstümmelt werden, so wenn beispielsweise Werner P. Friedrich und David Henry Malone in ihrem *Outline of comparative Literature* (1954) Shakespeare unter die Vorromantiker rechnen. Wollten wir uns an diese Vorbilder halten, dann könnte die neuplatonische Dichtung für präsymbolistisch gelten und zahlreiche Schriftsteller für präbarock oder präklassisch. Ebenso wäre es ein leichtes, jede Epoche zugunsten der folgenden zu entleeren oder ihre Grenzen im Interesse der voraufgegangenen zu erweitern. Dieses Verfahren verwässert jedoch die historischen Begriffsbildungen, macht sie unbestimmt. Demgegenüber wesentlicher ist, den exakten historischen Sinn der Begriffe beizubehalten und die großen Literaturepochen auf ihre vielfältigen Aspekte zu untersuchen. Deshalb müssen grundlegende Kriterien für die Bestimmung einer Epoche gefunden und mit ihnen ihre äußeren und inneren Faktoren bestimmt werden, damit eine einheitliche Periodisierung vorgenommen werden kann.

Meines Erachtens kann nur dann von einer historischen Epoche gesprochen werden, wenn in einer historischen Phase der Entwicklung die materielle und die geistige Kultur mit der ihr zugrunde liegenden ökonomischen und sozialen Struktur parallel verlaufen. Literarische Epochen entsprechen ihrem Wesen nach den Kulturepochen; die Renaissance, der Barock, die Romantik sind den intellektuellen und künstlerischen Bedürfnissen der jeweiligen Epoche gesellschaftlicher und kultureller Entwicklung adäquat. Es gibt nicht nur eine Renaissance- oder Barock l i t e r a t u r, es gibt auch eine Renaissance- oder Barock k u l t u r. Die Renaissancekultur ist im großen und

ganzen Ausdruck für den ökonomischen und sozialen Aufschwung der Städte und der Bourgeoisie am Ende des Mittelalters sowie für die Geburt des modernen Europa, während der Barock einer relativen ökonomischen Stagnation, der Restauration oder Konsolidierung der Adelsgesellschaft entspricht, also Ausdruck für die Periode einer Art modernisierten Feudalregimes ist. Renaissance und Barock entwickelten sich dank der sozialen Kräfte, die sich in Übereinstimmung mit der Hauptlinie der jeweiligen Epoche befanden. So vermochten sie Antworten auf die Hauptfragen der Zeit zu geben, Antworten, die zunächst nur von bestimmten Kreisen, später aber von der gesamten Gesellschaft akzeptiert wurden. Der Manierismus dagegen ist keine selbständige Periode, weil er an eine kleine Schicht der Gesellschaft gebunden blieb und nirgends über den Rahmen der intellektuellen Elite, der Aristokratie des Geistes, hinaustrat.

Mein Ausgangspunkt bei der Periodisierung ist folglich der soziologische Aspekt, oder genauer, sind die Bedingungen, Interessen und Bedürfnisse jener Gesellschaftsklasse, die die herrschende Rolle im literarischen und kulturellen Leben einer gegebenen Epoche spielt. Im allgemeinen beginnt eine neue Periode in der Literatur, wenn die Bestrebungen, Interessen und Bedürfnisse der Klasse, die die führende Rolle in der Kultur innehat, entscheidende Veränderungen erfahren, oder wenn eine neue Klasse zum Hauptträger der Entwicklung wird. In solchen Fällen verändert sich die gesamte Kultur der Gesellschaft radikal, und die herrschende Ideologie wechselt; das nun hat seinerseits das Entstehen eines oder mehrerer neuer künstlerischer oder literarischer Stile zur Folge. Das gesamte inhaltliche und formale System der Literatur ändert sich dann und bleibt innerhalb gewisser Grenzen bis zu einem nächsten großen Epochenumbruch stabil. Ich meine also, daß die gesellschaftlichen und ideologischen Faktoren bei der Herausbildung einer literarischen Periode und auch bei der Bestimmung ihrer grundlegenden Züge eine erstrangige Rolle spielen und daß das Charakteristikum einer Epoche der Stil bzw. die Stile sind, die sie kennzeichnen.

Ich sage der bzw. die Stile, denn es gibt zwar gewiß Übereinstimmung zwischen Epoche und Stil, aber nur selten ent-

spricht ein einziger Stil einer ganzen Epoche. Ein Epochenwandel ist immer vom Auftauchen eines neuen Stils begleitet, aber nicht jeder neu auftretende Stil bedeutet schon den Beginn einer neuen Epoche. Manierismus oder Rokoko sind im Grunde nicht zu trennen von den großen Epochenstilen der Renaissance oder des Barocks – sie stellen nur Varianten bzw. Endphasen einer Entwicklung dar. Es kommt auch vor, daß in dieser oder jener Epoche die verschiedenen Genres sich gleichzeitig im Zeichen verschiedener Stile entwickeln: Symbolismus, Naturalismus und Impressionismus existieren beispielsweise innerhalb einer einzigen Epoche, sie entfalteten sich innerhalb derselben Gesellschaft.

Für das Auffinden der Definition literarischer Epochen empfiehlt es sich, von den gesellschaftlichen Verhältnissen auszugehen und den Stil als Merkmal zu betrachten. Dann liegt der Akzent auf denselben Kriterien, die auch bei der Bestimmung einer anderen grundlegenden Kategorie der Literaturgeschichte eine entscheidende Rolle spielen: der Nationalliteratur. Nation und Epoche sind zwei Grundbegriffe, die den Rahmen für ein historisches System des literarischen Geschehens abstekken. Während jedoch die Nationalliteratur die Literatur einer bestimmten Gesellschaft ist, die sich in der Kontinuität verschiedener Strukturen entwickelt, ist die Literatur einer Epoche das Produkt gleichartiger Strukturen, die mehr oder weniger gleichzeitig in den verschiedenen Nationen auftreten. Für die Nationalliteratur ist das Wesentliche die gesellschaftliche Kontinuität, für die Perioden ist es die Analogie der Gesellschaftsstrukturen.

Die gesellschaftliche Kontinuität bedingt die Herausbildung konstanter Elemente in der Nationalliteratur, die dem nationalen Charakter der betreffenden Literatur eigen sind; das ist ein Wesenszug, dessen Hauptträger – wenn auch nicht einziges Kriterium – die Sprache ist. Gewiß wandelt sich der Nationalcharakter bzw. der Nationalstil, aber seine organische Kontinuität ist dennoch gegeben. Ebenso besitzt die Literatur einer Epoche allgemeine und konkrete Merkmale, die selbst in der Hülle der nationalen Varianten grundsätzliche Übereinstimmungen aufweisen. Epochenstil oder Epochencharakter haben daher notwendigerweise internationalen Charakter, und

seine Einheitlichkeit ist im Vorhandensein analoger Gesellschaftsstrukturen begründet.

Es ist bekannt, daß vor dem Aufschwung der vergleichenden Literaturbetrachtung die Literaturwissenschaft fast ausschließlich im nationalen Rahmen betrieben wurde, daß sie sich auf die Erforschung der Literatur einer Nation konzentrierte. Daher wurde die Periodisierung den nationalen Aspekten untergeordnet und entsprechend den Besonderheiten dieser oder jener nationalen Literaturgeschichte gelöst. Eines der großen Verdienste der vergleichenden Literaturwissenschaft besteht im Zurückdrängen dieser oder jener nationalen Vorurteile; in den Vordergrund werden diejenigen Merkmale gerückt, die die Literaturen der verschiedenen Nationen miteinander verbinden. Wir könnten diesen Prozeß wesentlich vorantreiben, wenn wir eine Periodisierung ausarbeiteten, die allgemeingültig für die Entwicklung aller Nationalliteraturen wäre. Wenn es gelänge, den Begriff der literarischen Epoche mit derselben Präzision zu definieren wie den der Nationalliteratur und ihm denselben Rang zu verleihen, dann hätten wir das richtige Verhältnis zwischen nationalen und internationalen Gesichtspunkten hergestellt und ihr Gleichgewicht in der Forschung etabliert. Was im Nationalen zu ausschließlich gefaßt wird, kann dann durch die Universalität der Epochen korrigiert werden, und umgekehrt könnten Reichtum und Vielfalt der nationalen Varianten verhindern, daß die Epochen zu abstrakten Formeln werden.

Skizze einer Renaissanceauffassung vom sozialhistorischen Gesichtspunkt

Den Begriff Renaissance haben die zeitgenössischen Denker für die Erscheinungen der großen kulturellen Erneuerung im 15. und 16. Jahrhundert zum erstenmal in dem Ausdruck „renascentes litterae" angewandt. Die das Mittelalter ablösende neue Kultur, Wissenschaft und Kunst erschienen in ihrem Bewußtsein als eine Wiedergeburt der vor tausend Jahren untergegangenen antiken Bildung. Die Forschung hat seitdem bereits erwiesen, daß die Wiederbelebung zahlreicher Ergebnisse der antiken Kultur nur e i n e wichtige Erscheinung dieser neuen Epoche der europäischen Kultur darstellte, jedoch keineswegs ihr Wesen ausmachte. Weiterhin konnte die Forschung jene Auffassung widerlegen, daß das vorangegangene Mittelalter nicht schlechthin eine „barbarische", „finstere" Periode in der Geschichte der Menschheit war, da ja gerade ihre Errungenschaften und Ergebnisse den Anbruch der Renaissance erst ermöglichten. Deshalb begann die wissenschaftliche Forschung die Kategorie der Renaissance unabhängig von ihrer ursprünglichen Bedeutung anzuwenden, indem sie vorerst ihren geschichtlich-kulturhistorischen Inhalt bestimmte und sie dann auch als Stil umriß. Die Renaissance ist dementsprechend eine historische Kategorie, ein Periodenbegriff für die dem Mittelalter nachfolgende große Epoche der europäischen Kultur, mit einbegriffen den universellen Stil der Künste und der Literatur.

Die gesellschaftliche Grundlage der Renaissance ist das Bürgertum, das dank der breiten Entfaltung der Geldwirtschaft und Warenproduktion in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters in den entwickeltsten Ländern Europas so weit erstarkt war, daß es den Weg der kapitalistischen Wirtschaft ging, sich von den feudalen Bindungen befreite und den Kampf um die wirt-

schaftliche und in vielen Fällen sogar um die politische Macht beginnen konnte. Zwar vermochte es – mit Ausnahme einiger italienischer Stadtstaaten und eines Teils der Niederlande – die feudale Klasse noch nicht von der Macht zu verdrängen, doch als Träger der neuen fortschrittlichen Tendenzen der Entwicklung übernahm es die entscheidende Initiative bei der Bildung des kulturellen Überbaus, der Ideologie und der Kunst der Epoche. So wurde die Renaissance der Ausdruck der neuen gesellschaftlichen, politischen und ideologischen Erwartungen, des Bestrebens, das Leben zu bejahen und zu genießen, des unerhört gierigen Wissensdurstes sowie des Geschmacks und des Kunststils der die historische Bühne betretenden Bourgeoisie.

Das die Unbeweglichkeit des feudalen Grundbesitzes widerspiegelnde mittelalterliche religiöse Weltbild war für das Bürgertum der Renaissanceepoche sinnlos geworden; seine Anschauungsweise wurde von der Beweglichkeit des Geldes, des Kapitals geprägt. Die Religion bot dem Bürgertum keine befriedigende Erklärung für die Erscheinungen der Welt, denn es machte die Erfahrung, daß durch den Besitz des Geldes bei entsprechender individueller Fähigkeit und Geschicklichkeit alles verändert werden konnte. Es erkannte, daß die von der Kirche als unveränderlich postulierte Gesellschaft sich rasch änderte; mächtige Herren konnten von heute auf morgen gestürzt werden, schlaue Unternehmer wurden ohne weiteres in den fürstlichen Rang erhoben, und Rang und Würde der Geburt mußten von dem bürgerlichen Vermögen, dem Wissen, dem menschlichen Willen, der machiavellischen „virtù" zurückweichen. Der Mensch der Renaissance sah richtig, daß die Dinge der Welt und der Gesellschaft nicht von Gott gelenkt werden, doch da er die wirklichen materiellen, ökonomischen Hebel nicht erkennen konnte, suchte er im Menschen die Erklärung für alle Geschehnisse und Wandlungen. Deshalb wandte er seine Aufmerksamkeit von Gott auf den Menschen, vom Überirdischen auf das Diesseits. Der Mensch und die Natur wurden der Gegenstand seines Interesses, seiner Forschungsarbeit, seiner Kunst und seiner Literatur: der Mensch als der Schöpfer des Reichtums und die Natur als dessen Quelle. Zahlreiche Gelehrte begannen, die Anatomie des Menschen und die Gesetze der Natur zu studieren. Kühne Entdecker brachen auf,

um die unbekannten Erdteile der Welt zu erforschen; die technischen Errungenschaften folgten einander: die Feuerwaffen, die Buchdruckerei usw. Durch die Feder der Dichter und den Pinsel der Maler gelangten die Schönheit des Menschen, der Reichtum der irdischen Gefühle und die Pracht der Natur zur Herrschaft. Die Erde hörte auf, ein Jammertal zu sein, und das menschliche Leben war nicht länger eine Zeit der Vorbereitung auf das Jenseits; Welt und Leben waren ein Schatz, der genutzt und genossen werden konnte. Die Zeit wurde kostbar, das Lebenstempo beschleunigte sich, und der sich von der Macht der mittelalterlichen Weltanschauung befreiende Mensch hatte das Gefühl, er sei zu Leistungen ohnegleichen fähig.

Der große Traum der Renaissance, das Endziel der in ihr zum Ausdruck kommenden Bestrebungen war die allumfassende Harmonie der Welt, der Natur und des Menschen auf Erden. Die größten Geister der Renaissance ahnten, daß eine Möglichkeit für die Harmonie zwischen Mensch und Welt besteht, daß im Gegensatz zur mittelalterlichen Auffassung die Welt und die Natur nicht Feinde des Menschen, sondern ihm wesensgleich sind. Doch die Perspektive einer neuen, widerspruchslosen Welt ist nur Verheißung, Traum und Hoffnung geblieben. In Wirklichkeit – in der Wirklichkeit des Zeitalters – ließ sich die wahre Harmonie nicht verwirklichen und blieb unerreichbar. Während das Bürgertum der Renaissance eine neue Welt verkündete, begründete und vertrat es eine neue – in vieler Hinsicht noch brutalere und gefühllosere – Form der Ausbeutung. Seine Ideale und Klasseninteressen standen von Anfang an im unversöhnlichen Widerspruch zueinander. Während die Maler und Bildhauer von der menschlichen Vollkommenheit träumten und ihre Ideen auf Leinwand und in Marmor festhielten, hat die neue herrschende Klasse bei der Begründung ihrer Macht unter den Parolen der Freiheit und Menschlichkeit in Europa Millionen ins Elend gestoßen, die Volksaufstände in Blut ertränkt und in den Kolonien unbeschreiblich grausame Massaker veranstaltet. Die schönsten Ideale und Vorstellungen der Renaissance blieben deshalb nur Bruchstücke einer kühnen und wunderbaren Utopie.

Die Perspektiven dieser Utopie und Harmonie jedoch genügten, um die Menschen der Epoche auf den Weg der schöp-

ferischen Taten und des Fortschritts zu führen. Die Gelehrten, Schriftsteller und Künstler der Renaissance waren keine Menschen, die sich in Klöster zurückzogen, sie standen vielmehr mitten im Leben. Nach den bis heute gültigen Worten Engels' „war es die größte progressive Umwälzung, die die Menschheit bis dahin erlebt hatte, eine Zeit, die Riesen brauchte und Riesen zeugte, Riesen an Denkkraft, Leidenschaft und Charakter, an Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit. Die Männer, die die moderne Herrschaft der Bourgeoisie begründeten, waren alles, nur nicht bürgerlich beschränkt ... Die Heroen jener Zeit waren eben noch nicht unter die Teilung der Arbeit geknechtet, deren beschränkende, einseitig machende Wirkungen wir so oft an ihren Nachfolgern verspüren. Was ihnen aber besonders eigen ist, das ist, daß sie fast alle mitten in der Zeitbewegung, im praktischen Kampf leben und weben, Partei ergreifen und mitkämpfen, der mit Wort und Schrift, der mit dem Degen, manche mit beidem. Daher jene Fülle und Kraft des Charakters, die sie zu ganzen Männern macht."[1]

Abweichend von der mittelalterlichen Einstellung wurde bereits dem Neuen besondere Wertschätzung entgegengebracht, obwohl auch die Renaissance auf die Unterstützung der alten Autoritäten nicht verzichten konnte. Gegen die religiöse Weltanschauung und Kultur des Mittelalters konnte das Bürgertum der neuen Epoche nur so weit erfolgreich ankämpfen, wie es die antike Wissenschaft und Kunst als Kampfmittel erneuerte. Die antike Kultur war zwar der Überbau einer völlig anderen gesellschaftlichen Formation – der Sklavenhaltergesellschaft –, doch im Gefolge ihres auf der Geldwirtschaft beruhenden städtischen und profanen Charakters entdeckten die Stadtbürger im ausgehenden Mittelalter zahlreiche ihren Ansprüchen angemessene verwandte Züge in ihr. Angesichts dessen, daß Ende des Mittelalters die italienischen Städte auf dem Gebiet der städtischen bürgerlichen Entwicklung an der Spitze standen, entfaltete sich die Renaissancekultur dort am frühesten, wo die antiken Denkmäler und Traditionen am ehesten zur Verfügung standen. So drückte die Neuentdeckung der antiken Kultur mit besonderer Kraft der gesamten Renaissancekultur ihren Stempel auf, so daß sie ihr sogar ihre Benennung (renascentes litterae) verdankte. Der Anthropozentrismus der Renais-

sancekultur sowie der besondere Kult der antiken Kultur kommen gemeinsam in der wichtigsten geistigen Strömung der Renaissance, im Humanismus, zum Ausdruck. Der Humanismus ist die weltliche Ideologie des Bürgertums der Renaissance und bringt auch etymologisch zur Geltung, daß sein Wesen der Mensch (homo) ist. Da diese neue, nicht selten revolutionäre Weltanschauung in das Gewand der Antike gekleidet und ihre Wahrheit durch die Autorität der bewunderten antiken Klassiker geheiligt war, diente der Begriff des Humanismus gleichzeitig auch zur Bezeichnung einer ausgeprägten philologischen, hauptsächlich lateinischen weltlichen Erudition. So besitzt der Humanismus als historischer Terminus zwei zwar miteinander eng verbundene, jedoch trennbare Bedeutungen: Er umfaßt einen gewissen bürgerlich-ideologischen Inhalt, doch gleichzeitig auch eine gewisse klassische Bildung und eine wissenschaftliche Haltung.

Die Nachahmung der antiken Kultur und die für die gebildeten Menschen der Epoche obligatorische humanistische wissenschaftliche Haltung half auch zur Zeit der Renaissance, die für das Mittelalter charakteristische übernationale Einheit der Literatur und der Wissenschaft aufrechtzuerhalten. Unterstützt wurde dies auch durch die vom Humanismus nicht nur weiter gepflegte, sondern auch zu neuem Leben erweckte lateinische Sprache: Im Gegensatz zu dem mittelalterlichen Kirchenlatein belebten die Humanisten das klassische Latein in seiner ursprünglichen Reinheit und machten es in den meisten Ländern Europas zur einheitlichen „Muttersprache" der Schriftsteller und Gelehrten. Da die lateinischen und griechischen Klassiker die Ideale, Vorbilder und Quellen dieser lateinischen humanistischen Wissenschaft und Literatur geworden sind, wurden in der Wissenschaft die Philologie, in der Literatur die Imitation zu den vorherrschenden Erscheinungen.

Der durch die Einheit der lateinischen humanistischen Bildung zur Geltung kommende Kosmopolitismus der gebildetsten Geister, der geistigen Elite, erfüllte eine wichtige positive Rolle bei der Verbreitung der fortschrittlichen bürgerlichen Ideen und der modernen literarischen Formen. Dieser „Internationalismus" der Renaissancebourgeoisie gewann hauptsächlich in der ersten Hälfte der Epoche an Einfluß, der Vorstoß

der breiten Schichten des Bürgertums und seine Bewußtseinsbildung bereiteten jedoch den Boden zur Schaffung der Nation und stellten die nationalen Bestrebungen in den Vordergrund. In der Renaissancekultur wurde diese letztere Erscheinung vorrangig und bleibend: In den entwickelteren Ländern entstanden bürgerliche Nationen und Bewegungen, die die in feudaler Zersplitterung befindlichen Länder zu Nationalstaaten zusammenschweißten. Über das Lateinische errang die „lingua vulgaris" endgültig die Herrschaft. In der Geschichte der europäischen Völker ist die Renaissance die Heldenepoche des Nationalismus, die Zeit der Bildung der Nationen in den fortschrittlichsten Ländern und zugleich die Entstehungszeit der nationalen Literatur mit eigenständigem Charakter. Durch seine Ideen und das philologische Interesse hat auch der lateinische Humanismus diesen Prozeß weitgehend gefördert. Die Humanisten erschlossen die Vergangenheit und Eigenart der einzelnen Völker, sie brachten die nationalen Züge zum Bewußtsein, und ihrem wissenschaftlichen Interesse war die „Entdeckung" der Muttersprachen, die Erkenntnis ihrer Werte und die Festlegung ihres grammatischen Systems zu verdanken.

Der Sieg des nationalen Prinzips wurde in zahlreichen Ländern Europas schließlich von der Zurückdrängung der universellsten Institution des lateinischen Europas, der römischen Kirche, gekrönt. Dies war das Werk der religiösen Bewegung des Renaissancebürgertums, der Reformation. Obzwar die Reformation, ähnlich der Renaissance und dem Humanismus, auch eine grundlegend neue Erscheinung war, stand sie zu diesen in einem außerordentlich widersprüchlichen Verhältnis. Die Renaissance ist mit der Religiosität vereinbar, allerdings mit ihrer verweltlichten, profanisierenden und hedonistischen, auch in der Religion den Menschen suchenden humanistischen Variante oder noch eher mit den äußeren Formen einer sich im Niedergang befindlichen Religiosität. Infolge der primitiven naturwissenschaftlichen Kenntnisse des Zeitalters war Gott auch aus dem Bewußtsein der humanistischen Intelligenz nicht auszuschalten, doch wurde er an die Peripherie gedrängt, und an die Stelle der dogmatischen Religion trat die esoterische, neuplatonische Philosophie bzw. andere Richtungen. Die Reformation hingegen stellte sich gerade dieser mit der Renais-

sance sich vereinbarenden Religiosität entgegen, forderte deren Reform, führte sie auch durch, verstärkte somit die Position der Religion und stellte Gott und das Jenseits wieder auf den Platz, von dem sie die Renaissance und der Humanismus zu entfernen versuchten. Daraus folgte, daß sie sich gegen die weltliche Kunst der Renaissance wandte, ja im allgemeinen kunstfeindlich war, weil sie in der Kunst des Mittelalters Götzendienst und in der Renaissance Religionslosigkeit erblickte. Auch in der Literatur schätzte sie nur das, was sie in den Dienst der Religion bzw. der christlichen Moral stellen konnte.

Alle diese Erscheinungen basierten jedoch auf völlig neuen Grundlagen; sich vom katholischen Mittelalter ähnlich wie die Renaissance abwendend und in Gegensatz dazu stellend, traten sie als eine fortschrittliche Bestrebung des Bürgertums auf. Es lag im Interesse der aufstrebenden, den allgemeinen Angriff gegen den Feudalismus entfesselnden Klasse, die römische Kirche als eine internationale Organisation des Feudalismus und dessen wichtigsten ideologischen Stützpfeiler zu zerschlagen und dadurch der Feudalordnung den „Heiligenschein" herunterzureißen. Die gesellschaftlichen Wurzeln der Reformation sind also im wesentlichen mit denen der Renaissance identisch: Beide sind Produkte der großen ökonomischen und gesellschaftlichen Umwälzung. Aus diesem grundlegenden Umstand folgt, daß zahlreiche konkrete Berührungspunkte zwischen Renaissance und Reformation bestehen. Ohne die Erschütterung des mittelalterlichen katholischen Weltbildes im Rahmen der Renaissance und ohne die Bibelkritik des Humanismus ist die Reformation unvorstellbar. Die Reformatoren traten in ihrem Angriff gegen die römische Kirche sowie in der Kritik der feudalen Klassen in die Fußtapfen der Humanisten und wurden mit ihren Schulen einflußreiche Wegbereiter der klassischen humanistischen Bildung. Einerseits steht die Reformation im Widerspruch zu Renaissance und Humanismus, andererseits ist sie von ihnen nicht zu trennen. Die Reformation ist nur in der Epoche der Renaissance denkbar, und ihr Auftreten kündigte nicht das Ende oder die Krise der Renaissance an, vielmehr ihre Blüte. Die Reformation nährte sich nicht nur von den Ergebnissen der Renaissance und des Humanismus, sondern förderte sie gleichzeitig durch die umfassende Ausbreitung der

Bildung, und zwar vorwiegend in der Muttersprache, und somit auch durch die Unterstützung des Aufschwungs der Literatur in der Nationalsprache. Und während die humanistische Ideologie infolge ihres gelehrten Charakters den Massen noch unzugänglich war und demnach unmittelbar kein revolutionierender Faktor sein konnte, vermochten die allgemein verständlichen religiösen Ideen der Reformation zum Banner des Klassenkampfes und der Aufstände des Bürgertums und sogar der breiten Schichten des Volkes zu werden. Die Reformation hat auf diese Weise letzten Endes die Basis der Renaissance erweitert und ihre Demokratisierung und Nationalisierung begünstigt.

Humanismus und Reformation, die miteinander widersprüchlich zusammenhängenden führenden Strömungen, ordneten sich als gleichartige organische Bestandteile der umfassenderen, universelleren Kategorie, der Renaissance, unter. Das kommt besonders zum Ausdruck, wenn wir einen der wichtigsten Aspekte der Renaissance, den Stil, untersuchen. Die Hauptzüge des Renaissancestils widerspiegeln die allgemeine Aussage der Epoche; sie drücken ihre Anschauungsweise und ihre Bestrebungen aus. Der Anspruch auf die Wirklichkeitsdarstellung, der bereits im Spätabschnitt der mittelalterlichen Kunst immer stärker zum Durchbruch kam, wird nun vorherrschend; die Schriftsteller und Künstler versuchen gleicherweise, den Menschen, die Natur und die Beziehungen zwischen Mensch und Gesellschaft aufzuzeigen. In den Skulpturen setzten sie die Anatomie, in der Malerei die Perspektive und in der Literatur die Darstellung der realen gesellschaftlichen Umwelt durch. An die Stelle des religiösen Glaubens, der mystischen Schwärmerei trat die wirkliche, „irdische" Körperlichkeit des Menschen und seine Gefühlswelt und sicherte in der Lyrik der Liebe und in der Malerei der weiblichen Schönheit die volle Hegemonie.

Das bewußte und gezielte Streben nach der Darstellung der Wirklichkeit war mit dem großen Harmonieerlebnis der Epoche verschmolzen, das auf dem Gebiet der Künste und der Literatur durch die Kenntnis der Meisterwerke der antiken Kultur und ihre Formvollendung noch mehr erstarkte. Der Renaissancestil versuchte, die Harmonie durch vollkommene

Proportionen, Gleichgewicht in der Gliederung, durch die harmonische Einheit der Teile und des Ganzen zu verwirklichen. Die Launenhaftigkeit der Gotik wurde durch Ausgeglichenheit, die Gliederung in Details durch das einheitliche Gefüge und die übersichtliche Komposition abgelöst; an die Stelle der uferlos überströmenden hymnischen Lyrik, der Zersplitterung des Mysteriendramas, der langatmigen Episoden der mittelalterlichen Epik traten die geschlossenen, gebundenen Formen: das Sonett, die auf den Spuren der antiken Vorbilder erneuerten Komödien und Tragödien, die abgerundete bürgerliche Novelle usw.

Die Suche nach der idealen Harmonie hat der Renaissance aber auch die Grenzen der Wirklichkeitsdarstellung gesteckt. Die unmittelbare, nicht transponierte, an den späteren bürgerlichen Realismus erinnernde Wiedergabe der Wirklichkeit vermochte der Renaissancestil nur bis zu einem gewissen Grad zu verwirklichen, nur so lange, bis er mit seinem Harmonieanspruch und Formenkult nicht in Gegensatz geriet. Darüber hinaus war er gezwungen, die Wirklichkeit zu idealisieren, sie mit Hilfe der antiken Mythologie, Astrologie, platonischen Mystik oder mit anderen Mitteln den abstrakten Idealen unterzuordnen. Im Rahmen des Renaissancestils wird diese transponierte Widerspiegelung der Wirklichkeit und idealisierte Darstellung verwirklicht: die harmonische Einheit der unmittelbar erfahrenen, erkannten und verstandenen Wirklichkeitselemente und der nur gewünschten, ersehnten, doch unverwirklichbaren Hoffnungen und Ideale.

Der Humanismus und die Reformation besitzen keinen gesonderten Stil, ihre literarischen Erzeugnisse verwenden die Stilelemente der Renaissance, und innerhalb des universellen Stils bilden sie höchstens gewisse Schattierungen und Nuancen. Auf Grund des ciceronischen Prosastils der lateinischen humanistischen Literatur, der Rhetorik, der von den antiken lateinischen Klassikern übernommenen Schablonen und Ausdrucksmittel, der erneuerten klassischen Kunstgattung und der Betonung des gelehrten Charakters können wir von gewissen gesonderten Formenerscheinungen der gelehrten humanistischen Literatur sprechen. Ähnlich besitzen auch die literarischen Produkte der Reformation ihre eigenen speziellen literarischen Formen

und Kunstgattungen, die die praktischen propagandistischen Aufgaben der Verbreitung der Reformation erforderten. Die emsige Benutzung der Bibel hat neuartige Stilmittel geschaffen: einen – hauptsächlich auf das Alte Testament zurückführbaren – düsteren biblischen Ton und eine kraftvolle Terminologie. Wenn sich jedoch ein humanistischer Dichter über die Schulroutine erhebt und bedeutende künstlerische Werke schafft, dann fügen sich die Schablonen der humanistischen Literatur in das Stilsystem der Renaissance ein. Und wenn ein der Reformation dienender Schriftsteller seine die Ziele der Bewegung verkündende und rechtfertigende Aussage in anspruchsvollere künstlerische Form faßt, so verschmilzt er die spezifisch literarische Manier der Reformation mit den Stilformen der Renaissance.

Die Renaissance widerspiegelte die Morgenröte der kapitalistischen Epoche, des großen Vorstoßes des europäischen Bürgertums, doch war damals die Zeit für die Liquidierung des Feudalismus noch nicht angebrochen. Auch das Bürgertum selber konnte nur dort festen Fuß fassen, wo es mit den Fürsten ein Bündnis schloß, wo eine zentralisierte feudale Monarchie stark war. Zwar wurden der Feudalordnung schwere Schläge versetzt, doch hatte sie noch genug Kräfte, die Angriffe des Bürgertums abzuwehren oder die in der Produktionsweise eingetretene Änderung vorübergehend zu ihren Gunsten zu wenden. Die Macht der feudalen herrschenden Klasse war auf der alten Grundlage nicht mehr denkbar, und auch ihre Vertreter wollten etwas Neues, ihr Verlangen war für die bis dahin unbekannten Genüsse, von den gröbsten bis zu den edelsten, geistigen, geweckt. So hat sich die Renaissancebildung bald einen Weg zu den feudalen Klassen gebahnt: Die mit dem Bürgertum verbündeten Fürsten haben sich diese verständlicherweise zu eigen gemacht, doch früher oder später haben sie auch der Adel und die Geistlichkeit übernommen. Der Individualismus der humanistischen Ideologie entsprach all jenen Vertretern des Feudalismus, die neue Macht und neues Vermögen erlangen oder ihre feudalen Positionen mit modernen Mitteln aufrechterhalten wollten. Ebenso hat der Adel durch Akzeptieren der die Hegemonie der Religion auf neuen Grundlagen wiederherstellenden Reformation leicht und schnell seinen Vorteil ge-

funden: Er konnte seine Hand auf das Kirchenvermögen legen und dabei seine Untertanen weiter auf Grund der göttlichen Lehren, die Gehorsam und Ergebenheit in der Gesellschaftsordnung predigten, in Fügsamkeit halten.

Die Kräfte der zum letzten Kampf rüstenden alten und der entstehenden neuen Gesellschaftsordnung prallten innerhalb der Renaissance aufeinander. In den weltumfassenden wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, politischen und ideologischen Kampf zwischen Feudalherren und Bürgertum schaltete sich mit geschichtsformierender Kraft immer wieder auch diejenige Klasse ein, um deren Ausbeutung der Kampf zwischen den alten und neuen Unterdrückern tobte. Das Zeitalter der Renaissance und der Reformation ist auch die Periode der die Ausbeuterordnung erschütternden Volksaufstände, der Revolutionen. Die Leibeigenen strebten nach Befreiung vom feudalen Joch, während die Vorläufer des modernen Proletariats die grandiosen Perspektiven der Abschaffung jeder Art von Ausbeutung verkündeten. Nicht nur die reaktionären Interessen der feudalen Klasse, sondern auch die revolutionären Bestrebungen des werktätigen Volkes kamen in der dem Wesen nach bürgerlichen Kultur und Literatur der Renaissance zur Geltung.

Die Renaissance ist also das Produkt der ersten mächtigen Erschütterung des europäischen Feudalismus bzw. des ersten großen Vorstoßes des Bürgertums. Sie hat bürgerliche Wurzeln, doch bleibt sie nicht ein ausschließliches Produkt des Bürgertums. In dem gegebenen Abschnitt der historischen Entwicklung wird sie zur Kultur, Lebensanschauung und zum Geschmack der ganzen Gesellschaft. So bedeutet die Renaissance eine ganze Epoche, eine Entwicklungsphase der Geschichte der Literatur und Kultur. Wir können in den Ländern und bei den Nationen von einer Renaissance sprechen, wo die mittelalterliche Ordnung des Feudalismus in eine Krise geriet und zum erstenmal die gewaltigen Kräfte der modernen bürgerlichen und nationalen Bestrebungen zur Geltung kamen. Dies geschah entweder unmittelbar durch Vordringen der bürgerlichen Klasse oder indem eine Schicht der feudalen Klasse zum Träger der bürgerlichen Bestrebungen wurde. Das Ende der Renaissanceepoche jedoch wird vom Scheitern der bürgerlichen Bestrebungen, der Wiedererstarkung des Feudalismus und der Konsolidierung

der Macht der Adelsklasse und der Kirchen gekennzeichnet. Außer in Holland ist dies in allen europäischen Ländern eingetreten.

Die geographischen und chronologischen Grenzen der Renaissance kann man nur auf Grund ihrer gesellschaftlichen Bestimmung ziehen. Deshalb ist es nicht begründet, den Begriff der Renaissance auf solche kulturellen und literarischen Erscheinungen auszubreiten, die keine Äußerungen der Erschütterung des mittelalterlichen Feudalismus bzw. der bürgerlichen und der damit im Zusammenhang stehenden nationalen Bestrebungen waren. Weltliche realistische Tendenzen bzw. ein Rückgriff auf ältere Epochen sind an sich noch keine Renaissance. Falsch und irreführend ist deshalb die Anwendung des Terminus „Renaissance" auf die Antike-Rezeptionen im Mittelalter (z. B. in der Karolinger Zeit), auf die weltlichen Äußerungen der Ritterpoesie (z. B. die Troubadourdichtung) oder auf die Empfänglichkeit für die Wirklichkeit der sich noch in feudalem Rahmen entwickelnden städtischen Kultur und deren Schriftsteller (z. B. im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich). Genauso falsch ist es, den Terminus auf gewisse weltliche Erscheinungen der Literatur der außereuropäischen Länder anzuwenden, denn diese kamen unter völlig anderen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen zustande, nicht als selbständige Bestrebungen und Früchte der nationalen Aspiration des Bürgertums.

Die außerordentlich differenzierte, vielseitige Renaissanceepoche ist in der Geschichte der europäischen Literatur eine der glänzendsten Perioden, die die Weltkultur mit vielen großen Schriftstellern beschenkte. Daraus jedoch folgt nicht, daß der Begriff der Renaissance gleichzeitig auch eine Wertkategorie ist. Bisweilen begegnet man der Neigung, die Qualifizierung „Renaissance" als eine Art Epitheton ornans zu gebrauchen. Die Vertreter dieser Bestrebungen versuchen, den Beginn der Renaissance möglichst weit zurückzulegen und ihr Ende möglichst spät zu setzen, um auf diese Weise möglichst viele bedeutende Schriftsteller für die Renaissance „zu retten". Als sei es entwürdigend, wenn ein Schriftsteller noch nicht oder bereits nicht mehr in den Rahmen der Renaissance gehört, als müsse man alles Minderwertige und Reaktionäre ins Mittelalter bzw.

in den Barock versetzen. Dabei kann ein Renaissancewerk auch mißlungen und fortschrittsfeindlich sein, und andererseits entbehren weder das Mittelalter noch der Barock progressiver Bestrebungen und Meisterwerke. Der Begriff der Renaissance erleichtert, wie alle anderen Stil- oder Epochenkategorien, die historische Einordnung, die geschichtliche Interpretation und das richtige Verständnis. Er bedeutet den Überbau einer historisch bestimmten gesellschaftlichen Struktur mit allen positiven und negativen Seiten.

Periodisierung und Interpretation der Literatur der Renaissance

Die Periodisierung der Literatur der Renaissance, das gilt auch für jede andere Literaturepoche, kann nicht allein als eine Frage betrachtet werden, die sich lediglich aus der Geschichte der Literatur ergibt. Literatur, Bildende Kunst, Musik, Philosophie, Wissenschaft und Religon haben sich im Europa der Renaissance unter den gleichen gesellschaftlichen Bedingungen entwickelt und sind Ausdrucksformen ein- und derselben Geisteshaltung gewesen. Fast alle Äußerungen dieser Kulturepoche haben auch eine literarische Form angenommen oder sich literarischer Mittel bedient. Meist sind sogar Werke der Bildenden Kunst und der Musik auf der Grundlage eines literarischen Programms entstanden. Es versteht sich von selbst, daß wir hier unter Literatur die Gesamtheit der geschriebenen Werke, die „literatura", und nicht den Gegenstand der humanistischen Poetiken, die „poesis", begreifen. Die Periodisierung der in dieser Weise verstandenen Renaissanceliteratur ist im wesentlichen die der gesamten Renaissancekultur. Daher wird im folgenden die Renaissance stets in ihrer Gesamtheit betrachtet.

Nur dann kann man die zeitlichen Begrenzungen einer beliebigen Literatur- und Kulturepoche erfolgreich bestimmen, wenn es gelingt, die grundlegenden Erscheinungen der jeweiligen Periode richtig zu deuten und zu werten. Gerade zu der Periodisierung der Renaissance hat Delio Cantimori 1955 folgenden bemerkenswerten Gedanken geäußert: „Unter der Bezeichnung ‚Periodisierung', wie sie in den letzten Jahren üblich geworden ist, versteht man die Abgrenzung und Unterteilung eines bestimmten historischen Prozesses (der Universal- oder Nationalgeschichte, der Geschichte einer Institution usw.) in chronologische Abschnitte. Diese Abgrenzung und Unterteilung soll

eine Gliederung ergeben, die einer allgemeinen Auffassung von der historischen Entwicklung entspricht und es zudem erlaubt, den besonderen Charakter einer jeden Periode zu bestimmen und den Zusammenhang zwischen den verschiedenen Formen der historischen Entwicklung zu klären. Die Periodisierung dient auch dazu, das historiographische Material neu zu ordnen und auf die allgemeinen Grundtendenzen der menschlichen Gesellschaft in dem besonderen Abschnitt zurückzuführen, mit dem man sich beschäftigen will, d. h., die Periodisierung setzt das voraus, was man als ‚Interpretation' bezeichnet!"[1] Periodisierung und Interpretation sind also zwei miteinander verbundene Operationen: Sie stehen untereinander in ständiger Wechselwirkung, und es gibt dabei keinerlei Priorität, da sie sich gegenseitig bedingen. Auch im Fall der Renaissance beeinflußt die Periodisierung die Interpretation, und deren Weiterentwicklung kann wiederum die Periodisierung korrigieren. Bei der Periodisierung müssen wir mutatis mutandis auch die Frage stellen: Was ist eigentlich Renaissance?

Am Ende des 19. Jahrhunderts schien diese Frage in großen Zügen geklärt. Jules Michelet hatte in der Renaissance das „goldene Zeitalter" der Idee von der Freiheit des Menschen entdeckt,[2] Georg Voigt die Wiedergeburt der Antike.[3] Jakob Burckhardt hatte die Hauptzüge des neuen Menschen- und Weltbildes nachgezeichnet[4], Heinrich Wölfflin schließlich den Stil der Renaissancekunst definiert.[5] So war in Gegenüberstellung zu dem als finster und barbarisch angesehenen Mittelalter das Bild einer aufgeklärten, individualistischen Epoche entstanden, die von der antiken Kultur angeregt war, die der Religion teilnahmslos, ja selbst feindlich gegenüberstand und die die Natur entdeckte und rühmte. All diese Züge sind zwar charakteristisch für die Renaissance, jedoch ergeben sie nur ein vereinfachtes und einseitiges Gesamtbild der Epoche.

Die Revision dieser aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Auffassungen setzte zu Beginn der zwanziger Jahre mit einer Reihe bedeutender neuer Untersuchungen ein, die die Konfrontation von Mittelalter und Renaissance in Zweifel zogen. Die Forschungen bewiesen, daß viele Erscheinungen, die bisher als Leistungen der Renaissance angesehen und ihr ausschließlich zugeschrieben worden waren, schon in der mittelalterlichen

Kultur vorhanden gewesen sind, so z. B. die Kenntnis und die Verehrung der Antike oder das Streben nach Realismus.[6] Auch wurde widerlegt, daß die Renaissance gottlos und aufgeklärt gewesen sei; man stellte ihre magischen, esoterischen Tendenzen und die Kontinuität der Religion im Werk der Humanisten heraus.[7] Auch die bildende Kunst der Renaissance wurde teilweise unterschiedlich interpretiert, entweder wurde sie als barock oder als manieristisch bezeichnet, wobei der Manierismus von der Renaissance nicht nur unterschieden, sondern ihr sogar kategorisch entgegengesetzt wurde.[8] Wenn auch die kritische Auseinandersetzung mit den früheren, besonders dem Burckhardtschen Renaissancebild unumgänglich war und obwohl die jüngeren Forschungen zu Mittelalter und Barock bemerkenswerte neue Erkenntnisse brachten, so wurde doch der Begriff der Renaissance bei dieser „Revision" stark entstellt. Entweder wurden die Grenzen der Renaissance ganz und gar verwischt und ihre Originalität, ihre Neuheit angezweifelt, oder sie wurde als unwichtige Episode abgetan.[9] Auf diese Weise war an die Stelle des einseitigen und vereinfachten Renaissancebildes des 19. Jahrhunderts eine verwässerte Auffassung, eine Abwertung getreten, die praktisch zu einer Fälschung der Geschichte der Renaissancekultur führte.[10]

Schon in den dreißiger Jahren zeichneten sich Bemühungen ab, zu einer ausgewogeneren Auffassung zu gelangen, frei von allen Vorurteilen und gestützt auf alle positiven Ergebnisse der verschiedenen Forschungen. Vor allem den Arbeiten von Delio Cantimori, Federico Chabod und Eugenio Garin ist die Herausbildung jener Auffassung zu verdanken, die einerseits den aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Renaissancebegriff korrigiert, gleichzeitig aber auch die neueren Verzerrungen und Überspitzungen beseitigt.[11] Auf dem in dieser Weise beschrittenen Weg oder auch in der Auseinandersetzung mit ihm wurde es Ende der vierziger Jahre geradezu Mode, sich mit der Deutung der Renaissance sowie mit der Geschichte ihrer Deutungen und Beurteilungen zu befassen. Eine umfangreiche Spezialliteratur deckte viele vorher unerkannte Eigenschaften auf, und endgültig wurde die Hoffnung begraben, die Renaissance mit Hilfe irgendeiner Formel zu definieren oder sie auf ein einheitliches Grundprinzip zurückzuführen.[12]

Heute besteht kein Zweifel mehr, daß die mit vollem Recht als grundlegend betrachteten und überzeugend nachgewiesenen Wesenszüge der Renaissance, wie die Wiedergeburt der antiken Kultur, die Ausbreitung weltlicher Ideologie, die Entfaltung des Nationalbewußtseins und das Entstehen nationaler Literaturen, der Verfall des Feudalismus und das Hervortreten der bürgerlichen Welt, die in Kunst und Literatur sich zeigende Hinwendung zur Wirklichkeit, einzeln betrachtet und aus ihrem historischen Zusammenhang gelöst, unzureichend sind, um das Wesen der Renaissance zu erfassen. Das Phänomen der Renaissance beruht nicht auf der Vorherrschaft eines einzelnen Prinzips oder auf der Durchsetzung eines völlig neuen kulturellen, ideologischen oder künstlerischen Faktors, sondern auf dem originären Auftreten einer neuartigen Verflechtung aller dieser Erscheinungen. Nicht einer dieser Wesenszüge der Renaissance war völlig neu, jeder hatte seine Wurzeln im Mittelalter, nur ihr Zusammentreffen führte zu einem Bruch, zu einem Entwicklungssprung gegenüber dem Mittelalter: Wir erleben die Geburt einer neuen Kultur.

Die Renaissance war jedoch keineswegs einfach ein bürgerlicher, weltlicher, nationaler, realistischer und antikisierender Gegenpol zur vorhergehenden, größtenteils feudalen, devoten, universalistischen, idealistischen und mystischen Epoche. Die Fürstenhöfe, die Aristokratie und die Geistlichkeit haben für die Entwicklung der neuen Kultur nicht weniger geleistet als die Bourgeoisie; aber sie taten es unter Ausnutzung des bürgerlichen Kapitals und in einer weltlichen Haltung. Selbst der Rückgang der Religion ist nur scheinbar: Vom ersten Augenblick an haben die Vorkämpfer der neuen Zeit die Erneuerung des geistlichen Lebens als eine ihrer Hauptbestrebungen betrachtet, entweder in einem humanistischen Sinne (bei den Platonikern und den Anhängern einer katholischen Reform) oder unter dem Aspekt bürgerlicher und nationaler Forderungen (bei den Anhängern der Reformation). Auch das sich entwikkelnde Nationalbewußtsein ist nicht ausschließlich; ihm steht nicht der mittelalterliche christliche Universalismus gegenüber, sondern der bürgerliche Kosmopolitismus der Humanisten, der aus antiken Quellen gespeist wird. Andererseits fehlten der vorangehenden Epoche keineswegs diese für die Renaissance

so typischen Züge wie die Verehrung des klassischen Altertums und die hedonistische Liebe zum Leben. Nur im Mittelalter blieb die Verehrung der Antike lediglich dekoratives Beiwerk, während sie nun in den Rang eines Ideals der „studia humanitatis" (Leonardo Bruni) aufrückte. Auch die Liebe zum Leben war im Mittelalter nur von dem spontanen Reiz der Sinnengenüsse bestimmt, während sie in der Renaissance zum bewußten Programm der „dolcezza del vivere" (Leon Battista Alberti) wurde. Die Renaissance stand also nicht in diametralem Gegensatz zum Mittelalter, sie bedeutete nicht die Negation der vorangehenden Epoche, sondern sie stellte in erster Linie eine neue Ordnung der Werte, eine Um- und Neuverteilung der Komponenten der Kultur dar.

Auch das Ende der Renaissance konnte nichts anderes sein als eine neue Veränderung des Systems dieser Werte, dieses Mal aber zum Nachteil der Renaissance. Sie erlebte die Entfesselung und das maßlose Verströmen von Energien, die sich im Mittelalter allmählich angesammelt hatten. Jedoch unterhöhlte die beschleunigte Entwicklung ihre eigenen Grundlagen, und der schöpferische Elan, das entfesselte Streben nach Freiheit mußten in eine Krise führen. Die strenge Durchsetzung der Ordnung und des Autoritätsprinzips ließen sich nicht mehr umgehen; daher verlegten auf der einen Seite Staat, Kirche und Dogma und auf der anderen die mathematische und geometrische Exaktheit der Naturwissenschaften im Zeichen des triumphierenden Barocks jedem neuen Abenteuer des Geistes den Weg. Gewiß waren die bürgerlichen Bestrebungen, das weltliche Denken, die Nachahmung der antiken Klassiker, die nationalen Gesichtspunkte, die Suche nach den Realitäten nicht verschwunden; die Errungenschaften der Renaissance waren lediglich in die nachfolgende Epoche übernommen worden, und zwar fast vollzählig. Aber ihre Stellung, ihre Funktion war nun verändert, sie konnten nur als Einzelerscheinungen fortbestehen; sie mußten sich aus ihrem System lösen, um sich einer neuen Struktur einzufügen und unterzuordnen.

Auf den Spuren von Eugenio Garin sind wir in der Lage, die Entwicklungskurve der Renaissance zutreffend zu beschreiben, und zwar in der Terminologie der Epoche selbst.[13] Zu Anfang zog die menschliche Virtù selbstsicher gegen die Fortuna ins

Feld, die sich an die Stelle der Providentia gesetzt hatte; am Ende der Renaissance war die Virtù besiegt, die Fortuna triumphierte. Der Mensch der ausgehenden Renaissanceepoche hatte den anfänglichen kühnen Ambitionen abgesagt und suchte nun angesichts der Macht der Fortuna einen Halt in der rationellen Constantia des Stoizismus. Das aber war nur eine vorübergehende Lösung, die sich bald als unzureichend erweisen sollte. Der Barock schließlich verwies die Fortuna auf den Platz einer gehorsamen Dienerin der Providentia, und von neuem war es nur der Glaube, der dem Menschen eine geistige Stütze bieten konnte.

Dem Mittelalter wie dem Barock steht die Renaissance als eine universelle Erscheinung gegenüber, als selbständige Etappe der europäischen Gesellschaft, eine Etappe, deren Anfang und Ende gleichermaßen durch den in der Kontinuität der Evolution aufgetretenen Bruch gekennzeichnet waren. Aber das Wesen beider Epochenumbrüche ist sehr unterschiedlich; der erste könnte mit einem triumphalen Sprung nach vorn verglichen werden, der zweite eher mit einer tragischen Krise. Die Begründung dafür kann nur aus den gesellschaftlichen Verhältnissen der Epoche abgeleitet werden.

Die Bedingungen für die Herausbildung der Renaissance waren durch das Wachsen ökonomischer und sozialer Kräfte am Ende des Mittelalters herangereift. Die Bourgeoisie im weitesten Sinne, von den Großbankiers bis zu den kleinen Handwerkern, war nun Träger und hauptsächlicher Nutznießer dieser Entwicklung. Daher stellten sich anfänglich die Ideale der neuen Kultur vor allem als Ausdruck der Erwartungen dieser Klasse dar. Dank der breiten Entwicklung der städtischen Gesellschaft während der letzten Jahrhunderte des Mittelalters war die Bourgeoisie derart erstarkt – zumindest in den entwikkeltsten Ländern Europas –, daß sie sich nun auf den Weg der kapitalistischen Wirtschaft begab und sich aus den feudalen Bindungen löste. Sie erkämpfte sich die Teilnahme an der politischen Macht und übernahm die Rolle eines Initiators bei der Gestaltung der Gesellschaft, der Ideologie und der Kunst. Friedrich Engels beschreibt diesen Prozeß folgendermaßen: „Im 15. Jahrhundert waren die Städtebürger bereits unentbehrlicher in der Gesellschaft geworden als der Feudaladel ... Während

der Adel immer überflüssiger und der Entwicklung hinderlicher wurde, wurden so die Städtebürger die Klasse, in der die Fortentwicklung der Produktion und des Verkehrs, der Bildung, der sozialen und politischen Institutionen sich verkörpert fand."[14]

Die Renaissance widerspiegelte zwar die Herausbildung der europäischen bürgerlichen Gesellschaft, jedoch war die Zeit für die Liquidierung des Feudalsystems noch nicht gekommen. Der Feudalismus hatte zweifellos ernste Niederlagen erlitten, seine mittelalterliche Form war zum großen Teil zusammengebrochen, aber er war noch stark genug, um vorübergehend die in der Produktionsweise auftretenden Veränderungen zu seinem Vorteil auszunützen. Auch war die Macht der herrschenden Klasse auf den alten Grundlagen nicht mehr vorstellbar, ihre Vertreter strebten selbst nach einer Erneuerung. Ihr Blick hatte sich auf bislang verkannte Genüsse von den trivialsten bis zu den edelsten und geistigsten gerichtet. Der Individualismus der Epoche kam all den Vertretern der alten Herrschaftsverhältnisse, die sich zu bereichern oder mit zeitgemäßen Mitteln ihre eigene Stellung zu bewahren suchten, entgegen. Die Kultur der Renaissance bahnte sich daher leicht einen Weg zu den privilegierten Klassen.

Darüber hinaus aber erwies sich die Ausbreitung der Renaissance als noch umfassender: Sie hatte auch in den unteren Schichten der Gesellschaft Wurzel gefaßt. In jener Zeit gab es noch keine klare Abgrenzung zwischen der Bourgeoisie und den unteren Gesellschaftsschichten. Die ökonomische Entwicklung am Ende des Mittelalters hatte nicht nur das Städtebürgertum begünstigt, sondern auch einen Teil der Bauern auf dem Lande. Infolgedessen gab es z. B. kaum Unterschiede in den Lebensformen der reichen Oberschicht der Bauern und der unteren Schicht der Bourgeoisie, den Handwerkern. Dadurch war die Möglichkeit einer weiten Verbreitung der Renaissancekultur gegeben, und die aus dem Volk kommende Intelligenz war in der Lage, diese Kultur mit Elementen ihrer eigenen Klasse zu bereichern.

Trotz ihres bürgerlichen Ursprungs blieb daher die Kultur der Renaissance nicht Privileg einer einzigen Klasse, sondern sie wurde von der gesamten Gesellschaft aufgenommen. Die

Bestrebungen und Ideale der besten Geister blieben nicht im Dienst enger Klasseninteressen, sondern brachten Träume der ganzen Menschheit zum Ausdruck. Der große Traum der Renaissance war die Harmonie des Universums, der Natur und des Menschen, und der Mensch, sich seiner unbegrenzten Kräfte bewußt werdend, zweifelte nicht an seinen Möglichkeiten, diese Harmonie zu schaffen. Sein Vorbild war der mythische Herkules, der alle Schwierigkeiten überwindet und sich bis zum Himmel emporreckt (Coluccio Salutati), oder er stellte sich auf eine Stufe mit den göttlichen Mächten, indem er sich souveräne Schöpferkraft beimaß (Pico della Mirandola). Der Renaissancemensch war ebenso überzeugt von der Möglichkeit einer auf Gerechtigkeit gegründeten Gesellschaft (Thomas Morus) wie von der Möglichkeit des ewigen Friedens (Erasmus von Rotterdam); er erhoffte, das Christentum mit der heidnischen Weisheit, Platon mit Aristoteles zu versöhnen (Marsilio Ficino); er betrachtete Liebe, weibliche Schönheit und göttliche Güte als eine Einheit (Leone Ebreo), genauso wie Musik, Kosmos und Schöpfung (Francesco Giorgio), aber lediglich in den Künsten und der Literatur gelang es ihm, diese Harmonie zwischen Realität und idealer Schönheit zu verwirklichen.

Indessen wurden diese schönen Ideale und Vorstellungen mit den realen und keineswegs so harmonischen Bedingungen der Epoche konfrontiert, und sie blieben nur Elemente einer kühnen und wunderbaren Utopie. Gewisse Zeit hatten die Großen der Epoche an die Realisierung ihrer Projekte und ihrer Auffassungen geglaubt, aber das blieben Illusionen, die nicht durch Tatsachen gestützt wurden. Alles, was die Denker der Renaissance erträumten, alles, was die Künstler und Dichter in ihren Gemälden und Bildwerken, in ihren Gedichten beschworen, all das blieb ein Mythos, vielleicht der schönste Mythos der Menschheit. In Wirklichkeit war diese nach Harmonie strebende Zeit keineswegs harmonisch, im Gegenteil, sie war von inneren Spannungen und Widersprüchen erfüllt. Diese stehen in engem Zusammenhang mit der Rolle der Bourgeoisie der Renaissance. Die Bourgeoisie war eine aufsteigende Klasse, deren größte Geister zwar die Leitworte Humanismus und Freiheit proklamierten, die aber gleichzeitig im Begriff war, eine neue Form von Ausbeutung und Unterdrückung einzuführen und zu vertre-

ten, eine Form, die in vieler Hinsicht noch brutaler und unerbittlicher war als die vorangegangene. Die neue herrschende Klasse, die sich auf Freiheit und Humanismus berief, legte die Fundamente ihrer Macht, indem sie Millionen ins Elend trieb, Volksaufstände im Blut erstickte und in den Kolonien unvorstellbare Massaker anrichtete und eine neue Sklaverei einführte. Fast vom ersten Augenblick an zeigte sich, daß Ideale und Interessen der Bourgeoisie in unversöhnlichem Gegensatz standen; wenn aber in der historischen Entwicklung Ideale und Interessen sich widersprechen, dann setzen sich immer die Interessen durch.

Die Antagonismen wurden dadurch noch verschärft, daß die Ideen der Renaissance und des Humanismus, wenigstens teilweise, auch in den anderen Gesellschaftsklassen Wurzel gefaßt hatten. Daher kam es, daß mehr als einmal die in einen gnadenlosen Kampf verwickelten feindlichen Lager verschiedene Aspekte desselben Humanismus widerspiegelten. So wird der Führer des großen ungarischen Bauernaufstandes von 1514, György Dózsa, mit Recht als ein Vorkämpfer des Humanismus, im sozialen wie im ethischen Sinne dieses Begriffes, betrachtet; und doch haben ihn seine gebildeten Zeitgenossen als einen dem Humanismus feindlichen Barbaren beurteilt, während sie als authentischen Vertreter des Humanismus jenen István Werbőczy begrüßten, der im Vollbesitz klassischer und humanistischer Gelehrsamkeit seine berühmte Gesetzessammlung (corpus iuris) verfaßte, die die Entrechtung der Mehrheit der Gesellschaft kodifizierte.

Aber der offensichtlichste innere Widerspruch der Renaissance drückte sich in der Reformation aus, die den Illusionen über Einheit, Harmonie und Frieden einen tödlichen Stoß versetzte. Nicht die Tatsache einer Kirchenreform, die ja seit dem Konstanzer Konzil ständig erwartet und gerade von den Humanisten leidenschaftlich gefördert wurde, war Ausdruck für diese Widersprüche, sondern die Art und Weise ihrer Durchführung, die nur auf dem Wege eines Bruches, einer Konfrontation mit Rom möglich war. Deshalb war die Reformation nicht nur das Ergebnis humanistischer Bestrebungen nach innerer Kirchenreform, sondern zugleich die Fortsetzung der mittelalterlichen Ketzerbewegungen, und als solche stand sie im

Gegensatz zu zahlreichen Grundtendenzen der Renaissance. Die Reformation leugnete die hedonistischen und weltlichen Elemente der Renaissanceideologie, und gerade auf den Gebieten, auf denen die Renaissance das meiste geleistet hat – in Kunst und Literatur –, erwies sie sich als eine rückwärtsgerichtete Kraft. Es ist daher nicht verwunderlich, daß in älteren, aber auch in neueren Forschungen die Reformation als das Ende der Renaissance bezeichnet und nicht in ihren Rahmen hineingestellt wird. Trotzdem und obwohl sie die Entwicklung und Verbreitung der Renaissance in verschiedener Hinsicht begrenzt und auch gehemmt hat, trug die Reformation andererseits in hohem Maße zu ihrer Entfaltung bei. Indem sie das Prinzip der freien Forschung auf die Heilige Schrift ausdehnte, setzte sie auch eine Grundtendenz des Humanismus konsequent durch. Ihre Schulpolitik erlaubte eine weitere Verbreitung humanistischen Wissens als je zuvor. Die Verdrängung des in der römischen Kirche gebräuchlichen Lateins zugunsten der Nationalsprachen beförderte den ungeheuren Aufschwung nationaler Varianten der Renaissance in den meisten europäischen Ländern.[15]

Aber die Widersprüche und Auseinandersetzungen zwischen diesen verschiedenen charakteristischen Tendenzen der Renaissance und die Abweichungen von ihren idealen Normen bedeuten noch lange nicht ihren Verfall oder ihr Ende. Man kann zwar ein gewisses Idealprogramm der Renaissance aufstellen, darf sie aber darauf nicht einengen. So gehören, wenn auch nicht gleichwertig, so doch gleichberechtigt, auf der einen Seite Leonardo da Vinci mit seinem unersättlichen Wissensdrang und seiner schöpferischen Tätigkeit und auf der anderen Seite der skeptische Agrippa, der Apostel der Magie, in das „Pantheon" der Renaissance. Die Renaissance gründet sich nicht nur auf Mythen und Utopien, in denen die schönsten Träume der Menschheit eingeschlossen sind, sondern auch auf deren Kritik und auf Desillusionierung, die diesen notwendigerweise folgte, sowie auf die Wirklichkeit, die jenen Träumen entgegenstand. Deshalb sollte die Renaissance nicht nur als eine Strömung, sondern vielmehr als ein Komplex kultureller Erscheinungen verstanden werden, der äußerst bunt zusammengesetzt ist und die verschiedensten Tendenzen umfaßt. Dies gilt auch für das Mittelalter oder für den Barock, beide Epochen haben ebenfalls

viele Gesichter! Die Renaissance ist kein monolithischer Block, sie ist nicht Ausdruck abgeschlossener Normen und starrer Dogmen, und sie unterscheidet sich auch nicht durch eine bestimmte Eigenschaft von der vorangehenden oder folgenden Periode. Die Renaissance ist vielmehr eine Gesamtheit von Bestrebungen, Ideen, von ideologischen und künstlerischen Erscheinungen, die sich als selbständiges System, in ihrer inneren Wertordnung und in der Hierarchie ihrer Phänomene sowohl vom Mittelalter als auch vom Barock unterscheidet.

Es ist wohl nicht zulässig, den Renaissancebegriff nur auf diejenigen Elemente zu beschränken, die sich in Harmonie zueinander befinden und die zu ihrem Mythos beitragen; auch jene neuere Auffassung kann als abwegig betrachtet werden, die gegenüber einer „idealen" und eingeengten Renaissance von einer Art „Gegen-Renaissance" spricht.[16] In diesem Fall müßte man statt von einer Epoche der Renaissance vielmehr von einer Epoche reden, die von dem Antagonismus Renaissance und „Gegen-Renaissance" gekennzeichnet ist. Eine solche Auffassung würde alle widerspruchsvollen, disharmonischen und esoterischen Erscheinungen unter dem zweiten Begriff zusammenfassen, also alle jene Erscheinungen, die sich von der Literatur und Kunst mit klassischem Charakter entfernen. Die fragliche Kategorie würde sich dann aus einer Anhäufung völlig disparater Erscheinungen zusammensetzen, deren Zusammenhalt nur durch ein einziges negatives Element gesichert wäre, nämlich durch die Abweichung in dieser oder jener Richtung von dem als ideal postulierten Modell. Eine solche Klassifizierung widerspräche der richtigen historischen Deutung dieser Erscheinungen, da ja in der als Gegenpol der Renaissance bezeichneten Kategorie sowohl die „nicht-klassischen" Strömungen als auch die fortlebenden mittelalterlichen und die die neue Periode vorbereitenden Elemente zu finden sind. Wollte die Forschung dieser eben skizzierten Richtung folgen, müßte sie, von all dem ausgehend, eine künstliche Einheit aufbauen und Gesellschaft und Literatur der Epoche mit Hilfe eines dualistischen Schemas als Kampf zweier widersprüchlicher Ideale etwas zu vereinfacht darstellen. Die Vertreter dieser Theorie stützen sich besonders auf die Spätrenaissance und glauben, in ihr den Höhepunkt ihrer „Gegen-Renaissance" zu erkennen. Aus diesem Blickwinkel

muß der Manierismus einfach als Vollendung der „Gegen-Renaissance" erscheinen, während er in Wirklichkeit Ausdruck der Krise der Renaissance ist.

„Der Abend des 16. Jahrhunderts! Lucien Febvre pflegt von den ‚traurigen Menschen' nach 1650 zu sprechen. ‚Traurige Menschen' waren es sicher, Menschen, die allen Schlägen, allen Überraschungen, allen Verrätereien, allen Bitternissen, allen unnützen Revolten, dem Schicksal ausgeliefert waren ... Rings um sie und in ihnen so viele nicht endenwollende Kämpfe und Kriege ..."[17] Fernand Braudel griff 1950 diesen Gedanken seines großen Vorgängers wieder auf, der als erster die „traurigen Menschen", die tragischen Helden und die Aufbegehrenden, die in der Spätphase der Renaissance ihrer Zeit weit vorauseilten, bemerkt hatte. Sie waren die Söhne einer Sternstunde, jenes goldenen Zeitalters der Renaissance, sie waren die Erben von Erasmus, Luther, Machiavelli, Kopernikus, Ariosto, Rabelais und Michelangelo. Und eine Reihe ebenso glänzender Namen, wie Tasso, Bruno, Montaigne, El Greco, Góngora, Shakespeare und Donne, war ihrer nicht unwürdig. Und doch welch eine andere Welt! Die Älteren starben fast alle auf der Höhe ihrer Erfolge, umgeben von Scharen begeisterter und treuer Anhänger. Die wenigen aber, deren Schicksal anders verlief, konnten dennoch auf den Triumph ihrer Ideen hoffen, keiner von ihnen erlebte den Sturz ins Nichts. Aber Tasso, El Greco, Góngora starben in geistiger Umnachtung, Giordano Bruno bestieg den Scheiterhaufen, Montaigne suchte Zuflucht in der Skepsis, Shakespeare war gezwungen, den Zauberstab Prosperos wegzuwerfen, und was John Donne angeht, so dürfte er, als er sich der Absurdität der Welt bewußt wurde, in Selbstkasteiung und Frömmigkeit kaum echten Trost gefunden haben.

Ihr Leben und ihr Werk zeigen, daß die Dämmerung der Renaissance angebrochen war. Die ökonomische, soziale, politische und ideologische Krise der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte endgültig die Utopie von einer vollen Entfaltung des Menschen, von der Unendlichkeit und Unbegrenztheit seines Wissens und seiner Macht und von der idealen Harmonie zwischen ihm und dem Universum hinweggefegt. Trotz alledem bemühten sich die Größten dieser Zeit, die Ergebnisse der Blüte der Renaissance zu bewahren, sie weiterzuentwickeln und sogar

zu übertreffen, währenddessen eine neue Epoche heranreifte, der Barock – eine Epoche, die das Autoritätsprinzip und die ideologische Macht der Kirche wiederherstellte, die nicht die irdische, sondern die himmlische Harmonie suchte. In der Spätphase der Renaissance waren die Stärkung des Herrschaftssystems, der vorübergehende Abstieg der Bourgeoisie, die die neuen Errungenschaften weitergetragen hatte, waren die verschärfte Unterdrückung der Massen und der Ausbau des Unterdrückungsapparates von Staat und Kirche unvermeidlich. Der Geist des Menschen, die fortschrittlichen Gedanken, die freie schöpferische Tätigkeit waren über die realen, von der Geschichte diktierten Möglichkeiten hinausgegangen. Die ehernen Gesetze der historischen Notwendigkeit zwangen die Entwicklung nun zu einem Umweg und die Kräfte des menschlichen und geistigen Fortschritts zu einem vorübergehenden Zurückweichen (momentanen Rückgang). Anstatt einer weiteren Entwicklung der Humanität mußte der Mensch erneut Demütigungen hinnehmen.

Die Renaissance hatte zwar den Geist revolutioniert, aber nicht die Produktion. Sie mußte daher in eine Krise münden, und der freie Aufschwung mußte einer langsamen und mühevollen Konzentration der Energien Platz machen. Dieser Aufgabe entsprachen Kultur und Kunst der nachfolgenden Epoche, des Barocks.

Die Endphase der Renaissance zählt zu den seltenen historischen Augenblicken, in denen sich das Entwicklungsprinzip zu dem des Fortschritts in totalem Widerspruch befand. Unter dem Aspekt der Herausbildung der europäischen Nationen war das Entstehen einer neuen Variante des Feudalsystems und der Adelsherrschaft und in Zusammenhang damit die Herausbildung der Barockkultur unvermeidlich. Dagegen verlangte das fortschrittliche Ideal die Bewahrung, ja sogar die Vervollkommnung der Errungenschaften der Renaissance und des Humanismus. Zweifellos konnte unter solchen Vorzeichen eine Konfrontation für die Anhänger und Verteidiger der fortschrittlichen und humanistischen Tradition nur zu fatalen Konsequenzen führen. Obwohl sie sich der Überlegenheit und Wahrheit ihrer Ideale bewußt waren, mußten sie doch erkennen – und auch erfahren –, daß die Geschichte ihnen nicht recht gab, daß

sie unfähig waren, ihre Ziele zu verwirklichen, daß sie scheitern mußten. Denen, die die Spannungen nicht mehr ertragen konnten, blieb kein anderer Ausweg als die Aufgabe ihrer Ideale oder der Kompromiß. Deshalb waren die Denker, Dichter und Künstler des ausgehenden 16. Jahrhunderts „traurige Menschen". Ihr Wirken war nicht Ausdruck irgendeiner „Gegen-Renaissance", sondern der der Krise der Renaissance. Wir nennen die ideologischen, psychologischen, literarischen und künstlerischen Symptome dieser Krise Manierismus. Der Manierismus ist daher untrennbar mit der Renaissance verbunden, deren Spät- bzw. Endphase er darstellt. Selbst wenn gewisse Form- oder Stilphänomene zu der Auffassung verführen können, der Manierismus stehe dem Barock näher als der klassischen Renaissance, so liegt doch die wirkliche Trennungslinie nicht zwischen ihr und dem Manierismus, sondern vielmehr zwischen diesem – als ihrem integrierenden Bestandteil – und dem Barock.

Die bisherigen Erwägungen umreißen schon grob den Rahmen für die Periodisierung der Renaissance und legen den Grund für ihre Abgrenzung gegenüber der vorangehenden und der folgenden Periode. Dennoch können keine eindeutigen und durch Daten chronologisch fixierten Begrenzungen angegeben werden. Denn zwischen den verschiedenen Ländern zeigen sich in bezug auf ihre ökonomische, soziale und kulturelle Entwicklung so bedeutende zeitliche Verschiebungen, daß die Renaissance oder, genauer, ihre verschiedenen konstituierenden Elemente nicht überall gleichzeitig, gleich schnell und gleich stark auftreten konnten. Die gleichen Tendenzen, die gleichen Erscheinungen haben sich in den verschiedenen Ländern und Regionen Europas zu unterschiedlichen Zeitpunkten durchgesetzt. Chronologie und Periodisierung sind daher nicht genau deckungsgleich, da letztere als Markierung bestimmter Entwicklungsphasen und nicht als Aufzählung von Daten betrachtet werden muß. Nun kann aber in jedem Land dieselbe Phase zu anderen Zeitabschnitten in Beziehung gesetzt werden. Homogenität der Periodisierung erweist sich nicht in der genauen chronologischen Übereinstimmung, sondern in der annähernd übereinstimmenden Abfolge der Hauptentwicklungsphasen in den einzelnen Ländern. Nur wenn man dieses Prinzip nicht aus dem Auge verliert, wird es möglich sein, die Marksteine der

Geschichte der Renaissance im allgemeinen und die ihrer Literaturentwicklung im besonderen zu bestimmen.

Die erste Phase der Renaissanceentwicklung ist durch das Auftreten und die Verbreitung des neuen humanistischen Geistes gekennzeichnet. Die Humanisten, die als Vorkämpfer einer neu heraufziehenden Epoche erscheinen, vertreten und verbreiten die Ziele der Renaissance meist noch in einer mittelalterlichen Umwelt. Der Beginn dieses Prozesses ist in den einzelnen Ländern unterschiedlich. In Italien ist der Beginn der Renaissance durch das Auftreten Petrarcas, Boccaccios, Cola di Rienzis gekennzeichnet. In den anderen europäischen Staaten aber sind die für die Humanisten günstigen Bedingungen erst im Verlauf des 15. Jahrhunderts und manchmal sogar erst am Ende des Jahrhunderts herangereift. In dieser Periode ist die Literatur der Renaissance fast ausschließlich in lateinischer Sprache geschrieben, während in den Nationalsprachen die mittelalterliche Literatur weiterlebt. Selbst in Italien – und trotz der in Italienisch geschriebenen Meisterwerke Petrarcas und Boccaccios – bleibt das Lateinische noch für fast ein Jahrhundert die Sprache der großen Literatur.

Der Höhepunkt der europäischen Renaissance, die volle Entfaltung der Ideale der Renaissance und des Humanismus, die Zeit der Entstehung der großen Mythen muß als zweite Phase angesehen werden. Die führende Rolle in der Entwicklung kommt nach wie vor Italien zu, wo im letzten Jahrzehnt die Renaissance ihre vollendetste Steigerung erfuhr. In diesem Zeitraum entstanden die großen Werke der Malerei und der Bildhauerkunst, aber auch die Literatur weist glänzende Namen auf: Lorenzo il Magnifico, Poliziano, Bembo, Castiglione, Ariosto, Machiavelli – sie alle haben sich nun für die „lingua vulgaris" entschieden. Auch über die italienische Halbinsel hinaus gelangte nun der Humanismus zu seinen größten Leistungen, die mit den Namen von Erasmus und Thomas Morus verbunden sind. Indessen verblieb hier noch der Hauptteil der großen Literatur in lateinischer Sprache, wie auch im Falle des größten transalpinischen Dichters der Zeit: Johannes Secundus.

Als die Reformation ihr Banner erhob und rasch voranschritt, begann die dritte Phase der Renaissance, die ihrer Entfaltung, Bereicherung und Stärkung in ganz Europa. In dieser Zeit setzte

sich die lingua vulgaris überall durch. Hintereinander erschienen die besten literarischen Werke in den verschiedensten Nationalsprachen. Auch wurde in dieser Zeit die antikisierende, aristokratische und nach Formvollendung strebende Dichtung vorbildlich für ganz Europa. Gleichzeitig aber ist dies auch die Phase, in deren Verlauf dank der Reformation die Renaissancekultur alle Schichten der Gesellschaft durchdringt. Es ist die Blütezeit solcher volkstümlicher Literaturgattungen, wie es die Volksbücher, die commedia dell'arte, die Madrigaldichtung und die epischen Gesänge Osteuropas sind. In dieser Zeit suchte die ursprüngliche, d. h. die gelehrte lateinische Richtung des Humanismus nicht so sehr eine Antwort auf die Lebensfragen der Menschheit und der Gesellschaft als vielmehr auf die der Naturwissenschaft oder der Philologie, und dabei gelangte sie zu großartigen Resultaten. Diese Richtung trug wesentlich zum Triumph der Naturwissenschaft der Renaissance bei. Denn größtenteils gehören Kopernikus, Paracelsus, Vesalius, Cardanos u. a. in diese dritte Periode.

Die vierte und letzte Phase der Renaissanceentwicklung ist die der Krise, des Manierismus, und gleichzeitig die der Vorzeichen und Vorläufer der neuen Epoche, des Barocks. Überall sind ihre Anfänge die notwendige Folge von ökonomischen, sozialen und politischen Katastrophen, Folgen der Erschütterung jener Kräfte, die die Grundlage der Renaissancekultur gebildet hatten. Die ersten Zeichen der Krise und des Manierismus machten sich in Italien schon um 1520 bemerkbar, aber sie entfaltete sich auch dort erst in der zweiten Jahrhunderthälfte. In den anderen europäischen Ländern kann von den sechziger Jahren an von der Spätphase der Renaissance gesprochen werden. Aber dort, wo sich die Blütezeit erst mit relativer Verspätung entwickelt hatte, wie in Polen, Ungarn oder in England, trat die Endphase noch später ein. Im Verlauf dieser Spät- und Krisenphase vollendete sich im europäischen Maßstab ein Ausgleich der bisherigen Ergebnisse der Renaissance. Kein einzelnes Land spielte mehr die Führerrolle: Die Hochkultur der Renaissance hatte sich über ganz Europa ausgebreitet, und die größten Denker, Dichter und Künstler – jene „traurigen Menschen" von Lucien Febvre – entstammten den verschiedensten Nationen. Neben ihnen drängten in immer stärkerem Maße

die Männer der neuen Zeit empor, die Jesuiten, die Theoretiker der Neuscholastik, die ersten großen Barockkünstler und die Vertreter einer von ihren magischen, esoterischen Bleigewichten befreiten Naturwissenschaft. Zwischen 1600 und dem Beginn des Dreißigjährigen Krieges verlor die Spätrenaissance zusammen mit dem Manierismus gegenüber dem Barock endgültig an Boden. Nur am Rande des damaligen Europas, in Skandinavien und in den Ländern des Ostens, blieben ihre Auswirkungen noch bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts spürbar.

Im europäischen Rahmen erstreckte sich die Entwicklung der Renaissance etwa von der Mitte des 14. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, sie umfaßte also etwa dreihundert Jahre. Jedoch ist diese lange Dauer bloßer Schein. Sie kommt durch die chronologischen Verschiebungen zustande. In Wirklichkeit dauerte die Renaissance in jedem europäischen Land nur ca. zwei Jahrhunderte oder sogar weniger. Diese Epoche, die zu den glänzendsten der europäischen Kultur zählt, kann nicht zwischen genaue Daten, nicht ausschließlich in ein bestimmtes Teilstück historischer Entwicklung gezwängt werden. Die Renaissance stellte eine komplexe Form einer historisch und sozial determinierten Kultur dar, deren zeitliche Begrenzungen, deren Etappen nur dann richtig aufgezeigt werden können, wenn man von prinzipiellen inhaltlichen Kriterien ausgeht. Die zusammenfassende Periodisierung, die durch die Datierung der Gesamterscheinung der Renaissance und im vorliegenden Fall der gesamten ihr zugehörigen europäischen Literatur gekennzeichnet ist, kann nur hypothetisch sein.

Ideal und Wirklichkeit in der Dichtung der Renaissance

Die dichterische Entwicklung des ungarischen Lyrikers Bálint Balassi

Der Wunsch nach Harmonie ist vielleicht das tiefste Gefühl, das sich in der Lyrik der Renaissance ausspricht. Die Dichter dieser Zeit spüren ihr in der realen Welt nach, vor allem in der Liebe. Aber die Suche bleibt meist erfolglos, und sie sehen sich gezwungen, den Schauplatz ihrer Bemühungen in ein ideales, erträumtes Universum zu verlegen. Daraus sind als Grundzüge dieser Dichtung Einheit, Synthese, Spannung oder Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit zu begreifen. Die Dichterlaufbahn von Bálint Balassi bietet ein vollkommenes Beispiel für die Entwicklung einer solchen Lyrikauffassung.

Aus einer reichen nordungarischen Adelsfamilie stammend, konnte Bálint Balassi (1554–1594)[1] auf eine glänzende Karriere in den oberen Gesellschaftsschichten hoffen. Er wurde von den besten ungarischen Hauslehrern unterrichtet, studierte in Nürnberg und wahrscheinlich auch in Padua. Von Jugend auf lernte er den Glanz des Hoflebens kennen. Doch verlor er frühzeitig die ererbte soziale Stellung und auch den größten Teil des Vermögens, da sein Vater sich in Streitigkeiten mit dem Wiener Hof befand. Dadurch lernte Balassi frühzeitig das Exil kennen und später, wegen eines mißglückten Handstreichs in Transsylvanien, sogar das Gefängnis. Aber im Unglück bot sich ihm eine unerwartete Chance: Er erwarb die Freundschaft von István Báthory, dem Fürsten von Transsylvanien, der 1576 zum König von Polen gewählt wurde. Balassi folgte ihm nach Krakau, nahm an den Feldzügen des Königs teil und genoß das glänzende Leben am polnischen Hof. 1578 kehrte er jedoch in sein Land zurück, um die Reste seines Erbes zu retten und seine verlorenen Güter zurückzugewinnen. Von da an führte er ein bewegtes Leben. Er strengte vergebliche Prozesse an, zeichnete

sich durch Tapferkeit im Kampf gegen die Türken aus und erwarb sich durch Gewalttätigkeiten und galante Affären den Ruf eines verwegenen Abenteurers.

Schon Mitte des 16. Jahrhunderts kannte man in Ungarn eine vulgarisierte gesungene Variante der petrarcisierenden Hofpoesie. Aus dieser Poesie ging die Liebesdichtung Bálint Balassis hervor.[2] Seine Lyrik vereinigte in meisterhafter Weise die nationalen Möglichkeiten und Traditionen mit den besten zeitgenössischen Errungenschaften anderer Literaturen.

Die frühen Gedichte Balassis sind meist das Ergebnis seiner galanten Bemühungen um hochstehende adlige Damen. In der Art der Petrarcisten flehte er die Damen in der konventionellen Pose des von Liebesqual gepeinigten Verehrers an, überschwenglich im Ausdruck seiner Qualen, klagte er über die Sinnlosigkeit des Daseins. So manches Detail in diesen frühen Gedichten läßt jedoch schon die künftige Vollendung ahnen: Da ist der spontane und wahre Ausdruck intimer Gefühlswelt, und da ist Gedankenreichtum. Eine Bereicherung erfuhr seine Lyrik durch seine Leidenschaft für Anna Losonczi. Diese Liebe bereitete ihm die tiefsten Qualen, nachdem am Beginn dieser Beziehung Tage der Verzweiflung mit Tagen des Glücks wechselten.

In den Gedichten an Anna (1578–1582) gelang es ihm, sich aus dem engen Rahmen des poetischen Modestils zu befreien. Jedoch findet sich dieser echte lyrische Ausdruck noch nicht in all seinen Dichtungen. Echte Liebesempfindungen sind in manchem Vers, in mancher Strophe spürbar, und es gelingt ihm, Klischees zu durchbrechen, aber noch nicht, dem ganzen Gedicht einen durchgehenden Schwung zu verleihen. Aufrichtige Monologe, innere Gefühlsausbrüche verleihen den Gedichten zwar einen natürlichen Klang, aber noch fehlt ihnen ein einheitlicher Rahmen, eine geschlossene innere Form. Der einfache Ton verleiht seinem lyrischen Ausdruck Unmittelbarkeit und macht ihn persönlich; gleichzeitig aber entfernt sich Balassi damit von den zeitgenössischen gelehrten Idealen der Dichtung. Zu einem großen Renaissancedichter konnte Balassi aber nur werden, wenn er es vermochte, die persönlichen und wirklichkeitsgetreuen Empfindungen gemäß den Regeln der Rhetorik und den poetischen Idealen seiner Epoche auszudrücken. Balassi

entwickelte sich in dieser Richtung, und dabei spielten das Vorbild und die Kenntnis dreier humanistischer lateinischer Autoren eine große Rolle: Marullus, Angerianus, Johannes Secundus.

Das Studium der Werke dieser drei lateinischen Dichter – ihre Werke liegen in einer gemeinsamen Ausgabe vor –[3] sowie die Übertragung einiger ihrer Gedichte ins Ungarische eröffneten ihm den Zugang zur gelehrten Dichtkunst. Er bewahrte seine persönliche und natürliche Denkweise, drückte sie aber vollständiger und in kunstvollerer Weise mit den Mitteln der entwickelten humanistischen Dichtung aus. Diese neue Etappe in der Entwicklung von Balassis Dichtung läßt sich am klarsten durch zwei dem Frühling gewidmete Gedichte veranschaulichen, die um 1583 entstanden. Das eine, das mit den Worten *Széllel tündökleni* (Überall glänzen) beginnt, lehnt sich an Marullus' *Ad Manilium Rhallum* an, und obwohl Balassi hier Schritt für Schritt den Gedanken des Vorbildes folgte, so schuf er doch ein gänzlich neues Gedicht. Er verlegte das Frühlingsfest aus seinem mediterranen und städtischen Rahmen in die Natur. Die „jungen Epheben" Marullus' werden zu den „tapferen Soldaten" Balassis, aus dem Freund der lateinischen Dichter wird ein „guter Kriegsgesell". Balassi hat das Gedicht, so sagt er selbst in der letzten Strophe, neben seinem Pferd inmitten einer duftenden Wiese liegend, beim Gesang der Vögel ins Ungarische übertragen. Die Nachdichtung des Marullusschen Gedichts zeigt, daß die gelehrte humanistische europäische Dichtung in der heroischen, gefahrvollen, aber auch schönheitsreichen Welt der ungarischen Grenzfestungen festen Fuß gefaßt hatte.

Von frühester Jugend an lebte Balassi nicht nur in Gesellschaft schöner Damen, sondern vor allem unter Soldaten. 1579, kurz nach seiner Rückkehr aus Polen, nahm er Dienst bei den Grenztruppen von Eger, der bedeutendsten ungarischen Festung in dieser Zeit. Als „Hauptmann einer Reitertruppe seiner kaiserlichen Majestät in Eger" erhielt er Eindrücke, die den gelehrten Humanisten anderer Länder völlig unbekannt waren. Für den Soldaten der Grenzfestung bedeutete der Frühling nicht nur das großartige Wiedererwachen der Natur, die schönste Zeit des Jahres, sondern auch die Hoffnung auf ein besseres Leben. Der Winter war für diese Männer eine Zeit des Elends; die Kämpfe

wurden eingestellt, es gab keine Beute, der Sold wurde mit Verspätung ausgezahlt, es herrschte Hunger, und auch für die Pferde fehlte das Futter. Innerhalb der Festungsmauern fühlte sich der Soldat wie im Gefängnis, vergleichbar dem petrarcistischen Dichter in den Ketten der Liebespein. Der Frühling dagegen bedeutete Freiheit, den Ritt querfeldein mit verhängtem Zügel, den Kampf gegen den Feind und reiche Beute: neue Kleider und Waffen, türkische Mädchen und duftende Wiesen für die Pferde. Das ist das Frühlingserleben Bálint Balassis! Erlöst vom Elend des Festungslebens galoppierte er fröhlich mit seinen braven Soldaten durch das schöne Ungarland, das geschmückt war wie zu einem Fest. Da entstanden jene Gedichte, die wirklichkeitsnäher und lyrischer sind als die ausgefeilten Dichtungen des Marullus.

Das gleiche gilt auch für das andere Frühlingsgedicht *Áldott szép pünkösdnek gyönyörü ideje* (Schönes, gesegnetes Pfingsten, Zeit voll Schönheit!). Die Intonation des Gedichts, die staunende Lobpreisung der „schönen gesegneten Pfingstzeit", die wie in einer Litanei angerufen wird, läßt an die Anbetung des Heiligen Geistes denken. Mit der Verwendung solcher gewisser stilistischer Elemente des Kirchenhymnus drückt Balassi jedoch ganz und gar weltliche Empfindungen aus: den Jubel des Renaissancemenschen, der die Schönheit der Natur genießen kann, die Freude des Soldaten, der glücklich das Ende der Winterzeit begrüßt. Ausgehend von der allgemeinen Beschreibung der Natur gelangt Balassi zum Menschen. Er zeichnet das Bild der wiedererwachenden Natur, beschreibt „die guten schnellen Pferde" und endet bei den „tapferen Soldaten der Grenzfesten", die sich zu neuen Kämpfen rüsten, die ihre Waffen putzen. Mit den Augen, Ohren und Sinnen der Soldaten erlebt der Dichter den Zauber des neuen Frühlings.

In beiden Frühlingsgedichten ist das Thema der Liebe in den Hintergrund getreten, wahrscheinlich begründet durch seine Heirat 1584 mit Krisztina Dobó. Zu dieser Zeit wollte Balassi etwas ganz Neues. Er versuchte, sein Leben zu verändern. Ein Anzeichen davon finden wir in einem seiner religiösen Gedichte, „in dem er bei seiner Hochzeit um Vergebung seiner Sünden bittet". Das Gedicht beginnt mit dem Vers *Bocsásd meg Úristen ifjúságomnak vétkét* (Vergib mir, o Herr, die Sünden meiner

Jugend), es ist das intime und aufrichtige Bekenntnis eines tieferschütterten Mannes. Der Dichter, der bis dahin nur der Liebe opferte und nur seine Geliebte um Vergebung bat, wendet sich hier mit ergreifenden Versen an Gott.

Wie schon in den Frühlingsgedichten, so kommt auch in diesem Gedicht ein Gefühl des Friedens, der Beruhigung zum Ausdruck. Der Dichter möchte einen Schlußstrich unter sein bisheriges bewegtes und verworrenes Leben ziehen, in dem ihm die Liebe weder Trost noch inneren Ausgleich gebracht hatte. Diese neue und veränderte Haltung Balassis liegt in seinem persönlichen Leben begründet, in seiner Tätigkeit nach 1580. Gewiß waren es auch seine bewegtesten Jahre: Prozeß folgte auf Prozeß, Skandal auf Skandal. Die Konflikte Balassis mit den umliegenden Städten erreichten 1583 ihren Höhepunkt, aber genauso spannungsvoll waren zu dieser Zeit auch seine Beziehungen zum Adel seines Gebiets von Liptó und zu seiner eigenen Verwandtschaft. Die finanzielle Lage verschlechterte sich, Balassi verlor nach und nach seine Ländereien, er verkaufte seine Güter und mußte schließlich einsehen, daß es so nicht weitergehen konnte, sonst würde auch er früher oder später einer jener verarmten Männer werden, die im Dienste der Mächtigen leben mußten. Diese Realitäten bildeten den Hintergrund für seine Umkehr und für das Sehnen nach Ruhe, die 1584 auftraten und ihm den einzigen Ausweg aus dieser Situation wiesen: Schluß mit den stürmischen Jahren und mit den Jugendsünden. Die Heirat sollte ihm Seelenfrieden und Existenzsicherheit bringen.

Diese Heirat wollte er im Gefolge der lächerlichsten aller seiner Abenteuer, das einer wahren Donquichotterie glich, zustande bringen: Weihnachten 1584, am Tage der Hochzeitszeremonie, überfiel er mit seinen Knappen die Burg von Sárospatak, um mit Gewalt das Erbe von Krisztina Dobó zu erlangen, das deren älterer Bruder Ferenc ihm vorenthielt. Dieses Ereignis stand am Anfang von Balassis weiterem Leidensweg, nicht weil ihm das Erbe von Sárospatak verweigert wurde, sondern weil Ferenc Dobó ihn vor Gericht brachte. Die nun beginnenden Prozesse waren viel gefährlicher als seine üblichen Zänkereien. Ferenc Dobó klagte u. a. auf Ungültigkeit der Ehe, da Balassi der Vetter seiner eigenen Frau war. Außerdem war die Burg

Sárospatak königlicher Besitz und der Familie Dobó nur verpfändet, jeder Angriff auf das Schloß konnte als eine Majestätsbeleidigung ausgelegt werden.

Zu diesen Mißlichkeiten kam noch Krankheit hinzu, und am 3. Oktober 1585 verfaßte der Dichter sogar sein Testament, da er „krank sei an seinem Leibe". Was Balassi aber am meisten traf, war der Verrat seiner Frau Krisztina, von der all diese Wirren ausgegangen waren. Als sie sah, in welcher Lage sich ihr Mann befand und daß seine finanziellen Interessen durch die Heirat nicht gebessert werden konnten, begann sie 1586 mit ihrem älteren Bruder zu verhandeln, und alles deutet auch darauf hin, daß sie ihrem Mann untreu wurde. „Er wurde wegen seiner Ehe von allen beneidet und gleichermaßen gehaßt, während die ungerechte Schande und der Schaden wegen Sárospatak den Untergang seines Rufs und seiner Ehre bewirkten. Ganz umsonst war er liebenswürdig, er wurde doch zur Zielscheibe des Neides und des Hasses, und sein großer tyrannischer Feind schuf um ihn durch ewige Verleumdungen eine solche Atmosphäre, daß der arme Bálint gehaßt und vom König für einen großen Sünder gehalten wurde. Er litt unter seinem Unglück, war bedrückt von seinem häuslichen Mißgeschick und den Leiden seiner Seele, und er fühlte sich außerstande, eine so große Zahl von Kümmernissen zu ertragen."[4] Das sind Balassis eigene Worte in den im Jahre 1591 lateinisch verfaßten Memoiren, wo er über sich von den Jahren nach seiner Ehe in der dritten Person spricht.

Diese Jahre waren für sein dichterisches Werk wenig fruchtbar. Nur wenige religiöse Gedichte sind überliefert. Aber im Herbst 1587, am Tiefpunkt seines Lebens angelangt, verleugnete er diese Jahre, und wie eine Reaktion auf jene religiösen Gedichte, wie durch eine Art Kristallisation, erklingen wieder wie ein heidnisches De Profundis die alten Worte:

Worte schön und süßer als Honig, süße Küsse!
Alle rufen sie mir die vergangenen schönen Jahre zurück.[5]

Mit diesen Zeilen beginnt ein Gedicht, das den religiösen Dichtungen vollkommen entgegengesetzt ist und das mit elementarer Kraft das vergangene und verlorene Glück beschwört.

1584 hatte Balassi die vergangene und die neue Periode seines Lebens verglichen in Erwartung einer besseren, friedlicheren Zukunft, die ihm den Seelenfrieden sichern sollte. 1587 aber analysierte er in dem zitierten Gedicht in ganz entgegengesetzter Weise dieselben Lebensabschnitte. Der frühere Abschnitt ist nun nicht mehr der der Sünden, der Jugendverfehlungen, sondern des Glücks, der spätere ist der der zahllosen Sorgen und der Schande. Und selbst die Bußzeit vor der Ehe verwandelt sich in seinem Geiste in Sünde und schwere Verfehlung:

> Mein Schmerz altert Tag für Tag durch die Sünde,
> für wen ich die Sünde begangen habe,
> aber ich habe auf den Tod gelitten
> für meine große Verfehlung.[6]

All diese Verse bringen reichlich das Gefühl der Reue zum Ausdruck; sie machen aus diesem Gedicht eine weltliche Parallele zu dem Gedicht *Bocsásd meg Úristen ifjúságomnak vétkét* (Vergib mir, o Herr). So entstand hier ein zweites großes Bußgedicht mit einem entgegengesetzten Inhalt. Von nun an führte der Dichter alle seine Leiden, all sein Unglück auf seine Untreue gegenüber Anna, seine frühere Geliebte, zurück. Gerade diese vergangene Liebe hatte er bisher als Quelle seiner Kümmernisse angesehen; inzwischen aber, infolge neuer Schicksalsschläge und neuer Qualen, die ihm seit seiner Eheschließung widerfahren waren, verblaßten in der Erinnerung die früheren Leiden. Nun erinnerte er sich nur noch des Glücks der zuweilen so strahlenden Freuden jener vergangenen Liebe. Zu diesem Zeitpunkt kehrte der Dichter – nach einem Zwischenspiel religiöser Gefühle – zu Anna, zur wahren Liebe, zum Dienst an Venus zurück.

Diese erneuerte Liebe spiegelt einen komplizierten psychologischen Prozeß wider. Schon zur Entstehungszeit der ersten Anna gewidmeten Gedichte begann Balassi, sich mit der Welt der Liebe zu identifizieren. Er sah und fand in Anna die Schönheit des Lebens, das Glück. Zu jener Zeit bedeutete für ihn diese Liebe aber nicht die erwünschte Lösung, denn die für Balassi unentbehrlichen Voraussetzungen für das Glück, die Harmonie und das seelische Gleichgewicht, waren nicht ge-

sichert. Deshalb hatte er sich von dieser bedrückenden Leidenschaft befreit und glaubte, den Frieden nur in einer Ehe finden zu können. Obwohl der Versuch, diesen Frieden in der Ehe zu erreichen, 1584 nicht geglückt war, gab er die Hoffnung und die Absicht nicht auf, zu einem Leben zu gelangen, das ihm Sicherheit, Festigkeit und den Seelenfrieden gewährleisten würde. Anfang 1588 überkam ihn dann der Wunsch nach einem solchen Leben in einem nie zuvor gekannten Ausmaß. Nunmehr versuchte er, diesen Wunsch nicht mehr gegen seine wahre Liebe oder im Ausweichen vor ihr zu verwirklichen, sondern durch sie. Dank einem Zusammentreffen glücklicher Umstände schien, sich die Liebe zu Anna Losonczi in einer Ehe zu verwirklichen.

Die Prozesse Balassis endeten Anfang 1588 unerwartet mit seinem Freispruch, und zugleich wurde seine Verbindung mit Krisztina Dobó gelöst. Im Herbst 1587 starb Kristóf Ungnád, der Mann Anna Losonczis. Der Dichter hatte also die Möglichkeit, sich gleichzeitig um die Liebe Annas, um ihre Hand und um die unermeßlichen Güter der Familie Losonczi-Ungnád zu bewerben. Zu Recht besteht die Annahme, daß es sich hier um eine Geldhochzeit handelte, ausgedacht von einem verarmten und deklassierten Adligen. Jedoch spielten auch die intensiven Gefühle des Dichters eine große Rolle. Der Plan, zu einem großen Vermögen zu gelangen, entsprach sehr wohl dem Geist der Renaissance, und Balassi war voll und ganz ein Mann seiner Zeit. In seinem Kopf verbanden sich materielle Erwägungen mit den schönsten Träumen und den vornehmsten Idealen der Renaissance.

Die Eroberung Anna Losonczis war nur möglich über die Erweckung ihrer Gefühle, über das Aufflammen ihrer Liebe. Balassi wußte genau, daß die Witwe Kristóf Ungnáds, eines der reichsten Grundbesitzer des Landes, leidenschaftlich darauf bedacht war, ihre Reichtümer noch zu vergrößern, daß sie aber bei dieser Verbindung nichts zu gewinnen hatte. Balassi nahm jedoch an, daß Anna Losonczi als Frau bei einer Verbindung mit ihm gewinnen würde.

Anna Losonczi gehörte zu jenem Typ der Renaissancefrauen, die nicht nur den Reichtum liebten, sondern auch den Genuß, das Leben, die lieben wollten und zu lieben verstanden. Der Dichter Balassi konnte ihr zwar keine Macht bieten, sondern

nur seine Liebe, die damit zum Schlüssel, zum Geheimnis und Werkzeug seines Schicksals und seines künftigen Glücks wurde. Und er besaß nur e i n Mittel, sich auszudrücken: seine Gedichte. Da er auf keine andere Weise die Größe seiner Liebe und seine Wertschätzung für Anna Losonczi beweisen konnte, und da er auf keine andere Weise als durch seine Gedichte die Zeiten vergangenen Glücks beschwören konnte, so sah er das Unterpfand seines künftigen Schicksals nur in seiner Dichtung.

Zu diesem Zeitpunkt war Balassis Engagement für Anna größer geworden, seine Leidenschaft stärker und seine Gefühle tiefer und umfassender. Die zu dieser Zeit entstandenen Gedichte sind mit den früheren, Anna gewidmeten nicht vergleichbar. Der Dichter hatte sich inzwischen die gesamte Technik humanistischer Dichtkunst angeeignet, und er hatte bereits die Stufe der gelehrten Dichtung überwunden. In den Gedichten zur Eroberung Anna Losonczis widmete er außer den Gefühlsfaktoren vor allem der kunstvollen Ausarbeitung der Verse große Aufmerksamkeit, damit sie nun auch in ihrer Form dem bedeutsamen Inhalt entsprachen. Balassi ließ sich hier vom Beispiel der besten römischen und humanistischen Dichter beeinflussen, als ginge es ihm nicht allein um die Gunst einer Frau, sondern auch um das Lob der gebildeten Kreise. Er gab sogar dem Gegenstand seiner Liebe einen neuen Namen, um – wie es in Balassis Manuskript heißt – „den Spuren der alten Dichter zu folgen, die ihrer Geliebten neue Namen gaben, so Ovid seiner Corinna, Johannes Secundus seiner Julia, Marull seiner Neera“[7]. Nach dem Beispiel der großen flämischen Dichter wurde aus dem Dichter Annas der Julias.

Die Belagerung und Verehrung Julias beginnt mit Versen eines galanten Verehrers, die er ihr zuschickt. In jenen inhaltsreichen Gedichten an Julia kommen die Gedanken und Ideale des Dichters selbst zum Ausdruck. Wir können sie hier im einzelnen nicht analysieren, da es sich nicht um isolierte Verse, sondern um Elemente eines einheitlich durchkomponierten und zusammenhängenden Zyklus handelt. Dieser Zyklus besteht aus keiner chronologischen, mechanischen Aneinanderreihung einzelner Gedichte, sondern aus einem bewußt komponierten Werk, dessen Intentionen nur aus der Kenntnis der Gesamtkomposition des Zyklus verstanden werden können. Unsere Analyse

wird sich also nicht auf die Gedichte an Julia beziehen, sondern sie wird versuchen, den tieferen Sinn und den Inhalt des gesamten *Zyklus an Julia* aufzuhellen.

Für die Komposition eines solchen Zyklus reichte die Versform allein nicht aus. Der Dichter mußte einen episch-rhetorischen Rahmen finden, der die Gedichte zusammenfaßt. Balassi fand dieses stilistische Mittel in dem Pastoraldrama *Amarilli* von Castelletti bzw. in seiner eigenen auf diesem Stück beruhenden *Ungarischen Komödie.*

Die *Szép Magyar Komédia* (Schöne ungarische Komödie) verdankte ihr Entstehen ebenfalls dem Wunsch Balassis, Julia zu erobern, und sie ist eng mit den Gedichten an Julia verbunden. Es scheint, als habe der Dichter, als er den Mißerfolg seiner Gedichte spürte, mit der Verwendung eines in der ungarischen Literatur noch unbekannten Genres einen letzten Versuch unternommen, doch noch sein Ziel zu erlangen. Das Stück Castellettis gab ihm in der Tat die Möglichkeit, an den entscheidenden Handlungspunkten seine eigenen Empfindungen und Qualen auszusprechen. Castellettis Pastorale beschreibt die Wiederbegegnung lange getrennter Liebender. Der Konflikt entsteht daraus, daß sie sich zuerst nicht wiedererkennen. Credulo spürt schon beim ersten Anblick Amarillis flammende Leidenschaft, während sie ihn ohne Zaudern zurückstößt und ihrer ersten Liebe treu bleibt. Erst als sie erfährt, daß Credulo der verloren geglaubte Geliebte ist, steht ihrem Glück nichts mehr entgegen. Es ist klar, daß Balassi diese Fabel als Anspielung auf seine eigene Liebesgeschichte zu Anna sehen mußte. Auch sie beide sind Liebende, die sich seit langem verloren glaubten, und der Dichter bemühte sich ja gerade darum, von Anna, seiner Angebeteten, als der einzige und wahre Geliebte anerkannt zu werden. Damit auch keiner die Parallele übersieht, gibt er Amarillis den Namen Julia und gestaltet Credulo, bei ihm Credulus, nach seinem eigenen Bilde: Aus dem Schäfer wird ein Dichter und Soldat.

Zwar ist die Komödie in Prosa geschrieben, aber jede Zeile verrät den Dichter, für den der Vers die gewohnte Sprache ist. Gewisse Passagen des Stückes, besonders die Liebeserklärungen des Credulus, seine Monologe, sind trotz ihrer Prosaform Gedichte. Gedanklich sind sie den Gedichten an Julia eng ver-

wandt. An zwei Stellen übertrug Balassi sogar den italienischen Text in Verse und bereicherte damit die Reihe der Gedichte an Julia.

Die herzzerreißenden Lieder des Credulus, die poetischen Prosamonologe und diese beiden Gedichte ertönen während des Umherwanderns des Helden. Schon in früheren Werken hatte Balassi die humanistische Fiktion einer solchen Art unsteten Lebens erwähnt. Auch in den Gedichten an Julia findet sich dieses Motiv. Die humanistische Fiktion deckt sich gewissermaßen mit biographischen Ereignissen aus dem bewegten und unruhigen Leben Balassis, das ihn kreuz und quer durch Ungarn führte. Die Wanderfahrten des Credulus mußten ihn an sein eigenes Schicksal erinnern. Daher erhielt bei der Übertragung des italienischen Stückes dieses Motiv ein besonderes Gewicht.

Diese Akzentsetzung bot Balassi die Möglichkeit, die Gedichte an die geliebte Frau, die in der Ferne verloren schien und die er vergebens suchte, zusammenzufassen. Die Idee zur Ausarbeitung des Zyklus wurde im wesentlichen durch Castellettis Komödie angeregt. Während Balassis Komödie noch der letzte Versuch war, die Hand Anna Losonczis zu gewinnen (1588/89), entsprach der Gedichtzyklus schon einem anderen Ziel.

Ununterbrochen wurden Briefe mit den Liebesgedichten an die Witwe Ungnáds geschickt, sie aber geruhte nicht zu antworten und wehrte jede Annäherung feindselig ab, so daß sich der Dichter Anfang 1589 der Vergeblichkeit all seiner Bemühungen bewußt werden mußte. Die Gedichte brachten ihm nicht den erhofften Erfolg, sie steigerten aber sein dichterisches Bewußtsein bis zu einem Grade, wie es zuvor noch kein ungarischer Dichter empfunden hatte. Anfangs sind diese Gedichte nur galante Verse, geschrieben, um die geliebte Frau zu erobern. Aber ihr Zusammenschluß zu einem Zyklus ist allein das Ergebnis bewußter dichterischer Aktivität.

Die Zusammenfassung der Gedichte an Julia zu einem einheitlichen Zyklus erfolgte wahrscheinlich im Frühjahr 1589. Unabhängig von ihrer Entstehungszeit ordnete Balassi die Gedichte nach seiner dichterischen Konzeption. Sicherlich fügte er ein oder zwei Gedichte hinzu, um dem Zyklus einen rheto-

risch-mythologischen Rahmen zu geben. Schließlich stellte er einigen Gedichten längere oder kürzere Erklärungen in Prosa voran, die den episch-rhetorischen Rahmen des Zyklus verstärken und die Aussage der Gedichte entsprechend den Intentionen des Dichters unterstreichen sollten.

Jene Gedichte und Prosastücke, die später im Interesse der rhetorischen Gesamtkonzeption des Zyklus entstanden sind, enthalten eine merkwürdige Doppelnatur: Einerseits beziehen sie sich auf das wirkliche Leben des Dichters, auf den Verrat seiner Ehefrau, auf das Scheitern seiner Ehe usw., andererseits versetzen sie die Liebesgeschichte des Dichters in eine mythologische Sphäre. Dieser Dualismus von Fiktion und Wirklichkeit findet sich schon in seinen frühen Gedichten. Hier aber erhält die lyrische Scheinwelt auch einen selbständigen irrealen Rahmen, und die künstlerische Umsetzung des wirklichen Lebens wird vollkommen. Klar erkennbar ist dieser Vorgang in den ersten Gedichten des Zyklus.

Das erste, schon erwähnte Gedicht (Worte schön und süßer als Honig) lehnt sich unmittelbar an das Leben des Dichters an, was er auch im vorangestellten „Argumentum" unterstreicht: „Dieses Lied wurde geschrieben, als ihm die Niedrigkeit und der Verrat seiner Gemahlin wieder einfielen und er sich besann, daß die Wahrheit auf der Seite seiner früheren Geliebten liege, die er grundlos, um seiner Gemahlin willen, verlassen hatte."[8] Diesen Gedanken verfolgt Balassi auch im nächsten Gedicht *Régi szerelmem nagy tüze* (Flamme meiner früheren Liebe). Hier wie auch in den späteren Gedichten werden aufrichtige Gefühlsäußerungen mit rhetorischer Erfindung verknüpft. Venus und Cupido fordern den Dichter, der seine Ehefrau verlassen hat, auf, sich wieder Julia, dem überhöhten Ebenbild seiner früheren Geliebten, zuzuwenden. Cupido bezeichnet Julia als die „Vertreterin seiner Mutter Venus". Cupidos Pfeile sind Julias Augen, sein Bogen ihre Brauen, seine Glut ihre Lippen, seine Fackel ihre Wangen und sein Honig ihre Rede: Alle göttlichen Attribute der Liebe sind hier vereint. Cupido läßt vor dem Dichter eine zur Göttin verwandelte Julia wie eine mythische Erscheinung in nebelhafter, unfaßbarer, außerirdischer Ferne erstehen. Die scheinbar gekünstelte Erfindung entspricht aber genau der psychischen Situation des Dichters: Die Erinne-

rung an die einstige große Liebe hat sich in seinem Unterbewußtsein in ein schwer erreichbares Glück verwandelt.

Nach diesen ersten Einleitungsgedichten besteht der Zyklus aus einer Gedichtgruppe, die den epischen Faden durch die Begegnung des Dichters mit Julia fortspinnt. Die vier Gedichte dieser Gruppe – zu verschiedenen Zeiten entstanden – sind im Zyklus vollendet vereint. Im ersten Gedicht sieht der Dichter Julia nur von ferne. Im zweiten *Egy kegyes képében* (Unter dem Gesicht einer Geliebten) beschreibt er eine unverhoffte Begegnung. Das folgende Gedicht bringt die Komplimente und bezaubernden Huldigungen des Dichters, beginnend mit dem Vers *Ez világ sem kell már nékem* (Diese Welt interessiert mich nicht mehr). Die Gruppe endet schließlich mit einem Gedicht, in dem das bewegte Liebesflehen des Dichters zu Julia beschrieben wird, *Engemet régolta, sokféle kénokban tartó én édes szivem* (Mein süßes Herz, das mir seit langem manche Pein bereitet). Diese vier Gedichte sind nicht nur zu verschiedenen Zeiten entstanden, sie haben auch jedes einen anderen Klang, jedes äußert einen anderen Seelenzustand, und die Ereignisse, die sie beschreiben, sind zeitlich ziemlich voneinander entfernt. Er sieht Julia von ferne, dann sieht er sie zufällig in ihrer wirklichen Gestalt unter einer Toreinfahrt, im selben Augenblick aber ist sie auch schon verschwunden; nun grüßt er sie voller Freude, und schließlich fällt er vor ihr auf die Knie und macht ihr eine glühende Liebeserklärung. Von der ersten Begegnung bis zur Liebeserklärung schichtet der Dichter die Ereignisse übereinander, er synchronisiert sie auf besondere Weise und erweckt dadurch den Eindruck eines schnellen Ablaufs der Ereignisse in einem einzigen kurzen Augenblick. Dieses Moment blitzartiger Zeitraffung ist für die Auffassung des Dichters außerordentlich wichtig.

Nur an wenigen Stellen des Zyklus gibt es ein so reales und plastisches Bild Julias wie in dem zweiten Gedicht, das die Begegnung beschreibt. Die Frau in Trauerkleidung, die in der Toreinfahrt verschwindet und deren „Augen voll Fröhlichkeit" unter den verhüllenden Schleiern erscheinen, ist eine irdische Schönheit. Im Rahmen des Zyklus aber ist all dies nur Schein, die Inkarnation eines übernatürlichen Wesens, denn im vorangegangenen Gedicht war Julia inmitten der Götter zu sehen, in

einem göttlichen Zustand, in einer mythischen Umgebung. Auch bei der „Begegnung" ist der erste Eindruck des Dichters, als sei ihm ein „Engel" erschienen oder eine „jagende Diana", „eine göttliche Frau", „eine Fee". Und doch geht sie ganz nah an ihm vorbei wie ein irdisches Wesen „in der Gestalt der trauernden Geliebten", an die er im folgenden Gedicht in seiner plötzlichen großen Freude liebenswürdige Worte wie an eine irdische Frau richtet. Aber diese in galanten Versen ausgedrückte Freude, diese Fröhlichkeit dauert nur einen unwiederbringlichen Augenblick, denn im folgenden „Gebet" richtet der Dichter sein Flehen an eine Julia, die wieder zur unerreichbaren göttlichen Gestalt geworden ist. Im ersten Vers dieses letzten Gedichtes wendet er sich noch an die irdische Frau mit den Worten „Mein süßes Herz", in der letzten Strophe dagegen bittet er sie „mit gebeugtem Knie" um Gnade, „wie eine Göttin". Der letzte Vers „Ich rief ihr Amen nach" ist der Abschiedsgruß an eine übernatürliche Erscheinung. „Du gingest fort und ließest mich als arme Waise hier zurück", schreibt er in einem späteren Gedicht des gleichen Zyklus. Damit unterstreicht er, daß Julia dorthin zurückgekehrt ist, woher sie kam, in eine ferne Welt, ins Land der Götter und der Feen.

Dem Bittgedicht mit der Liebeserklärung folgen zwei Gedichte, die Julia in der mythischen Umgebung der Götter beschreiben. Eine Fee verwechselt die sich auf der Jagd befindende Julia mit Diana, dann bettet Cupido versehentlich seinen Kopf auf ihre Knie, weil er sie für seine Mutter Venus hält. Selbst übernatürliche Wesen sehen Julia als eine Göttin, und sie selbst bewegt sich auch mit göttlicher Würde. Als sie auf der Jagd ihren Busen entblößt, der „weißer als Schnee" ist, denkt die Fee, die es sieht, nicht an eine sinnliche und verführerische Venus, sondern an die unnahbare und keusche Diana, die Aktaion von ihren Hunden zerreißen ließ, weil er sie beim Bade beobachtet hatte. Auch Julia verjagt Cupido mit den Worten: „Mach meinen Leib nicht häßlich, du mit deiner bösen Lüsternheit, der Flamme der Begehrlichkeit." Damit gibt sie auch eine indirekte, aber prompte Antwort auf das Liebesflehen und die Komplimente des Dichters. Julia selbst antwortet nicht direkt, aber ihre Haltung ist ihre Antwort: Die Welt, in der sie lebt, ist unzugänglich, und sie selbst ist es auch.

Diesen beiden Gedichten folgt das Lied, das der Nachtigall gewidmete Lied. Es soll das Schicksal des von Julia verlassenen Dichters darstellen und steht zu den vorangegangenen Gedichten in völligem Gegensatz. In dem Gedicht wird das Leben der Nachtigall mit dem des Dichters verglichen. Die Nachtigall singt im grünen Gezweig, sie wird vom Tau gebadet, vom kühlen Laub geschützt, indessen der Dichter seine „bitteren Verse" in der „Sonnenglut" rezitiert, in den Flammen der Liebe verbrennt und allein von seinen Tränen benetzt wird. Während die Nachtigall nur „im Frühling voll Freude und Schönheit" singt, sind des Dichters Verse nur Klagen im heißen Sommer oder kalten Winter: „Frei bist du, fliegst, wohin du willst, du ruhst dich aus, ich aber trage meine Ketten", klagt er. Die Nachtigall ist frei und glücklich, er dagegen ist Sklave: Dies ist der Grundgedanke des Gedichts.

Die drei eben besprochenen Gedichte bilden eine dialektische Einheit. Der eine Pol ist die übernatürliche Welt Julias, der andere der irdische Zustand des Dichters. Der Gegensatz wird noch durch das nachfolgende Gedicht *An die Kraniche* vertieft. In der letzten Strophe dieses Gedichtes erzählt der Dichter, daß er es „während der Kämpfe", „während seiner Wanderungen" schrieb, als er Kraniche nach dem Ort ziehen sah, wo die schöne Julia wohnt. „Ich sah euch ziehen nach dem Lande, wo sie wohnt", sagt er am Anfang des Gedichtes zu den Kranichen. Damit will Balassi zum Ausdruck bringen, daß Julia in einer fernen Gegend weilt, zu der er selber nie gelangen wird, er, der Dichter im Exil, der „als Waise fern im fremden Lande irret, wie ein Pilger". Mit den Kranichen kann er nicht fliegen, und bitter seufzt er mit denselben Worten, die er zuvor an die Nachtigall gerichtet hatte: „Du fliegst empor mit deinen Flügeln, du läßt dich nieder, wo du willst." Auch die Kraniche sind frei wie die Nachtigall, denn Freiheit bedeutet, daß sie, wenn sie es wollen, nach dem Lande ziehen können, in dem die Geliebte weilt. Der Dichter nennt es „das Paradies", während er als Gefangener der Erde vergeblich von Land zu Land irrt und nie ins „Land der Freuden" hingelangen kann.

Das Gedicht *An die Kraniche* ist einer der Schlüssel zum Verständnis des *Zyklus an Julia.* Der Dichter geht von einem realen Vorgang aus, verwendet dann eine rhetorisch-mytholo-

sche Handlung, in die Venus und Cupido eingreifen, und über die Beschreibung der kurzen Begegnung mit Julia gelangt er konsequent zum Aufbau eines großen lyrischen Spannungsbogens. Aus dem Zyklus wird spürbar, daß Julia, die Quelle seines Glücks, nur kurz in das Leben des Dichters tritt, um sich dann wieder in eine unerreichbare Ferne zu begeben. Nach dem Bittgedicht an die göttliche Frau, der er einmal begegnete, kann er nur noch Botschaften in die Ferne senden, denen er einen immer wieder neuen Impetus verleiht.

Nach der „Handlung" des Zyklus erleidet der Dichter im größten Teil des Werks das Schicksal des unstet Umherziehenden. Dabei begegnet er der Nachtigall und auch den Kranichen, denen er eine Botschaft an die Schöne anvertraut. Bei anderer Gelegenheit überträgt Balassi ein Lied ins Ungarische „Beim Erwachen an einer frischen Quelle". Indessen sind es zwei Gedichte aus seinem Pastoralstück, die am stärksten das unstete Wanderleben des Dichters hervorkehren. In dem einen unterhält er sich mit der Nymphe Echo, während er zwischen „Bäumen, gewachsen auf dürrem Grund, zwischen den hohen Felsen" wandert. Im anderen, dem letzten Gedicht im Zyklus, stellt er fest, daß diese Wanderungen nun ewig fortdauern werden, da er endgültig verzichtet, Julia zu gewinnen.

Obwohl die Begriffe „unstetes Leben", „ewige Wanderschaft" sich leicht mit dem Gedanken der Freiheit verbinden ließen, werden sie hier mit Sklaverei gleichgesetzt. Der Dichter äußert diese Vorstellung nicht nur in den Gedichten über die Nachtigall und die Kraniche, sondern auch in anderen Gedichten des Zyklus: „Wie fiel ich denn in Julias Hände, in ihr entsetzliches Gefängnis?", „Die schönen Städte ringsummauert, die Gärten, Wiesen, schönen Teiche, sie sind Gefängnis ohne dich", „In meiner glühenden Liebe eingesperrt, hab ich gesungen". Diese wenigen Zitate, die unstetes Wanderleben mit Sklaverei gleichsetzen, machen außerdem deutlich, daß keine logische Abfolge in den verschiedenen Versen des Zyklus herrscht. Die einzelnen Gedichte sind zu verschiedenen Zeiten entstanden und folgen daher keinem einheitlichen Plan. Daher tritt der Dichter bald als Vagabund, bald als Gefangener und manchmal als beides auf. Als Gefangener fühlt er sich, weil er von seiner Liebe zu Julia gefesselt ist oder weil er sie nicht in der ihm zugänglichen

Welt finden kann. Das Umherirren und die Sklaverei sind übrigens beide Ausdruck für die Seelenlage Balassis. In gleichem Maße drücken sie sein Unglück, seine Verzweiflung aus. Die Wiederholung dieser Motive in dieser oder jener Form beweist die Beständigkeit seines Unglücks, seines Gefühls der Versklavung. Der Dichter stellt dem Umherirren und der Versklavung die Liebe und das Land Julias, d. h. das Glück und die Freiheit psychologisch entgegen.

Im Zusammenhang mit der rhetorischen Rahmung des Zyklus wird Julia zuerst als göttlich-mythische, gleichzeitig aber auch als reale Person dargestellt und ihr Land als eine ferne Welt, die nur Vögeln erreichbar ist. In den folgenden Teilen des Zyklus werden Julia und ihr Land abstrakter, sie werden vollständig idealisiert. Es fehlt zwar auch in diesen Gedichten nicht an realen Bildern, die die irdische Julia beschreiben, jedoch sind diese Beschreibungen keine wirklichen Begegnungen mehr zwischen der irdischen Erscheinung eines göttlichen Geschöpfs und dem Dichter. Sie stellen die seelische Welt des Dichters dar, die Vision seines Ideals. Hier wird bereits das Ideal hervorgehoben, und die feenhafte Gestalt der wirklichen Frau ist nur noch ein Motiv, um das Ideal auszudrücken. Eines der besten Gedichte des Zyklus bietet dafür ein Beispiel. Es beginnt mit dem Vers *Julia, két szemem* (Julia, meine beiden Augen), und Julia, das göttliche Geschöpf, wird hier mit der Liebe selbst identifiziert. Dieser Gedanke kehrt auch in anderen Gedichten wieder. Der Name Julia kann einen Liebesgott oder die göttliche Liebe selbst bedeuten. Der Dichter richtet hier seine Gebete wie an Gott. So entsteht unter der Feder Balassis eine ganz besondere, ja heidnische Dreifaltigkeit: Julia – Liebe – Gott, und sie umfaßt alles Gute, das er kennt, alles Schöne, das er je besungen hat.

Áldott szép Juliám (Schöne, gesegnete Julia) – mit diesen Worten beginnt eines seiner Gedichte, das nach dem Vorbild seines frühen Gedichtes „Schönes, gesegnetes Pfingsten" entstanden ist. Die Attribute, die er seinerzeit für die strahlenden Frühlingstage in der Grenzfestung verwendet hatte, benutzt er nun für Julia. In einem anderen Gedicht vergleicht der Dichter Julia mit „dem Frühling, der gut, prächtig, geschmückt, bezaubernd und zurückhaltend" ist. Der Gedanke des Früh-

lings, der Erneuerung der Natur, verbindet sich für Balassi ebenfalls mit dem der unerreichbaren Liebe, der schwer zu gewinnenden Julia. Ebenso verbindet er die Gestalt Julias mit dem zum Frühling gehörenden Soldatenleben. Denn genau wie Mars, „der immer siegt mit seinen Waffen", siegt Julia, zwingt ihn in ihre Ketten, „mit ihren schönen Augen, die wie zwei spitze Dolche sind". Julia ist ein unbesiegbarer Held, ihre Waffen sind ihre Augen, gegen die sich niemand verteidigen kann. Eine seiner schönsten Strophen hat der Dichter diesen „kühnen", durchdringenden, jedes Hindernis besiegenden Augen gewidmet:

Von Edelsteinen glänzend wie das heiße Blut,
auf reinem spiegelglattem Eis, strahlend klar,
ach ihre Augen, funkelnd wie die Sterne
am schönen Himmel einer Winternacht,
sie haben lange schon in Ketten mich geschlagen,
sie haben meiner Freiheit längst schon mich beraubt.[9]

Die Erinnerung an eine Schlacht im Winter wird für Balassi durch die gefährlichen Augen Julias wachgerufen, Augen, die ihn seiner Freiheit beraubt haben. Denn die Freiheit findet sich bei Julia, und nur der ist frei, der sich ihr nähern darf, für den der Weg zu ihr nicht verschlossen ist, wie es im Gedicht über die Kraniche heißt. Die wiedererwachende Frühlingsnatur, das Leben im Feldlager, die Freiheit, alles, was für Balassis Glück notwendig ist, wird mit dem Gedanken der Liebe, mit Julia verbunden.

Julia bedeutet das Gegenteil alles Häßlichen, Schlechten, das Gegenteil des unseligen Wanderlebens, der Sklaverei. Sie verkörpert alle schönen und edlen Wünsche eines Renaissancedichters in einem in ein türkisches Schlachtfeld verwandelten Ungarn. Julia bedeutet eine große und glückliche Harmonie. *Harmonia coelestis* lautet der Titel, den ein ungarischer Barockdichter einem seiner Werke gab. Wir könnten ohne weiteres dem Zyklus Balassis den Titel „Harmonia terrestris" geben.

Wo existiert nun diese irdische und menschliche Harmonie, wie sie durch Julia repräsentiert wird, jene Harmonie, die zugleich real und ideal ist? Wo liegt jenes Land der Feen, dieses

Paradies, das der Dichter „Julias Land" nennt? Es liegt nicht in unerreichbarer geographischer Ferne; das „ferne" Land ist vielmehr sehr nahe. Und doch ist es unerreichbar, denn das „ferne Land" ist ein poetisches Symbol genau wie die „Versklavung" des Dichters oder sein Wanderleben. Es drückt den Widerspruch zwischen den Wünschen des Dichters und der Wirklichkeit jener Zeit aus.

Dieser ständig wiederkehrende Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit tritt in seiner Gesamtheit und mit Nachdruck nochmals im letzten Gedicht des Zyklus auf *O, nagy kerek kék ég* (O weiter blauer Himmel). In diesem berühmten Gedicht ruft der Dichter in seiner Klage das von Himmel, Erde und Meer verschlossene Universum an, und unnütz nennt er seine ewige Wanderschaft, sein ruheloses Vagabundieren durch „Berg und Tal", über „die schrecklichen verschneiten Berge", „bei Regen und Schnee", durch „wüste Länder":

> Wo ich auch gehe, was ich tue, all mein
> Denken ist allein gerichtet
> auf Julias schönes Bild, auf ihre Worte,
> die funkelnden; die Seele zittert, brennt für sie,
> wo auch mein Blick hinfällt, mir scheint,
> als sei sie überall, allgegenwärtig.[10]

Balassi kann sich vom Zauber Julias nicht befreien, denn sie füllt die ganze Natur, und stets ist „Julias schönes Bild" dem Geist des Dichters gegenwärtig, so hat es Cupido in sein Herz graviert: Nicht nur der äußere Makrokosmos, sondern auch der innere Mikrokosmos des Dichters ist davon erfüllt. Das Land Julias ist also die ganze äußere und innere Welt, es ist nicht nur physisch nahe, sondern auch im Inneren gegenwärtig. Dies ist der maßlose Traum der Renaissance: die Bildung einer irdischen Harmonie von Welt, Natur und Mensch. Dieser Traum ist auch die wichtigste, die universelle Sehnsucht des Dichters Bálint Balassi. Genau wie die anderen Persönlichkeiten des Renaissancezeitalters sieht er die Möglichkeit einer Harmonie zwischen Mensch und Welt. Im Gegensatz zur mittelalterlichen Denkweise empfindet er die Welt, die Natur nicht als Feind des Menschen, sondern als ein Wesen, das

sich – nach der Terminologie des Dichters – unter der Aegide Julias mit dem Menschen vereinigen kann. Die Natur des Menschen und der Welt bot dazu zwar die Möglichkeit, aber in der Wirklichkeit seiner Zeit blieb eine wahre irdische Harmonie unmöglich, unzugänglich, unerreichbar.

Der *Zyklus an Julia* bringt die dichterische Definition dieses großen Dilemmas der Renaissance. Die bedeutenden Umwälzungen, die großen Eroberungen, die Brechung der Ketten mittelalterlicher Theologie, die Entdeckung der Natur, die unerhörte Erweiterung des menschlichen Gesichtskreises, die Erkenntnis von der Harmonie der klassischen Kunst, die humanistische Philosophie ließen plötzlich die Möglichkeit einer vollkommenen Entwicklung menschlicher Werte, des vollen und ungeteilten Genusses irdischer Freuden und Schönheit, des Glücks und der Freiheit des Menschen erkennen. Alle großen Persönlichkeiten der Renaissancekultur, die größten Dichter und Künstler, waren sich dieser Möglichkeiten bewußt, aber die Zeit gestattete ihnen lediglich, das Programm dafür zu entwerfen und die Perspektiven abzustecken. Eine neue Welt war angebrochen, und es war die Möglichkeit gegeben, diese Welt neu zu sehen – eine Verwirklichung aber blieb unerreichbar. Die nachfolgende Zeit des Barocks brachte die Empfindungen der von diesen humanistischen Idealen enttäuschten Menschen zum Ausdruck und verkündete, daß es diese irdische Harmonie nicht gäbe und der Mensch nur in einer himmlischen Harmonie Frieden finden könne.

Die schönsten Ideale der Renaissance, ihre Intentionen, können daher nur Bruchstücke einer wunderbaren Utopie sein. Gerade dieser utopische Charakter ist kennzeichnend für die Renaissanceliteratur im lehensherrlichen Ungarn. Ganz spezifische Voraussetzungen mußten zusammentreffen, damit auch ein ungarischer Aristokrat und Dichter jener Zeit diese kühnen Träume der Renaissance entwickeln konnte. Dazu mußte man das Leben eines Bálint Balassi führen, das selbst für jene Zeit ungewöhnlich genug war: ständig im Konflikt mit der politischen Macht leben, eine endlose Reihe von Mißerfolgen überstehen und ununterbrochen uneins mit der gesellschaftlichen Umwelt sein. Die Biographie Balassis zeigt uns einen Menschen, der all seine Energie in den Dienst der hohen Ziele

seiner Zeit stellte, die er skrupellos zu erreichen trachtete, und der doch tiefer und tiefer sank, um schließlich an der untersten Grenze seiner Klasse zu enden. Sein Mißgeschick rührte nur teilweise von seinen eigenen Fehlern her, es lag auch mit darin begründet, daß andere Vertreter seiner Klasse raffiniertere und modernere Methoden als er selbst anwandten, um sich zu bereichern. Am Ende seines Lebens war Balassi fast völlig deklassiert, und seine eigene Erfahrung entfremdete ihn schließlich seiner Umwelt und brachte ihn zur Leugnung jener gesellschaftlichen Normen, Gesetze und Sitten, die ihn zum Ruin getrieben hatten. Dieser Umstand war eine der wesentlichen Voraussetzungen für die Entfaltung seiner großen lyrischen Dichtung. Genauso wichtig für Balassi aber war die Entdekkung des Schönen, Guten und Vollkommenen in der Welt wie im Menschen und das Erlebnis der Naturschönheit, des Liebesglücks und der edlen Menschlichkeit, das ihm das Leben in den Grenzburgen offenbarte. Natur, Liebe, Menschlichkeit sowie das Ideal der Freiheit und das aus ihm genährte und mit ihm verbundene des Glücks, alle diese Begriffe verdanken wir der Renaissance, die sie nach so vielen Jahrhunderten des Mittelalters entdeckte. Darüber hinaus verhalf Balassi die Kenntnis der Renaissancekultur, die er tief in sich aufnahm, dazu, in diesen Idealen die Möglichkeit einer veränderten Welt, einer Welt irdischer und menschlicher Harmonie zu entdecken. Die Dynamik dieses Widerspruchs, dessen Realität ihm sein eigenes Leben zu spüren gab, trieb ihn auf die Suche nach einem schöneren und besseren Leben, das Ruhe und Seelenfrieden bringen würde. Ein solches Leben suchte er im Kampf gegen die Türken, beim Umherirren im Gebirge, im Sturm gegen feste Burgen, in Gewalthändeln oder in seinen Prozessen, in ausschweifenden Gelagen, zu Füßen schöner Damen oder sich vergessend in den Armen hübscher Dirnen. Sein Leben war nichts als eine lange Reihe immer neuer Versuche, die menschlichen Werte, Schönheit und Freude voll zu genießen, um das Paradies schon in dieser Welt zu erlangen. Dies war ein echtes Renaissanceprogramm: sich einen Weg zum Schönen, zum Edlen, zum Menschlichen zu bahnen, selbst um den Preis von Gewalttätigkeit, Ausschweifung, Blut und Raub, und, falls man trotz alledem nicht zum Ziel kam, diese Ideale wenigstens

so laut zu verkünden, daß nichts sie mehr aus dem Gedächtnis der Menschheit löschen konnte.

Schon sein Schüler János Rimay stellte fest, Balassi habe „Julia zum Angelpunkt seines Gesamtwerkes gemacht". Tatsächlich war Julia auch das Wesentliche seiner Dichtung, und diese Dichtung ist die Wohnstatt der echten, d. h. der idealen Julia. Von nun an war die Dichtung jene schönere Welt, in die Balassi vor der Häßlichkeit seiner Zeit, vor den Sorgen seines Lebens fliehen konnte; dort durfte er die ersehnte menschliche Harmonie verkünden. Im letzten Gedicht des Zyklus bekennt er in der letzten Strophe: So wie Cupido „das Bild Julias in mein Herz graviert hat, so strahlt ihr Bild auch in meinem Gedicht". Wenn sie auch in der Wirklichkeit unerreichbar war, so strahlt doch wenigstens „ihre unerhörte Schönheit", die ideale Welt des Glücks ewig in seiner Dichtung. Das war sein letzter Wunsch, und er ist voll in Erfüllung gegangen.

Balassi konnte in seinem Leben weder das Glück erreichen noch die Achtung seiner Mitwelt. Er wandte sich daher ganz der Literatur zu. Seine Pläne, das Leben nach seinem Geschmack umzugestalten, wurden durch ein literarisches Programm ersetzt. Mit den zu Beginn seiner Laufbahn geschriebenen Liebesgedichten verband er die Absicht, ein konkretes Ziel zu erreichen, sei es, einen Menschen zu erobern, sei es, ihn an sich zu binden. Dagegen ist die gesamte literarische Tätigkeit des Jahres 1589 ausschließlich durch ein literarisches Ziel gekennzeichnet. Das beweist nicht nur die Entstehung des *Zyklus an Julia,* sondern auch das Vorwort zu seiner Komödie, in dem er schrieb, daß dieses Stück „von neuer Form" als Vorbild für seine Dichterkollegen gedacht sei. Im Sommer des gleichen Jahres befaßte Balassi sich mit der Übertragung der Tragödie *Jephta* von George Buchanan ins Ungarische. Diese Übertragung zeigt deutlich seine Absicht, nach der Liebeskomödie nun auch die humanistische ungarische Tragödie zu schaffen. Sein Wunsch, die ungarische Literatur auf die Höhe der europäischen zu heben, erklärt auch seine Pläne für die Übersetzung der Psalmen. Die biblischen Psalmen gestatteten nicht nur den Schriftstellern der Reformation, ihre Ideale auszudrücken, auch die Humanisten fanden in ihnen poetische Werte, die mit dem Individualismus der Renaissance, mit der

persönlichen Stellung zur Religion völlig übereinstimmten. Balassi fügte zu den schon vorliegenden Psalmen lediglich zwei neue hinzu, aber eine Bemerkung von seiner Hand zeigt klar, daß es sein Wunsch gewesen war, eine große Zahl von Psalmen zu übertragen. Einige Jahre später, noch auf seinem Totenbett, war er damit beschäftigt, einen Psalm von Bèze ins Ungarische zu übersetzen.

An diesem Punkt seiner künstlerischen Entwicklung wurden ihm seine früheren Dichtungen wertvoll, und er betrachtete sie von nun an als einen Bestandteil seines gesamten Lebenswerks. Die philologische Forschung hat nachgewiesen, daß Balassi im Frühjahr und Sommer des Jahres 1589 all seine alten und neuen Liebesgedichte „in seinem eigenhändig geschriebenen Buche" zusammengefaßt hat. So wie er seine Komödie hat herausgeben lassen, wollte er auch seinen *Jephta* veröffentlichen, und auch seine Gedichtsammlung war für ein breiteres Publikum gedacht. Die religiösen Gedichte wurden bis auf eine oder zwei Ausnahmen in einer besonderen Sammlung vereinigt, und die Anmerkung auf Seite 99 von Balassis Manuskript beweist, daß diese Psalmen erst nach Hinzufügung neuer Werke veröffentlicht werden sollten. Balassi plante, sein Gesamtwerk folgendermaßen zu gliedern: ein Buch mit Liebesgedichten, gekrönt vom *Zyklus an Julia,* ein Buch mit religiösen Gedichten, gekrönt von den *Psalmen,* dazu eine Renaissancekomödie und eine -tragödie.

Dieses Vorhaben wurde nicht verwirklicht. Die Tragödie blieb unvollendet, und infolge der Unterbrechung bei der Übertragung der Psalmen kam die gesonderte Ausgabe der religiösen Gedichte nicht zustande. Deshalb fügte Balassi einen großen Teil der religiösen Gedichte und die fertig übertragenen Psalmen zum Manuskript der Sammlung der Liebesgedichte hinzu. Diese Sammlung blieb glücklicherweise erhalten und wurde überliefert. Dieser Teil seines Werkes wie auch die beabsichtigten Projekte zeigen klar Balassis Bemühen, seine Kraft und sein Talent auf den verschiedenen Gebieten und in den verschiedenen literarischen Gattungen zu erproben und sich zu den gelehrten Dichtern Europas zu erheben.

Sein literarisches Programm steht in organischer Beziehung zu den Traditionen der gelehrten Literatur in ungarischer

Sprache. Eines der wichtigsten Ziele dieser Literatur war die Entwicklung der ungarischen Sprache, ihre Verschönerung, die Übertragung der antiken Literatur ins Ungarische, um zu zeigen, daß auch die ungarische Sprache geeignet ist, diese Aufgabe zu erfüllen. Die ungarischen Autoren jener humanistischen Literatur in der Nationalsprache, Gábor Pesti und János Sylvester, verkündeten diese Ziele in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts. Auch Péter Bornemisza verfolgte dasselbe Ziel, als er die *Elektra* ins Ungarische übertrug, und Bálint Balassi folgte dieser Absicht, als er im Prolog zu seiner Komödie erklärte: „Wenn auch ich so die ungarische Sprache zu bereichern wünsche, damit jeder wisse, daß das, was in fremder Sprache existiert, auch in ungarischer Sprache existieren kann, dann verdiene ich für meinen guten Glauben nicht, daß die Menschen an meinem Vorhaben Anstoß nehmen."[11] Die Art und Weise, in der Balassi seinen Gedanken formuliert, erinnert erstaunlich an die Art Gábor Pestis. Auch Balassi wollte die Sprache bereichern, wollte die ungarische Sprache auf die Höhe der Sprachen der anderen Nationen heben, und auch er wünschte Achtung und Verständnis für seine Tätigkeit. Und tatsächlich fehlte es neben denen, die daran Anstoß nahmen, nicht an solchen, die diese Tätigkeit achteten und verstanden. János Rimay sagt mit Recht von Balassi, seinem Meister: „Wie der Adler von den kleinen Vögeln, so schwang er sich empor zum Ziel seiner Laufbahn, den Ruhm der ungarischen Sprache zu mehren, und darin ging er allen ungarischen Geistern voran."[12]

István Illésházy, ein Freund Balassis, schrieb im September 1589 über die Flucht des Dichters: „Die große Neuigkeit hier ist, daß Bálint Balassi alle seine Güter seinem Bruder Ferenc Balassi gegeben hat, und dann ist er zu Pferde gestiegen, hat nachts sein Land verlassen und ist nach Krakau geritten. Er hat mir einen Brief geschrieben, demzufolge er erst in vier Jahren nach Ungarn zurückkehren will, wenn er bis dahin nicht gestorben ist. Er erklärt sein Exil mit den Forderungen András Balassis, der ihm seine Güter wegnehmen will, sowie mit der Haltung der Witwe Kristóf Ungnáds, die nicht seine Frau werden will."[13] Tatsächlich bedeutete die Heirat mit Julia seine letzte Chance in seinem Land, und als auch dieses Pro-

jekt noch gescheitert war, wurde seine Lage unhaltbar. Er hatte keinerlei Stellung, keinerlei militärischen Rang erworben, ihm blieb nichts anderes übrig, als sein Glück auf dem Schauplatz seiner Jugend – in Polen – zu versuchen.

Die letzten Monate vor seiner Abreise waren nicht allein mit Reisevorbereitungen ausgefüllt, sondern sie zeugen auch von der aktiven literarischen Tätigkeit des Dichters. Die in dieser Zeit entstandenen Gedichte enthalten das erschütternde Testament des Dichters, der bereit ist, einen Schlußstrich unter all seine Hoffnungen zu setzen. In dieser Zeit sind sein Leben und seine Dichtung enger miteinander verbunden als je. Das im *Zyklus an Julia* vorweggenommene poetische Motiv des Umherwanderns sollte nun in seinem Leben reale Form annehmen. Der Dichter läßt sich ganz durchdringen von dem Gedanken und der Empfindung des unsteten Wanderlebens, auf das er sich nun vorbereitet. Die Gestalt Julias geistert noch durch zahlreiche Verse, aber die Sehnsucht nach der angebeteten Frau und nach der Harmonie, die sie für ihn verkörperte, ist nur noch ein geträumtes Glück, eine Erinnerung, die langsam schwindet. Der Dichter, der sein Vaterland verlassen will, gibt nicht nur ungestillte Wünsche und unerfüllte Hoffnungen auf, sondern auch die echten Freuden, die wirkliche Schönheit seines Lebens. Während dieser Monate der Besinnung zeigte sich, daß auch die Freuden zahlreich gewesen waren. Als seine Gedanken um den bevorstehenden Aufbruch kreisten, wurden die Erinnerungen an die heimatliche Landschaft mit ihren Weiten und ihren schneebedeckten Bergen, an den wunderbaren ungarischen Frühling, an die tapfere und lustige Gesellschaft der Soldaten, an das heroische Ideal der bewaffneten Verteidigung der Heimat und Europas in seinem Bewußtsein wieder lebendig. Balassis Lyrik gewann in dieser Zeit ihren dichtesten und wärmsten Ausdruck dort, wo es dem Dichter um Ideal und Wirklichkeit von Heldentum und Vaterland ging. Das beweisen vor allem zwei Gedichte, die auch zum Höhepunkt seines Werkes zählen, das Heldenlied *A végek dicsérete* (Ruhm den Grenzmarken) und das Abschiedsgedicht, das er beim Verlassen der Heimat schrieb.

Für sein Heldenlied hatte Balassi keine antiken oder humanistischen Vorbilder benutzt, nur die von den antiken Klassi-

kern direkt oder über Marullus und seine Zeitgenossen übermittelte Form fand in diesem Werk ihren Niederschlag. Der vollendete Aufbau, die sparsame Wortwahl, die Dichte des gespannten Ausdrucks, das Malerische der Bilder und ihre Plastizität heben dieses Gedicht auf die Höhe der Gedichte an Julia. Balassi geht sogar über diese in der Kraft der Naturbeschreibung, in der gesehenen und erlebten Erfahrung, in der Art, die Eindrücke direkt zu erfassen und sie in dichterische Bilder umzusetzen, hinaus. Die Beschreibung all der realen Erlebnisse in den Feldlagern, von der Kleidung und den Waffen bis hin zum Wachestehen und zur Kampfweise, verliert sich jedoch nicht im Detail, denn durch die Hervorhebung der herrlichen Natur und der ethischen Werte erhebt der Dichter das reale Bild des Soldatenlebens in eine ideale Sphäre (auf eine höhere Stufe).

Das Gedicht wird in jenen Verszeilen zum spontanen Bekenntnis, in denen der Dichter die Tapferen beschreibt. Denn noch immer betrachtet auch er sich als Soldat, und der gute Name und die Ehre sind für ihn die wichtigsten moralischen Werte. Als er 1589 Ungarn verließ, wollte er außer seinem literarischen Werk auch einen makellosen Ruf hinterlassen. Allein aus jener Zeit, da er als heldenhafter Soldat an der Grenze stand, ließ sich der gute Ruf herleiten. Um gegen die Verleumdungen seines Onkels András Balassi zu protestieren, schrieb er im Frühjahr 1589 an den Großherzog Ernst, indem er sich auf die Kampfgenossen aus jenen Jahren berief: „Meine Ehre ist ohne Makel, ich bitte alle, die in Eger sind oder waren, zugunsten meines guten Rufes zu zeugen." In seinem Gedicht *A végek dicsérete* (Ruhm den Grenzmarken) spüren wir dieses persönliche Bekenntnis. Dieses Gedicht ist nicht nur ein Hymnus zum Ruhme der die Grenze verteidigenden Soldaten, sondern auch das Bekenntnis Balassis selbst, der unter ihnen lebte. Es ist ein Denkmal und zugleich ein Abschied. Der Dichter setzte hier der Epoche der heldenhaften Kämpfe von Eger ein Denkmal, und er ruft diese Zeit zum Zeugen auf, die nach einem anderen Gedichtfragment „die Heldenschule der Tapferen war, die Amme jedes guten Kämpfers".

Zehn Jahre zuvor hatte Balassi das Soldatenleben im Ungarn des 16. Jahrhunderts in seiner Glanzzeit kennengelernt, inzwi-

schen aber hatte der Verfall dieser Lebensform eingesetzt. Dies war ein weiteres Phänomen, das den Widerspruch zwischen trauriger Wirklichkeit und unerreichbarer Harmonie bezeugte! Daher erfaßt das Heldenlied nicht so sehr die Gegenwart als vielmehr die Vergangenheit und zugleich auch die persönliche Vergangenheit des Dichters. In der letzten Zeile finden wir die traurige Resignation des Abschieds: „Wie Gott die vielen Obstbäume mit Früchten segnet, so segne er mit Glück euch auf den Schlachtfeldern!"

Abschied ist auch das Thema des letzten im Heimatland entstandenen Gedichtes. Zum erstenmal nennt hier Balassi den Namen seines Vaterlandes. Die Abschiedselegie beginnt mit dem Vers ‚*Ó én édes hazám, te jó Magyarország*' (Oh mein süßes Vaterland, schönes Ungarn), danach sind ihm die Tapferen von Eger, die Pferde, die Waffen, die Soldaten, deren Hauptmann er war, die Heimatlandschaft, seine Freunde das Liebste und schließlich „die schönen Jungfrauen mit den Engelsgesichtern", an die das Gedicht seine letzten Grüße sendet. Aber er richtet seinen Abschiedsgruß auch an jene, die für ihn Qual und Herzenspein bedeutete, „an seine feindliche Liebe", und schließlich auch an seine Gedichte, die untrennbar mit dieser Liebe verbunden und die ihm „nur Traurigkeit gebracht haben". Einerseits verflucht er diese Gedichte, die ihm soviel Qualen bereiteten, und gemäß dem bekannten humanistischen Klischee verdammt er sie zum Verbrennen, andererseits aber betont er auch, in welchem Grade sie ihm teuer sind: Sie haben in seinen Augen einen höheren Wert als Julia selbst, da sie die Reihe der Abschiedsgrüße abschließen. Dieser an sein Vaterland gerichtete Abschiedsgruß bildet den Abschluß seiner lyrischen Dichtung. Balassi setzte ihn ans Ende seines Manuskripts und bedeutet auf diese Weise die Einheit seines Lebens und seiner Dichtung.

Bálint Balassi hat die schönsten Wünsche und Ideale seines Lebens mit dem Gedanken an die Liebe verbunden, und als Sänger der Liebe ist er ein unsterblicher Dichter geworden. Mit seiner Flucht nach Polen wollte er diesen um die Liebe konzentrierten Lebensabschnitt beenden, und er glaubte, daß nun auch seine dichterische Laufbahn zu Ende sei. Die letzte Strophe seines Abschiedsgedichtes sollte der ironische und lyrische

Abschluß seines Werkes sein, denn das Manuskript nahm er in seinem Reisegepäck nicht mit. Die Liebe, für Balassi durch Julia und seine Gedichte dokumentiert, ließ er hinter sich auf der Suche nach einem anderen Land. Wenigstens glaubte er das. Er war entschlossen, einzig und allein ein Mitstreiter des Mars und der Pallas Athene zu werden und die Reihen der Diener der Venus und des Cupido zu verlassen. Er wollte am polnischen Feldzug gegen die Türken teilnehmen, und er wollte studieren – vom Dichter wollte er zum Gelehrten werden.

Seine Pläne wurden Wirklichkeit, wenn auch mit einiger Verspätung. Seine erste Reise führte ihn nach Dembno auf das Schloß seines Landsmannes Ferenc Wesselényi, eines Freundes aus der Zeit István Báthorys. Dort empfing ihn allerdings anstelle von Mars und Pallas die eben verleugnete Venus in Gestalt der Anna Szárkándy, der Frau Wesselényis, die ihn lange Monate in Ketten schlug. Ganz entgegen seinem Entschluß ging der poetische Roman seines Lebens weiter, die neue Liebe regte ihn an, neue Gedichte zu schreiben, der neue Stern zwang ihn, das Lob Celias zu singen.

Der *Zyklus an Celia* ist ein unerwarteter Epilog zur galanten Dichtung Balassis, eine prächtige und würdige Ergänzung des Werkes, das der Dichter der Liebe für abgeschlossen hielt. Obwohl er mit der Beendigung des *Zyklus an Julia* und später dann zur Zeit seiner Abreise seine Ideale aufgegeben hatte, weckte Celia sie erneut in ihm. Aber dieses Mal wurden seine Wünsche erwidert, und die verschiedenen der Schönheit Celias und der Liebesfreude gewidmeten Gedichte sowie diejenigen, die Gefühlsschwankungen ausdrücken, wie sie selbst in der harmonischsten Verbindung auftreten, sind ein lebendiger Beweis dafür. In dieser Schaffensperiode beschreibt und deutet Balassi diesen linearen Inhalt, diese stabilisierten Gefühle mit einer stets anderen, immer neuen Technik, woraus sich ein Primat der Form ergibt, wie es charakteristisch für die petracisierende Dichtung ist. Balassi gelangte zu einer neuen Stufe seiner Kunst. Er streift hier schon den Manierismus, künstliche Züge tauchen in seinen Versen auf. Man muß das wissen, um den tieferen Gehalt sowie die dichterische Persönlichkeit, die sich darin verbirgt, richtig definieren zu können. Denn wir könnten sonst glauben, daß in den herrlichen Versen der Gedichte an

Celia die glückliche irdische Harmonie erreicht ist, die der Dichter im *Zyklus an Julia* suchte. Tatsächlich ertönen im *Zyklus an Celia* die Klänge einer gewissen Harmonie, hervorgerufen durch die Schönheit und das Glück, das er nun besitzt und genießt. Aber gerade die kultivierte Formvollendung der Gedichte läßt spüren, daß jene Schönheit, jenes Glück und jene Harmonie, die der Dichter im Schloß von Dembno in Celias Armen scheinbar wiedergefunden hat, nicht das sind, was er vorher suchte und was ihn getrieben hatte, „den weiten blauen Himmel", „den Sternenpalast" zu belagern. Vergeblich würden wir in den Celia gewidmeten Versen die zitternde Spannung nach der Frage des Seins, den vollen Reichtum der Ideenwelt der Renaissance suchen.

Wir finden vielmehr eine resignierende horazische Philosophie, die von einer bedeutenden Verminderung der Ansprüche an das Leben zeugt. Die innere Entwicklung der Auffassung Balassis tendierte schon seit der Schöpfung des *Zyklus an Julia* in diese Richtung. Eine tief empfundene Strophe, die Balassi nach einem anakreontischen Vorbild im Sommer 1589 an eine unbekannte Margarethe schrieb, gibt davon Zeugnis:

Mögen Schätze, Reichtum, Geld,
Güter, Ehren dem gehören,
den beständig Habgier peinigt,
Neid und Unersättlichkeit.
Ich bin mit wenig Habe froh,
so nämlich ist mir keiner feind.[14]

Er, der unersättlicher als jeder andere gewesen war, bemühte sich nun um „wenig Habe" anstelle des nie erlangten großen Reichtums. Er suchte die flüchtige Liebe eines unbekannten Mädchens zu erlangen in der Hoffnung auf Beruhigung, auf Sicherheit vor den Neidern. Obgleich Celia ihm viel mehr bedeutete als Magarethe, ist ihre Liebe auch nur „geringe Habe", nur noch Harmonie des Mikrokosmos.

Den Unterschied zwischen der Liebe zu Julia und der zu Celia kennzeichnete Balassi einige Jahre später in seinem vorletzten erhalten gebliebenen Gedicht, dem *Epigramm auf Fulvia:*

Ich habe länger Julia geliebt,
und tiefer Celia.
Der einen sagte ich ade mit Schmerzen,
der andern froh und liebevoll.[15]

Seiner verzweifelten und brennenden Liebe zu Julia, die sich über zehn Jahre hingezogen hatte, konnte und wollte er kein Ende setzen, solange noch die geringste Hoffnung bestand; aber der tiefer geliebten Celia konnte er froh und liebevoll Abschied sagen. Die Liebe zu Celia, zu einer wirklichen Frau, nahm einen höheren Rang ein als die zu Julia. Celias Name erweckte aber nicht soviel Hoffnung, soviel Erwartung, nicht die verführerische Illusion eines freien und glücklichen, eines schöneren und besseren Lebens wie der Name Julia. Celia stellte im Grunde genommen weniger dar als Julia, obwohl sie dem Dichter wirkliches Glück schenkte. Diese Liebe zu Celia war eine großartige Episode und ein für den Dichter notwendiger Epilog gewesen. Sie sicherte ihm, der vergeblich die große irdische Harmonie suchte, wenigstens den inneren Seelenfrieden.

Balassi blieb seinem Entschluß treu, auch wenn er die Verwirklichung sechs Monate hinausschob. Er wollte kämpfen und studieren, wollte sein wildbewegtes Leben in der Armee und in der Wissenschaft fortsetzen. Da sich der Polenfeldzug gegen die Türken verzögerte, wählte er statt Mars den Pfad der Pallas und begab sich in den hohen Norden, ans Meer, in das berühmte Jesuitenkolleg Braunsberg, eine Schule, die zu jener Zeit viel von jungen Ungarn besucht wurde.

Die Wanderungen gingen also weiter. Der Dichter erreichte die Grenze des festen Landes, er war nun wirklich „am Rande des weiten Meeres". Hier, „am Rande des Ozeans", kam es zu seinem letzten lyrischen Bekenntnis. Anstatt sich an „die huldreiche Liebe" zu wenden, richtete er seine Worte an „Gott, den gnadenreichen". Der Dichter wandte sich nun nur noch an Gott, von ihm erwartete er die letzte Vergebung und den Sühnetod:

Im Schweben preis ich Dich, verehr ich Dich,
sündlos lebend, damit ich leidlos sterbe, in Ruh,
das Gute wirkend.

Sein leibliches Leben ist nicht zu Ende, aber seine lyrische Biographie, geboren aus seiner Dichtung, parallel zur Wirklichkeit, ihr folgend oder vorangehend, vollendet sich nun ein für allemal. Was ihm im Leben nicht gelang, als er sein Vaterland und seine Vergangenheit hinter sich ließ und die Karpaten überquerte, das gelang seiner Dichtung: Der lyrische Roman endete ganz natürlich nach seiner inneren Gesetzmäßigkeit. Oft schaffen die großen Lyriker in ihrer Dichtung eine besondere Welt, ein gesondertes Schicksal, das in ständiger Beziehung zur realen Welt und zum wirklichen Leben steht und mit ihnen übereinstimmt, das aber auch eine gewisse Autonomie aufweist. Manchmal wird das Sein dieser gesonderten Welt durch den Tod unterbrochen, in anderen Fällen dagegen wird es schon zu Lebzeiten des Dichters vollendet. Diese Erscheinung ist besonders den Renaissancelyrikern eigentümlich, die sich eine halbwirkliche, halbfiktive Welt vorstellen, in die sie ihr eigenes Leben einbetten. Die „am Rande des Ozeans" geschriebenen religiösen Gedichte beenden sein lyrisch stilisiertes Leben, und der letzte Psalm, den Balassi in den letzten Stunden vor seinem Tod verfaßte, setzte darunter nur noch den Schlußpunkt.

Im Jahre 1594, auf dem Totenbett, verwundet im Lager der christlichen Armeen, die die von den Türken besetzte Stadt Esztergom belagerten, klagt der Mann und der Dichter ein letztes Mal in dem bewegenden Psalm, in dem er Gott bittet, seine Leiden zu lindern: „Laß nicht das Mark meiner Knochen verdorren", und er bringt die letzten Qualen einer gläubigen Seele zum Ausdruck: „Wasche die Häßlichkeit meiner Sünden hinweg, verbrenne ihren schlimmen Geruch und mein schlechtes Geräusch." Brandige Wunden, schlimmer Geruch, Häßlichkeit, Gestank, all das sind Worte und Begriffe, die bisher in der poetischen Terminologie Balassis, in der heidnischen Poesie „der unerhörten Schönheit" unbekannt waren.

Zwei Freunde standen am Sterbebett des fiebernden Verletzten: der stoische János Rimay, der treue, aber den Auffassungen Balassis von der überschäumenden Lebensfreude der Renaissance so ferne Schüler, und der Jesuit Sándor Dobokay, ein Vorläufer des Barocks, der endgültig den Idealen der Renaissance abschwor. Die letzte literarische Hinterlassenschaft Balassis ist weder ein Pastorale noch ein Manuskript mit seinen

Liebesgeschichten, sondern ein Psalm und die abgebrochene Übersetzung des apologetischen Buches des Jesuiten Campianus.

Starb Balassi nun als zerknirschter und reuiger Sünder? Als stoischer Weiser? Als Soldat Christi? Oder als ein Vorläufer der Gegenreformation? Rimay und Dobokay lassen in ihren Schriften ein solches Bild seiner letzten Tage aufkommen. Aber der unparteiische Chronist des Türkenfeldzuges, der Deutsche Nikolaus Gabelmann, beginnt die Aufzählung der in der Schlacht Gefallenen mit den Worten: „Perierunt: Valentinus Balassi, Hungarus sed impius" (Es starben: Bálint Balassi, Ungar, aber gottlos).[16] Er hatte diese Nachricht wahrscheinlich nach dem Hörensagen formuliert und keinerlei Anlaß, etwas zu beschönigen. Ungewollt bezeugte er die Tatsache, daß Balassi bei seinem Tode das verkörperte, was seine Zeit als übel und gottlos ansah: die ganze Welt der ungarischen Renaissance mit ihrer Gewalttätigkeit, ihrem Heroismus, ihren blutigen und hohen Idealen, ihrem Schwärmen für Schönheit und Liebe; – unsterblicher Dichter, dessen Leben eine Folge von Licht und Schatten war und der von einer besseren, in Liebe empfangenen Welt träumte.

Die Krise der Renaissance und der Manierismus

In jüngsten Forschungen zum Manierismus konnte über eine Reihe von Grundfragen im großen und ganzen Einstimmigkeit erzielt werden. Demzufolge ist der Manierismus jenes historische Phänomen, das chronologisch zwischen der Blütezeit der Renaissance und dem Frühbarock liegt. Es handelt sich hierbei um einen besonderen Stil, d. h. um ein spezifisches System von inhaltlichen und formalen Elementen, wie auch um den Ausdruck einer als historisch und sozial definierten Denkweise. Der Manierismus ist nicht nur in der einen oder anderen künstlerischen Gattung, nicht nur in diesem oder jenem Land anzutreffen, sondern er trat, wenn auch mit unterschiedlicher Intensität, ebenso in der Architektur, in der Bildhauerei und Malerei, in der Literatur, in der Musik auf und das in all jenen Ländern, in denen sich die Renaissance entfaltet hatte.[1]

Die Fragen nach dem historischen Platz, nach der Rolle und Wertung des Manierismus sind dagegen immer noch Gegenstand wissenschaftlicher Diskussion: Steht der Manierismus der Renaissance oder dem Barock näher? Stellt er eine autonome Kunstperiode dar, eine Etappe, die den gleichen Wert hat wie die ihr vorangegangene oder die ihr folgende, oder ist er nur als ein untergeordnetes Phänomen anzusehen? Bedeutet der Manierismus in Kunst und Literatur Entartung oder revolutionäre Weiterentwicklung?

Die vorliegende Studie hat nicht die Aufgabe, auf alle diese Fragen und die sie begleitenden Probleme zu antworten. Ihr Ziel ist einzig und allein zu versuchen, den historischen Platz des Manierismus präziser zu definieren, d. h. eine Skizze seines historischen, soziologischen und ideologischen Hintergrundes anzufertigen. Wie bereits in mehreren meiner früheren Arbeiten[2]

schließe ich mich der Meinung derjenigen an, die den Manierismus nicht als autonome Kunstperiode betrachten, sondern als zur Renaissance gehörig; er ist deren Spätphase und Ausdruck ihrer Krise.

Man könnte vom Manierismus nur dann als von einer besonderen Kunstperiode sprechen, wenn es in der europäischen Kulturgeschichte, im Ensemble der materiellen und geistigen Kultur, also auch in der ökonomisch-sozialen Basis, die diese bestimmt, eine historisch gleichlaufende Etappe gegeben hätte. Aber wir können nicht von einer manieristischen Phase der europäischen Kulturgeschichte sprechen, von einer historischen Periode, deren intellektuelle und künstlerische Forderungen durch den Manierismus befriedigt worden wären. Hingegen existierten sehr wohl eine Kultur der Renaissance und eine Kultur des Barocks. Die erstere war, grosso modo, das Ergebnis des breiten ökonomischen und sozialen Aufstiegs der Bourgeoisie und der Städte des ausgehenden Mittelalters, Ausdruck der Geburt des modernen Europa, das angesichts des verfallenden Feudalismus den Weg des Kapitalismus beschritt. Die zweite fiel mit der Stärkung und zeitweisen Festigung des feudalen Systems zusammen, mit der Konsolidierung der Feudalgesellschaft im Rahmen einer relativen wirtschaftlichen Stagnation.

Renaissance und Barock waren also Produkte jener ökonomisch-sozialen Kräfte, die sich mit der objektiven Entwicklung der historischen Periode in Übereinstimmung befanden. Nur dadurch waren sie auch in der Lage, die Hauptfragen ihrer Zeit zu beantworten und die allgemeinen und grundsätzlichen Bedürfnisse zu befriedigen. Infolge soziologisch determinierter Ausgangspunkte entwickelten Renaissance und Barock einen gemeinsamen Ausdruck für die verschiedenen Klassen und konträren Standpunkte. Der Manierismus dagegen blieb an eine kleine soziale Schicht gebunden, er überschritt nicht den Rahmen der intellektuellen Elite, der Aristokratie des Geistes. Die Gesamtheit der Gesellschaft hätte ihn – selbst wenn er mit entsprechenden Modifikationen versehen worden wäre – nicht assimilieren können. Im Vergleich zu Renaissance und Barock war der Manierismus nur von geringerer Bedeutung, obwohl er eine bemerkenswerte Strömung und reich an Werten war und heutzutage hochmodern ist.

Die Entwicklung des Manierismus ist aus der Zerstörung der großen Hoffnungen und der Mythen der Renaissance zu erklären. Das Aufblühen der Renaissance war das Ergebnis eines Aufschwungs, eines langsamen, aber um so entschiedeneren ökonomischen Fortschritts. Die Jahrzehnte um 1500 waren in Europa eine Periode kühnster Hoffnungen. Es schien, als sei der Mensch in der Lage, alle Schwierigkeiten zu überwinden und vorbehaltlos seine schöpferischen Kräfte zu entwickeln, Frieden und Wohlstand zu sichern und die Natur zu beherrschen. Nicht ohne Grund glaubten die großen Denker der Renaissance auf der Grundlage gewaltiger Entdeckungen, Errungenschaften und Erfolge, daß der Mensch seinen Willen frei verwirklichen könne, daß Konflikte und Widersprüche aus seinem Dasein vertrieben werden könnten und es ihm gelingen würde, edelsten Humanismus und wahrhafte Harmonie auf dieser Erde zu erlangen. Im Morgenrot dieser Epoche schienen unbegrenztes Wissen und vollkommene Schönheit zugänglich und realisierbar zu sein.

Allerdings stellten sich auch Zweifel ein. Schon seit Petrarca traten, wenn auch verborgen, in den Werken der Humanisten Unsicherheit, die Glücksgöttin und die blinden, labilen Kräfte des Universums auf, während Machiavelli in der menschlichen Welt den Kampf zweier gleichstarker Kräfte zu erkennen glaubte, den Kampf zwischen dem menschlichen Willen, der fähig ist, seine Ziele zu erreichen (virtù), und der Gesamtheit der vom Menschen unabhängigen Kräfte (fortuna). Die bedeutendsten Persönlichkeiten der Renaissance glaubten jedoch an den Triumph der Virtù. Denn sogar im Bereich von Kultur und Kunst war es ihnen vorübergehend gelungen, die Welt des Humanismus und der Harmonie zu errichten.

Diese Erfolge, diese Anschauungen und dieser Optimismus waren Früchte einer glücklichen und außergewöhnlichen Konstellation, Ergebnisse eines glücklichen historischen Augenblicks. Aber die Fundamente waren schwach und vergänglich, die Ereignisse konnten sie leicht zerstören, so wie es dann auch geschah. Die „dignitas hominis" und die „harmonia mundi"[3] hatten sich als M y t h e n und als U t o p i e n erwiesen, und die erstaunliche Entwicklung der Renaissance hatte zu einer K r i s e geführt.[4] Die Herausbildung des Manierismus steht mit dem

Bewußtwerden dieser Krise und mit der Betroffenheit angesichts der brutalen Realitäten in engem Zusammenhang. Um den Manierismus zu verstehen, müssen wir uns die politischen, ökonomischen, sozialen und geistigen Ursachen der Krise der Renaissance vor Augen führen.

Während der Blütezeit der Renaissance waren in Europa Kriege mit unermeßlichen Verwüstungen, die alles Vorangegangene überstiegen, ausgebrochen. Zunächst wurde Italien die Beute der fremden Eroberer. Seit dem Feldzug Karls VIII. (1494) kämpften viele Jahrzehnte hindurch französische, spanische und deutsche Truppen gegeneinander, um sich die Vorherrschaft über dieses Land zu sichern, bis schließlich die Plünderung von Rom (1527) und der Fall von Florenz (1530) das Schicksal des Ursprungslandes der Renaissance besiegelten. Seit 1520 hatte sich auch eine gewaltige Offensive der Türken von der Ukraine bis nach Spanien entfaltet, und ihr Hauptangriff galt dem blühendsten Staat in Zentraleuropa, Ungarn. 1562 hatte in Frankreich die Reihe blutiger Religionskriege begonnen, die mehr als vierzig Jahre dauerten. 1565 war die Revolution in den Niederlanden ausgebrochen, und das nach Italien am weitesten entwickelte Land Europas blieb bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts ein ständiges Schlachtfeld.

Gewiß hatte es zuvor auch schon Kriege gegeben, aber nun waren sie an Intensität und Ausdehnung ins Grenzenlose gesteigert und in wachsendem Maße von Haß und Grausamkeit begleitet. Das große Jahrhundert der Renaissance hatte sich in eine Epoche der Zerstörung kultureller Werte verwandelt. Infolge der türkischen Eroberungen wurden in Ungarn die künstlerischen Werte des Mittelalters und der frühen Renaissance zum größten Teil vernichtet. In Deutschland, in den Niederlanden und vor allem in Frankreich wurden durch die Religionskriege und durch den Fanatismus der Hugenotten Hunderte von Kirchen verwüstet. Franzosen, Spanier und Deutsche begannen die Kunstschätze Italiens zu plündern. Und wenn sich die Europäer entwickelten Kulturen ferner Länder gegenübersahen, dann zerstörten sie diese in barbarischer Weise: die Paläste der Inkas, die Bibliotheken der Mayas, die Tempel der Mexikaner.

Im Jahrhundert der Verherrlichung des Menschen wurden Völker in einem zuvor ungekannten Maße ausgerottet. Eine

einzige Episode des Religionskrieges in Frankreich, die Bartholomäusnacht, forderte ca. 30 000 Opfer. Die Sondergerichte des Herzogs von Alba schickten etwa 8000 Menschen in den Tod, und bei der Einnahme von Antwerpen metzelten die Spanier fast 7000 Menschen nieder. Aber all diese Zahlen verblassen, setzt man sie zu denen der Massaker nach der Niederschlagung der Jacquerien und Volksaufstände in Beziehung, die das gesamte Jahrhundert hindurch aufloderten, oder vergleicht man sie mit den von den Türken angerichteten Blutbädern oder mit dem systematischen Völkermord in den portugiesischen und spanischen Kolonien. Es schien keinerlei Gewissensprobleme zu verursachen, im Namen der Religion und des Glaubens Heiden, Ketzer und Götzendiener zu töten. Was die Exekutionen betrifft, so gehörten sie zum täglichen Leben, die vornehmsten Kreise nahmen an diesen Schauspielen wie an einer Art sportlicher Sehenswürdigkeit teil.[5] Fügen wir der Masse der Gemeuchelten die Zehntausende in die Gefangenschaft Verschleppter hinzu, die infolge der türkischen Eroberungen und der Aktivitäten der Korsaren, die das Mittelmeer unsicher machten, auf den Sklavenmärkten des Orients endeten. Und eben dieses Jahrhundert der Menschlichkeit hatte eine der schändlichsten Praktiken der Neuzeit eingeführt und zu einer Institution erhoben – die Versklavung der Völker Afrikas.

Die Zerstörungen, von Katastrophen begleitet, konnten Ursache oder auch Folge dieser Kriege sein.[6] Sehr bald zeigte sich die Schwäche des frühen Kapitalismus, sein parasitärer Charakter. Das bis zum Ende des Mittelalters akkumulierte Kapital war im allgemeinen nicht in den industriellen Unternehmen investiert und konnte sich auf diese Weise nicht auf die Produktion auswirken. Ein Teil dieses Kapitals diente dem Luxus – die Renaissancepaläste Italiens verdanken ihre Existenz dieser schlechten Geldanlage –, mit einem anderen Teil wurden die endlosen bewaffneten Konflikte zwischen finanzschwachen Herrschern unterstützt. Die Kriege des 16. Jahrhunderts waren kostspieliger als alle vorangegangenen. Die türkische Front, die sich quer durch den Süd-Osten des Kontinents erstreckte, die Verteidigungslinie, die mehr recht als schlecht mit ihren Grenzfestungen und mit ihren Garnisonen behauptet wurde, verschlang enorme und jedesmal unzureichende Summen. Nie-

mals waren die Herrscher, die ihre Kredite dazu benutzten, ihren luxuriösen Geschmack zu befriedigen und Armeen auszuheben, in der Lage, die Gelder zurückzuerstatten. Die großen Bankiers, die Medici und Fugger, meldeten Konkurs an. Seit 1550 wurde das wirtschaftliche Leben Europas immer wieder durch diese Zusammenbrüche erschüttert. Die hauptsächliche Rolle beim Fortschreiten und bei der Vertiefung der Krise spielte jedoch die Inflation in Verbindung mit einer Preisrevolution. Durch Gold und Silber, die in einem bisher ungekannten Maße aus der Neuen Welt nach Europa flossen, wurde die Entwertung des Geldes maßgeblich forciert, und die nach 1570 schwindelerregende Steigerung der Preise setzte sich fort. Diese Preiserhöhungen ruinierten breite Schichten der Gesellschaft und erhöhten die Kriegskosten in einem solchen Ausmaß, daß am Ende des Jahrhunderts die allgemeine ökonomische Regression unausbleiblich eintreten mußte.[7]

Die vom Mittelalter übernommene öffentliche Administration war ungeeignet, sich den Anforderungen und den Konsequenzen des vorangegangenen Aufschwungs anzupassen. Vor allem das Anwachsen der Bevölkerung und die Ausdehnung gewisser Herrschaftsbereiche (an erster Stelle das der Habsburger) brachten für die Herrscher, für die Regierungsorgane und die städtischen Behörden unermeßliche Schwierigkeiten mit sich. Die Übervölkerung der Städte Süd- und Westeuropas führte vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einer ständigen Gefahr von Hungersnöten und Epidemien. In den am weitesten entwickelten Ländern erwies sich die Getreideversorgung als unlösbar, und die in den Städten zusammengedrängte Bevölkerung, hungernd und ohne jede Hygiene, wurde zu einer schutzlosen Beute der Epidemien, die auf dem ganzen Kontinent wüteten. In den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts rafften wiederholte Pestepidemien ein Viertel oder gar ein Drittel der Stadtbewohner dahin. Die Versorgung der Bevölkerung, die Sicherung der notwendigen Staatseinkommen und nicht zuletzt die ständigen Kriege hätten eine sorgfältigere und mächtigere öffentliche Verwaltung erfordert. Dafür aber existierten weder die sozialen noch die finanziellen oder gar die technischen Bedingungen. Bei rasch zu treffenden Maßnahmen beispielsweise stellten sich solche unüberwindlichen Hin-

dernisse wie große Entfernungen, Unzulänglichkeiten der Verkehrsverbindungen, allgemeine Unsicherheit oder Wetterabhängigkeit entgegen.

Die Folgen dieser grob skizzierten Zustände wirkten sich auf alle sozialen Schichten der Gesellschaft aus, jedoch in einem sehr ungleichen Maße. Begünstigt wurde vor allem die Aristokratie, genauer gesagt, das neue Herrschaftssystem der großen Landbesitzer. Ein anderer Teil des Adels und der Aristokratie fiel den blutigen Ereignissen zum Opfer, und viele feudalistische Familien mittelalterlichen Ursprungs verschwanden, und neue Geschlechter nahmen ihren Platz ein, während es anderen gelang, sich geschickt anzupassen. Die bis zu einem gewissen Grade erfolgende Wiederherstellung des Feudalsystems war nicht mehr aufzuhalten. In den ständigen Kriegen benötigte man überall den Adel, aus dem sich die Schicht der militärischen Führer rekrutierte und blendende Karriere machte. Am wenigsten wurde der Grundbesitz von den Auswirkungen der Preisrevolution betroffen. Dank dem kontinuierlichen Anwachsen der alten Feudalzinsen und der Einführung von neuen Zinsen war es ihm möglich, die ökonomische Krise glücklich zu überstehen. So wurden anstelle der Stadt die Provinz und anstelle der Industrie der Grundbesitz erneut Hauptquellen der Wirtschaft und des Einkommens. Mit dem Grundbesitz in den Händen fühlte sich der Adel a priori der Oberherrschaft sicher. Völliges Scheitern und Ohnmacht der öffentlichen Verwaltung, der schwierige Zugang zu den Staatszentren und zum Souverän festigten die Macht des örtlichen Feudalherrn und das aristokratische System. Angesichts dieser Entwicklung fühlten sich die Herrscher machtlos; obwohl sie immer wieder vergeblich versuchten, die Macht des Landadels einzuschränken, wagten sie es nicht, die Basis dieser Macht, den Grund und Boden selbst, anzutasten, mehr noch: Sie waren gezwungen, die Dienste der Grundbesitzer mit neuem Boden und neuen Vergünstigungen zu honorieren sowie neue Titel zu bewilligen.

Die Festigung des Herrschaftssystems erfolgte vor allem zu Lasten des Volkes, und die breiten Massen mußten den Preis der großen Krise bezahlen, denn auch alle anderen Mißstände des Jahrhunderts – die Epidemien, die Preiserhöhungen, die Verwüstungen durch Kriege und Hungersnöte – trafen ebenfalls

zuerst das Volk. Im Verlauf der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde das Einkommen der Bauern und der Handwerker in fast allen Ländern Europas ständig geringer; die breitesten Schichten verarmten. Die großen Städte des Kontinents füllten sich mit Elementen des Lumpenproletariats, das manchmal ganze Stadtviertel okkupierte und eine gefürchtete gesellschaftliche Kraft darstellte. In den Provinzen, vor allem an den Grenzen, organisierte und verbreitete sich das Banditentum. Die Spannungen, die daraus entstanden, führten wiederholt zu Umwälzungen, Erhebungen und Aufständen. Obwohl der Volkswiderstand gegen die neufeudalistischen Bedingungen Ende des 16. und auch zu Beginn des 17. Jahrhunderts nie versiegte, wurde die Suprematie des Adels immer lastender. Der Zwangsapparat des aristokratischen Staates funktionierte perfekt, und die Konsolidierung des Feudalismus begann Realität zu werden.

Angesichts dieses Prozesses der Refeudalisierung war die Bourgeoisie, welche die soziale Basis der Kultur der Renaissance repräsentiert hatte, ohnmächtig geworden. Im 16. Jahrhundert erlitt sie eine ökonomische und politische Niederlage nach der anderen.[8] 1521 mußte beispielsweise die Bewegung der spanischen Städte ihre Unterlegenheit eingestehen, und ihr Bürgertum war kein unabhängiger Faktor mehr. 1530 unterlag die Republik von Florenz, die zuvor die Medicis verjagt hatte, den vereinigten Kräften von Kaiser und Papst. 1576 verlor durch die Einnahme und Verwüstung von Antwerpen das reichste Zentrum der westeuropäischen Bourgeoisie seine Macht, und dieses Schicksal wurde auch von anderen großen, blühenden Städten in den südlichen Provinzen der Niederlande geteilt. Gegen Mitte des Jahrhunderts wurde der ökonomische Verfall der freien deutschen Städte und der Hanse offenbar. Die Verlegung der Haupthandelswege in den Bereich des Atlantischen Ozeans ließ nach und nach die Quellen der großen italienischen Stadtrepubliken Genua und Venedig versiegen.[9] In Zentraleuropa war die Situation noch schlechter: Infolge der ungünstigen Lage dieses Teils des Kontinents inmitten der Weltwirtschaft, die im Begriff war, Form anzunehmen, hatte bereits zu Beginn der Renaissance die Schwächung der Städte eingesetzt.[10]

Der Verfall der Städte wurde von einem doppelten sozialen Prozeß begleitet: Zwischen ihren Mauern ließ sich der Adel immer zahlreicher nieder, während sich die begünstigste Schicht der Bourgeoisie feudalisierte. Nach und nach erhielten die Städte Italiens aristokratische Gesetze, und die Stadtverwaltung ging aus der Hand der Bourgeoisie in die der Adligen über. Die herrschende Schicht der Bourgeoisie wurde sich der Tatsache bewußt, daß sich unter diesen neuen Umständen der Grundbesitz und der zu einer privilegierten Stellung führende Adelsrang als Werte von Dauer erwiesen. Folgerichtig überließ diese bourgeoise Schicht das übrige Bürgertum seinem Schicksal und war bemüht, mit allen Mitteln zur Adelsklasse aufzusteigen. Wenn es ihr gestattet wurde, investierte sie ihr Geld im Boden, kaufte Adelstitel und finanzierte Eheschließungen mit adligen Familien. Somit konnte die Bourgeoisie keine Kraft des Widerstandes gegen die Regenerierung des Feudalismus darstellen; allein das holländische Bürgertum, das seine Revolution und seinen Befreiungskrieg siegreich zu Ende führte, bildete eine Ausnahme.

Um 1600 war die neue Gesellschaftsstruktur schon vollständig herausgebildet und gefestigt. Die ökonomische, soziale und politische Krise hatte fast überall nach den Revolutionen oder nach latenten, schrittweisen Evolutionen zu einer Restaurierung und zu einer Konsolidierung der lehnsherrlichen Feudalgesellschaft geführt.[11] Im Verlauf dieser großen Umwälzung hatte sich die Feudalklasse selbst grundsätzlich verändert und erneuert. Ihre dekadenten Elemente waren eliminiert worden, und die skrupellos nach Wohlstand und Macht Strebenden, die Robustesten und jene, die sich den neuen Methoden anpassen konnten, hatten die Oberhand gewonnen. Um 1600 sind wir Zeugen einer fortschreitenden Stabilisierung, einer Stagnation, die dem großen Aufschwung und den schweren Katastrophen folgte. Danach vollzog sich eine langsame Konzentration der Kräfte, aber schon unter dem Zeichen einer neuen Kulturperiode, des Barocks.

Die ökonomisch-soziale Krise der Renaissance und die Geburt der neuen Barockgesellschaft des Spätfeudalismus waren von einer generellen geistigen Krise begleitet. Diese war die unabwendbare Folge der hier kurz erwähnten Ereignisse, der

nicht enden wollenden Umwälzungen. Jedoch wurde diese Krise auch durch innere Prozesse beeinflußt, durch eine relativ autonome Entwicklung im ideologischen Bereich.

Innerhalb der Veränderungen im Bewußtseinsprozeß müssen wir vor allem das Scheitern der humanistischen Konzeption von den „unbegrenzten Möglichkeiten" des Menschen und den Verfall des Glaubens an die Erkennbarkeit der Welt hervorheben. Die bedeutendsten Repräsentanten der Renaissance hatten geglaubt, alles erkennen zu können, alles zu assimilieren, sobald sie sich den Autoren der Antike zugewandt hatten, und sie studierten ohne theologische Beschränkungen die Phänomene des Universums und die Geheimnisse der Natur. Durch die Wiederentdeckung und die treffende Interpretation der Werke der antiken Klassiker, d. h. mit Hilfe der philologischen Methode, hofften sie, zu den lebendigen und sicheren Quellen von Weisheit und Wissen zu gelangen. Sie glaubten in den antiken Texten die Grundlagen der Naturwissenschaften, der Kriegskunst, der Architektur usw. in gleichem Maße zu finden und versprachen sich für die praktischen Forschungen und die Experimente einen soliden Ausgangspunkt. Die Philologie und das praktische Experiment waren zu Methoden der Erkennbarkeit von Mensch und Natur geworden, zu Methoden, die sich ergänzten, sich harmonisch bestätigten und mit deren Hilfe jede Unkenntnis schnell beseitigt werden konnte. Der gerade erfundene Buchdruck wurde zum technischen Instrument der schnellen Verbreitung dieser Erkenntnisse. Der Informationsgrad des Individuums konnte unvergleichlich erweitert werden, und es gab nicht ein wissenschaftliches Gebiet, das nicht zugänglich erschien.

Die Humanisten mußten aber bald ihre hohen Erwartungen zurückstecken. Neue Forschungen und Entdeckungen führten zu unerwarteten Ergebnissen. Unter dem Eindruck der Entdeckung von Kontinenten, Völkern und unbekannten Kulturen und unter dem Eindruck der Entwicklung der Naturwissenschaften und ihrer Erfolge erschien das Universum nun unter einem viel umfassenderen Aspekt als je zuvor. Zwar hatte sich der Horizont erweitert, aber die neuen Ergebnisse bewiesen, wie begrenzt menschliche Erkenntnis und menschliches Wissen noch waren. Kaum hatten die Wissenschaftler dieser Epoche

ein Geheimnis entschleiert, stießen sie sofort auf zehn andere, und sie mußten zu der Vorstellung gelangen, daß es keine Hoffnung auf eine baldige und tiefgründige Erkenntnis der Naturgeheimnisse gibt. Noch mehr wurden sie durch jene enttäuscht, die von den Gelehrten und Philosophen der so bewunderten Antike größte Belehrung erhofft hatten. Die neuen Forschungen beeinträchtigten immer stärker den Glauben an die Wahrhaftigkeit der Erkenntnisse griechischer und römischer Klassiker. Es zeigte sich, daß jene weit davon entfernt gewesen waren, alles zu wissen, daß sich ihre Behauptungen mehr als einmal als unsicher und im Lichte der Tatsachen als nicht mehr zutreffend erwiesen. Die Schlußfolgerungen aus der geschilderten Situation zog 1527 Paracelsus, als er in Basel öffentlich die Werke von Galen und Avicenna verbrannte, nachdem er sie für unbrauchbar erklärt hatte.

Im übrigen waren die umfangreicher gewordenen Erkenntnisse vergeblich, weil es immer schwieriger wurde, sich in dem erworbenen Wissen zurechtzufinden. Die Fülle der verschiedenen Kenntnisse führte zu einem Chaos, zum Bewußtwerden der Widersprüche, der Schwierigkeiten und sogar zur Unmöglichkeit der Systematisierung. Die humanistischen Enzyklopädien (z. B. die von Volaterranus) erwiesen sich sehr bald als überholt, und die Logik des Aristoteles wie auch die durch den Humanismus erneuerte klassische Rhetorik stellten sich in ihrer Orientierung in den immer komplexer werdenden Wissensgebieten als unzureichend heraus.

Zu all dem trat damals noch die Weltenlehre des Kopernikus, in deren Licht der Mensch, der sich für das Zentrum des Universums gehalten hatte, sich plötzlich an die Peripherie gestoßen sah.[12] Anstelle kühner Pläne von einer Neugestaltung der Welt mußte sich der Mensch der Renaissance mit dem Gedanken abfinden, daß er nicht der absolute Herr des Universums sei, sondern nur ein unscheinbares Teilchen vom Ganzen, daß es ihm nicht gegeben war, Unbekanntes durch Wissen zu besiegen, und daß die bewunderten Klassiker der Antike ihn in diesem Kampf ebenfalls im Stich gelassen hatten.

Um die Krise der humanistischen Erkenntnis zu überwinden, boten sich als letzte Möglichkeit diverse Heilmittel an: die aus der Antike stammende „ars memoriae" wie auch die von dem

katalanischen Philosophen Raimundus Lullus um 1300 entwickelte kombinatorische Logik. Das erste ist die Wissenschaft von dem künstlichen Gedächtnis und gestattet mit Hilfe mnemotechnischer Verfahren, eine immer größere Wissensmenge zu speichern. Bei dem Lullismus handelt es sich um eine Gliederungsmethode, eine kombinatorische Technik der Wissenschaften und der Begriffe. Im 16. Jahrhundert wurden diese beiden Traditionen verbunden und zum Objekt hoffnungsloser Spekulationen, um die vollkommene „Methode" zu entdecken und zu entwickeln, die „ars magna", die dem Menschen den Schlüssel liefern sollte um sich inmitten der bekannten und unbekannten Dinge der Welt zurechtzufinden.[13] Einer der interessantesten Versuche dieser Art, den wir mit vollem Recht als eine erste Manifestation des Manierismus ansehen können, verbindet sich mit dem Namen Giulio Camillo († 1544).[14] Dieser Anhänger der „ars memoriae" präsentierte am Hofe Franz I. ein merkwürdiges Holzmodell, das aus übereinandergefügten Schubfächern gebaut war, die sich wie die Stufen eines Amphitheaters anordneten. Diese Fächer gestatteten entsprechend ihrer Anordnung, mit Hilfe der sie schmückenden Figuren und symbolischen Zeichen in ihrem Bezug zueinander gewissermaßen als Träger des allumfassenden Wissens „alle Dinge der ganzen Welt und alle menschlichen Begriffe im Gedächtnis zu bewahren und zu ordnen"[15].

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts spürte man immer deutlicher die Bemühungen zur Ausarbeitung dieser wunderbaren Methode, die in der Lage sein sollte, das Reich der menschlichen Erkenntnis ins Unendliche auszudehnen. Während die Alchimisten den Stein der Weisen suchten, vergeudeten die Philosophen mit Giordano Bruno an der Spitze ihre Kräfte, um den Universalschlüssel der Erkenntnis, den „clavis universalis", zu finden. Mit diesem geistigen Instrument wollte man das Abc des Universums, das immer geheimnisvoller erschien, entschlüsseln. Mit mnemotechnischen und lullistischen Spekulationen tasteten sich die Denker der Spätrenaissance letztendlich an die Prinzipien der Logik von heute, der Kybernetik und der elektronischen Gehirne heran. Da ihnen aber die notwendigen, vor allem technischen Grundlagen noch fehlten, mußten sie sich hinter den magischen Kreis der Bilder- und Zeichensysteme zu-

rückziehen. Der Kult der geheimnisumwobenen Schrift der Ägypter begann zu dieser Zeit mit der Veröffentlichung der *Hieroglyphica* (1505) des Horus Apollo, während die *Emblemata* (1531) des Alciatus dem symbolisch-geistigen, mit Worten kombinierten Bild das Leben schenkte. Hieroglyphen und Sinnbilder spielten eine Hauptrolle bei der Suche nach dem „Universalschlüssel", denn als neue Mittel der Gedächtnisregistrierung führten sie von den Ahnen überlieferte Geheimnisse mit sich, und sie waren die Elemente einer universellen Sprache, die von allen und überall verstanden und gelesen werden konnte.[16]

Es ist unnötig zu erklären, daß die besten Köpfe dieser Epoche vergeblich immense geistige Kräfte in dieses hoffnungslose Unterfangen investierten, es ihnen aber dennoch unmöglich war, die geistige Krise der Renaissance aufzuhalten bzw. zu überwinden. Richtige Schlußfolgerungen aus dem Zusammenbruch der humanistischen Denkweise sind nur von denen gezogen worden, die kein Vertrauen zur Erlangung von Erkenntnis durch wunderbare Mittel besaßen und deshalb den Standpunkt des Skeptizismus bezogen hatten. Zu diesem Standpunkt gelangte auch einer der Anhänger des Lullismus, Cornelius Agrippa, der nach der Niederschrift seines Werkes *De incertitudine et vanitate scientiarum declamatio invectiva* (1530) auf das Titelblatt als Inschrift die skeptischen Worte setzte: „Nihil scire foelicissima vitae."[17]

Einige Jahrzehnte später sollte die skeptische Philosophie Montaignes die Erfahrungen und Lehren der großen Enttäuschung verallgemeinern; nicht mehr nur der Zugang zur Erkenntnis wird als eine vergebliche Anstrengung angeklagt, sondern jede Wahrheit und jeder Wert wird ebenfalls relativiert. Bei Montaigne ist der Zweifel bereits absolut: Nichts ist wahr, nichts ist falsch; die einzige Gewißheit ist die Ungewißheit des Urteils, und die einzige Erkenntnis des Menschen ist nicht das Wissen, sondern die Unkenntnis.[18]

Gleichzeitig mit der humanistischen Konzeption der „unbegrenzten Möglichkeiten" fiel auch die Illusion von der irdischen Harmonie der großen Krise zum Opfer. Ebenso waren die Utopie vom grenzenlosen menschlichen Wissen wie auch das harmonische Schönheitsideal der Renaissance von einer

simplifizierenden Realitätssicht begleitet. Auf dem Höhepunkt der Renaissance hatte die Schönheit niemals über die Komplexität, über die Antagonismen der Realität wie – sagen wir – im Fall eines barocken Oratoriums triumphiert, sondern sie hatte sich idealen Proportionen durch Selektion harmonischer Elemente angepaßt. Die vollkommene Harmonie kannte keine Spannung und keinen Widerspruch mehr. Die Sehweise der Renaissance forderte also klassische Einfachheit in der künstlerischen Darstellung des menschlichen Körpers, der Liebe und der Natur. Gewiß hatte die große Utopie der Renaissance die notwendigen Bedingungen für eine solche Kunst geschaffen, aber die historischen Hintergründe, welche die Fresken von Piero della Francesca, die *Schule von Athen* von Raffael und die Sonette von Bembo inspiriert hatten, gingen verloren. Bald wurden hinter den harmonischen Renaissanceformen die Spannungen latenter Antagonismen sichtbar, und sie explodierten unter dem Druck der Realität und zerstörten die Harmonie endgültig. Autoren wie Künstler, die bedeutende historische Erfahrungen gemacht und kollektive sowie individuelle Katastrophen erlebt hatten, mußten sich unvermeidlich von den Prinzipien einer idealen Ordnung wie auch von Idealproportionen und Formschönheit entfernen.[19]

Sowohl auf künstlerischem als auch auf wissenschaftlichem Gebiet reichten die antiken Vorbilder nicht mehr aus. Sie entstammten einer Welt, die viel einfacher gewesen war als die Renaissance. Antike Einfachheit und harmonische Proportionen konnten in den Augen der Renaissancekünstler mit vollem Recht als ideal erscheinen, aber den herrlichen Vorbildern in ihrer ganzen Unverdorbenheit zu folgen wurde ihnen von dem Augenblick an unmöglich, da sie sich der tragischen Komplexität der Wirklichkeit ihrer Zeit bewußt wurden.

Die Absage an die Harmonie hatte noch eine weitere Ursache, die im Bereich der Praxis lag. Den bedeutendsten Renaissancekünstlern war es gelungen, in der künstlerischen Umsetzung des Ideals von der harmonischen Schönheit höchste Vollkommenheit zu erreichen. Auf den Spuren jener Künstler gab es keine andere Möglichkeit als die eklektische und akademische Nachahmung. Es war unmöglich, die Verehrung weiblicher Schönheit, wie sie auf italienischen Madonnenbil-

dern ihren Ausdruck gefunden hatte, oder die Glorifizierung der Liebe und göttlichen Schönheit, wie sie sich in der petrarcischen Poesie manifestierte, zu überbieten. Die inneren Gesetze künstlerischer Entwicklung führten die ehrgeizigen Künstler der Epoche zu einem Repertoire von raffinierteren, deformierteren und komplizierteren Formen.

Da ich mir mit der vorliegenden Studie nicht die Aufgabe gestellt habe, die spezifischen Probleme der Kunst und des Stils zu untersuchen, werde ich nur zwei Aspekte des Zerfalls der Harmonie hervorheben, Gesichtspunkte, die eine allgemeinere psychologische Problematik berühren – die modifizierte Vorstellung von der weiblichen Schönheit und der Liebe sowie von der Natur und der Landschaft.

In der zum Manierismus in Beziehung stehenden modernen Fachliteratur ist es heute zu einem Allgemeinplatz geworden, die Rolle der Erotik zu unterstreichen.[20] Vor allem in der offiziellen Malerei der Epoche waren Darstellungen mit den verschiedensten Liebesszenen und nackten Frauen vorherrschend. Sie schmückten Wände und Decken, z. B. der päpstlichen Wohnräume in der Engelsburg oder des Studiolo des Herzogs von Cosimo im Palazzo Vecchio, die Wände des Palastes von Té in Mantua oder die Galerien Franz I. in Fontainebleau. Die kühne Aufforderung an die sinnliche Liebe und der Kult weiblicher Nacktheit waren zwar für die gesamte Renaissanceepoche charakteristisch, jedoch seit 1520 nahm die Zahl solcher Werke nicht nur merklich zu, sondern sie wiesen auch eine qualitative Veränderung auf. Während die Renaissance natürliche Nacktheit darstellte (beispielsweise die Venusgestalten von Botticelli, Giorgione oder von Tizian) und eine gesunde Sexualität zum Ausdruck brachte, z. B. in den Werken von Boccaccio oder Rabelais, zeichnete sich der Manierismus durch eine raffinierte, provokatorische, ja sogar perverse Sinnlichkeit aus. Den nackten Figuren in der manieristischen Malerei fehlt jede Scham, sie sind sich in einer exhibitionistischen Weise ihrer Nacktheit bewußt. Selbst Lukretia, die den Tod gewählt hatte, um ihre Tugend zu verteidigen, oder die keusche Susanne wurden als kokette und galante Frauen gemalt. Die heiligen Märtyrer und auch Madonnen von Parmigianino, gleich ob bekleidet oder nackt, gehören zu den erotischsten Frauengestal-

ten in der Malerei. Die in Prag im Dienste Rudolfs II. wirkenden flämischen Maler wie Bartholomäus Spranger und sein Umkreis malten mit Vorliebe die berühmtesten Liebespaare der griechischen und römischen Mythologie in Umarmungen. Themen mit widernatürlichen Liebesverbindungen – wie Leda und der Schwan, Lot und seine Töchter, Susanna und die Greise usw. – erfreuten sich außergewöhnlicher Popularität.

Auch homoerotische Thematik ist nicht selten anzutreffen, man sieht feminine Männer, maskuline Frauen, und das ganze ist von homosexuellen Anspielungen erfüllt. Oft erhält die Erotik einen sadistischen Zug, z. B. wenn die Maler die Leiden christlicher Märtyrer darstellen[21] oder wenn in den englischen und spanischen Dramen Gewalttätigkeiten und möglichst blutschänderische Notzucht zur Schau gestellt werden.[22]

Mit alledem steht der Manierismus im krassen Gegensatz zur Verehrung der platonischen Liebe und zu der Anbetung der Frau durch die Petrarcisten der Renaissance. Während die Frau und die Liebe in der Renaissance bedeutende Faktoren für die Harmonie darstellten, waren sie nun ihrer Werte völlig beraubt. Deshalb suchte man in dieser Sphäre das Bizarre, das Raffinierte und das Perverse. Aber die bis zum Exzeß getriebene Erotik stellte nur eine Seite der Situation dar. Parallel dazu wurde der Betrachter Zeuge eines Ekelgefühls und Widerwillens. Die flämischen Maler fanden z. B. an der Darstellung häßlicher und widriger Frauengestalten großen Gefallen. Shakespeare zeigte in seinem *Sommernachtstraum*[23] den niedrigen, animalischen Charakter des Liebesbegehrens, den „Eros der Häßlichkeit", während die metaphysischen Dichter Englands mit John Donne an der Spitze ständig zwischen Pornographie und Liebesekel schwankten.[24] Wir können auch ungarische Beispiele aufzählen, wie das Gedicht von Gáspár Madách (1590–1647), der über die Reize und die „guten Sitten" der Panna Bendó[25] berichtet oder ganz allgemein den Widerwillen gegenüber der Liebe von János Rimay (1569 bis 1631) und des erwähnten Madáchs. Die Manieristen haben das von den Anhängern Petrarcas angebetete feminine Ideal vom Sockel gestoßen, mit Füßen getreten und es dann aus der intellektuellen und künstlerischen Welt verbannt. Es verwundert

also keinen, wenn man zu Beginn des 17. Jahrhunderts in einem Werk von Robert Dudley, Herzog von Northumberland (1573–1649), liest, daß „der Handel mit der geliebten Frau mit dem Fortschritt der Wissenschaft unvereinbar ist“[26].

Sowohl in der Naturauffassung wie in der Darstellung der Liebe können wir feststellen, daß sich das Trachten nach Kompliziertem, Morbidem und Raffiniertem entwickelte. Die idyllische, den Menschen freundlich umgebende Landschaft, welche den Gemälden des Quattrocento in Umbrien und der Toskana einen solchen Reiz verleiht, wandelte sich zu einer Furcht erregenden Natur, die Geheimnisse und Gefahren in sich barg. Albrecht Altdorfer und Pieter Brueghel malten wilde, imaginäre, von Felsen übersäte Landschaften und anstelle angenehmer, schattenspendender Pflanzen dunkle Wälder. Der Mensch, der sich zuvor im Zentrum der Landschaft befand, wurde nun zur Seite gerückt oder verschwand gänzlich. In der Naturdarstellung Niccolò dell'Abates oder Joos de Mompers können wir kaum auf die Szene schließen, die Anlaß für diese Komposition gewesen war. Diese phantastische Naturauffassung fehlte auch in der Literatur nicht – die verzauberten Wälder von Bernardo und Torquato Tasso oder die Zauberinsel Prosperos von Shakespeare sind keine Einzelbeispiele. All die Ungeheuer, die es im Mittelalter für die menschliche Vorstellung in der Natur gab und die die Renaissance in die Welt der Volksmärchen verbannt hatte, bevölkerten die Natur erneut und verwandelten sie, einst idyllisch, in eine phantastische, widernatürliche und dämonische Welt.[27] Nun war der Dämon für den Menschen der Spätrenaissance eine fühlbare Realität. Das Volk schenkte ihm ebenso Glauben wie der weiseste Gelehrte. Jean Bodin glaubte in seinem Werk *Dämonomanie* (1580) zu wissen, daß das Reich Satans aus zweiundsiebzig Fürstentümern bestehe und daß seine Bevölkerung 7 405 926 Teufel zähle.[28] Daher verwundert es nicht weiter, daß die in Schrecken versetzten Menschen angesichts solch gewaltiger Mengen böser Geister begannen, im großen Ausmaß auf Zauberer und Hexen Jagd zu machen, was für Zehntausende Unschuldiger den Tod bedeutete.

Die auf den Menschen bezogene Landschaft, in der sich dieser leicht zurecht gefunden hatte, war in ein Labyrinth verwan-

delt worden, das nicht zu erkennen war und in dem der Mensch sich verirren mußte. In der gleichen Art veränderten sich auch die Gartenanlagen, in ihren Winkeln versteckten sich Monstren und Steinungeheuer. In dem utopischen und satirischen Roman von Comenius *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens* (1623)[29] wird das Labyrinth zum Symbol für das gesamte Universum. In dem Roman ist die Welt ein gewaltiges Stadtlabyrinth, das zeigt, daß das städtische Milieu nicht mehr, wie auf den Gemälden der Renaissance, den Rahmen für das menschliche Wirken bildet und um einen zentralen Raum bzw. unter harmonischen Gesichtspunkten angeordnet ist. Der Reisende kann sich dort nur noch mit Hilfe spezieller Begleiter zurechtfinden, ebenso ist in dem *Amphiteatrum naturae* (1596) des Jean Bodin die bizarre Gestalt des Mystagogen notwendig, damit die Fremden, die die Stadt besuchen, alle Kuriositäten und alle Besonderheiten begreifen können, die sie selbst wahrzunehmen nicht fähig waren.[30]

Im Spiegel der Erscheinungen, die wir gestreift haben, waren die Ideale der Renaissance, der Mythos des Humanismus und der Harmonie nach und nach von innen her verfault, die Zusammenhänge brachen ab, und die Ideale waren vernichtet. Das Gefühl des Gleichgewichts und der Sicherheit der Renaissanceepoche war verschwunden, und mangels einer neuen Zuversicht wurde die Ohnmacht des Menschen gegenüber den Naturkräften und der Gesellschaft allgemein empfunden.[31] Wir können sehr kategorisch von einer nicht nur intellektuellen, sondern auch psychologischen Krise, von einem schlechten Gewissen sprechen.[32] Der verfeinerte Ästhetizismus, der für den Manierismus so charakteristisch ist, bedeutete ebenso einen Fluchtversuch wie auch eine immer häufiger auftretende Neurose vor dieser Krise.[33] Zu allen Zeiten gab es Exzentriker und Psychopathen, aber wenn in einer bestimmten Epoche diese vor allem in den Kreisen der intellektuellen Elite verstärkt anzutreffen sind, dann ist das die Folge tiefer historischer Ursachen. Gemessen an der großen Zahl der Künstler und Autoren des 16. Jahrhunderts hat uns die Tradition eine erstaunliche Vielzahl seltsamer Geschichten überliefert. Die meisten der Maler hatten irgendeine exzentrische Neigung; der eine war Bohemien, der andere endete in quälender Einsamkeit oder

ging in Melancholie zugrunde. Die Tatsachen scheinen zu beweisen, daß Pontormo, Salviati und Goltzius an Wahnsinnsdepressionen gelitten haben; Orlando di Lasso, Tasso und Góngora starben in geistiger Umnachtung; El Greco ertrug weder die Außenwelt noch das Licht und verbrachte seine Tage in einem verdunkelten Zimmer, um in seinen künstlerischen Visionen nicht durch die Realität gestört zu werden; auf den Zeichnungen von Pontormo starren uns verstörte Augen an, und die Porträts von Bronzino stoßen uns mit leerem Blick zurück.[34]

Der vielleicht verblüffendste Beweis für die psychische Krise ist nach der ausgezeichneten Beobachtung von Arnold Hauser die Tatsache, daß genau in dieser Zeit die größten schizophrenen Helden der Weltliteratur geschaffen wurden.[35] Faust, Hamlet, Don Juan und Don Quijote sind Kinder des Manierismus. Jeder einzelne von ihnen leidet unter einem großen seelischen Komplex, dessen Unlösbarkeit schließlich zu einem tragischen Ende führt. Marlowe, Shakespeare, Tirso de Molina und Cervantes[36] haben es nicht versäumt, ihre Helden mit edlen Leidenschaften auszustatten. Aber das Lebensgefühl und die Ideale der Renaissance lebten in ihnen in entstellter, verzerrter Form wieder auf. Diese Helden befinden sich in einem unversöhnlichen Konflikt mit den Verhältnissen ihrer Zeit, die sich immer mehr von der Renaissance entfernt. Georg Wilhelm Pabst, dem 1933 die beste filmische Adaptation des *Don Quijote* gelang, hat wahrscheinlich einen sehr wichtigen Zug erfaßt, als er am Ende seines Films auf überraschende Art und Weise seinen durch Schaljapin dargestellten Helden von den Männern der Inquisition entführen läßt. Diese späten, geistig verwirrten Verfechter der Illusionen der Renaissance waren vom Standpunkt der neuen Ordnung aus in der Tat eine Gefahr für die Gesellschaft, und selbst wenn darüber in dem Roman von Cervantes nichts zu lesen ist, die wirklichen Don Quijotes sind nicht selten von der Heiligen Inquisition auf den Scheiterhaufen geschickt worden.

Die Religion, genauer die Konfessionen und die Kirchen, haben sich entscheidend in die geistigen Krisen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eingemischt. Dieser Zeitraum stellte eine Periode spektakulärer Glaubensveränderungen dar.

Die Bekehrung ist einer der Vorwände jener Personen, die nicht länger fähig waren, den geistigen Druck zu ertragen. Wir kennen mehr als nur einen Schriftsteller oder Künstler, der am Ende seines Lebens bekehrt wurde und sich gegen seine in diesem Fall manieristische Vergangenheit als Sünder gewendet hat. Ein Parmigianino, ein Bronzino oder unter den Dichtern ein John Donne haben ihr Leben in einer beinahe krankhaften Frömmigkeit beendet.[37] Der große Architekt und manieristische Bildhauer Bartolomeo Ammanati hat in hohem Alter im Jahre 1582 eine öffentliche Selbstkritik geübt, indem er einen Brief an die Mitglieder der Accademia del Disegno von Florenz richtete. Darin bekannte er, in seinem gesamten künstlerischen Schaffen einen falschen Weg eingeschlagen und dem Kult der Nacktheit gefrönt zu haben, statt sich in den Dienst der Kirche zu stellen, und er empfahl seinen jüngeren Akademiekollegen, den Anordnungen der kirchlichen Autoritäten in ihren künstlerischen Arbeiten Folge zu leisten.[38]

Dennoch mußte in jener Zeit nicht nur eine Wahl zwischen gottlosem und gottesfürchtigem Leben getroffen werden, sondern auch zwischen Häresie und wahrem Glauben, was zusätzlich einen noch schwereren Gewissenskonflikt für die religiöse Krise der Renaissance bildete. Über eine Definition dieser Krise divergieren die Meinungen stark. Nach einer häufig vertretenen Auffassung hat diese religiöse Krise in der Reformation ihren Ausdruck gefunden.[39] Jedoch stellte die Reformation nicht die Krise, sondern das Resultat dieser Bewegung für eine religiöse Erneuerung dar, die schon seit Beginn der Renaissance beobachtet werden konnte. Von Petrarca über Ficino bis hin zu Erasmus war die Erneuerung der Religion im humanistischen und individuellen Sinne ein ständiges Ziel der Humanisten. Als die Reformatoren die freie individuelle Untersuchung auf die Religionsfragen und auf die Heilige Schrift ausgedehnt hatten, entwickelten sie das Programm der „devotio moderna“ und des Humanismus. Auch auf diesem Gebiet leiteten sie jenen stürmischen Prozeß der Gärung ein, der sich seit dem 15. Jahrhundert in Philosophie und weltlicher Ideologie ausgebreitet hatte. Die Hoffnung auf eine Reform der Religion und der Kirche befand sich auf einem solch allgemeinen Stand, daß sie sich selbst im Schoß der katholischen Kirche zeigte;

im Angesicht der Reformation Luthers, die aus unterschiedlichen Gründen mit Mißtrauen betrachtet wurde, ermutigte diese innere Erneuerung Humanisten wie Erasmus und Thomas Morus, und seit 1520 wirkte auch eine wichtige Gruppe katholischer Würdenträger in diesem Sinne. Die Kardinäle Sadoleto, Contarini und Pole setzten mit Billigung des Papstes Paul III. ihre Kräfte ein, um ein wirkliches Reformkonzil vorzubereiten, und wurden durch die Sympathie solcher Persönlichkeiten wie Vittoria Colonna und Michelangelo unterstützt. Als die herrschaftliche und aristokratische, immer mehr Einfluß gewinnende Ordnung die Restauration des Autoritätsprinzips forderte, wurden vor dem mehr oder weniger freien und vom Humanismus gefärbten religiösen Experiment die Schranken wieder geschlossen. Schließlich dominierte der Einfluß der Jesuiten auf dem von den katholischen Reformatoren einberufenen Konzil von Trident, und man schritt dort nicht zu Veränderungen, sondern leitete Maßnahmen ein, die im Interesse einer Restaurierung der Orthodoxie und der kirchlichen Macht lagen. Anstatt auch weiterhin der Humanismusidee zu huldigen, rehabilitierte das Konzil triumphierend die Scholastik. Auch innerhalb der reformierten Konfessionen vollzog sich ein ähnlicher Prozeß – das „liber examen" wich dem Autoritätsprinzip, der Orthodoxie und der Scholastik.[40] Die Krise der Renaissance stand nicht mit der Reformation, sondern mit jener orthodoxen und scholastischen Reaktion im Zusammenhang. Das Signal des tatsächlichen Krisenbeginns wurde auf dem Scheiterhaufen von Michel Servet gegeben, der 1553 in Genf verbrannt wurde, und zu jenem Zeitpunkt, als in allen Religionen, allen christlichen Kirchen jede Reform sowie offene oder geheime Neuerung grausam geahndet wurde. Wir müssen die wahre Quelle der religiösen Krise nicht in der Opposition des Katholizismus und des Protestantismus sehen, sondern in dem Antagonismus der Autorität, des Dogmas, der kirchlichen und weltlichen Macht einerseits, und dem freien Denken, der freien Untersuchung sowie freier Interpretation der Heiligen Schrift und der Gewissensfreiheit andererseits. Die fähigsten Köpfe der zweiten Jahrhunderthälfte konnten sich nur selten aus den daraus entstehenden Konflikten heraushalten, und ihre inneren Kämpfe, die sie im Kerker, auf dem Scheiterhau-

fen oder im Kompromiß führten, veranschaulichen die Tragik ihrer Situation und die Krise des humanistischen Denkens.

Nachdem einige grundlegende Aspekte der intellektuellen, geistigen Krise der Renaissance untersucht wurden, muß die Frage aufgeworfen werden, ob all das auf eine einzige Ursache zurückgeführt werden kann, so wie bei Arnold Hauser auf die Entfremdung.[41] Hauser verwendet für die Phänomene der Krise der Renaissance die marxistische Kategorie der Entfremdung und betrachtet den Manierismus angesichts dieser Entfremdung als einen Protestversuch. Es ist nicht unbegründet, die Anfänge der modernen Entfremdung im 16. Jahrhundert zu suchen; jedoch die Gesamtheit der Manierismusproblematik könnte darauf nur zurückgeführt werden, wenn man den Tatsachen Gewalt antäte. Tatsächlich zählt Hauser im Interesse seiner Entfremdungstheorie zu den Phänomenen der Krise und zum Manierismus eine Anzahl von Erscheinungen, wie z. B. Machiavelli mit seiner ethischen Relativität oder die Reformation mit ihrem Dogma der Prädestination, obwohl wir darin noch mehr den Aufschwung als die Krise der Renaissance sehen müssen. Mit gutem Recht könnten wir sagen, daß die Renaissance in ihrer Gesamtheit, d. h. die Entstehung des modernen Europa auf dem Weg der bourgeoisen, kapitalistischen Entwicklung, die Wiege der Entfremdung gewesen ist. Die Krise und der Manierismus wurzeln genau in der Tatsache, daß der Aufschwung des Kapitalismus und der Bourgeoisie gebrochen war und daß Hindernisse auf dem Weg der Entfaltung jener Verhältnisse entstanden, die die Entfremdung hervorbrachten.

Unter den Entfremdungsphänomenen mißt Hauser, vom Standpunkt des Manierismus aus, der Vermehrung der Institutionen und der Ausdehnung des Bürokratismus eine hohe Bedeutung zu. Einen solchen Prozeß gibt es im 16. Jahrhundert tatsächlich. Das Leben der gerade von den Zünften befreiten Künstler wurde von neuem durch die Akademien institutionalisiert. Der gleiche Prozeß vollzog sich unter Aufsicht der protestantischen Kirche im individuellen freien religiösen Leben, das sich gerade der Fesseln der katholischen Kirche entledigt hatte. Die persönlichen Widersprüche, die im Mittelalter vorherrschend waren, wurden durch die unpersönlichen,

institutionellen Widersprüche ersetzt. Dieser Vorgang aber gehört zum Gesamtprozeß der modernen Entwicklung und darf keinesfalls zu den Phänomenen der Krise der Renaissance gerechnet werden. Betrachten wir den am meisten institutionalisierten, den bürokratischsten und bestverwalteten Staat dieser Periode – die Republik Venedig. Gerade sie konnte am häufigsten und eben dank ihren Institutionen mit einem perfekten Mechanismus den so charakteristischen Katastrophen des 16. Jahrhunderts aus dem Wege gehen; dank ihren Getreidekammern blieben ihr Hungersnöte erspart, dank ihren sanitären Einrichtungen gab es weniger Epidemien, und dank ihrer Diplomatie entzog sie sich den Verwüstungen des Krieges. Es ist also durchaus kein Wunder, daß in ganz Italien gerade Venedig die Krise am wenigsten verspürte, daß die Hochrenaissance dort am längsten blühte und der Manierismus sich dort erst relativ spät, am Ende des Jahrhunderts, ausbreitete. Die Anfänge der Entfremdung und die erörterte Krise können sich an verschiedenen Punkten treffen, ohne daß sie identisch sind oder in einem direkten wechselseitigen Kausalzusammenhang stehen.

Die Krise an sich hat etwa fünfzig Jahre gedauert, im großen und ganzen die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Es versteht sich von selbst, daß die Chronologie mit einer gewissen Toleranz behandelt wird; in Italien kündigten sich die Vorzeichen der Krise etwa seit 1520 an, in England, Deutschland und in Osteuropa dagegen erst am Ende des Jahrhunderts.

Dennoch können diese fünfzig Jahre, zwischen den Anfängen der Krise und der Konsolidierung des neuen Systems nicht schlechthin als eine Periode des Manierismus bezeichnet werden. Jene, die trotz der veränderten Umstände an den Grundprinzipien des Humanismus festhielten, jene, die enttäuscht in der Ungewißheit, in dem „Labyrinth der Welt" umherirrten, jene, die angesichts des feindlichen Universums in den Tiefen der Seele Zuflucht suchten, und jene, die für die verblassenden Ideale der Renaissance heldenhaft wie gegen Windmühlen kämpften, repräsentierten nur einen Teil der Denker, Künstler und Intellektuellen jener Zeit. Neben ihnen kämpften auch schon andere, die – sei es wegen ihrer kühnen Gesinnung, sei es wegen ihrer Feigheit – schon mit den Idealen der Renaissance

gebrochen und für die neue Welt des aufkommenden Barocks Partei ergriffen hatten.

Nicht nur der Manierismus, sondern auch der Barock werden beinahe gleichzeitig aus der Krise der Renaissance geboren. Aber während der Manierismus die Krise selbst widerspiegelt, ist der Barock Ausdruck der Auflösung und deren Überwindung. Die ökonomischen und gesellschaftlichen Kräfte begünstigten die neue Feudalordnung ebenso wie die Barockkultur und die religiöse Weltsicht, die auf dem Prinzip der Autorität begründet und der neuen Ordnung angemessen waren. Von daher rührten das unfaßbare Gefühl der Sicherheit und das unfaßbare Bewußtsein eigener Kraft, die sich bei den Begründern der neuen Periode, u. a. bei den Jesuiten, zeigten. Wie ursprünglich die Humanisten, so befanden sich jetzt jene im Hauptstrom der Geschichte, von ähnlichem Optimismus erfüllt wie zuvor die Denker der Renaissance. Im Vergleich mit diesen waren die Manieristen die Nachhut der Renaissance und der letzten Humanisten-Generation, sie arbeiteten in einer immer stärker ausgeprägten Isoliertheit und entfernten sich mehr und mehr von den Realitäten und den bedeutenden Fragen, die von der Geschichte auf die Tagesordnung gesetzt wurden.

Für den Augenblick jedoch bildeten sie noch die Mehrheit in den Künsten und Wissenschaften, sie waren die von der zivilisierten Welt gefeierten Genies und die Protegierten der Mäzene. Nur schrittweise, gewissermaßen unmerklich, wurden sie in den Hintergrund gedrängt oder verfolgt. Das Paradoxe an der Situation bestand darin, daß die Existenzmittel der Künstler, Schriftsteller und Gelehrten gerade in dem Augenblick ihr Maximum erreichten, als die Grundlagen, die sie ihnen garantierten, zu wanken begannen.

Die Repräsentanten des Manierismus hatten es in einem besonderen Maße verstanden, von dieser materiellen und moralischen Achtung zu profitieren, deren sich ihre großen Vorgänger auf nachhaltige Weise erfreut hatten. Sie erhielten einer nach dem anderen Adelstitel, und ihre Autorenrechte erreichten vor allem in Italien ein Ausmaß, das bis zum heutigen Tag unglaublich bleibt. Die Maler und Architekten errichteten sich Paläste, die in keiner Weise denen ihrer Auftraggeber nach-

standen – Giulio Romano in Mantua, Vasari in Arezzo, Federico Zuccari in Rom. Viele von ihnen unterhielten einen nahezu fürstlichen Hof und bestellten sich wie die hohen kirchlichen Würdenträger und Herrscher ein aufwendiges Grabdenkmal. Den Vorsitzenden der Akademien nannte man nicht Präsident, sondern Fürst („principe"). Diese privilegierte Stellung wird durch den Fall des Benvenuto Cellini anschaulich charakterisiert: Als er auf der Grundlage einer wohlbegründeten Anklage beschuldigt wurde, ein Mörder zu sein, untersagte Papst Paul III. persönlich das Gerichtsverfahren mit der Begründung, daß solch ein bedeutender Künstler über den Gesetzen stehe.[42] Wenn auch aus der intellektuellen Elite die Künstler am meisten gefeiert wurden, konnten sich die Schriftsteller ebenfalls nicht beklagen. Taten sie es dennoch, dann nur, weil sie ihre schon angehäuften Güter und Privilegien nicht in dem erhofften Maße wachsen sahen, so wie es auch Pierre de Ronsard in mehreren Reprisen zum Vorwurf erhob. Ein schönes Beispiel für die Freigebigkeit der Mäzene war die Affäre des Bernardo Tasso, des Vaters des großen Torquato, der, als er sein höfisches Epos *Amadigi* schreiben wollte, vom Herzog von Salerno, dessen Sekretär er war, nicht nur für viele Jahre „bezahlten Urlaub", sondern auch eine Villa in Sorrent erhielt, um dort in Ruhe arbeiten zu können.[43] (Leider wurde der Besitz des herzoglichen Mäzens, weil dieser eine Verschwörung gegen Karl V. unterstützt hatte, beschlagnahmt, darunter auch das dem braven Bernardo geschenkte Haus.)

Die Manieristen repräsentierten die geistige Elite der Epoche. Ihr Tätigkeitsfeld und der gesellschaftliche Rahmen ihrer Existenz waren der Hof, die Akademie, die Geheimgesellschaft oder die Einsamkeit. Dank fürstlichen Mäzenatentums waren zahlreiche Höfe Heimat der manieristischen Kunst, Literatur und Wissenschaft. Die damals gebauten Fürstenpaläste waren mit Kunstschätzen angefüllt, die von feinstem Geschmack zeugten und mehr für das Privatleben als für Repräsentation bestimmt waren. Die manieristische Kunst diente in erster Linie nicht der Repräsentation oder Propaganda, und die fürstlichen Mäzene dachten auch nicht daran, ihren Ruhm mit Hilfe der Künstler und Schriftsteller zu vergrößern. Im Gegensatz zum Fürsten der Renaissance oder der Barockzeit

wollte der Mäzen der Spätrenaissance sich selbst seiner Kunstschätze erfreuen, da er zu der kleinen Welt der Eingeweihten, der Kenner gehörte. Rudolf II. war dafür ein Beispiel, er vernachlässigte aus diesem Grunde sogar seine Pflichten als Souverän. Ein weiteres Charakteristikum der manieristischen Paläste bestand darin, daß sie abgeschieden, fern von den Städten (Fontainebleau oder Escorial) erbaut wurden, zumindest aber außerhalb der Stadtmauern, wie der Palazzo Tè in Mantua oder der Palazzo Pitti in Florenz. Während später die barocken Paläste und Gärten für jeden Vorübergehenden geöffnet waren und jedermann in Versailles freien Zutritt erhielt, waren Hof, Garten und vor allem die eifersüchtig gehüteten Sammlungen der manieristischen Paläste nur einer kleinen Zahl von Auserwählten zugänglich.[44] In dieser Zeit entstanden die ersten großen Kunstsammlungen. Die geizigsten Herrscher der Welt, wie Philipp II. oder Rudolf II., gaben mit leichter Hand ihr Geld her, um den Wert ihrer Sammlungen zu erhöhen. Zur Entstehungszeit der Wunderkammern, dieser Vorläufer der Museen, bestimmte nicht die Schönheit der Gegenstände ihre Wahl, sondern deren ungewöhnlicher Charakter, der Wert als Kuriosität, nach den oft zitierten Worten von Sueton die „vetustas" und die „raritas".[45] In der Malerei wurde vor allem die Originalität eines Bildes geschätzt, und so ist es zu verstehen, daß die phantastischen und geheimnisvollen Bilder des Hieronymus Bosch ihren Platz im Escorial fanden und die Porträts Giuseppe Arcimboldis, die aus Blumen, Tieren, Früchten und anderen Objekten komponiert, reich an Symbolen, künstlerisch aber abgeschmackt waren, an den Prager Hof gelangten.

Die Welt der Akademien war ebenso elitär und abgeschlossen.[46] Schon früher hatte man gelehrte literarische Gesellschaften gekannt, aber die privilegierten Gemeinschaften, die exklusiven Stätten der Künstler und Gelehrten, zu denen sich die Akademien entwickeln sollten, waren in der Periode des Manierismus entstanden. In Italien haben sie sich tatsächlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert profiliert. Jede einigermaßen bedeutende Stadt besaß ihre Akademie, oft sogar mehrere. Neben den mit Zustimmung der Herrscher und verschiedener kirchlicher und weltlicher Autoritäten arbeitenden Akademien konnte man sehr bald die Entstehung teilweise oder völlig

geheimer Gesellschaften, alchimistischer Zirkel und verschiedenster Geheimbünde beobachten. Diese wurden von vornehmen Personen unterstützt bzw. beschützt. Ganz allmählich bauten die verschiedenen Organisationen der intellektuellen Elite ihr Netz auf dem gesamten Kontinent aus und bildeten den Ausgangspunkt für Gesellschaften, deren Ursprung bis heute noch nicht bekannt ist, wie die Rosenkreuzer oder später die Freimaurer.[47]

Schließlich war die Zahl auch jener nicht zu übersehen, die als sicherstes Mittel, sich vom Leben abzuwenden und sich in einen Elfenbeinturm einzuschließen, die Einsamkeit gewählt hatten. Natürlich benötigte man dazu ein angemessenes Vermögen und ein Schloß, in dessen Umgebung die Zurückgezogenheit angenehm war. Von Montaigne bis zu János Rimay haben viele tatsächlich diese Lebensweise gesucht und praktiziert, indem sie sich in voller Absicht vom höfischen Leben abwandten und das Leben eines „zurückgezogenen Höflings" lebten.[48] Nicht selten waren die manieristischen Literaten dem Hofe gegenüber feindlich eingestellt, wiesen den Kodex des Castiglione zurück, wandten sich gegen politische Intrigen des Hoflebens und lehnten es ab, sich demütig in den Dienst eines Fürsten zu stellen. Ihre Werke drückten ebenfalls diese Gefühle aus, so z. B. die Schriften von Giovanni della Casa, einem der größten Schöpfer der lyrischen Dichtung des Manierismus, von Tasso oder dem Ungarn János Rimay. Der Hof zog diese Intellektuellen nur dann an, wenn er keine politische Mission erfüllte, sondern sich in eine Art Musenhof verwandelte.

Wenn wir die „Soziologie" des Manierismus erforschen, so zeigt sich vor unseren Augen – nicht sosehr in sozialer als vielmehr in geistiger Hinsicht – eine exklusive und aristokratische Welt. „Ich hasse die vulgäre Masse, und ich widme meine fremdartigen Verse nur jenen Menschenseelen, die die Gelehrsamkeit adelt und der Adel heiligt", schrieb George Chapman in der Widmung eines seiner Bände (1595)[49], die besonders treffend die Stellung der manieristischen Autoren wiedergibt. Die Isolierung vom ungebildeten Volk führte dazu, daß die Autoren sich oft sträubten, ihre Werke zu veröffentlichen, wie z. B. John Donne.[50]

Die Elite, die sich von den breiten Schichten der Gesellschaft fernhielt, sich über die sozialen Klassen, die Nation und die Kirche erhob, war kosmopolitisch und interkonfessionell. Schon als die Renaissance immer mehr auch die nationalen Belange zu vertreten begann und als auf den Spuren der Reformation die Widersprüche der Konfessionen Form angenommen hatten und gefestigt waren, fuhren die Manieristen fort – allerdings von einer zunehmend anachronistischen Position her –, die kosmopolitische und tolerante Ausgangsposition des Humanismus zu verkünden und sie mit edler Gesinnung zu verteidigen.

Dieser Kosmopolitismus der manieristischen Elite wurde durch ständige Reisen der Gelehrten und Künstler des 16. Jahrhunderts sehr gefördert. Aus zahllosen Beispielen sei nur ein einziges angeführt, das des großen Mediziners Andreas Vesalius, der in Brüssel geboren wurde, in Leuven, Paris, Köln und Montpellier studierte, in Padua, Bologna und Pisa lehrte und als Arzt am spanischen Hof und in den kaiserlichen Armeen diente usw. Die markantesten Persönlichkeiten der Zeit wurden überall mit offenen Armen empfangen, und man reichte sie von Hand zu Hand: So besuchte Giordano Bruno in einem Zeitraum von zehn Jahren ganz Europa von Paris bis Prag und von Oxford bis Wittenberg. Andere beeinflußten dank ihrer Korrespondenz die Literatur, so jener Justus Lipsius, der uns wie ein Präsident einer internationalen Akademie anmutet und durch seine Briefe als letzter Vertreter der lateinischen Humanisten vom Typ eines Erasmus die ganze wissenschaftliche Welt beeinflußte.

In dieser Epoche hat das Lateinische zum letztenmal für ganz Europa als internationale Sprache in den intellektuellen Beziehungen eine große Bedeutung gehabt. Auch die Embleme, Imprese, die nachgeahmten Hieroglyphen und andere symbolische Zeichen dienten für die exklusive internationale Kommunikation der Eingeweihten. Dank der von der Mode schnell angenommenen Druckgraphik dehnte sich seit der Erfindung des Buchdrucks der beschleunigte Austausch kultureller Güter auch auf die schönen Künste aus.[51] Die manieristische Malerei ist in besonderem Maße der Tatsache zu Dank verpflichtet, daß die „nordischen" Künstler (der Niederlande und Deutschlands) vor allem auf ihren Reisen die italienische Kunst kennenlernen

konnten, während die Italiener die Stiche nach Werken eines Albrecht Dürer oder eines Lucas van Leyden bewundern konnten.[52] Die großen Zentren des Manierismus, wie das Prag Rudolfs II., trugen einen internationalen Charakter par excellence. Dank dem Kaiser, der sich für alles interessierte, was außergewöhnlich war, konnte man dort den Dänen Tycho Brahe, den Italiener Giuseppe Arcimboldi, den Flamen Bartholomäus Spranger, den Engländer John Dee, den Deutschen Johannes Kepler und natürlich zahlreiche Tschechen, Österreicher und Ungarn vereint sehen.

In diesen Jahrzehnten der Gegenreformation und der Religionskriege wurde von den Autoren, Künstlern und Gelehrten des Manierismus den Glaubensunterschieden keine besondere Beachtung geschenkt. In den Jahren um 1600 setzte sich in Ungarn, das in religiöser Hinsicht völlig uneins war, die intellektuelle Elite aus Persönlichkeiten und Mäzenen zusammen, die den verschiedensten Konfessionen angehörten. Der humanistische Prälat Demeter Napragi, der Dichter und gelehrte Lutheraner János Rimay, der gelehrte kalvinistische Prediger und Stoiker János Ceglédi, der Dichter und unitaristische Politiker János Petki und der kluge hebräische Sprachgelehrte und Führer der häretischen Sabbatianer Simon Pécsi sowie eine ganze Reihe ihrer Schüler pflegten freundschaftliche Beziehungen zueinander und wandten sich gegen protestantische und katholische Intoleranz.[53] Die heterodoxen oder häretischen Bestrebungen im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, die auf dem ganzen Kontinent auftraten, haben alle das Prinzip der Toleranz sowohl für das Christentum als auch für Juden und Mohammedaner vertreten. Guillaume Postel und der häretische Theologe Jakob Paläologus hofften auf die Vereinigung der christlichen, jüdischen und muselmanischen Religion. Immer wieder stoßen wir auf Wortführer für eine christliche Einheit, die von konfessioneller Zwietracht befreit ist, im Lager des Katholizismus ebenso wie bei den Kalvinisten, so Patrizi in Rom oder Pareus in Heidelberg. Und Heinrich IV., der sich für den Frieden zwischen Katholiken und Protestanten sowie für die Koexistenz beider Glaubensrichtungen eingesetzt hatte, erfreute sich gleichermaßen der Sympathien Giordano Brunos wie der der lutherischen Rosenkreuzer.[54]

Jedoch konnten sich Kosmopolitismus und religiöse Toleranz im Schoße der politischen Verhältnisse Europas, das unaufhaltsam auf den Dreißigjährigen Krieg zusteuerte, nur als naive Hirngespinste erweisen. Solche Absichten waren den aktuellen Tendenzen der historischen Entwicklung entgegengesetzt. Denn gerade am Ende des 16. Jahrhunderts traten die Klasseninteressen verstärkt hervor, meistens unter dem Deckmantel konfessioneller Widersprüche oder Konflikte der Nationen, genauer, der Regierungssysteme oder Staaten. Entgegen den Idealen des Manierismus begünstigten die Verhältnisse der sich herausbildenden Barockzeit eindeutig die konfessionellen und nationalen Bestrebungen.

Bei der kurzen Erörterung des Kosmopolitismus und des Interkonfessionalismus sind wir auf das Problem der Ideologie des Manierismus gestoßen. Die Ideologie ist nur dann klar zu erkennen, wenn man weiß, daß der Manierismus nicht über eine eigenständige Philosophie verfügt, die von der Philosophie der Renaissance unterschieden oder ihr entgegengesetzt wäre. Die verschiedenen philosophischen Strömungen der Renaissance, von denen die meisten bereits im 15. Jahrhundert entwickelt worden waren, überlebten im Manierismus, nur die Proportionen wurden verändert und die Entwicklungslinie modifiziert oder deformiert.[55] Man traf eine gewisse Auswahl, einige philosophische Richtungen der Renaissance setzten die Manieristen nicht fort, andere dagegen förderten und entwickelten sie. Eine Szene aus dem *Labyrinth* von Comenius ist für die philosophische Position der Manieristen sehr bezeichnend. Im Kapitel XXXI gelangt Salomon an der Spitze einer großen Gefolgschaft in den Palast der Weisheit und mit ihm Patriarchen, Propheten, Apostel und Märtyrer, aber auch einige Philosophen, die man demzufolge als vollgültige Mitglieder dieser heiligen Gemeinschaft der Unsterblichen betrachten muß. Comenius nennt vier dieser Philosophen: Sokrates, Platon, Epiktet und Seneca. Aristoteles finden wir unter ihnen nicht, er erscheint jedoch alsbald an der Spitze einer Delegation von Sterblichen und versucht vergeblich, den irdischen Philosophen die Unsterblichkeit zu sichern.[56]

So werden die Platoniker und Stoiker unter die Unsterblichen eingereiht, Aristoteles und seine Gefährten jedoch in eine

irdische Sphäre der Vergänglichkeit versetzt. Die einen sind also die „heiligen" Weisen, die in das Mysterium der Göttlichkeit eingeweiht sind, die anderen sind nur die Gelehrten unserer Welt. Damit ist also eine deutliche Trennung zwischen den drei philosophischen Schulen der Antike vorgenommen, die die Renaissance wiederbelebt hatte, und Aristoteles wurde der Glorienschein der Weisheit göttlichen Ursprungs genommen.[57]

Die Denker des Manierismus waren eindeutig Anti-Aristotelianer. Sie lehnten den aristotelischen Rationalismus ab und schreckten ebenso vor seiner „linken" wie vor seiner „rechten" Konsequenz zurück. Die aristotelische Philosophie wurde infolge ihrer scholastischen und später neo-scholastischen Verwendung ein Stützpfeiler der Dogmen religiöser Orthodoxie. Andererseits mündete ihre averroistische Entwicklung in den Atheismus. Die Manieristen wollten aber weder zum einen noch zum anderen Lager gehören. Angesichts des Atheismus und des Materialismus lehrten sie eine christliche, idealistische Gesinnung, und angesichts der Scholastik kämpften sie für das Recht auf freie Forschung, für die Verwerfung der Dogmen und für eine liberale Religiosität.[58]

Die aristotelische Philosophie war fähig, Normen und Autoritätsprinzipien zu begründen, die im Verlauf der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sowohl in der Theologie, der Ethik und in den Naturwissenschaften als auch in der Rhetorik oder Poetik zu Stützpfeilern der Vorkämpfer des Barocks wurden. Die neue Feudalordnung und die Kirchen fragten kaum danach, in welchem Maße die Thesen des Aristoteles der Konfrontation mit historischen Tatsachen und mit den Entdeckungen in den Naturwissenschaften standhielten; diese Thesen rechtfertigten vernunftsgemäß das Autoritätsprinzip und waren damit unerläßlich.

Wissenschaftler wie Theoretiker des späten Humanismus konnten sich jedoch nicht über die Tatsache hinwegsetzen, daß das Ansehen des Aristoteles durch die Entdeckungen des Kopernikus und anderer ziemlich stark zurückgedrängt worden war. Dagegen kompromittierten diese neuen Forschungsergebnisse die abstraktere stoische und die platonische Philosophie nicht, die praktische und exakte Fragestellungen vermieden. Die platonische Metaphysik und die stoische Moral waren elastischer

als der aristotelische Rationalismus; sie waren keine abgeschlossenen Lehren und konnten deshalb nicht innerhalb eines starren Dogmensystems weiterentwickelt werden, und so waren sie geeignet, mit anderen Doktrinen eine synkretische Einheit zu bilden.[59] Gerade deshalb wurden sie zu den zwei bestimmenden philosophischen Richtungen des Manierismus. Aber dieser Platonismus war bereits bis ins Extreme deformiert und enthielt viele fremde Elemente, während der Stoizismus von christlichen Gedanken durchsetzt war.

Platonismus und Stoizismus ermöglichten schließlich die philosophische Formulierung und Rechtfertigung jener zwei Grundhaltungen, die den Manierismus kennzeichnen. Im Gegensatz zur Barockideologie, die in ihrem vollen, triumphalen Ausmaß aristotelisch und zugleich dogmatisch ist, waren die Repräsentanten der Spätrenaissance und des Späthumanismus entweder Anhänger einer esoterischen Richtung oder Wortführer einer moralisierenden Haltung. Erstere bildeten den unversöhnlichen Flügel des Manierismus. Dazu sind alle diejenigen zu rechnen, die unaufhörlich fortfuhren, die Geheimnisse von Universum, Natur und Göttlichkeit zu erforschen und zu ergründen – sei es auch im Rahmen religiöser Häresien oder der Naturwissenschaften. Die moralisierende Richtung dagegen vereinte all diejenigen, die sich aus der Welt zurückzogen, die in der Defensive waren, die – selbst um den Preis eines Kompromisses – alles, was von den humanistischen Idealen noch geblieben war, zu retten versuchten. Durch ihren Charakter, ihre Wesensart und ihre Traditionen waren Platonismus und Stoizismus geradezu prädestiniert, den esoterischen und moralisierenden Bestrebungen und Haltungen als theoretische Basis zu dienen.

Zwischen beiden Richtungen, der esoterisch-platonischen und der moralisierend-stoischen, und zwischen ihren Repräsentanten können wir eine ganze Reihe von Berührungspunkten und gegenseitige Sympathie hervorheben, und dies nicht nur in der Zeit des Manierismus, sondern auch schon früher. Das wichtigste antike Handbuch über die stoische Moral, das *Enchiridion* des Epiktet, wurde von einem der markantesten platonischen Dichter und Philosophen der Renaissance, von Poliziano, aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzt. Oft antworteten beide philosophische Schulen auf dieselben Fragen in gleicher

Weise, wenn auch im Korrelationsgefüge ihres eigenen Systems und unter Verwendung ihrer eigenen Terminologie.[60] Der esoterisch-platonische und der moralisierend-stoische Flügel des Manierismus bildeten tatsächlich den linken und den rechten Flügel ein- und desselben homogenen Lagers. Der Logik der historischen und ideologischen Entwicklung entsprechend kann man a priori begreifen, daß die Anhänger des einen Flügels, ob nun Philosophen, Häretiker oder Gelehrte, früher oder später im Kampf unterliegen mußten, während die Anhänger des anderen Flügels Schritt für Schritt zu einem Kompromiß mit den gegebenen Umständen übergingen, ihren Widerstand zurückdämmten und sich schließlich mit ihrem philosophischen Gepäck in die barocke Welt integrierten. Betrachten wir nun die Entwicklung dieser beiden Richtungen in ihrer Beziehung zueinander und in ihren Unterschieden, indem wir einen Blick in die Entstehungsgeschichte werfen.

Der Platonismus der Renaissance enthielt Aspekte, die nach der Entfaltung des Manierismus ihren Sinn verloren hatten, denn sie waren untrennbar mit dem optimistischen und harmonischen Höhepunkt der Frührenaissance verbunden gewesen. So waren, wie wir bereits aufgezeigt haben, die Vergötterung der Frau und der Liebe, der Kult der vollkommenen Schönheit und Harmonie, die den Petrarcismus inspiriert hatten und denen wir eine Vielzahl platonischer Traktate verdanken, dem Manierismus schon vollkommen fremd. Dagegen vermochte dieser um so besser jene Deformation des Platonismus, der aus dem Einfluß des Hermetismus herrührte, seinen Bestrebungen anzupassen.[61]

1463 hatte Marsilo Ficino, der Vater des florentinischen Neo-Platonismus, den *Corpus Hermeticum,* der wie zahlreiche andere Schriften Hermes Trismegistos, dem legendären Weisen aus dem antiken Ägypten, zugeschrieben wird, aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzt. In der Tat handelt es sich hier um ein Schriftstück einer ziemlich konfusen religiösen Philosophie, die aus dem zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung datiert und in welcher vulgarisierte pythagoräische Mystik sowie vulgarisierter Platonismus und Stoizismus mit Elementen verschiedener orientalischer Religionen vermischt sind. Aber die Gelehrten der Renaissanceepoche hatten niemals daran ge-

zweifelt, daß die Hermes Trismegistos zugeschriebenen Kommentare tatsächlich von diesem stammten und eine Weisheit enthielten, die noch älter war als die in den Büchern Moses oder aus dessen Zeit. Im Vorwort zu seiner Übersetzung unterstrich Ficino, daß Hermes den Beginn und den Ursprung verkörpere und seine Lehre die Grundlagen für Platon lieferte.

Im 15. Jahrhundert wurden dem Platonismus auch andere mystische und orientalische Elemente hinzugefügt: die orphischen Hymnen, die dem legendären Orpheus zugeschrieben werden, aber ebenfalls aus unserem Zeitalter stammen, die chaldäischen Prophezeiungen, die auf Zoroaster, den Begründer der iranischen Religion, zurückgehen sollen (ebenfalls aus dem 2. Jahrhundert), und schließlich die jüdische Mystik, die Kabbala, von der man annahm, daß sie seit ihrer Verkündung durch Moses an die Eingeweihten mündlich überliefert worden wäre, bis sie Ende des 13. Jahrhunderts aufgeschrieben wurde.[62]

In all diesen esoterischen und mystischen Werken, die man für älter als die Bücher des Christentums hielt, glaubte man die Quelle der authentischsten göttlichen Schöpfungslehren und die Naturgeheimnisse wie auch die Grundprinzipien einer „religio universalis" zu entdecken. Ein anderer bedeutender Vertreter des Platonismus der Renaissance, Pico della Mirandola, versuchte, all diese obskuren Spekulationen zusammenzuschmelzen und ihre Ähnlichkeit mit der christlichen Religion aufzuzeigen. Selbst Ficino, Pico della Mirandola und andere glaubten, aus den hermetischen und kabbalistischen Schriften zu Christus und der Heiligen Dreieinigkeit in Beziehung stehende Erklärungen herauszulesen. Das bewirkte, daß die Kirche den Reformbestrebungen nicht feindlich gegenüberstand, sondern die Verbreitung dieser Lehren tolerierte und daß sogar Papst Alexander VI. mit ihnen sympathisierte.

Der Hermetismus und die Kabbala, die unter dem Zeichen des Platonismus popularisiert wurden, hatten nicht nur eine mystisch-religiöse, sondern auch eine praktische und magische Seite. Beide Lehren deuteten die Existenz geheimer Zusammenhänge zwischen den Sternen und gewissen irdischen Phänomenen wie auch zwischen dem Zahlensystem oder den Kombinationen hebräischer Schriftzeichen und Naturerscheinungen an. Der Magier war derjenige, der diese Systeme kannte, sich in

ihren Verkettungen zurechtfand und die Schlüssel für die Geheimnisse besaß, durch die es möglich war, auf die Naturereignisse Einfluß zu nehmen und damit das Schicksal des Menschen mitzubestimmen.[63]

Die Magie der Renaissance hatte der Entwicklung des Humanismus einen großen Aufschwung verliehen, weil sie die Macht des Menschen über die der Natur stellte, die von dem Willen und den Fähigkeiten des Menschen bewegt werden konnte, natürlich nur, wenn es sich um außergewöhnliche Individuen handelte, die quasi unbegrenzte Kräfte besaßen. Selbst Machiavelli, der ebenso praktisch wie realistisch dachte und dem jedwede Mystik fernlag, hat grundsätzlich diesem alles vermögenden menschlichen Willen in seiner These von der virtù Ausdruck verliehen, und der Schatten des Magiers Pico della Mirandola fiel auch auf seinen *Fürsten.*

Jedoch besaß die Renaissancemagie nicht nur diesen Aspekt, den man als humanistisch werten kann; sie hatte auch ihre dämonische und in Schrecken versetzende Seite. Der große Systematiker auf diesem Gebiet war Cornelius Agrippa von Nettesheim. Von dieser faustischen Gestalt stammte *De occulta philosophia,* ein Werk, das 1510 entstanden und 1531 publiziert worden war. Dieses Handbuch der Magie war eine wahre Bibel für die Denker der manieristischen Zeit von Bruno bis Shakespeare. Auch wenn wenige Autoren den Namen Agrippas, der als dämonisch galt, erwähnten, so benutzten ihn doch viele.[64]

Auf paradoxe Art hat die hermetisch-magische Richtung des Platonismus eine wichtige Rolle für den Fortschritt der Naturwissenschaften übernommen.[65] Tatsächlich gab es unter den hermetischen Schriften eine Reihe von astrologischen und alchimistischen Studien, die sowohl den Forschungen auf dem Gebiet der Naturphilosophie als auch der praktischen Forschung in Astronomie, Physik und Chemie einen ernsthaften Impuls gegeben haben. So hat beispielsweise die Tatsache, daß in den Arbeiten, die Hermes Trismegistos, dem angeblichen Stifter der altägyptischen Religion, zugeschrieben wurden, die Sonne eine geheiligte Rolle spielt, Kopernikus zu seinen astronomischen Beobachtungen ermutigt. Paracelsus, der größte Alchimist aller Zeiten und Schüler des Agrippa, wurde durch seine Entdeckungen einer der Pioniere der modernen Chemie.

Die mnemotechnischen und lullistischen Versuche, die schon erwähnt wurden, als wir von den Phänomenen der Krise des Humanismus sprachen – z. B. jene von Giulio Camillo –, waren eng mit hermetisch-magischen und kabbalistischen Vorstellungen verbunden. Die Verbindung des Lullismus mit den Lehren der Kabbala war besonders leicht möglich, weil das bedeutendste Werk der Kabbalisten, der *Zohar*, in Spanien genau in der Zeit Lullus' erschienen war. Im übrigen sind die beiden Lehren von der Form her ähnlich, die Kombination der Merkmale, der Bilder und der Zeichen spielt dabei eine gleich große Rolle, und jede der beiden Lehren verkündete den Besitz universellen Wissens. Allerdings basiert die erstere auf philosophisch-logischer und die andere auf mystisch-religiöser Weltanschauung.[66] Auch im Licht der esoterischen Bestrebungen erschien der Wirkungsbereich der Hieroglyphen und Embleme, die Geheimnisse in sich bargen oder versprachen, in seinen realen Dimensionen. Die Adepten des legendären Ägypters Hermes Trismegistos hatten zu Recht geglaubt, daß die Hieroglyphen „Figuren waren, mit denen die alten Ägypter ihre geheimen Mysterien und göttlichen Dinge aufzeichneten"[67].

Die esoterisch-platonische Tendenz des Manierismus war auf den Prinzipien begründet, von denen wir gerade gesprochen haben. In Italien stand die spätere Entwicklung dieser Richtung in engem Zusammenhang mit der naturwissenschaftlichen Forschung und deren philosophischen Schlußfolgerungen. Deshalb erhielten die hervorragenden italienischen Denker der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Philosophiegeschichte den Namen „Naturalisten".[68] Zu ihnen zählt man Geronimo Cardano (1501–1576) und Giambattista della Porta (1535–1615), deren geniale wissenschaftliche Entdeckungen sich mit der Suche nach dem Stein der Weisen und mit Kommentaren über die Magie vermischten. Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus ist Bernardino Telesio (1509–1588), der den modernen Raum-Zeit-Begriff erarbeitete, der hervorragendste und auch der verständlichste von allen. Er war ein Vorläufer der Newtonschen Auffassung vom absoluten Raum und von der absoluten Zeit und der erste, der sich ernsthaft bemühte, die aristotelische Philosophie von der Natur durch eine andere zu ersetzen.[69] Diese Naturalisten widmeten sich gänzlich der praxisbezogenen For-

schung und bezogen sich bei ihren Versuchen auf keines der alten philosophischen Systeme. Aber sobald sie sich im Studium philosophischer Fragen versuchten, stießen sie unverzüglich auf das platonische System.[70] Ebenso gingen auch Telesio und einer der größten Theoretiker des Manierismus, der nur wenig bekannte und oft falsch interpretierte Francesco Patrizi (1529 bis 1597), vor.

Bis heute hat die Forschung nicht einmal eine systematische Durchsicht seines enormen literarischen Vermächtnisses vorgenommen, dessen größter Teil uns in Form von Manuskripten überliefert ist. Patrizi befaßte sich mit Arbeiten zur Mathematik, Optik, Kriegskunst und zur Regulierung von Gewässern. Seine Auffassungen ähneln stark denen von Telesio, doch interessierte sich dieser mehr noch für Poesie und Philosophie. Patrizi war ein Freund von Torquato Tasso, mit dem er zahlreiche Diskussionen führte, und wir verdanken ihm das originellste und umfangreichste Werk der Poetik des 16. Jahrhunderts, das in den achtziger Jahren entstanden war und zu einem großen Teil unveröffentlicht blieb.[71] Er verfaßte auch eine Rhetorik oder vielmehr eine Antirhetorik, in der er die Berechtigung dieser damals hoch geschätzten Wissenschaft in Zweifel zog.[72] Er hat uns ferner ein methodologisches Essay über die Geschichtswissenschaft hinterlassen, in welchem er, ganz im Gegensatz zur Auffassung des Barocks, die Geschichte nicht als eine für die menschliche Handlungsweise gültige Beispielsammlung betrachtete.[73] Alle seine Aktivitäten waren von einem gemeinsamen Leitfaden gekennzeichnet: der Opposition gegenüber Dogmen und Normen sowie der Auseinandersetzung mit der Philosophie des Aristoteles. Das wird auch in seinen philosophischen Werken und in deren Zusammenfassung, der *Nova de universis philosophia,* die 1591 erschienen ist, spürbar.

Patrizi folgt in diesem Werk der platonischen und hermetischen Tradition, was auch dadurch manifestiert wird, daß er in einer Neuübersetzung die vollständigste Sammlung hermetischer Schriften in sein Buch einbezieht, ebenso wie die Prophezeiungen des Pseudo-Zoroaster. Aber wir werden von der Beziehung Patrizis zur platonischen und hermetischen Tradition noch mehr überzeugt, wenn wir in Betracht ziehen, daß 1640 die Ausgabe des gleichen Werkes den Titel *Naturalis magia*

trug. Obwohl die Verquickung metaphysisch-platonischer Spekulationen mit den Ergebnissen der modernen Naturwissenschaften zu einer Konfusion führte, ist doch nicht der Mut des Autors zu leugnen, der die traditionellen Thesen selbständig neuformte und originell weiterentwickelte.[74]

Patrizi stellte sein Werk und die Ausbreitung der hermetischen und platonischen Philosophie in den Dienst eines weiteren Ziels – den Religionsfrieden und die religiöse Einheit für Europa. Er war überzeugt, daß sich der Platonismus und der Hermetismus mit der katholischen Lehre vereinbaren ließen und daß diese in einer solchen Form darüber hinaus auch für die Protestanten Anziehungskraft besäße. Um eine solche Wirkung zu erzielen, mußte man seiner Meinung nach die Lehren von Platon propagieren; es gelang ihm – 1578 in Ferrara und später, 1592 – in Rom einen Lehrstuhl für platonische Philosophie zu gründen; dazu war es notwendig, die religions- und gottfeindliche Philosophie des Aristoteles zu widerlegen und damit die offizielle Stütze der Scholastik aufzuheben.[75]

Patrizi hatte vergeblich geglaubt, damit dem Katholizismus einen Dienst zu erweisen. Er hatte sein Werk dem Papst persönlich gewidmet. Aber die sich an Aristoteles und an die Scholastik anlehnende kirchliche Orthodoxie akzeptierte seine philosophischen Auffassungen nicht. Gegen sein Werk wurde ein Prozeß angestrengt, und im Jahre 1595 wurde es verurteilt, verboten, und der Autor wurde aufgefordert, es umzuarbeiten.[76] Patrizi jedoch hielt sich nicht daran. Er billigte sogar, daß sein Verleger Titelseite und Autorennamen änderte, um bereits gedruckte Exemplare absetzen zu können. Das war in jener Zeit, in der Giordano Bruno, in dessen Prozeßakten der Name von Patrizi oft erwähnt wurde, schon im Gefängnis der Heiligen Inquisition litt, nicht ohne Gefahr.[77] Der einige Jahre später unerwartet eintretende Tod Patrizis ersparte ihm weitere Unannehmlichkeiten.

Wenden wir uns nun jenem Zeitgenossen Patrizis zu, der seinem Schicksal nicht entgehen konnte – Giordano Bruno, dem genialsten Denker des Manierismus, vielleicht sogar der gesamten Renaissance. Wegen der außerordentlichen Komplexität seiner Gedanken, der Anzahl seiner ungenügend erläuterten Schriften und wegen ihrer wirklich vorhandenen oder schein-

baren Widersprüche ist die Interpretation von Brunos Werk Gegenstand ständiger Diskussionen. Im Rahmen dieser Arbeit ist es nicht möglich, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, ob Bruno ein aufgeklärter Wissenschaftler, der Pionier moderner Erkenntnisse, der Schöpfer der materialistischen Naturauffassung oder ein Reformator der Religion, ein großer Magier, der Prophet von Hermes Trismegistos oder sogar alles zugleich gewesen ist.[78] Ich begnüge mich zu zeigen, wie sich Bruno dem Manierismus zuwandte und wie er den Höhepunkt der platonischen und hermetischen Richtung der Naturphilosophie bildet.

Am 27. Februar 1600 gab auf dem Scheiterhaufen des Campo dei Fiori kein einsamer Märtyrer sein Leben hin, sondern die Zentralgestalt der intellektuellen Elite des ausgehenden Jahrhunderts. Bruno war aus dem Kloster der Dominikaner entflohen, hatte Hals über Kopf das kalvinistische Genf verlassen, aber er hatte eine günstige und anregende Atmosphäre in Paris, London, Prag und in dem damals liberalen Wittenberg finden können, überall dort, wo die Möglichkeit freier Meinungsäußerung gegeben war, überall dort, wo er sich im Kreise rastlos Suchender befand. Unter seinen Vorgängern von Ficino bis Agrippa und von della Porta bis Patrizi finden wir die Hauptvertreter der hermetisch-platonischen Richtung. Bruno interessierte sich ununterbrochen für die Vervollkommnung der „ars memoriae" und für die Entwicklung der lullistischen „ars magna".[79] Überall in seinen Werken finden sich Spuren von emblematischer Phantasie[80], und schließlich war die Magie eines seiner Hauptthemen.[81] Er war ein überzeugter Anhänger des Hermetismus und zögerte nicht, die Religion der Ägypter höher zu schätzen als die jüdische oder die christliche. Dieses Erbe war aber nur der Ausgangspunkt seiner Philosophie. Seine historisch bedeutsame Neuerung bestand darin, mit genialer Intuition die philosophischen Lehren aus der kopernikanischen Entdeckung zu ziehen. Nach Kopernikus steht die Erde nicht mehr im Mittelpunkt des Weltalls, nach Bruno ist es auch nicht die Sonne; seiner Meinung nach ist es sinnlos, einen solchen Mittelpunkt überhaupt zu suchen, denn es existiert allein ein unendlicher Raum, in dem unser Sonnensystem nur eines der unzähligen Teile des Universums ist. In den Vorstellungen von Bruno explodierte das antike und mittelalterliche Weltall ein

für allemal und ließ in diesem Kosmos keinen Raum für einen Gott der einen oder anderen Religion. Und als er den Menschen nicht nur aus dem Mittelpunkt des Universums an die Peripherie versetzte, sondern direkt in die unendliche Leere, zog er die letzten Konsequenzen aus der Krise des Humanismus.

Mit Bruno gelangte die anti-aristotelische Philosophie des Manierismus zu ihrem Höhepunkt, weil das tatsächlich unendliche Universum, in dem das Oben und das Unten bedeutungslos sind, in dem der Mensch keinen festen Halt noch Unterstützung findet, das aristotelische philosophische System, dessen Grundlage ja ein begrenztes Universum ist, in Frage stellt. Für Bruno stellten die katholische und die protestantische Theologie, genauso wie die aristotelische Philosophie, eine Welt von Dogmen, Regeln und Glaubenslehren dar, gegen die er sich seit seiner Kindheit gewandt hatte, indem er sich „Feind jedes Gesetzes und jedes Glaubens" (d'ogni legge nemico et d'ogni fede) nannte, und gegen die er während seines ganzen Lebens einen ununterbrochenen Kampf führte. In seinen Werken verkündete er seine Ideen wie ein Apostel, und er versetzte seinen Gegnern Schlag um Schlag, den „Pedanten" (darunter verstand er Philosophen und Professoren) und den „heiligen Eseln" (den Theologen der verschiedenen Konfessionen).

Zum Zeitpunkt des Todes von Giordano Bruno hatte der letzte italienische Anhänger der hermetischen Tradition, Tommaso Campanella, ebenfalls ein ehemaliger Dominikaner, schon begonnen, seine dritte Strafe von siebenundzwanzig Jahren Gefängnis zu verbüßen. Seine mystische, theokratische und kommunistische Utopie belebte mittelalterliche Vorstellungen neu, und deshalb standen seine Ideen dem Barock näher, aber sein Interesse für die Magie (er betrachtete sich selbst als einen Magier) sowie sein Sonnenkult in Verbindung zum Hermetismus stellten ihn trotzdem in die Reihe der letzten Vertreter des Manierismus in Italien.

Patrizi hatte Illusionen in bezug auf eine hermetische Reform der katholischen Lehre, und auch Campanella träumte von einer Art sozialer und religiöser Reform. Anfangs hegte er den Gedanken an einen bewaffneten Aufstand, später aber setzte er seine Hoffnung in das Handeln des Papstes. Ein anderer religiöser utopischer Reformator, Francesco Pucci, kam zur gleichen

Zeit wie Giordano Bruno nach Italien, um dort seine Theorie von einer universellen christlichen Republik vorzustellen und um in diesem Sinne einen Aufruf an den Papst zu richten. In Kenntnis dieser Tatsachen vermutet man nicht ohne Grund, daß Bruno, der sich zwar gegenüber der Religion und der Kirche gleichgültig zeigte, trotzdem Illusionen bezüglich einer religiösen Reform hatte, die eine soziale und moralische Erneuerung begünstigen sollte. Wir können sicher sein, daß die Einladung eines jungen Venezianers, ihn die „ars memoriae" zu lehren, nicht der Hauptgrund, sondern ein Vorwand für seine Rückkehr nach Italien gewesen war, um so mehr, da er zu dieser Zeit beabsichtigte, eines seiner Werke dem Papst zu widmen und ihm persönlich zu begegnen. In den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts verschmolz die hermetisch-platonische Richtung des Manierismus mit einer katholischen Heterodoxie und mit der Utopie einer pantheistischen „religio universalis" unter der Führung des Papstes, unter dem Zeichen der humanistischen Toleranzvorstellungen und Ideen sozialer Gerechtigkeit.[82]

Die siegreiche Gegenreformation, der triumphierende Barock und das Rom von Bellarmin konnten diese Bestrebungen allerdings nicht tolerieren. 1597 starb Patrizi, im gleichen Jahr vollstreckte man das Todesurteil an Pucci, der sich seit 1594 in Haft befand. Sein Mitgefangener Campanella wurde freigelassen, organisierte von 1598–1599 den Aufstand von Kalabrien und befand sich vom November des Jahres 1599 an erneut in Haft, diesmal in Neapel. Infolge dieser Ereignisse nahm der Prozeß für Giordano Bruno eine tragische Wendung, und am 8. Februar 1600 wurde ihm sein Todesurteil verkündet. Zu dieser Zeit folterte man Campanella in den Gefängnissen von Neapel, und nur durch das erfolgreiche Vortäuschen von Wahnsinn entging er dem Scheiterhaufen. All diese Tatsachen setzten dem italienischen Manierismus einen Endpunkt. Es soll hier nicht versäumt werden, die von Bruno im Augenblick der Verkündung seines Todesurteils an die Richter gerichteten Worte – gleichsam die letzte Botschaft des italienischen Manierismus – zu zitieren: „Vielleicht fürchten Sie es mehr, mein Urteil auszusprechen, als ich, es zu hören."[83]

Es versteht sich von selbst, daß die platonischen und hermetischen Theorien in ihrem Zusammenhang mit der Naturphilo-

sophie und der Esoterik des Manierismus nicht auf Italien begrenzt blieben. Gewisse Tendenzen, besonders die häretischen und heterodoxen Strömungen, haben sich in großem Maße außerhalb der Halbinsel entfaltet. Jedoch hat die Forschung bis zum heutigen Tage noch nicht einmal annähernd diese besonderen, komplexen, verzweigten und dennoch durch aber Tausende Fäden verbundenen Phänomene untersucht. Ich erlaube mir, zur Illustration nur einige der repräsentativen Figuren vorzustellen.

Michel Servet (1511–1533) gebührt zu Recht der erste Platz in dieser Aufzählung. Durch Neoplatonismus inspiriert, entdeckte er gleichermaßen den Blutkreislauf in den menschlichen Lungenflügeln und stellte die heilige Dreifaltigkeit in Abrede. Von den Franzosen müssen wir Jacques Gohory († 1576) erwähnen, den Schüler von Paracelsus und Kommentator von dessen Werken, der eine private Akademie gründete.[84] Weiterhin seien der Mathematiker, Astrologe und orientalische Linguist Guillaume Postel, der Autor hermetischer und kabbalistischer Schriften, genannt[85] sowie der späte Jean Bodin, der hochbetagt in seinen *Heptaplomères* (1593) die gemeinsame, verflossenen Jahrhunderten angehörige Wurzel aller Religionen suchte, die „naturalistische" einbegriffen, und ihre ursprüngliche Einheit wiederherzustellen beabsichtigte.[86] Und wahrscheinlich hätte die Laufbahn von Petrus Ramus, der sich der kalvinistischen Scholastik widersetzte und als Anti-Aristotelianer in der Debatte mit Bèze auftrat, zu einer ähnlichen Haltung geführt, wenn ihm nicht die Bartholomäusnacht ein vorzeitiges Ende gesetzt hätte. Auf jeden Fall bildeten seine Anhänger eine heterodoxe Strömung im Schoße des Kalvinismus. Magie, Interesse an der Naturphilosophie, Anti-Aristotelismus und hermetisch-platonische Tradition charakterisieren gleichermaßen Denken und Tun des blendenden Politikers und englischen Abenteurers Sir Walter Raleigh.[87] Auch sein Landsmann, der Mathematiker, Magier und Spiritist John Dee (1527–1608), nahm in der Geschichte der Esoterik des 16. Jahrhundert einen bedeutenden Platz ein.[88]

Vertreter esoterischer Richtungen fehlten auch in Mitteleuropa nicht. Der Philosoph und Scharlatan Paulus Scalichius (1534–1575), der die kabbalistischen Schriften sehr gut gekannt

haben muß und der Lullus und Agrippa plagiiert hatte, stammte aus Zagreb.[89] Johannes Jessenius (1566–1621), der von slowakischer Herkunft war, sich aber „nobilis Hungarus" nannte, kann als ein Schüler von Patrizi betrachtet werden, unter dessen Einfluß er den *Zoroaster* (1593), sein Werk über die Naturphilosophie und den Hermetismus, geschrieben hat.[90] In besonderem Maße haben Polen und Siebenbürgen die rastlosen Gemüter der damaligen Zeit angezogen, weil die politische Situation in diesen Ländern die dauerhafteste Sicherheit zu bieten schien.

Die Häretiker, die gezwungen waren, Italien und die Schweiz zu verlassen, emigrierten immer zahlreicher in diese beiden Länder, und gemeinsam mit ihren polnischen und ungarischen Gesinnungsfreunden trugen sie zum Aufblühen des Libertinismus bei, der die heilige Dreifaltigkeit zurückwies. Unter anderen schuf Jakob Paläologus (1520?–1585), einer der interessantesten Vertreter des Antitrinitarismus, seine bedeutendsten Werke in Siebenbürgen, bevor er sein abenteuerliches Leben als Opfer der Inquisition in Rom beendete.[91]

Das Schicksal von vielen hier erwähnten, aber auch ungenannten Persönlichkeiten hatte ein tragisches Ende genommen. Servet, Ramus, Raleigh, Jessenius und Paläologus haben das Los von Bruno und Pucci geteilt, und wenn John Dee diesem entgangen ist, dann einzig und allein nur deshalb, weil er den Ratschlägen von Pucci nicht gefolgt war und ihn nicht auf dessen verhängnisvoller Reise nach Rom begleitet hatte. Zwar sind Raleigh und Jessenius nicht wegen ideologischer Streitfragen oder wegen ihrer manieristischen Ideale, sondern aus politischen Gründen auf das Schafott gestiegen. Aber schon das allein genügte, um zu beweisen, daß sie unfähig waren, sich in das herrschende System ihrer Zeit zu integrieren.

Die Geheimgesellschaft der Rosenkreuzer können wir als die letzte Manifestation hermetischer Tradition betrachten. Wir kennen kaum ihre Ziele, denn ihre Führer, die 1614 ihr Manifest veröffentlicht hatten, versuchten, den Ursprung, das Ziel und die Aktivitäten ihrer Organisation mit Geheimnissen zu umgeben. Es steht jedoch außer Zweifel, daß ihre Vorstellungen die Idee von einer umfassenden religiösen, moralischen und auch sozialen Reform bargen und daß sie in Opposition zu jeder theologischen Orthodoxie und religiösen Intoleranz standen.

Übrigens lassen sich persönliche Beziehungen zwischen den Rosenkreuzern und Campanella nachweisen. Die Entstehung der Bewegung der Rosenkreuzer beweist, daß von da an die hermetische Richtung unwiderruflich zur Illegalität verurteilt war und nur im Rahmen einer geheimen Gruppierung, einer illegalen Sekte, überleben konnte.[92] Nicht nur wegen der Verfolgungen, sondern auch infolge der philologischen Beweisführung aus dem Jahre 1614, welche endlich demonstrierte, daß die Hermes Trismegistos zugeschriebenen Schriften nach Christi Geburt entstanden waren und deshalb keine vorchristlichen Weisheiten[93] enthielten, fühlten sie sich veranlaßt, sich zu einem Geheimbund zusammenzuschließen. Einer der letzten Anhänger des Mythos der Rosenkreuzer, der Engländer Robert Fludd (1574–1637), der alle diese Tatsachen ignorierte, führte in seinen hermetischen, kabbalistischen und magischen Arbeiten letztendlich nur den Kampf eines Don Quijote.

Schon ihre Gegner aus der damaligen Zeit waren sich der Inhärenz der so unterschiedlich scheinenden Phänomene der esoterisch-platonischen Strömung bewußt. Das zeigte sich in den Auffassungen von Marin Mersenne (1588–1648), einem Bewunderer Galileis und Freund von Descartes und Gassendi. Als er seinen Kampf gegen die magischen Anschauungen der Renaissanceepoche begann, richtete er seine Angriffe vor allem gegen die Vertreter der hermetisch-platonischen Richtung. In seinem Werk *Questiones in Genesim* (1623) finden wir sie fast alle als Vertreter des Aberglaubens und der Pseudowissenschaft. Der große Ficino und Pico della Mirandola, Agrippa und Patrizi, Bruno und Campanella sowie die Rosenkreuzer und insbesondere ihr unerschrockener Wortführer Robert Fludd wurden alle aus dem Reich der Wissenschaft verjagt.[94]

Im Gegensatz zur Geschichte der esoterisch-platonischen Richtung mutet die Entwicklung der moralisierend-stoischen Strömung ruhig und weniger dramatisch an. Aber wenn auch die äußeren Ereignisse und die spektakulären Zusammenstöße tatsächlich selten waren, sind die Spannungen, die Gegensätze, die Widersprüche in der Seele und die inneren Kämpfe dafür um so zahlreicher. Schon die Tatsache allein, daß die Fragen der Ethik eine zentrale Rolle im Bewußtsein eines großen Teils der Intellektuellen der Epoche spielten, zeigt schon ein Sym-

ptom des Konflikts und der Krise. In der aufsteigenden Periode und auf dem Höhepunkt der Renaissance hatten sich, ebenso wie in anderen im Aufschwung befindlichen, revolutionären Epochen der Geschichte, die Geistesschaffenden kaum mit moralischen Problemen auseinandergesetzt. Nicht weil sie unmoralisch waren, sondern weil der Kampf für den menschlichen Fortschritt, der humanistische Elan, zur völlig freien Entfaltung der schöpferischen Energien des Menschen von vornherein als Durchsetzung der edelsten Moral galt, die kein besonderes Nachdenken über Fragen der Ethik erforderte. Revolutionäre Entwicklung und revolutionäres Handeln haben nie etwas vom Moralisieren gehalten, dieses ist vielmehr immer das Ergebnis eines Stockens im revolutionären Elan, eines Verlustes erster Illusionen, eines durch kühnes Vorangehen entstandenen Konflikts. Es ist also begreiflich, daß die Konzentration auf die Ethik eine der charakteristischsten Manifestationen der Krise der Renaissance ist und sich nicht vom Wiederauftauchen und der Wiederbelebung des Stoizismus trennen läßt. Für die Humanisten kam als eine akzeptable Moralphilosophie nur die stoische Richtung in Frage.

Die Werke der griechischen Begründer des Stoizismus sind nicht überliefert, nur Fragmente oder einige Zitate sind auf uns gekommen. Erst seit der römischen Epoche, seit Cicero, kennen wir vollständige stoische Werke, von denen die meisten den Fragen der Ethik gewidmet sind. Entgegen der platonischen und aristotelischen Tradition, die die verschiedensten Gebiete der Philosophie vereinigt, ist die Tradition des Stoizismus besonders auf seine umfangreiche Moralphilosophie begrenzt. Die stoischen Autoren der Antike boten den Humanisten eine Ethik, die auf Vernunft begründet und natürlich von der Religion und der christlichen Theologie unabhängig war, aber dennoch mit einer individuelleren, menschlicheren und antidogmatischen Form des Christentums vereinigt werden konnte. Die christliche Rezeption des Stoizismus war schon von den Kirchenvätern begünstigt worden, die von den Humanisten so verehrt wurden, daß sogar das Mittelalter sich nicht scheute, antike Stoiker wie Seneca insgeheim als Christen zu betrachten. Thomas James hat 1598 in der Einführung seiner Übersetzung des Werkes von Du Vair *The moral philosophy of the stoics* die Meinung von

sehr vielen zum Ausdruck gebracht, als er erklärte, daß „keine Philosophie gegenüber dem Christentum mehr Vorteile bietet und ihm näher steht als die Philosophie der Stoiker“[95].

Durch einige ihrer Grundgedanken schien diese Philosophie besonders attraktiv und aktuell für die intellektuelle Elite zu sein, die die Krise der Renaissance miterlebte. Der Stoizismus, zumindest seine einzige zugängliche Form, die der römischen Epoche, war eine aristokratische Richtung, die der Überlegenheit der Intellektuellen entsprach und sich unter den breiten Massen nicht ausdehnen konnte. Dieser Tatbestand bleibt bestehen, selbst wenn wir in der Reihe seiner bedeutendsten Vertreter nicht nur Aristokraten (Cicero, Seneca), einen Kaiser (Mark Aurel), sondern auch einen Sklaven (Epiktet) finden. Im Gegenteil, dieser Umstand machte diese Philosophie in den Augen des Späthumanismus, der an dem Prinzip der „vera nobilitas“, von dem in diesem Zusammenhang die Rede ist, festhielt, erst recht zu einer Philosophie der Aristokratie des Geistes.

Im Licht der stoischen Weisheit haben die guten Dinge und die Annehmlichkeiten der Welt keinerlei Wert. Das Glück kann nur um den Preis des Sieges über Wünsche und Leidenschaften errungen werden. Gegenüber den Reizen der Welt fordert die stoische Tugend Widerstand, den Verzicht auf Ambitionen und das Akzeptieren der gegebenen Umstände. Diese Tugend kann nur erlangt werden, wenn der Mensch im Besitz der von der Vernunft genährten Weisheit ist. Nur den Männern ist diese Tugend und Weisheit erreichbar, Frauen sind von dieser Richtung, die in völligem Gegensatz zur platonischen Bewunderung der Frau und dem Schönheitskult der klassischen Renaissance steht, ausgeschlossen. Nein, die Liebe hat in dieser Philosophie nichts zu suchen, sie überläßt ihren Platz der Männerfreundschaft.

Es ist verständlich, daß sich diese aristokratische Philosophie der Weltflucht, Resignation und Rückkehr zu den Tiefen der Seele in völliger Übereinstimmung mit dem Universum der Gelehrten und der Intellektuellen befand, die sich von den großen Hoffnungen der Renaissanceepoche gelöst hatten, aber weiterhin an einzelnen Idealen des Humanismus festhielten. Inmitten von Kriegen, Verwüstungen und unaufhörlichen Ver-

folgungen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war die stoische Moral zur letzten Zuflucht geworden, die von der antiken Welt den verwirrten und verstörten Seelen geboten wurde.[96] Es ist also nicht erstaunlich, daß während dieses Jahrhunderts das Interesse an dieser Philosophie ständig gewachsen ist.

Die immer zahlreicher gewordenen Ausgaben und Übersetzungen der bedeutendsten antiken Autoren unterstrichen anschaulich das verstärkte Interesse für die stoische Philosophie. Die Reihe dieser Editionen und Übersetzungen wurde durch die von Poliziano vorgenommene lateinische Übersetzung von Epiktet, der bereits in seinen gesammelten Werken von 1498 enthalten war, eröffnet. Neben anderen Übersetzungen und lateinischen Ausgaben begann das *Enchiridion* mit der deutschen Fassung von 1534 seinen Triumphmarsch durch die verschiedenen Nationalsprachen; innerhalb von ungefähr hundert Jahren wurde es ins Französische, Holländische, Englische, Ungarische usw. übersetzt.[97] Andere unerläßliche Quellentexte des Stoizismus, die philosophischen Schriften Senecas, wurden dank Erasmus' Bemühung 1529 gedruckt. Dieser ersten Ausgabe folgten bis zum Jahre 1605 dreiundzwanzig weitere. In den Jahrzehnten des Manierismus machte sich eine gesteigerte Konzentration des Interesses bemerkbar. Allein siebzehn Ausgaben sind im Zeitraum von 1585 (von der Ausgabe des Muret) bis 1605 (zur von Justus Lipsius besorgten Edition) erschienen.[98] Um eine chronologische Übereinstimmung der „Wiedergeburt" des Kults für die antiken Stoiker seitens des Manierismus zu verdeutlichen, möchte ich ein englisches Beispiel anführen: In dieser Sprache erschienen die Erstausgabe des *Enchiridion* von Epiktet 1567, die der philosophischen Werke von Cicero 1577, die Ausgabe der *Moralia* von Plutarch im Jahre 1603, die Ausgabe der philosophischen Werke von Seneca 1614 und schließlich die *Meditationen* des Mark Aurel im Jahre 1633.[99]

Schrittweise wurden die Werke der Gelehrten und Schriftsteller des 16. Jahrhunderts durch Elemente der stoischen Philosophie infolge der Herausgabe, Verbreitung und des Interesses an den antiken Autoren und ihren Werken überschwemmt.[100] Während die wirkliche Heimat der esoterischen und platonischen Richtung Italien war, entwickelte sich die

moralisierende und stoische Richtung in Westeuropa besonders dank den Flamen und den Franzosen. Als den wichtigsten frühen Vertreter, der die Werke Senecas zugänglich gemacht hat, müssen wir Erasmus ansehen. Unter den Humanisten hat er sich am tiefgehendsten für die Frage der Ausarbeitung einer von den Dogmen der Kirche unabhängigen und losgelösten Morallehre interessiert. In mehreren seiner Werke machte er sich zum Wortführer einer von der Vernunft gelenkten Ethik, wodurch er sich a priori der stoischen Position näherte. Jedoch war er nicht ihr bewußter Anhänger. Erasmus blieb der ursprünglichen Renaissancegesinnung im wesentlichen treu, denn in mehreren entscheidenden Punkten stimmt er nicht mit den Stoikern überein; so konnte er keinesfalls die Auffassung akzeptieren, daß Schönheit, Reichtum und Gesundheit nicht für das Glück notwendig seien.

Die *Adagia* (1500) von Erasmus haben zur Popularisierung des Stoizismus beigetragen, denn an manchen Stellen sind sie treffende Formulierungen stoischer Maximen. Der Sprichwortliteratur, die auf Spuren der erasmischen Sammlung einen großen Aufschwung in ganz Europa nahm, gelang es lediglich, die Gemeinverständlichkeit ethischer und stoischer Ideale zu erweitern. Eine ähnliche Rolle kam der *Dicta Catonis,* einer Sammlung moralischer Maximen, zu, die zu einem der bevorzugten Handbücher für den Schulunterricht wurde. Die Embleme übernahmen ebenfalls eine wichtige Funktion bei der Propagierung ethischer Ideale der Stoa. Auf diesem Gebiet war der Ungar Johannes Sambucus (1531–1584) der wirkliche Urheber gewesen. Indem er sich von der esoterisch-hieroglyphischen Tradition der Emblematik entfernte, stellte er das Genre in den Dienst der moralischen Erziehung und lehrte in diesem öffentlich die moralischen Normen des Stoizismus (*Emblemata,* 1564).[101] Ein anderer Autor, der Spanier Juan Horozco y Covarruvias de Leyva, der sich den Emblemen widmete, hat in seinen *Emblemas morales* (1589) die Wahlsprüche zahlreicher Embleme direkt aus den Werken von Epiktet oder von Seneca übernommen.[102]

In dieser immer mehr vom Stoizismus geprägten Atmosphäre traten ab 1570 die bewußten Repräsentanten und selbständigen Nachfolger dieser Lehre auf, die den Stoizismus in starkem

Maße weiterentwickelten. Unter ihnen nahm Montaigne einen bedeutenden Platz ein. Dieser hat auf besonders überzeugende Art die Krise der Renaissance zum Ausdruck gebracht. Ebenso wie Giordano Bruno war Montaigne eine viel zu komplexe Persönlichkeit, um ihn in nur eine der philosophischen Schulen seiner Zeit einordnen zu können.[103] Weiter oben erwähnten wir seinen Skeptizismus, der einen grundlegenden Aspekt seiner Philosophie bildete und durchaus nicht im Stoizismus wurzelte. Aber er steht zu diesem auch nicht im Widerspruch, sondern begünstigt sogar direkt die Bildung einer mit der stoischen Ethik übereinstimmenden Konzeption. Nachdem Montaigne zu der Auffassung gelangt war, daß eine Erkennbarkeit des Universums und der Natur unmöglich und der Mensch unwissend und ohnmächtig sei, kehrte er gezwungenermaßen zu sich selbst zurück. Obwohl er seine eigene Persönlichkeit gleichfalls als unergründlich betrachtete, hatte er an die Möglichkeit geglaubt, ein ausgeglichenes Leben führen zu können.[104] Aber Montaigne konnte, so wie alle anderen, die Vernunftsprinzipien und die praktischen Normen dieser Lebensart nur aus den Werken der Stoiker entnehmen. Seit seiner Jugend bildeten die Werke von Epiktet, Plutarch und Seneca seine Lieblingslektüre, und er zögerte nicht, die Lehre Senecas als die „Creme der Philosophie" zu bezeichnen.[105]

Für Montaigne bildete ein vernünftiges Gleichgewicht im Privatleben, die Erhaltung des Friedens und der gesellschaftlichen Ordnung die Garantie für die Autonomie und die Integrität der Persönlichkeit und für die Freiheit des Gewissens. Er verurteilte jede Gewalt, ganz gleich, welche Partei oder Strömung sie anwendete. Er kritisierte die durch die Gewaltanwendung der Spanier erzwungenen Bekehrungen ebenso, wie er auch die Hugenotten kritisierte, weil sie das soziale und politische Gleichgewicht zerstörten.[106] Bei ihm entsprangen die Toleranz in Religionsfragen und die Idee vom sozialen und politischen Kompromiß direkt aus der stoischen Moral, und auf diese Weise antizipierte er die stoische Konzeption von Justus Lipsius in einer bereits ausgereiften Form.

Die durch die Religionskriege in Frankreich entstandenen Verhältnisse sicherten den stoischen Idealen ein günstiges Terrain.[107] In den letzten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts

versuchten die meisten französischen Humanisten, die von den Gewalttätigkeiten angewidert waren, unabhängig von der Partei, der sie angehörten, die menschliche Würde und den inneren Seelenfrieden mit Hilfe des Stoizismus zu erhalten. Montaignes Stoizismus war also kein isoliertes Phänomen. Es gab eine ganze Reihe französischer Intellektueller, die sich an dieser Philosophie orientierten, die auch von dem politischen Theoretiker und besten Freund Montaignes, Étienne de La Boëtie, übernommen wurde. In der Zeit, als Montaigne Bürgermeister von Bordeaux war, bereitete Marc Antoine Muret, der bedeutendste französische Philologe der Epoche, die Ausgabe und die Kommentare der philosophischen Werke Senecas vor; und die zweite Ausgabe dieser Werke gab kein geringerer als der Schwager von Montaigne, Herr von Pressac, heraus, der schon Seneca ins Französische übersetzt hatte. Martin-Antoine Del Rio (1551–1608), Montaignes Cousin spanischer Herkunft, lebte ebenfalls in Bordeaux und ließ die Tragödien von Seneca in zwei Auflagen drucken. Sehr bald wurde Del Rio Freund und Mitstreiter von Justus Lipsius an der Universität von Leuven.

Die „Wiedergeburt" der stoischen Philosophie vollzog sich in Frankreich in den Werken von Guillaume Du Vair (1556 bis 1621) und Pierre Charron (1541–1603). In seiner *Sainte philosophie* (1582), in der *Philosophie morale des stoiques* (1585), seiner Paraphrase des Epiktet, und in seinem *Traité de la constance* (1594) hatte Du Vair mit Hilfe der stoischen Philosophie die Lehren eines politisch aktiven und erfahrungsreichen Lebens verallgemeinert.[108] Charron zeigte sich in seiner *Sagesse* (1601) als der beste Schüler Montaignes und bahnte den Weg zu späteren Richtungen des Libertinismus, denen der Stoizismus als Gewand diente.[109] Diese beiden Philosophen konnten sich schon auf die Werke von Justus Lipsius beziehen, was sie auch nicht versäumten. Die Werke von Lipsius stellten eine neue Phase und gleichzeitig den Höhepunkt der Entwicklung dieser philosophischen Richtung innerhalb der Renaissance dar. In den Arbeiten von Justus Lipsius werden uns die Inhärenz der Krise der Renaissance und des Stoizismus wie auch die Wechselbeziehungen zwischen Stoizismus und Manierismus am deutlichsten bewußt.

Bei Erasmus, Sambucus, de La Boétie, Montaigne u. a. handelte es sich um eine zufällige Berührung mit dem Stoizismus oder um seine partielle, eklektizistische Verwendung. Erst seit Justus Lipsius (1547–1606), der nicht nur die eine oder andere Lehre der antiken S t o a verwendet hatte, sondern sie in ihrer Gesamtheit erneuerte, können wir von einem logisch durchdachten und ausgearbeiteten neo-stoischen System sprechen.[110] In seinem Werk lassen sich zwei chronologisch unterschiedliche und auch qualitativ verschiedene Phasen nachweisen; die erste umfaßt seine Jahre an der protestantischen Universität in Leiden (1579–1591), dem intellektuellen Zentrum von Holland, das seine Revolution und seinen Befreiungskrieg zu einem siegreichen Ende geführt hatte; die zweite steht mit seinem Lehrstuhl an der Universität von Leuven (1592–1606), diesem katholischen und jesuitischen Milieu der südlichen Niederlande, in Zusammenhang.

In Leiden baute Justus Lipsius den Stoizismus unter der Einwirkung des Religions- und Bürgerkrieges der Niederlande zu einem System aus. *De constantia* (1584) war sein erstes und zugleich wirksamstes Manifest, in dem er aus der moralischen Frage, die damals von höchster Aktualität war, den Eckpfeiler seiner stoischen Ethik machte. Die Constantia von Lipsius stellt tatsächlich einen moralisch wohl begründeten Begriff von der Lebensenergie dar, dessen Aufgabe es ist, dem Menschen angesichts des beängstigenden, jammervollen Drucks der Außenwelt und angesichts der nicht vorauszuahnenden Veränderungen, die das Schicksal mit sich bringt, seine moralische Stärke und seine innere Unabhängigkeit zu sichern. Daher wird nach der Niederlage der Virtù der der Renaissance eigene Widerspruch zwischen Virtù und Fortuna durch den Widerspruch zwischen Constantia und Fortuna abgelöst. Anstatt das kühne Streben nach Beherrschung des Schicksals zu nähren, hatte Lipsius mit Hilfe seiner Lehren von der Standhaftigkeit versucht, eine wirksame moralische Waffe für den Kampf gegen das Schicksal zu liefern.[111] Genau das benötigten die Intellektuellen, die an der Ungewißheit litten und nicht in den politischen und religiösen Zusammenstößen Position beziehen konnten oder wollten. Das Werk *De constantia* empfiehlt dem Individuum Geduld und innere Standhaftigkeit, aber auch Gehorsam gegenüber der

Gesellschaft und Akzeptierung der gegebenen Situation. Denjenigen, die den Kampf ablehnen, bietet es eine moralische Dispensation an, aber zugleich sorgt es für moralische Widerstandskraft, um eine willenlose Unterwerfung zu verhindern.

Politicorum, sive civilis doctrinae libri (1589), Lipsius' Handbuch für Fürsten, Staatsmänner und Politiker, stimmt völlig mit seiner sich an die Bürger richtenden moralischen Doktrin überein. Der Hauptgedanke seiner politischen Theorie war die Sehnsucht nach Frieden auf der Grundlage des Kompromisses mit den vorhandenen Umständen und unter Beibehaltung der etablierten sozialen, politischen und religiösen Verhältnisse sowie durch die Beilegung der Antagonismen.

Diese beiden Werke wurden in ganz Europa unglaublich schnell bekannt. Seit 1580 können wir von neuem den Einfluß des ersten Werkes von Lipsius auf verschiedene literarische Werke feststellen[112], im folgenden Jahrzehnt erscheinen seine Übersetzungen in verschiedenen Sprachen. *Politica* und *De constantia* wurden 1595 bzw. 1600 ins Polnische übersetzt;[113] ein wenig später erschien die ungarische Übersetzung.[114] Die außerordentlich schnelle Verbreitung dieser beiden Werke von Justus Lipsius und ihre Popularität auf dem gesamten Kontinent werden durch das allgemeine Trachten nach irgendeinem Kompromiß in den überall tobenden sozialen, politischen und religiösen Kämpfen vollkommen verständlich. Um 1600 vollzog sich unter dem Zeichen von Intoleranz und der Vernichtung des Feindes die Wiederherstellung der neuen aristokratischen Ordnung des Spätfeudalismus; aber wenn sich irgendwo die Toleranz und der gerechte Kompromiß zeigten, war das zum großen Teil den Anhängern von Lipsius zu verdanken. Einer der Haupturheber des Vertrags zwischen dem katholischen Paris und dem protestantischen König Frankreichs war genau jener Du Vair, von dem wir den *Traité de la constance* kennen.[115] In Ungarn gehörten jene, die den modus vivendi zwischen den protestantischen Orden und dem katholischen Souverän sicherten, ebenfalls zu den eifrigen Lesern von Lipsius.[116]

Diese beiden Werke von Justus Lipsius widerspiegeln die „manieristische Phase" seines Stoizismus. Sie versuchten, eine Antwort auf die von der Krise aufgeworfenen Fragen zu finden, eine flexible Antwort, die zwar auf einem Kompromiß basierte,

aber schließlich doch dem humanistischen Ideal treu blieb. Dieser Stoizismus weist einen christlichen Charakter auf, ohne jedoch der einen oder anderen Konfession gegenüber irgendwie verpflichtet zu sein, und stimmt nur mit einer vernunftgemäßen weltlichen Religiosität überein. Vom Standpunkt dieses liberal-christlichen Stoizismus war die Zugehörigkeit zu einer Konfession nur eine rein formale Angelegenheit; daher stellte die Annahme der Professur an der Universität von Leuven um den Preis einer Glaubensbekehrung zum Katholizismus für Justus Lipsius keine Gewissensprobleme. Das hat auch nichts an seiner stoischen Anschauung geändert, jedoch im Verlaufe der späteren Ausarbeitung seiner philosophischen Lehre waren notwendigerweise die Tendenz und das Ziel modifiziert worden. Nachdem er erst einmal den Lebensumschwung überwunden hatte, in ziemlich sicheren Verhältnissen lebte und ein gefeierter Wissenschaftler geworden war, stellte die Constantia für ihn nicht mehr ein elementares Bedürfnis und die Verhaltensmaßregel für das Leben dar. Die Entwicklung der stoischen Philosophie wurde für ihn zu seiner Aufgabe als Professor. Von nun an wurde die Verteidigung dieser Lehre und die Erläuterung ihrer Funktion in all ihren Aspekten – in Übereinstimmung mit der katholischen Glaubenslehre – zu einem seiner Hauptziele. Seine beiden großen, an seinem Lebensabend erschienenen systematisierenden Arbeiten – *Manuductio ad stoicam philosophiam* (1604) und *Physiologia stoicorum* (1604) – sind schon die Früchte dieser Bemühungen.

Die *Manuductio* und die *Physiologia,* die sich der katholischen Lehre anpassen, zeigen den Stoizismus von Lipsius in der Phase der Annäherung an den Barock. Lipsius war nicht der einzige, von dem solche Initiativen ausgingen; gleichzeitig mit seinen Werken erschienen die *Elementa philosophiae stoicae moralis* (1604) des Deutschen Andreas Scioppius, des ehemaligen Protestanten, der Jesuit geworden war, ein Werk, das wie jene von Lipsius angelegt war. Der große Begründer des spanischen Barocks, Quevedo, den Lope de Vega den „Lipsius von Spanien" nannte, hat das Hauptwerk des Stoizismus in seinem Land, die *Dotrina moral* (1612), unter Zuhilfenahme der *Manuductio* geschrieben.[117] Im Verlauf dieser Entwicklung können wir eine interessante Schwerpunktverlagerung in der Verehrung

für die stoischen Philosophen der Antike beobachten: Während die Epoche der Renaissance vor allem Epiktet feierte, galt im Barock die Bewunderung Seneca. Obwohl alle beide sowohl im 16. als auch im 17. Jahrhundert bekannt waren und gelesen wurden, scheint es uns, daß die Philosophen beider Perioden den „heidnischeren" Charakter des Sklavenphilosophen Epiktet begriffen hatten.

Zwischen den unerbittlichen Esoterikern und Häretikern, die mit der Renaissance verschwanden, und den Dogmatikern, Orthodoxen und Aristotelianern, die den Barock zum Sieg führten, waren die Stoiker Anhänger des „dritten Weges". Am Wendepunkt zwischen Renaissance und Barock hatte die stoische Richtung die gewiß wenig ruhmreiche, aber vom Standpunkt der Bewahrung traditioneller Werte nützliche Aufgabe, eine stufenweise und kontinuierliche Anpassung an die neue Ordnung zu sichern. Schließlich war der Stoizismus für die Humanisten wie für die Jesuiten annehmbar, nur in Nuancen mußte modifiziert werden. Die Extremisten der Gegenreformation, die den Stoizismus mit tiefem Mißtrauen betrachteten, waren eine Ausnahme. Zu ihnen gehörte Del Rio, der in seiner Jugend die Tragödien von Seneca herausgegeben und sich für die Schönheiten dieses Autors empfänglich erwiesen hatte.[118] Aber sobald er Jesuit geworden war, tat er sein Möglichstes, um seinen Zeitgenossen die Verführung durch den Stoizismus zu ersparen. Im übrigen gelang es ihm, Lipsius zum Katholizismus zu bekehren. Die weitsichtigeren Häupter der katholischen Kirche wußten jedoch die Dienste der stoischen Philosophie und ihrer Anhänger mehr zu schätzen.

Im Vorangegangenen haben wir kurz den Entwicklungsweg der beiden wichtigsten ideologischen Strömungen des Manierismus dargestellt, die esoterische, platonische und hermetische und die des christlichen Neo-Stoizismus. Es ist also nicht notwendig, ausführlicher zu zeigen, daß die Gegenreformation ebenso wie die protestantische Orthodoxie, die im Sinne ihrer Absichten die aristotelische Philosophie mobilisiert hatten, sich gleichermaßen vom Manierismus abhoben, auf der anderen Seite der Barrikade Stellung bezogen und den Barock direkt vorbereiteten. Aber wir müssen dieses Moment um so mehr

hervorheben, als in der neueren Literatur die Auffassung stark verbreitet ist, daß der Manierismus im spürbaren Maße die Kunst der Gegenreformation sei. Während jedoch der Manierismus nur aus Zweifeln, inneren Kämpfen, der Suche nach einem gangbaren Weg oder Resignation besteht, stellen Gegenreformation und Barock einen dynamischen Fortschritt dar und nehmen eine aggressive Haltung bei der Schaffung einer neuen ideologischen, künstlerischen und kulturellen Synthese auf den Ruinen der Kultur der Renaissance an. Es ist eine ganz andere Frage, die mehr an die allgemeinen Entwicklungsgesetze anknüpft, daß der siegreiche Barock voll aus den Formen und sogar aus den intellektuellen Errungenschaften seines ehemaligen Gegners, des Manierismus, schöpfte, sie zu seinem Vorteil verwendete und in sein eigenes System eingliederte.

Nicht nur die jesuitische Richtung der Gegenreformation stand in Opposition zum Manierismus, sondern auch die naturalistische Richtung, jene andere Hauptströmung des Barocks.[119] Den Beweis dafür haben wir durch die bereits angeführte Stellungnahme von Mersenne und auch durch die Worte von Galilei: „Die Philosophie hat sich in das grandiose Buch eingeschrieben, das für unsere Augen ständig geöffnet ist (ich denke an das Universum), aber wir können es nicht eher verstehen, bevor wir es gelernt haben, seine Sprache zu begreifen und die Schriftzeichen, mit denen es geschrieben wurde, zu entziffern. Das ist eine mathematische Sprache, ihre Schriftzeichen setzen sich aus Dreiecken, Kreisen und anderen geometrischen Figuren zusammen. Ohne diese Instrumente ist es unmöglich, nur ein einziges Wort davon zu verstehen; ohne sie kreisen wir vergeblich in einem obskuren Labyrinth."[120] Erneut treffen wir auf die bevorzugte Metapher des Manierismus, das Labyrinth. Aber dieses Mal zeigt man mit Bestimmtheit den Ausweg, der sich dem Menschen bietet.

Der Manierismus konnte nur ein Übergangsphänomen von relativ begrenzter Dauer sein, eben wie auch der Mensch nicht für lange Zeit durch ein Labyrinth irren kann; früher oder später will er zu einer Gewißheit gelangen, wenn er nicht den von Galilei gezeigten Ariadnefaden findet, so ist er gezwungen, ein falsches Bewußtsein zu akzeptieren – in diesem Fall die autoritäre und religiöse Ideologie des entstehenden Barocks.

Die ästhetische Theorie des Manierismus

Besonders die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts war für die Literaturkritik und die Kunsttheorie in Italien eine fruchtbare Periode. Dort produzierten Schriftsteller und Künstler, Philologen und humanistische Philosophen sowie streitbare Theologen eine Fülle kritischer Schriften, literarischer und künstlerischer Pamphlete und Lehrbücher der Poetik von oft beachtlichem Umfang. Die Grundlage für diesen Reichtum, diese Blüte kritischer Tätigkeit bildeten die großen literarischen und künstlerischen Leistungen der italienischen Renaissance. Nirgendwo und niemals zuvor war künstlerisch-literarisches Schaffen ein so wichtiger Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens gewesen. Wo auf die Vollendung des neuen Werkes eines großen Künstlers gleichsam das ganze Land wartete, wo Liebhaber und kluge Verleger noch nicht vollendete literarische Werke heimlich abschrieben und in großem Umfang verbreiten ließen, wo selbst von weit entfernten Städten regelrechte Pilgerfahrten unternommen wurden, um irgendein großes Wandgemälde zu sehen, an dem gerade der letzte Pinselstrich ausgeführt worden war, – dort konnte es an kritischen und theoretischen Reflexionen über Literatur und Kunst gewiß nicht mangeln.[1]

Diese Reflexionen haben im Laufe der Zeit die Literatur- und die Kunsttheorie der Renaissance hervorgebracht, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien zu einer der Renaissance entsprechenden einheitlichen und ausgewogenen Synthese verschmolzen. Aus dem Zerfall eben dieser Synthese entwickelte sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Ästhetik des Manierismus. Um Charakter und Inhalt dieser Ästhetik zu erfassen und zu bestimmen, ist es angebracht, zunächst den Status quo der Literatur- und Kunsttheorie um 1550 zu skizzieren.[2]

Die drei Hauptbestandteile der Literaturtheorie der Renaissance bildeten die wiederentdeckte klassische Rhetorik, das platonische Schönheitsideal und die aristotelische Poetik. Anfangs, im 15. Jahrhundert, herrschte noch die Rhetorik vor; die Poetik beschränkte sich auf das Studium der Prosodik, die Vers von Prosa unterschied. Der Dichter war damals „poeta rhetor", und jedes poetische Werk von Rang war ebensogut ein „opus rhetoricum" wie ein Vortrag, ein Humanistenbrief oder eine historische Abhandlung. Selbstverständlich hatte zu jener Zeit der Begriff Rhetorik eine umfassendere Bedeutung als heute. Er bezeichnete nicht nur die Beredsamkeit oder, wie im Mittelalter, die Form schriftlicher Werke, sondern die allgemeine Theorie und Praxis des gehobenen sprachlichen Ausdrucks, gleichviel, ob des gesprochenen oder des geschriebenen Wortes. Nach Cesare Vasoli verstand sich die Rhetorik des Quattrocento als eine „Methode zur Bildung einer in sich geschlossenen, harmonischen Persönlichkeit, die imstande ist, sich klar und gewählt auszudrücken und völlig Herr ihrer Ausdrucksmittel ist".[3] Eine so verstandene Rhetorik war es, die die Prinzipien der wohlproportionierten Gliederung, des richtigen und genauen Ausdrucks, klarer und logischer Beweisführung, sprachlicher Reinheit, Gewandtheit und Fülle und, im Interesse all dieser Forderungen, das Prinzip der Nachahmung der großen antiken Vorbilder begründet hatte. Innerhalb dieser geistigen Konzeption, deren Mittelpunkt die Rhetorik darstellte, nahm das Kriterium der Schönheit noch keinen selbständigen Platz ein. Die ihr schließlich eingeräumten Rechte verdankte sie allein der Erneuerung der platonischen Philosophie.

Eine der zentralen Kategorien im neuplatonischen philosophischen System des Marsilio Ficino war die Schönheit, die nichts anderes als Symbol der Vollkommenheit, Widerschein des Guten in der sinnlichen Welt, sichtbare Gestalt der himmlischen Gerechtigkeit bedeutete. Die Schönheit verdankte ihre Existenz einem göttlichen Schöpfungsakt, also verfügte auch der Sterbliche, der sich als fähig erwies, Schönheit hervorzubringen, über göttliche Gaben. Auf diese Weise wurde das Schöne zum Hauptmerkmal und Wesen des poetischen, bildkünstlerischen oder musikalischen Schaffens. Der Dichter oder Künstler nahm am Mysterium der göttlichen Schöpfung teil und

machte sich zu deren Werkzeug. Infolgedessen übte er kein Handwerk aus, betrieb nicht eine „ars" nach mittelalterlicher Auffassung, sondern schenkte uns sein Werk auf Grund metaphysischer, göttlicher Eingebung, auf Grund des „furor poeticus", wie der Ausdruck der Epoche lautete. Die Ideen, denen er – gleich Gott – materielle Gestalt verlieh, waren in seinem Geiste entstanden, und da die Ideen Gottes und die vom Künstler gebildeten identischen Charakter haben, herrschte auch Übereinstimmung zwischen göttlichen und künstlerischen Werken, d. h. zwischen Natur und Kunst.

So stark sich auch die rhetorische und die platonische literarische Konzeption voneinander unterschieden, so ernst auch die Debatten zu nehmen sind, die darüber um 1500 entbrannten, sie erwiesen sich als keineswegs unversöhnlich miteinander. Tatsächlich überwog der Unterschied, vor allem in den Ausgangspunkten der Theorie, während die Ergebnisse, die praktischen Konsequenzen, sich als ziemlich ähnlich herausstellten. Ihrem Inhalt und ihren konstitutiven Elementen nach glichen die Forderungen, die mit dem neuplatonischen Schönheitsideal aufgestellt wurden, durchaus denen der Konzeption, die in der Allmacht der Rhetorik wurzelte. Hier wie dort waren das Wohlverhältnis der Teile zueinander, die möglichst vollkommene Harmonie, die Reinheit der Ausdrucksmittel (Sprache, Linie, Ton usw.) grundlegende Desiderata. Ebenso blieb das Prinzip der Nachahmung vorherrschend, nahm allerdings eine tiefere Bedeutung an. Denn wenn der Künstler unter der Einwirkung göttlicher Inspiration arbeitet, reproduziert sein Werk die von Gott geschaffene Natur; und wenn bestimmte antike Klassiker bereits vollkommene Beispiele der Naturnachahmung und der Idealtypen der Schönheit geschaffen haben, so war ihre Nachahmung für den Künstler oder den Poeten bei der Umsetzung der in seinem Geist empfangenen Ideen in die sinnliche Welt unumgänglich. Natürlich handelte es sich bei den Neuplatonikern nicht um die Nachahmung von Einzelheiten, von Formdetails, sondern um die des Ideals, des Allgemeinen. Formdisziplin und künstlerische Harmonie der Proportionen erhielten so, im Zeichen des metaphysischen Schönheitsbegriffs, eine tiefere und philosophische Begründung. Die auf die Poesie übertragene Theorie der idealen Schönheit – zu Beginn des 16. Jahrhunderts

war Pietro Bembo ihr markantester Vertreter – verfügte außerdem über das Erbe der rhetorisch-humanistischen Tradition.

Infolge des Vorherrschens philosophischer Gesichtspunkte gestattete die platonisierende Entwicklung der literarischen und ästhetischen Reflexionen nunmehr ein sachverständigeres Herangehen an die wesentlichen Probleme der Kunst. Während die Konzeption der Rhetorik vor allem das Studium von Sprache und Stil der antiken Klassiker vorantrieb und damit einem ausgesprochen philologischen Interesse huldigte, betrachteten die Platoniker das poetische Werk als Verkörperung einer Idea und lenkten so die Aufmerksamkeit auf das philosophische Anliegen der Werke. Die philologisch-rhetorische Exegese machte der Erforschung des tieferen Sinnes, der verborgenen, allegorischen Bedeutung des poetischen Werkes Platz. Man begnügte sich nicht länger damit, den unmittelbaren Sinn und den jedermann zugänglichen Gehalt kennenzulernen, sondern man war darum bemüht, „das glänzende Gold der Theologie . . . und den Nektar der Philosophie" herauszudestillieren, wie es der ungarische Dichter János Rimay, ein später Vertreter platonischer ästhetischer Anschauungen, ausdrückte.[4]

Für das vom Platonismus beeinflußte literarische Denken schälte sich der Unterschied zwischen rhetorischen und poetischen Werken immer sichtbarer heraus. Während die ersten Humanisten allen Gattungen des „opus rhetoricum" das gleiche Interesse gezollt und für alle die gleichen Forderungen an Sprache und Stil aufgestellt hatten, wurden sich die Platoniker der Tatsache bewußt, daß die Normen der Rhetorik für wirklich poetische Werke nicht mehr ausreichten, ja sogar nicht einmal auf sie anwendbar waren. Auf diese Weise kam es zu einer Wiederentdeckung der Wissenschaft von der Poesie, der Poetik, und die abgedankte Rhetorik mußte sich damit begnügen, als Wissenschaft der Redekunst und der gelehrten Abhandlungen zu gelten. Es war zuerst die *Ars poetica* des Horaz, die die Poetik in Mode brachte. Im Gefolge vieler Kommentare des horazischen Werkes (der erste, 1482, stammt von Cristoforo Landino) erschienen auch selbständige Lehrbücher der Poetik; von den bedeutendsten seien hier Girolamo Vidas *De arte poetica libri III* (1527) und Bernardino Daniellos *Della poetica* (Über die Poetik, 1536) erwähnt. Diese im übrigen ziemlich

schulmeisterlichen Werke wurden indessen bald von der befruchtenden Wirkung der *Poetik* des Aristoteles in den Hintergrund gedrängt.

Das größte Werk antiker Literaturtheorie wurde erstmals 1498 in der lateinischen Übersetzung des Giorgio Valla gedruckt, 1508 veröffentlichte dann Aldo Manuzio auch das griechische Original. Doch zu jener Zeit erregte die *Poetik* noch kein besonderes Interesse. Erst die zweisprachige, griechisch-lateinische Ausgabe, die Alessandro de Pazzi 1536 veröffentlichte, wurde wirksam. Nachdrucke folgten 1537 und 1538, 1541 eroberte sich die aristotelische *Poetik* ihren Platz in den Lehrveranstaltungen der Universitäten, und Bartolomeo Lombardi war der erste, der in Padua ordentliche Kollegien darüber abhielt. Die lateinischen Kommentare von Francesco Robortello, die 1548 erschienen, sowie die italienische Übersetzung Bernardo Segnis (1549) eröffneten danach eine Serie neuer Ausgaben, Übersetzungen und Interpretationen. Die Erklärung für diesen sich zunächst langsam entwickelnden, dann aber plötzlich durchschlagenden Erfolg war darin zu suchen, daß das Werk des Aristoteles eine geniale Antwort auf einige grundlegende Fragen geben konnte, deren Klärung keinen Aufschub mehr duldete. Zudem schuf das Werk des antiken Philosophen die wissenschaftliche Grundlage für die Kenntnisse über Poesie und ermöglichte die Entwicklung der Poetik zu einer echten Wissenschaft. Eine der ersten Voraussetzungen dazu war die genaue Bestimmung ihres Gegenstandes, die prinzipielle Abgrenzung ihrer Kompetenz im Verhältnis zu anderen Bereichen. Aristoteles hat dafür recht präzise, bis auf den heutigen Tag gültige Kriterien angegeben, indem er die Poesie (oder, wie es in unserer zeitgenössischen Terminologie heißen würde, die „schöne Literatur") sowohl von der Wissenschaft als auch von der Geschichtsschreibung unterschied. Von der ersteren unterscheidet sich die Poesie durch ihren mimetischen Charakter und von der zweiten dadurch, daß sie nicht beschreibt, was wirklich geschieht, sondern was mit Wahrscheinlichkeit geschehen könnte. Auf diese Weise hörte die Versform auf, eine Besonderheit der Poesie zu sein, da auch Geschichte und Wissenschaft in Versen dargeboten werden können. Die verschiedenen Formen der Mimesis – also die Gattungen – gewinnen somit eine größere

Bedeutung, und die *Poetik* liefert zugleich die wissenschaftlichen Grundlagen zu ihrer Unterscheidung und damit zu ihrer Theorie. Aristoteles ist es zu danken, daß das Studium wirklicher Probleme der Literatur an die Stelle abstrakter Spekulationen über die Schönheit treten konnte; nach einer spiritualistischen Interpretation der Poesie war nun wieder ihr menschlicher Sinn in den Vordergrund getreten.

Eine der Hauptursachen für die rasch zunehmende Popularität der *Poetik* bestand darin, daß dieses Werk – nicht zuletzt durch seine unabgeschlossene Form und die infolgedessen ungesicherte Textüberlieferung – bei einigen entscheidenden Punkten unterschiedliche Auslegungen zuließ. Die von der rhetorischen Tradition zehrenden und den platonischen Lehren verpflichteten Theoretiker verstanden die *Poetik* keineswegs als ein früheren Bestrebungen entgegengesetztes Werk, das eine Überprüfung der bestehenden Vorstellungen forderte, sondern vielmehr als deren klassische Bestätigung, die sogar die in ihren bisherigen theoretischen Untersuchungen fehlenden Kettenglieder zu liefern vermochte. Obwohl es richtig ist, daß im Gegensatz zur Nachahmung klassischer Vorbilder und idealer Schönheit die aristotelische Interpretation der Mimesis die Nachahmung der Natur und der Wirklichkeit als das Wesen der Poesie und der Kunst bezeichnet, so schienen doch die traditionelle und die aristotelische Konzeption der Nachahmung nicht gegensätzlich zu sein. Da die *Poetik* nicht einer Kopie des Gegenstandes, einem Abklatsch der Wirklichkeit das Wort redete, sondern eine Darstellung des Möglichen, Wahrscheinlichen, zur Wirklichkeit nicht im Widerspruch Stehenden forderte, also nach dem Ausdruck der Epoche eine ideale Nachahmung erstrebte, so ließen sich ihre Lehren ohne Schwierigkeit auf die Theorie der idealen Schönheit und Harmonie anwenden. Ferner konnte die *Poetik* sich nur dadurch zu einer auf die poetische und künstlerische Praxis der Renaissance uneingeschränkt anwendbaren Konzeption entwickeln, weil sie in der Forderung nach realistischer Darstellung ihr Gegengewicht hatte und weil für die poetischen und künstlerischen Werke dieser Epoche die wechselseitige Forderung des Wirklichen und des Schönen und deren gleichzeitiges, sich ergänzendes und begrenzendes Vorhandensein charakteristisch war. Die Forde-

rung nach idealer Schönheit bezeichnete die Grenzen der Wirklichkeitstreue, während die nie abreißende Verbindung mit der Wirklichkeit verhinderte, daß der Kult des Schönen zu einem Spiel leerer Abstraktionen wurde.

Dieses fundamentale Prinzip der Kunst der Renaissance, seine Fortführung und Weiterentwicklung trugen zu einer Fülle und Vielfalt bei, wie sie in der Entwicklung von Petrarca bis Ariosto, von Masaccio bis Michelangelo sichtbar wurden. Im Strahlenglanz der Meisterwerke konnten um 1540 die rhetorische Tradition, die platonische Theorie der idealen Schönheit und die aristotelische Wirklichkeitstreue zur Synthese verschmolzen werden – freilich um den Preis einiger Widersprüche und innerer Spannungen. Die beiden ausgereiftesten Varianten dieser Synthese waren Girolamo Fracastoros *Naugerius sive de poetica dialogus* (etwa 1540) und *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes* von Francesco Robortello (1548). Fracastoro war mehr Platoniker, Robortello eher Aristoteliker, dennoch hatten beide – mit glücklicher Hand und vielleicht im letzten geeigneten Augenblick – die Ergebnisse ästhetischer und dichtungstheoretischer Bewußtseinsbildung für die Epoche der Renaissance miteinander verschmolzen und zusammengefaßt.

Die theoretischen Abhandlungen über die bildenden Künste, ja selbst über Musik hatten ebenfalls an der Herstellung dieser umfassenden Synthese mitgewirkt. In den Schriften zur bildenden Kunst ging es meist um Probleme der Malerei, doch hatten die Theoretiker auf diesem Gebiet anfangs beträchtliche Schwierigkeiten zu überwinden. Im Mittelalter und überwiegend auch im Quattrocento wurden Malerei und Bildhauerei von der öffentlichen Meinung als Handwerk angesehen, und der Sinn der sich damit beschäftigenden theoretischen und methodologischen Werke war es vor allem, Regeln für diese Handwerke aufzustellen und zur Vervollkommnung der Technik beizutragen. Der Künstler selbst wurde als Handwerker, der nicht zur Welt der geistigen Elite gehörte, betrachtet, denn sein Handwerk war von niederem Rang und zählte nicht zu den Sieben Freien Künsten. Zu diesen wurden seit der Antike solche „artes" wie Grammatik, Rhetorik, Logik – heute würden wir sie Wissenschaften nennen – gerechnet, deren Beherrschung nicht zu

irgendeiner gewinnbringenden Beschäftigung diente, sondern die „frei" von materiellen Interessen waren. Die Poesie gehörte ebenfalls nicht zu dieser Kategorie, aber dank ihrer engen Beziehungen zur Rhetorik gelang es den Dichtern leichter, ihre Anerkennung zu erreichen. Viele Werke entstanden zur Verteidigung der Poesie, aber sie ergriffen überwiegend Partei für die heidnischen Poeten der Antike, für weltliche Themen oder die Rechte der in der Landessprache geschriebenen Poesie. Die Zugehörigkeit der Poesie zu den geistig auf höherer Stufe stehenden Tätigkeiten wurde von niemandem mehr in Frage gestellt.

Im Gegensatz dazu waren Malerei und Bildhauerei genötigt, ihre Emanzipation und die Anerkennung ihrer Zugehörigkeit zu den „freien Künsten" zu erzwingen.[5] Argumente, die für den hohen Rang der Malerei sprachen, wurden am vollständigsten von keinem Geringeren als Leonardo da Vinci zusammengetragen. Es versteht sich, daß der Hauptbeweis von der Praxis selbst geliefert wurde, die immer weniger Zweifel an der geistigen Herkunft der Malerei zuließ.

Perspektive und richtige Proportionen erforderten ein solides mathematisches und geometrisches Rüstzeug. In Übereinstimmung mit den Lehren des Platonismus stand es auch fest, daß der Maler sich nicht damit begnügte, den Stoff entsprechend einem von ihm beabsichtigten Zweck zu formen, sondern er darüber hinaus bestrebt war, ein allgemeines Wesen der Dinge auszudrücken. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts begann sich die Meinung herauszubilden, auch der Maler schaffe unter dem Einfluß einer Eingebung, die sich in seinem Geist in Gestalt der platonischen Idea bilde; auch der Maler strebe danach, ideale Schönheit wiederzugeben und die sichtbaren Gegenstände der Natur vermittels idealer Auswahl zu reproduzieren. Indem die ästhetische Seite der Malerei groß herausgestellt wurde, sprang ihre enge Verwandtschaft mit der Poesie noch mehr ins Auge, und die Identität ihrer Natur unter ästhetischem Aspekt wurde offenkundig. Während vorher diese beiden Kunstgattungen vollkommen verschiedenen Sphären menschlicher Tätigkeit zugeordnet worden waren, konnte man jetzt oft hören, die Malerei sei eine stumme Poesie und die Poesie eine hörbare Malerei. Diese Auffassung gestattete die

Anwendung der in der *Poetik* des Aristoteles enthaltenen Thesen sowohl auf die Malerei wie auf die Bildhauerei, dies wiederum hatte eine wissenschaftlich fundierte Kunsttheorie zur Folge, wie das Werk *Lezione della maggioranza delle arti* (Vorlesung über den Vorrang der Künste, 1546) von Benedetto Varchi bezeugt. Wenn dennoch vor der Mitte des 16. Jahrhunderts keine kunsttheoretischen Untersuchungen erschienen, die sich auf diesem Gebiet mit dem Niveau und der philosophischen Tragweite der Werke der Poetik hätten messen können, so liegt dies in erster Linie daran, daß man, mit Ausnahme der Architektur, die damals völlig gesondert betrachtet wurde, über keine von der Antike überlieferten theoretischen Systematisierungen verfügte. Diese Lücke war schwer zu schließen, und der Kunsttheorie gelang dies erst am Ende des Jahrhunderts, in der Periode des Manierismus.

In diesem Zusammenhang kamen der Musik und der Musiktheorie eine besondere Stellung zu. Die Musik mußte nicht um die Anerkennung ihres Ranges kämpfen, sie zählte zu den Sieben Freien Künsten, ja oft wurde ihr unter ihnen sogar der erste Platz eingeräumt. Ist sie doch die Wissenschaft von der Harmonie; diese aber ist das größte Geheimnis, der „Träger", die Garantie der idealen Schönheit. Seit dem 15. Jahrhundert wurde die Harmonie als ein fundamentales Prinzip – sozusagen ein musikalisches Grundprinzip – der Kunst angesehen. Der Musik entlehnte Analogien wurden gern auf die Poesie, die Malerei und die Bildhauerei angewendet, vor allem aber auf die Architektur. Die Architekturentwürfe der Renaissance wurden von Musiktheoretikern daraufhin geprüft, ob die Maße und Proportionen tatsächlich den Gesetzen der musikalischen Harmonie entsprachen. Die Musik war also zu einem regulativen ästhetischen Prinzip geworden, während – auf Grund neuplatonischer Spekulationen – das Ideal ihrer Harmonie kosmische Dimensionen annahm. In seinem Werk *De harmonia mundi totius* (1525) entwickelte Francesco Giorgio, daß die musikalische Harmonie nichts anderes sei als der Widerhall der göttlichen Harmonie, die sich bei der Schöpfung dem ganzen Universum mitgeteilt habe. Wenn aber Kunst Nachahmung ist, so können die Musik selbst und die von ihr vermittelte Harmonie nur die Realisierung der Nachahmung des Alls und des Göttlichen sein.[6]

Dieses Gegeneinanderabwägen der Künste, die Erkenntnis ihrer gemeinsamen Züge, ihre Einordnung in die gleiche Kategorie auf der Grundlage des Ästhetischen stellen eine der großen Errungenschaften der Renaissance dar. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts bedurfte es kaum noch eines Beweises, daß alle künstlerischen Tätigkeiten verdienen, unter die Sieben Freien Künste aufgenommen zu werden; nun strebten sie bereits nach einem höheren Rang. Man glaubte jetzt zu wissen, daß sie der Philosophie verwandt seien, und während vorher der Gipfel menschlicher Erkenntnis von sieben christlichen Frauengestalten symbolisiert wurde, so waren es nun die neun heidnisch-antiken Musen, die das wahre Sinnbild menschlichen Schöpfergeistes darstellten.

Die ideale, mit der Wirklichkeit in Einklang befindliche Schönheit war es, die in der Kunst der Renaissance sinnliche Gestalt gewann und die die Literatur- und Kunsttheorie mehr oder weniger systematisch zu begründen und zu interpretieren suchte. Aber die Renaissance hatte es nur zu einem ersten Abriß bringen können, zu seiner Vertiefung konnte es nicht mehr kommen, denn zu dem Zeitpunkt, da die Werke Fracastoros, Robortellos, des jungen Varchi gerade vollendet waren, war auch die große Utopie der Renaissance, die weitgehende Harmonie zwischen Mensch und Welt, Natur und Kunst, Wirklichkeit und Schönheit, in Italien bereits im Schwinden begriffen. Seit dem zweiten Viertel des Jahrhunderts waren die ökonomischen und gesellschaftlichen Grundlagen, auf denen die Blüte der Literatur und der Künste der Renaissance sich entfaltet hatte, ins Wanken geraten. Das Ideensystem des Humanismus, von dem das geistige und künstlerische Leben der Epoche geprägt war, befand sich in einer Krise. Vorüber war der historische Augenblick, da es noch möglich war, Wirklichkeitstreue und Schönheitskult miteinander zu vereinen, da irdische, menschliche Ziele und übersinnliches Streben im platonischen Sinne zusammenzustimmen schienen, da der Künstler zugleich „vates", selbstbewußter Schöpfer der Schönheit, Erzieher und Diener des Gemeinwohls war. Die Grundlagen waren erschüttert, die künstlerische Praxis begann sich von den idealen Normen zu entfernen, und der Manierismus, die späte Variante

der Renaissance, entwickelte sich.[7] Die Kritiker und Theoretiker waren genötigt, die inneren Widersprüche der Poetik und Kunsttheorie ihrer Epoche sehr rasch zur Kenntnis zu nehmen, zumal sie schwerlich miteinander vereinbar waren. Zum erstenmal in der Geschichte der Kritik und Ästhetik war hier sogar einmal das theoretische Denken der Entwicklung von Kunst und Literatur voraus. Während vorher theoretische Reflexionen, den Kunstleistungen auf der Spur bleibend, zum System gereift waren, war es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Kritik, die danach trachtete, die Richtung zu bestimmen, die die künstlerische Entwicklung einschlug.

Dies läßt uns verstehen, warum das Aufblühen und die Differenzierung der neuen, im Zeichen der Renaissance entstandenen Literatur- und Kunsttheorie, warum die Geburt einer Kritik und Ästhetik in dem Sinne, den wir heute mit diesen Begriffen verbinden, gerade in die Jahrzehnte der Krise der Renaissance fiel. Die Literatur- und Kunstkritik dieser zweiten Jahrhunderthälfte wurde zum großen Schlachtfeld der Bestrebungen, die zwar aus den gleichen ästhetischen Prinzipien des Humanismus hervorgegangen waren, sich aber in unterschiedlicher Weise verzweigt hatten. Es ist ziemlich schwierig, sich in diesem Wirrwarr von Ideen und Theorien zurechtzufinden, denn die Konzeptionen und Auffassungen manifestierten sich nur selten ganz eindeutig und präsentierten sich nicht in ihrer reinen Gestalt. Dennoch lassen sich die wichtigsten Hauptlinien herausfinden. Aus der Fülle der Werke, die die Thesen der Literatur- und Kunsttheorie der Renaissance variierten und weiterentwickelten, begannen sich zwei große Richtungen herauszukristallisieren und dann – in den Jahren um 1580 – schließlich einander öffentlich zu bekämpfen. Auf der einen Seite können wir die Ästhetik des Manierismus beobachten, die, ungeachtet aller Formauflösung und der Neigung zu kühnen Neuerungen, doch die grundlegenden Ideale der Renaissance verteidigte und sich um ihre Bewahrung bemühte, während auf der anderen Seite die „offizielle", klassifizierende und von der Gegenreformation gestützte Ästhetik stand, die schließlich der Kunst und Theorie des Barocks den Weg bahnte.[8]

In diesem Prozeß der Polarisierung übernahm die *Poetik* des Aristoteles die Rolle eines Katalysators. Wie wir bereits

erwähnten, hatten ihre ersten Kommentatoren die darin enthaltenen Hinweise für eine humanistische und rationale Literaturtheorie hervorgehoben und sich dabei vor allem an das gehalten, was mit dem platonischen Schönheitsideal vereinbar war. Ihr zunehmend gründlicheres Studium jedoch zielte nicht sosehr auf das immer genauere Verstehen des Inhalts der Ideen des griechischen Philosophen[9] ab, vielmehr führte das Hervorheben solcher Folgerungen, die sich auf die Gegenwart anwenden ließen, dazu, die *Poetik* als absolute Wahrheit zu betrachten, als unangreifbare Autorität, obligatorische Norm und schließlich als das einzig heilbringende Dogma in der Literatur. Zu allen Zeiten hat die Kritik zu bequemen Lösungen geneigt: Es ist einfacher zu urteilen, indem man sich in bewährter Weise an eine glänzend entwickelte Konzeption hält, als sich auf schöpferische, selbständige Art einen Standpunkt anzueignen, indem man neue Erscheinungen analysiert. Und Aristoteles lieferte vollständig ausgearbeitete Rezepte für die Einschätzung literarischer und künstlerischer Werke. Außerdem war es ein Vorteil, daß die *Poetik* in keinem Punkte gegen die neue, unversöhnliche Richtung der posttridentinischen katholischen Kirche opponierte, ein Vorteil, der sich im Falle platonisierender Betrachtungen zu Kunst und Literatur nicht hätte aufrechterhalten lassen. Der Autor einer der detailliertesten Systematisierungen der Poetik, ihrem Umfang nach auch einer der größten, Julius Cäsar Scaliger, erklärte in seinen *Poetices libri septem* (1561), Aristoteles sei „imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus"[10].

Ein gefährlicher Grundsatz! Selbst wenn damals, in der Mitte des 16. Jahrhunderts, keine wissenschaftlich ernst zu nehmende bzw. besser durchdachte Literaturtheorie verfügbar war. Aristoteles' Lehren konnten auf schöpferische Weise verwertet werden, wenn man sie den Gegebenheiten der Zeit entsprechend vernünftig anwandte; sie konnten aber auch als Knüppel gegen jede neue, eigenständige Bestrebung gebraucht werden. Mehr noch, die Ausführungen des „ewigen Diktators" der Poesie konnten einseitig oder willkürlich ausgelegt werden, um sich seiner „imperialen" Autorität für Prinzipien zu versichern, die ihm ihrer Herkunft nach fremd waren. Alle diese Möglichkeiten und Gefahren, die unterschiedliche Anwendung

der Theorie des Aristoteles schlugen sich deutlich in den noch lange sich auswirkenden ästhetischen Debatten um die Mitte des Jahrhunderts nieder. Die erste, das Theater betreffend, kann noch als ein Vorspiel betrachtet werden; die zwei wirklich großen Diskussionen hatten die epische Dichtung und die Malerei zum Gegenstand, genauer Ariosto und Michelangelo. Die beiden großen Künstler, die den Höhepunkt der Entwicklung der italienischen Renaissance darstellten, wurden zur Scheidelinie. Ihre Einschätzung machte die Widersprüche der Poetik und der Kunsttheorie der Renaissance wieder präsent.

Die Debatte über das Theater zu Beginn der vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts wurden ausgelöst durch das Erscheinen eines neuen Typs der Tragödie. Im Jahre 1541 zeigte Giovanni Battista Giraldi-Cinzio am Hof von Ferrara sein *Orbecche,* und 1541 oder 1542 las Sperone Speroni zum erstenmal vor Mitgliedern der Accademia degli Infiammati von Padua seine Tragödie *Canace.* Diese beiden Werke sind gleichermaßen dafür berühmt, daß sie den Schrecken bis zum äußersten getrieben, das Verbrechen auf ergreifende Weise geschildert haben und damit vom Ideal der Harmonie abgewichen sind; man kann sie als Vorläufer der manieristischen und barocken Trauerspiele ansehen.[11] Vor allem war es das Beispiel Giraldi-Cinzios, der sich die Tragödien Senecas zum Vorbild nahm, dessen Wirkung sich als durchschlagend erwies. Giraldi-Cinzio stand am Ursprung der an Seneca anknüpfenden Richtung der modernen Tragödie, einer Richtung, die etwa um 1600 auf den Bühnen Frankreichs, Englands und Spaniens vorzuherrschen begann.[12] Obwohl der in Ferrara beheimatete Autor die – damals für unverständlich gehaltenen – Ratschläge der *Poetik* des Aristoteles nicht aus dem Auge verlor, wie aus seiner Widmung des *Orbecche*[13] hervorgeht, wurde sein nächstes Werk, die Tragödie *Dido,* die er 1543 dem Herzog von Ferrara vorlas, gerade unter Berufung auf Aristoteles stark kritisiert. Der unbekannte Kritiker[14] forderte in mehreren seiner an Giraldi-Cinzio gerichteten Bemerkungen die wörtliche Beachtung der Regeln der *Poetik.* So wurde der Autor beispielsweise dafür gerügt, daß er unter seinen handelnden Personen auch Götter auftreten ließ, was Aristoteles verurteilt hatte, und auch weil er sein Stück in Akte und Szenen aufgeteilt hatte, eine Methode, die den griechi-

schen Autoren, anhand deren Aristoteles seine Regeln aufgestellt hatte, unbekannt war. Ferner warf er ihm vor, das Stück habe keine Ähnlichkeit mit der Tragödie *König Ödipus* von Sophokles, die der Autor der *Poetik* als das vollendete Muster dieser Gattung ansah.

Auf diese beckmesserische Argumentation antwortete Giraldi-Cinzio im gleichen Jahr in einem als gelehrte Abhandlung abgefaßten Brief an den Herzog von Ferrara.[15] Darin ging er auf jeden einzelnen Punkt ein, indem er entwickelte, daß es nicht darauf ankomme, die konkreten, auf die griechische Literatur sich beziehenden Vorschriften zu beachten, sondern auf den Zweck, in dessen Interesse Aristoteles seine allgemeinen Schlußfolgerungen gezogen habe. Auch wenn es sich um Werke anderer Herkunft handle, bleibe man dem aristotelischen Geiste eben dadurch treu, daß man nicht die von ihm beschriebene Lösung wähle. *Dido* unterscheide sich in der Tat von *König Ödipus,* aber eben indem diese Tragödie auch der Lehre des Aristoteles folge, die es ja ermögliche, über ein andersgeartetes Thema auch eine Tragödie anderer Art zu schreiben. „Und wenn ich vielleicht irgendwo von den Regeln des Aristoteles abgewichen bin, um mich unserer Sitte und Zeit anzugleichen, dann habe ich dies nach dem Vorbild der Alten getan"[16] –, und Giraldi-Cinzio beruft sich darauf, daß auch Euripides die Handlung auf eine von der des Sophokles unterschiedliche Weise betrachtet habe und ebenso unterschieden sich darin die Römer von den Griechen. Es ist interessant, in dieser Stelle den Hinweis auf die „Sitten unseres Zeitalters" zu finden, im Gegensatz zur servilen Nachahmung klassischer Modelle. In dem Zitat wird weiterhin die Forderung erhoben, Lösungen zu finden, die dem Geist der jeweiligen Epoche entsprechen. Das gleiche Prinzip kommt auch da zum Ausdruck, wo Giraldi-Cinzio die Aufteilung in Akte und Szenen erklärt: die Szene habe sich im Verhältnis zum griechischen Vorbild verändert und verlange andere strukturelle Lösungen. Giraldi-Cinzios scharfsinniger Geist hatte also das Haupt- und Kernproblem der Diskussion erkannt: den Widerspruch zwischen der Treue zu den Normen des Altertums und den Anforderungen der Gegenwart. Im Prolog[17] zu seiner Tragödie *Altile,* die wahrscheinlich in jenem selben Jahr 1543 verfaßt wurde, kommt er auf diese Frage

zurück, indem er hervorhebt, die Regeln der Gattung seien nicht derart verbindlich, daß man sie nicht im Interesse „der Epoche, des Zuschauers und des Gegenstandes überschreiten" dürfe. Und wenn die antiken Autoren gegenwärtig wären, so würden auch sie „versuchen, dieser Zeit, ihrem Publikum und ihrem neuen Gegenstand zu entsprechen ...". Die Wirkung dieser Argumentation zeigt sich in der Tatsache, daß Giraldi-Cinzios Gedanken auch in den Einleitungen zu den Werken anderer Dramatiker wiederkehren. Im Vorwort zu seiner Komödie *Strega* erklärte Lasca, ein Zeitgenosse Giraldi-Cinzios, ohne Umschweife: „Aristoteles und Horaz hatten ihre Zeit im Auge, unsere jedoch ist anders: Wir haben andere Sitten, eine andere Religion und eine andere Art zu leben, und deshalb muß man die Komödien anders schreiben: In Florenz lebt man nicht wie einst in Athen und Rom."[18]

Gleichzeitig mit der Kritik an dem Stück von Giraldi-Cinzio wurde eine Attacke gegen einen anderen Autor, Sperone Speroni, lanciert. In seiner Schrift mit dem Titel *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo* (Urteil über die Tragödie Canace und Macareo, 1543) hatte der Florentiner Bartolomeo Cavalcanti sein Urteil ebenfalls auf der Grundlage der *Poetik* des Aristoteles gefällt; seine Einwände beziehen sich vor allem auf die Moral und den Stil. Er warf dem paduanischen Professor die zweifelhafte moralische Wirkung seines Stückes vor, da es doch die erste Aufgabe der Tragödie sei, zu erziehen. Die blutschänderische Geschwisterliebe zwischen den beiden Protagonisten Canace und Macareo, die sich auf offener Bühne abspielt, stelle zudem ein wenig löbliches Beispiel dar und werde selbst durch die Strafe am Ende des Stückes nicht zur Genüge ausgeglichen. Der Kritiker nennt den Stil des Stückes überspannt, weitschweifig und verschwommen, womit – ihm zufolge – Speroni das Stilmerkmal nicht beachtet habe, das für jede Tragödie angemessen und obligatorisch sei.[19]

Diese Einwände mögen viel Richtiges enthalten, doch unser Ziel ist nicht die Einschätzung des Werkes, sondern die Entwicklung der Standpunkte im Hinblick auf die Literaturtheorie des Aristoteles. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Antwort Speronis hochinteressant. Mehr als ein Jahrzehnt später verteidigte er seine Tragödie in seinen beiden Werken *Apologia*

contra il Giudizio fatto sopra la Canace (Verteidigung gegen das Urteil über die Canace, 1554) und *Lezioni in difesa della Canace* (Lektionen zur Verteidigung der Canace, 1558).[20] Er bemühte sich darin zu beweisen, daß sein Werk mit den Forderungen der *Poetik* übereinstimme; dennoch schloß er mit einer erstaunlichen Erklärung, nach der die Regeln des Aristoteles für unerfahrene Autoren bestimmt gewesen seien, während „sich diejenigen, die etwas von der Kunst verstehen, kraft ihrer Urteilsfähigkeit auch von den Regeln entfernen können und etwas tun, das noch nicht gelehrt wurde und worin sich ihre hervorragende Fähigkeit offenbart".[21]

Außer dem Prinzip der Zeitbezogenheit wird hier ein anderes gewichtiges Argument sichtbar, das dem aristotelischen Klassizismus entgegengesetzt werden kann, nämlich die Autonomie der literarischen Individualität, die höher zu veranschlagen ist als die Normen – eine Idee, die mit der platonischen Konzeption übereinstimmt.

Während Giraldi-Cinzio und Speroni, gemessen am Höhepunkt der Renaissance, eine neue Richtung einzuschlagen begannen, war der 1516 entstandene *Rasende Roland* vielleicht das repräsentativste literarische Werk der italienischen Renaissance. Nichtsdestotrotz ließ es sich der gegen Ende der vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts in voller Blüte stehende aristotelische Dogmatismus nicht nehmen, ihn anzugreifen. Das Erscheinen des Heldenepos von Giovanni G. Trissino *L'Italia liberata dai Goti* (Das von den Goten befreite Italien, 1547–1548) hat dabei eine Rolle gespielt, denn es verfolgte das Ziel, die antike Epopöe nach dem Beispiel von Homer und Vergil in die italienische Literatur einzuführen, folgte also streng den Regeln der *Poetik* des Aristoteles.

Leser und Kritiker sahen mit Recht einen entscheidenden Unterschied zwischen der Epopöe, also dem Heldenepos, und dem Romanzo, der romanhaften Dichtung, wie Ariosto und seine Vorgänger sie gepflegt hatten. Wir können keinen Augenblick im Zweifel sein: Nur die erstere entspricht dem klassischen Vorbild. Wenn auch niemand den „divino", den Riesen der italienischen Literatur, schriftlich angriff, so begann man doch in akademischen und Universitätskreisen über die vermeintlichen Fehler des *Rasenden Roland* zu sprechen. Man stellte

seinen moralischen Nutzen in Frage, warf ihm vor, daß er nicht die antiken Dichter nachahme, daß in seinem Mittelpunkt nicht ein einziger Held und eine einzige Hauptaktion stehe, äußerte Mißfallen über die zahlreichen lyrischen Abschweifungen, die ausgedehnten Liebesszenen, die Vermischung von Personen hohen und niedrigen Standes: kurz, „man suchte mir deutlich zu machen, daß er sich ganz und gar von der Poetik des Aristoteles entfernt habe" – wie es in einem Brief von Giovanni Battista Pigna[22] an Giraldi-Cinzio heißt, in dem ersterer die gegen Ariosto gerichteten Bemerkungen wiederholt und den Empfänger bittet, dessen Verteidigung zu übernehmen und seinen Verleumdern eine gehörige Abfuhr zu erteilen. Dieser Brief und die Antwort des Dramatikers und Kritikers erschienen 1554 in einem kleinen Band.[23] Zur gleichen Zeit versuchten Pigna und Giraldi-Cinzio auch, die Eigenschaften des romanzo in gesonderten Werken zu erklären. Das Buch von Pigna liefert uns nur wenig Stoff, der für unseren Gegenstand von Belang wäre; um so mehr jedoch entdecken wir in der Antwort von Giraldi-Cinzio und in dessen *Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie* (Diskurs über das Schreiben von Romanen, Komödien und Tragödien, 1554).[24]

In der Diskussion um Aristo legte Giraldi-Cinzio eine stetige Entwicklung und Verallgemeinerung des – schon im Hinblick auf die Tragödie hervorgehobenen – Prinzips der Zeitbezogenheit dar und stützte seine Kommentare zum erstenmale in der Literaturkritik auf eine historische Argumentation. Er erkannte die Rolle, die die Sprache und die gesellschaftlich-kulturellen Faktoren bei der Herausbildung von Traditionen spielen, und erklärte, so wie die lateinische Sprache von der griechischen sich herleite und die römischen Sitten von den athenischen, näherten sich in der gleichen Weise die Italiener den Franzosen, den Provenzalen, den Spaniern in ihrer Sprache, ihrer Lebens- und Sprechweise, in der Reitkunst, der Handhabung der Waffen usw. an. Es verstehe sich von selbst, daß die Römer, wie etwa Vergil, die griechische Epopöe nachgeahmt haben, während die Italiener auch auf dem Gebiet der Poesie die Erben der ihnen verwandten Völker seien. Verschiedene Epochen, Sitten und Sprachen verlangten auch in der Poesie verschiedene Methoden – „verschiedene Arten von Dichtungen".

Dies forderte damals auch das Publikum, das sich nicht für die Welt der klassischen literarischen Vorbilder interessierte und ebenso wenig für die Lebensweise der vom Dichter widergespiegelten Epoche, sondern seine eigenen Sitten, seine eigenen Gefühle in der Literatur wiederzuerkennen wünschte. Das Hauptwerk Aristos erfüllte in der Tat diesen Wunsch: Wenn seine Ritter auch zur Zeit Karls des Großen lebten, so fühlten, dachten, liebten und träumten sie doch wie die Zeitgenossen des Autors.

So irrig auch Giraldi-Cinzios Vorstellung von der Verwandtschaft der Sprachen war, wenn er das Lateinische aus dem Griechischen hervorgehen ließ und die neulateinischen Idiome vom Lateinischen trennte, so richtig war dagegen seine Einsicht in die inneren Zusammenhänge und die Besonderheiten der verschiedenen Epochen, d. h. in den Sachverhalt, daß im Vergleich mit den Zivilisationen und Literaturen des Altertums die Spanier, Franzosen, Provenzalen und Italiener eine andere Zivilisation repräsentieren. Und das epische Genre, das für die Griechen und Römer charakteristisch war, ist das Heldenepos, während das für die romanischen Völker der Romanzo ist. Die ausgezeichnete Kritik kommt folgerichtig zu der Feststellung, daß die Gattung des Romanzo in seiner Epoche und seiner Nation in keiner Weise der Epopöe der Griechen und der Römer unterlegen sei und daß dieser ebenso viel Autorität zukomme wie jener. Giraldi-Cinzio unterstrich auch, daß der Romanzo seine eigenen Gesetze habe, diese aber nicht mit den von Aristoteles und Horaz aufgestellten Regeln identisch seien, die weder die italienische Sprache noch die romanhaften Gedichte der Italiener kennen konnten, also auch nicht in der Lage waren, Regeln auf sie anzuwenden. Die Vorschriften des Aristoteles werden immer ihre Gültigkeit behalten für die Werke und Literaturen, auf deren Grundlage sie aufgestellt wurden, können jedoch im Falle anderer Gattungen, anderer Epochen und Sprachen nicht benutzt werden.[25]

Damit wandte sich Giraldi-Cinzio nicht gegen die normative Poetik; er sprach sich lediglich gegen eine Verabsolutierung der Normen und gegen eine obligatorische Nachahmung klassischer Vorbilder aus. „Ich meine, daß urteilsfähige Autoren, die geeignet sind, etwas Schöpferisches zu leisten, ihre Freiheit

nicht so in die Grenzen ihrer Vorgänger zwängen sollten; sie sollten es wagen, einen Schritt über die Fußstapfen der anderen hinauszutreten: Ich meine, sie gebrauchten sonst schlecht die Gaben, die Mutter Natur ihnen gegeben hat, und es würde auch bedeuten, daß die Poesie niemals die Grenzen überschreiten könnte, die ein Schriftsteller ihr gesetzt hat."[26]

Er beruft sich auf die Freiheit des Schriftstellers, auf das Talent als ein von der Natur empfangenes Geschenk, was ihn schließlich zu ähnlichen Schlußfolgerungen führt wie Speroni: Talent und Genie erheben den Dichter über alle Regeln, Muster und Vorgänger.[27]

Auf diese Argumentation, die der manieristischen Richtung den Weg bahnte, erwiderte das gegnerische Lager mit einer unzweideutigen, allerdings ein wenig verspäteten Antwort. In Antonio Sebastiano Minturnos *L'arte poetica* (Die Kunst der Poetik, 1564) tritt uns die folgende, gegen die Romanzo-Autoren und ihre Anhänger gerichtete Auffassung entgegen: „... und obgleich sich diese sehr bemühen, eine neue Poetik einzuführen, um zu zeigen, wie viel Geist und Gelehrsamkeit sie besitzen, haben sie doch nicht so viel Autorität, daß man ihnen mehr als Aristoteles und Horaz glauben sollte. Vielmehr sehe ich nicht, falls die von diesen nach dem Vorbild der homerischen gelehrten Poesie die wahre ist, wie es eine andere geben könnte. Und zwar deswegen, weil es nur eine Wahrheit gibt, und das, was einmal wahr ist, immer und in jedem Zeitalter wahr sein muß ..."[28] Das sind absolut unmißverständliche Worte: Das ewige und unwandelbare Gesetz ist es, dem sich immer wieder Talent und Wissen des Autors beugen müssen. Was in der Kritik der Tragödie Giraldi-Cinzios zunächst nur eine Bemerkung zur Literatur war, tritt hier mit metaphysischer Gewichtigkeit auf.

Für wenige Künstler war das Schaffen so unvereinbar mit dieser dogmatischen Auffassung wie für Michelangelo, und nur wenige Meisterwerke gab es, die so provokatorisch waren wie *Das Jüngste Gericht*. Hier traten, ohne jeden künstlerischen Kompromiß, Spannung und Angst, Trotz, Herausforderung und dynamische Unruhe als expressive Reaktionen der sich ankündigenden Krise der Renaissance zutage. Der Typus des selbstbewußten Renaissancemenschen, wie er im sieghaft-optimisti-

schen *David* oder in der vollkommenen Harmonie der *Pietà* zum Ausdruck kam, gehörte schon der Vergangenheit an. Der im *Jüngsten Gericht* dargestellte Christus, mit nacktem Gladiatorenkörper, bartlosem Gesicht und drohend erhobenem Arm, ist von der herkömmlichen Ikonographie befreit. Er ist nicht mehr der Sohn Gottes, sondern hier, auf dem Ehrenplatz der päpstlichen Kapelle, ist er der unbesiegbare Mensch und Rächer. Sowohl die Epoche wie Michelangelos eigenes Anliegen, seine Sensibilität und künstlerische Leidenschaft geboten ihm, sich vom Idealkanon der Renaissance zu lösen, indem er ihn weiterentwickelte.[29]

Kunstliebhaber und Publikum verstanden die Absichten des Künstlers vollkommen und feierten das „atemberaubende Wunder unseres Jahrhunderts", wie es bei Vasari heißt,[30] der in ihm den Schöpfer preist, der „mit der Kraft seines gottbegnadeten Geistes"[31] alles zu übertreffen, alles hinter sich zurückzulassen, jede Vorstellung zu realisieren vermochte, wie ungewöhnlich und wie schwierig auch immer sie auszuführen war.

Die Begeisterung erwies sich jedoch als keineswegs einstimmig. Der venezianische Kritiker Lodovico Dolce, der die klassischen Traditionen über alles stellte, beschuldigte Michelangelo in einem Brief aus dem Jahre 1544, einförmig und zügellos zu sein. Ein Jahr darauf war es Aretino, ein Enfant terrible der Epoche, der seinen Abscheu in einem direkt an Michelangelo gerichteten Brief zum Ausdruck brachte: Ihm zufolge zeugt die Willkür der Formen des *Jüngsten Gerichts* von religiöser Verirrung und moralischer Ausschweifung.[32] Es ist interessant, von diesem Augenblick an den Weg dieser Idee zu verfolgen, die hier ihren Ausgangspunkt hat: Formale Neuerung ist verdächtig, hinter ihr muß sich eine unerwünschte Tendenz des Inhalts, der Ideologie verbergen. Gewiß ist es mehr als seltsam, daß ausgerechnet der Autor, dessen Hauptwerke der Ausbildung der Prostitution gewidmet waren, hier Bedenken moralischer Art anmeldete.[33] Ein wenig war er sich dessen auch bewußt, und indem er seinen Angriff gegen die unerlaubten Darstellungen Michelangelos vortrug, erklärte er, er habe den so frivolen Gegenstand seines Hurendialogs *Nanna* nur unter Verwendung schicklicher und sittsamer Ausdrücke behandelt.[34] Aretino und Dolce waren Freunde: Der *Dialogo*

della pittura intitolato l'Aretino (Der Aretino-Dialog über die Malerei, 1557) von Dolce ist wahrscheinlich aus ihren gemeinsamen Gesprächen hervorgegangen, eine der diskutierenden Personen in dem Werk ist bestimmt Aretino.[35] Dieser Dialog, der die gegen Michelangelo erhobenen Beschuldigungen vertiefte und systematisierte, sollte in gewisser Weise eine Antwort auf das Werk Vasaris sein, dessen erste Ausgabe 1550 erschienen war. Darin wird außer dem ideologischen und ästhetischen Gegensatz auch die Rivalität zwischen venezianischen und florentinischen Künstlern sichtbar.

Dolce und Aretino vertraten mit äußerster Strenge die klassizistischen Prinzipien der Renaissance, was im Fall der bildenden Künste möglichst vollkommene Naturtreue vermittels der Nachahmung antiker Kunst bedeutete. Daraus ergibt sich, daß „man um so mehr ein großer und hervorragender Maler ist, je mehr die Bilder sich der Natur angleichen ... eine Vollkommenheit, die man weit mehr in Sanzios Bildern findet als bei Buonarroti"[36].

Dolce lag es fern, die künstlerischen Qualitäten Michelangelos in Zweifel zu ziehen, doch hielt er es für bedauerlich, daß sie nicht zum Nutzen der klassischen Naturtreue im Geiste eines Raffael, zum Nutzen idealer Nachahmung eingesetzt worden seien. Die Vorbehalte ethischer Art werden mit einer Kraft vorgetragen, die in diesem Dialog gewachsen ist – besonders im Hinblick auf die öffentliche Schaustellung des Werkes und den geweihten Aufstellungsort. In einer abgeschlossenen Umgebung – so heißt es – könne sogar priapische Poesie zugelassen werden, aber es sei unbegreiflich, daß man in Rom, wohin alle Wege der Welt führen, und ausgerechnet in der päpstlichen Kapelle „... so viele Nackte abgebildet sieht, die sich unschicklich von vorn und von hinten zeigen ..."[37]. Diese moralische Mißbilligung ist vergleichbar mit der, die Cavalcanti gegen die Tragödie Speronis aussprach: Auch da wurde das Schwergewicht auf die Tatsache gelegt, daß die Dinge sich offen, unter den Augen des Publikums, abspielen, wo doch in einem solchen Fall keinerlei Zügellosigkeit geduldet werden kann.

Ehe wir uns der weiteren Entwicklung zuwenden, die sich von dem Streit um Michelangelo qualitativ unterscheidet, ist es nützlich, einige der bereits erarbeiteten Fakten zu rekapitu-

lieren. Von den Auseinandersetzungen, die wir soeben in gedrängter Form haben Revue passieren lassen, sind die beiden Brennpunkte des Meinungsstreits ohne Schwierigkeit zu erkennen: Der eine ist das Problem der Treue zu den klassischen Vorbildern und gegenüber der Natur, also die Nachahmung; der andere ist der Zweck der Kunst, ihre moralische Tendenz. Den freieren, neuen Anschauungen, in denen sich der Manierismus ankündigte, und ihrer theoretischen Rechtfertigung steht die konservative Kritik gegenüber, die den Kampf um die unbedingte Respektierung der klassizistischen aristotelischen Regeln, um die genaue Nachahmung der antiken Vorbilder und der Natur, um die Berücksichtigung moralischer Gesichtspunkte aufnahm. Die Positionen dieser Kritik hatten in den Jahren um 1550 spürbar an Kräften gewonnen, und auch ihre Theorie war radikaler geworden.

Während die Humanisten ursprünglich den Zweck der Poesie mit der horazischen Definition „prodesse et delectare" umschrieben, trat in dieser Periode der Vorrang des „prodesse" im aristotelischen Sinne an die Stelle der vorher vollkommen gleichgewichtigen Dualität. Die Kommentatoren der *Poetik* begannen mit einer immer deutlicher sich zeigenden Entschiedenheit, diejenigen Bemerkungen des Philosophen hervorzuheben, die die pädagogisch-moralische Funktion der Poesie vor Augen führen. Dieser Standpunkt wird bereits recht nachdrücklich in Vincenzo Maggis *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes* vorgetragen – einem Werk, das zur gleichen Zeit wie das Robortellos entstand, aber erst 1550 erschien – und schließlich auch in allen aristotelisch beeinflußten Büchern der Literaturtheorie.[38] Selbst ein Giraldi-Cinzio, der doch so entschieden das Prinzip der Zeitbezogenheit gegen die Regeln des Griechen vertreten hatte, bezeichnete den moralischen Nutzen in seinem *Discorso* über den Romanzo[39] als den Zweck der Poesie. Infolgedessen stellte er sich in der Diskussion um Sperone Speronis Tragödie *Canace* nicht an die Seite seines Dramatikerkollegen, sondern stärkte das Lager derjenigen, die ihn auf dem Felde der Ethik kritisierten. In einem besonderen Pamphlet – *Judicium de defensione tragoediae Speronis Speronii* (1558)[40] – widerlegte er dessen Argumente zugunsten seines Stückes. Die zunehmende Tendenz des moralischen Utili-

tarismus wurde von einer anderen Erscheinung begleitet: Die aristotelische These, nach der der Gegenstand der Poesie nicht das wahrhaftig Existierende, sondern das Wahrscheinliche ist, verwandelte sich zur pädagogischen Forderung, der Poet habe darzustellen, was sein s o l l t e. Nun bedurfte es nur noch der Verbindung der aristotelischen Poetik mit seiner Ethik, eine Aufgabe, die sich Benedetto Varchi, der inzwischen Priester geworden war, angelegen sein ließ. Varchi hatte sich in den vierziger Jahren in seinen Schriften zur Kunst noch bemüht, platonische und aristotelische Prinzipien miteinander zu verschmelzen. Von 1553–1554 hielt er in Florenz Vorlesungen unter dem Thema *Lezione della Poetica* (Vorlesungen über die Poetik) und erklärte darin u. a.: „Es ist also das Ziel des Dichters, die menschliche Seele zu vervollkommnen und glücklich zu machen, und seine Pflicht besteht darin, nachzuahmen, d. h., Dinge zu bilden und darzustellen, die die Menschen gut und tugendhaft und somit glücklich machen."[41] Moralisch-religiöse Überlegungen lösen hier die Laienmoral ab, wie auch in der Definition eines anderen Autors, Scipione Ammirato: „Ziel der Poesie ist es, durch Vertreiben des Lasters, die Seele zur Tugend zu führen." (*Il Dedalione overo del poeta dialogo* – Der Dedalione oder Dialog über den Dichter, 1560)[42] Wir begreifen nun, warum die heilige Theologie, ihrer professoralen Pedanterie entsprechend, sich auch vom Geltungsanspruch aristotelischer Lehren betroffen fühlte. Erinnert man sich des Satzes von Varchi, nach dem die Künste, die „. . . dem Leben schaden, statt Nutzen hervorzurufen, ebenso von den Menschen vernachlässigt und gemieden werden sollten, wie von den Gesetzen verboten und bestraft"[43], so zeichnen sich bereits die Schatten der Inquisition ab.

In eben dieser Atmosphäre wurde die durch Michelangelo veranlaßte Polemik nach dem Jahr 1563 fortgesetzt, einem Jahr übrigens, das im Gefolge des Tridentiner Konzils, das auch Fragen der Kunstpolitik erörtert hatte, eine Wendung ankündigte. Die sich erneuernde Kirche konnte nicht dulden, daß in der sakralen Kunst häretische Tendenzen und profane Anschauungsweisen um sich griffen. Obgleich das Konzil es dabei bewenden ließ, allgemeine Richtlinien zu geben, verfehlten doch die kirchlichen Würdenträger nicht, sie schleunigst zu konkreti-

sieren und auf verschiedene Werke anzuwenden. In Italien, wo es eine protestantische Kunst nicht gab, mußte die im Dienste der Kirche stehende Kunstkritik gegen die weltlichen Ansichten der Renaissance, vor allem aber gegen die von den Regeln abweichenden Manieristen auftreten.[44] Und da Michelangelo zum Förderer und Hauptverantwortlichen solcher Abweichungen erklärt wurde, mußte sich die Vergeltung gegen ihn zuerst richten. 1564, in dem Jahr nach der Beendigung des Konzils, wurde das Buch *Due Dialogi* (Zwei Dialoge) von Giovanni Andrea Gilio veröffentlicht, dessen zweiter Teil folgenden vielsagenden Titel hatte *Degli errori de' Pittori circa l'historie, con molte annotazioni sopra il Giudizio di Michelangelo* (Über die Irrtümer der Maler, was die geschichtliche Darstellung anbelangt. Mit zahlreichen Anmerkungen über das Jüngste Gericht von Michelangelo).[45]

Gilios Anklagen gegen das *Jüngste Gericht* übertreffen bei weitem, sowohl quantitativ wie hinsichtlich ihrer Urteilsbegründung, alles, was von den klassizistischen Kritikern vorgebracht worden war. Selbst da, wo er die gleichen Auffassungen wie Dolce oder Aretino vertritt, äußert er sie auf eine viel doktrinärere Weise und mit dogmatischer Pedanterie. Auch er trat für die klassizistischen Prinzipien ein und verdammte Michelangelos Verirrungen in formaler Hinsicht; aber er betrachtete Stilprobleme als zweitrangig und wandte seine Aufmerksamkeit vornehmlich inhaltlichen, „ideologischen" Aspekten zu. Eines der grundlegenden Prinzipien seiner Kritik ist die Verità, er verstand darunter die Stimmigkeit, die Wahrhaftigkeit der Nachahmung; ein anderes ist die Devozione, die als Zweck des Kunstwerks bezeichnet wird. Unter jedem dieser Gesichtspunkte ist Michelangelo zu verdammen, denn er hatte sich mutwillig von der wahren und authentischen Schilderung seines Gegenstandes, wie sie in der Heiligen Schrift enthalten ist, entfernt, und sein Bestreben war nicht darauf gerichtet, bei seinen Betrachtern fromme Andacht zu erzeugen, sondern sie durch sein staunenswertes Talent und die Großartigkeit seines Gemäldes zu verführen.[46]

Betrachten wir einige der auf Inhaltliches sich beziehenden Vorwürfe, die, Gilio zufolge, bewiesen, daß der Künstler „mehr dem Pinsel als der Wahrheit gefolgt ist"[47]. Nach Paulus voll-

zieht sich die Auferstehung der Toten vor dem Jüngsten Gericht in einem einzigen Augenblick; auf Michelangelos Gemälde dagegen werden die Auferstehenden um der künstlerischen Bewegung und Mannigfaltigkeit willen dargestellt. Einige sind im Begriff, dem Grabe zu entsteigen, andere blicken unschlüssig in die Runde, wieder andere sind bereits im vollen Besitz ihrer Geisteskräfte; es herrscht ein allgemeines Durcheinander, „und sie scheinen eher eine große Schar von Langschläfern darzustellen als Auferstandene"[48]. Außerdem stützen Engel die Säulen mit schwellenden Muskeln und gewaltiger Anstrengung, wie Gaukler, Clowns oder Jahrmarktsathleten, während doch ein einziger Engel mit Leichtigkeit den ganzen Erdball zu stützen vermöchte.[49] Weiter widerspreche es der Wahrheit, daß Christus keinen Bart trage. Auch Dolce hatte Kritisches zu diesem Punkt vorgebracht, aber er hatte sich damit begnügt, die Auffassung des Künstlers lächerlich zu machen.[50] Gilio dagegen beurteilt sie ausdrücklich als Verirrung, denn der Leib Christi habe während der vierzig Stunden, die er in seiner Gruft bestattet gewesen sei, keine Verwesung erlitten, also habe er seinen Bart behalten; im übrigen sei Michelangelos Darstellung töricht, denn wenn Christus seinen Bart verloren habe, so müsse er doch wohl sein Haupthaar ebenfalls eingebüßt haben ...[51] Und so fort! Die Abweichungen des Künstlers in bezug auf die „Wahrheit" werden bis ins kleinste Detail dargelegt. Diese Fülle von Fehlern beweise, daß die Maler unter Berufung auf die „poetica libertà" ihrer Einbildungskraft oft die Zügel schießen lassen; wenn jedoch einer von ihnen – etwa dieser Michelangelo – sich einen so erhabenen Glaubensartikel wie das Jüngste Gericht zum Vorwurf nehme, so habe er sich doch nicht nach den Ansichten der Poeten, sondern nach denen der Theologen zu richten; er dürfe sich nicht mit seiner Kunst brüsten, sondern müsse sich intensiv in das Studium und die wiederholte Lektüre der biblischen Geschichte und der sie kommentierenden Kirchenväter vertiefen.[52]

Auf diese Weise wurde die gegenreformatorische Kritik zur Schrittmacherin einer rein dogmatischen Auslegung sowohl der Nachahmung wie der erzieherischen Rolle der Kunst. Dieser extremistische Standpunkt schränkte die Handlungsfreiheit des Künstlers auf ein Minimum ein, reduzierte seine Rolle wieder

auf die des technischen Exekutors einer vorgeschriebenen Aufgabe und zeugte von völliger Verständnislosigkeit für künstlerische Werte. All das deutete auf die Zersplitterung der kunsttheoretischen Errungenschaften der Renaissance hin. Die Bewahrung und Erhaltung ihrer Prinzipien sollten zur Aufgabe der manieristischen Ästhetik werden. Diese jedoch, fortgerissen vom Strom der immer deutlicher sich abzeichnenden Polarisierung, konnte nur immer exzessiver werden und entfernte sich ebenfalls – in entgegengesetzter Richtung – in mehr als einem Punkt von den ursprünglichen Idealen der Renaissance.

In den Auseinandersetzungen um die Mitte des Jahrhunderts ist bereits die Herausbildung bestimmter Positionen der manieristischen Ästhetik zu erkennen. Sie betreffen die Abkehr von den Normen, von den aristotelischen Regeln ebenso wie von der strengen Interpretation der Nachahmung; weiterhin ist die Verteidigung der Zeitbezogenheit, der Neuerungen, des Talents und der Erfindung zu beobachten. Alle diese Prinzipien waren letztlich aus Ideen und Bestrebungen der Renaissance hervorgegangen, genauer gesagt: Sie befanden sich in Übereinstimmung mit einer richtigen Interpretation der Ästhetik der Renaissance und im Gegensatz zu deren normativer und einseitig aristotelischer Entwicklung. Gleichzeitig aber und im Grunde genommen unter der Losung künstlerischer Freiheit und Unabhängigkeit von Normen machte auch die theoretische Herausbildung jener spezifisch manieristischen Ideale Fortschritte, die kaum noch mit der klassischen Theorie der Renaissance zu vereinbaren waren. Es läßt sich allerdings nicht behaupten, daß sie vollkommen neu gewesen seien, alle hatten sie ihren Ursprung in den Ideen dieser großen Epoche. Da aber bestimmten, aus ihren Zusammenhängen gerissenen Thesen ein übertriebenes Gewicht beigemessen wurde, so daß ihnen, auf Kosten anderer, die wesentlichste Bedeutung zuzukommen schien, schälte sich nach und nach eine neue Konzeption heraus: eine korrigierte und modernisierte Variante der Literatur- und Kunsttheorie der Renaissance. Wir wenden uns im folgenden ihren wichtigsten konstitutiven Elementen zu und leiten unsere Darstellung mit dem Schlüsselwort des Manierismus ein, der M a n i e r a .

Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Maniera ist Mode, Stil, Manier. Zum einen kennzeichnete es, auf das Gebiet der Kunst angewandt, die Methoden und den Stil der technischen Realisierung von Individuen, Gruppen oder Perioden, andererseits aber auch, unter dem Einfluß seines in der Sprache des französischen Hofes geläufigen Gebrauchs, die vornehmen Umgangsformen und die guten Manieren der großen Welt. In der italienischen Literatur – bei Lorenzo de' Medici, bei Aristo, Bandello und anderen – war Maniera eines der schmückenden Beiworte der zur gesellschaftlichen Elite zählenden Damen, Ideal einer Haltung, einer eleganten, raffinierten, leicht stilisierten Lebensform. Dieser aristokratische Beiklang des Wortes Maniera ist nicht ohne Auswirkungen auf die Entwicklung seiner auf den künstlerischen Stil bezogenen Bedeutung geblieben. Zunächst nur ein Terminus technicus, begann sich der Begriff allmählich in eine ästhetische Kategorie zu verwandeln. In der Tat mußten Vielfalt und Reichtum der Renaissancekunst die Unterschiede zwischen den einzelnen Künstlern bewußt machen, die Verschiedenartigkeit der Schulen und Generationen, kurz, sie ermöglichten die Entdeckung unterschiedlicher künstlerischer Stile. Das Vorhandensein eines besonderen, individuellen, von allen anderen unterscheidbaren Stils, das Vorhandensein einer Maniera wurde zu einem wichtigen Unterscheidungsmerkmal des künstlerischen Niveaus; ebenso wandelte sich die neutrale Bedeutung des Wortes entsprechend dem gesellschaftlichen Sprachgebrauch zu einer entschieden positiven.[53]

Es war Vasari, der mit seinen Biographien die ästhetische Auslegung der Maniera verallgemeinerte; er suchte in ihnen nachzuweisen, daß jeder Künstler von Rang, in erster Linie im 16. Jahrhundert, über eine ganz persönliche Maniera verfüge, also über ein im Grunde genommen individuelles Merkmal. Nach der treffenden Formulierung Riccardo Scrivanos ist die Maniera „die individuelle Anlage und Naturgabe eines Künstlers, die sich in der Kunst ausdrückt"[54]. Der Begriff der Maniera bezeichnete also bei Vasari gleichzeitig künstlerisches Niveau, hochentwickelte Formbeherrschung sowie individuelle Eigenart, freie Entfaltung des Talents. Es ist daher verständlich, daß die Kunstlehrbücher dieser Zeit immer wieder beharr-

lich darauf hinwiesen, daß der Maler in besonders hohem Maße über eine „bella maniera" verfügen müsse.[55]

Doch der Begriff der Maniera wurde von Vasari auch benutzt, eine wichtige Unterscheidung zwischen Quattrocento und Cinquecento zu bezeichnen. In der Tat war eine der unabdingbaren Voraussetzungen der wahren Maniera die künstlerische Freiheit, die Vasaris Ansicht nach die Maler des 15. Jahrhunderts noch nicht besaßen: Sie waren noch zu sehr an Regeln gebunden, sie maßen die Figuren, berechneten die Perspektive, während doch „das Studium die Maniera verdorren läßt"[56]. Damit der Künstler die „ottima maniera" beherrschen könne, d. h. den seinen Fähigkeiten und Anlagen am besten entsprechenden Stil, bedürfe er in erster Linie nicht des Studiums, sondern der künstlerischen Eingebung und, wie es in der platonischen Terminologie heißt, der I d e a . Bereits die neuplatonischen Philosophen des 15. Jahrhunderts hatten diesen Standpunkt zum Ausdruck gebracht, demzufolge der Künstler das Schöne auf Grund der Idea schafft, die sich in seinem Geist dank göttlicher Eingebung gebildet hat; und sie ermutigten vor allem zur künstlerischen Nachbildung der von der Natur widergespiegelten Schönheit. Dabei wurde die Vorstellung des Werkes vom Künstler nach den Natureindrücken entwickelt. Dagegen bedeutete es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Konfrontation von Natur und künstlerischem Intellekt, sich auf die Idea zu berufen.[57] Für Vasari war die als Ursprung der Schönheit aufgefaßte Idea die Präfiguration des Kunstwerks, die im Geist seines Schöpfers unabhängig von der Natur entstanden ist. Die künstlerische Nachbildung der Natur hatte lediglich die Funktion, die sichtbare Gestalt der Idea zu ermöglichen, ihre Darstellung im Bild. Hier liegt die Ursache dafür, daß im Zentrum der manieristischen Kunst die Zeichnung steht und daß sie – mit Vasaris Worten – als „Vater unserer drei Künste, Architektur, Bildhauerei und Malerei"[58] betrachtet wird.

Zur Illustrierung der sich von der Nachahmung der Natur zur inneren Vision wandelnden Einstellung ist eine Anekdote interessant, die von El Greco berichtet wird. Nach ihr habe er es in Toledo nach Möglichkeit vermieden auszugehen und in einem auch am Tage abgedunkelten Gemach gelebt, damit keinerlei Eindrücke seine innere Erleuchtung zu stören ver-

möchten.[59] So arbeiteten die Künstler, die individuell ausgeprägte Werke schaffen wollten und nach einer echten Maniera strebten, nach der Phantasie. Ihre Leitvorstellung war die „fantastica idea" – ein Ausdruck, der sich von der an der Natur orientierten „idea naturale" ganz und gar unterschied. Maniera und „fantastica idea" wurden allmählich zu gemeinsam auftretenden Begriffen. Als Malerei nach der Maniera oder beflügelt von der Idea begann man die meisterhafte, von der Kopie der Natur sich lösende künstlerische Schöpfung zu bezeichnen.[60] Der klassizistische Kunstkritiker Giovanni Pietro Bellori hat eine treffende Formulierung gebraucht, als er seine Abneigung gegen den Manierismus zum Ausdruck brachte: Die nach Raffael gekommenen Maler „vernachlässigten das Studium der Natur, stützten sich auf die Praxis und nicht auf die Imitatio und verdarben die Kunst mit der ‚maniera' oder sagen wir mit der ‚fantastica idea' ".[61]

Maniera und Idea sind Schlüsselbegriffe einer nachahmungsfeindlichen, sich von der Natur abwendenden Ästhetik. Weder Bekenntnis zur Natur noch ihre Nachahmung oder Neuerschaffung sind die Aufgabe des Künstlers, sondern ihre Überwindung, und die wird ihm ermöglicht durch die Maniera und die Idea. Auf diese Weise entsteht eine der fundamentalen Thesen der manieristischen Ästhetik: die Kunst über die Natur zu stellen. Schon Vasari wurde nicht müde zu wiederholen, Michelangelo sei der Künstler, der es verstanden habe, sich vollkommen zum Meister, der die Natur beherrschen kann, zu machen. Ein anderer Bewunderer Michelangelos, Vincenzo Danti, bestärkte die Maler gleichfalls darin, die Natur nicht einfach nachzuahmen, sondern sie zu übertreffen (*Trattato delle perfette proporzioni* – Traktat von den vollkommenen Proportionen, 1567).[62] Und Giovanni Battista Armenini schließlich hielt jene Auffassungen für lächerlich, denen zufolge alles gut sei, was naturgetreu ist (*De' veri precetti della pittura* – Von den wahren Vorschriften für die Malerei, 1587).[63]

Die Ablehnung dieser Naturtreue oder zumindest ihre Einschränkung, der Sieg über die Natur bedeuteten für die Manieristen die Verwirklichung eines neuen Schönheitsideals, eines höheren, als das natürliche es gewesen war. Selbstverständlich blieb das Ideal vollkommener Schönheit in der Renaissance

nicht auf die bloße Kopie natürlicher Schönheit eingeschränkt, sondern war als deren Konzentration gemeint, als ihre Synthese vermittels idealer Auswahl schöner Elemente der Wirklichkeit. Daher wird gern daran erinnert, wie Zeuxis mit den Mädchen von Croton verfuhr: Der Maler hatte zum Modell nicht ein einziges junges Mädchen ausgewählt, sondern die sechs schönsten der Stadt, und indem er in seinem Gemälde jeweils die schönsten Partien vom Körper eines jeden verwendete, hatte er ein siebentes geschaffen – die Vollkommenheit selbst. In der Natur, in der Realität ist diese synthetische Schönheit gewiß nicht anzutreffen, doch alle ihre Elemente entstammen ausnahmslos der Natur und dulden nichts, was dieser fremd wäre. Der Manierismus entledigte sich noch radikaler der durch Naturschönheit auferlegten Hemmnisse, nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ. Das von vollkommener – mathematischer, musikalischer – Harmonie abgeleitete Schönheitsideal machte eine Krise durch. Die vernunftgemäße, auf natürliche Proportionen sich gründende Schönheit genügte nicht mehr (z. B. wo es sich um den menschlichen Körper handelte); ein neues, tiefgründigeres, für wahrhaftiger gehaltenes Ideal des Schönen begann sich durchzusetzen, eine vergeistigte, hinter der Realität sich verbergende und durch sie hindurchscheinende Schönheit, die in der Kategorie der G r a z i a den ihr gemäßen Ausdruck fand.

Der Begriff Grazia kehrte zunächst ständig in den Abhandlungen über gutes Benehmen wieder, vor allem in Büchern über gute Umgangsformen der Frauen, und diente zur Bezeichnung des Liebreizes und der Feinheit, die sich in edlem Anstand und eleganten Bewegungen kundtaten. Anfangs, z. B. in Pietro Bembos *Asolani* (1505), tauchte der Ausdruck zur Bezeichnung eines der konstitutiven Elemente des platonischen Schönheitsideals auf, als der Widerschein geistiger Schönheit, die von der Harmonie der Tugenden erzeugt wird. In Baldassare Castigliones *Il cortegiano* (Das Buch vom Hofmann, 1516) ist die Grazia bereits das hervorstechendste Merkmal des Betragens vornehmer Personen, das Geheimnis vollkommener Eleganz, ein kunstvoller Charme, dem man nicht ansehen kann, wieviel Mühsal und Studium darauf verwandt worden sind, ihn sich anzueignen und zu vervollkommnen. Für Agnolo Firenzuola,

einen großen Kenner und Theoretiker weiblicher Schönheit, ist die Grazia das die körperlichen Formen durchdringende Strahlen der Seele, der Ausdruck des „geheimen Ebenmaßes" geistiger Vollkommenheit.[64]

Es gibt keinen Anlaß, sich bei dem höfischen und aristokratischen Gebrauch des Begriffes der Grazia aufzuhalten oder bei seiner Verwandtschaft mit dem Begriff der im weltläufigen Sinne verstandenen Maniera. In der Renaissance wurden das Leben bei Hofe und die neuen Umgangsformen in ihrer Gesamtheit als ästhetische Faktoren betrachtet, wobei Grazia der ästhetische Aspekt jener aristokratischen Maniera war.

All dies konnte auch dem Schönheitsideal der Renaissance noch angemessen erscheinen. In einer noch platonisch orientierten Abhandlung Benedetto Varchis *Libro della beltà e grazia* (Buch über Schönheit und Grazie, etwa 1543), befinden sich die beiden Typen der Schönheit in vollkommener Harmonie miteinander: Die eine gibt sich als körperliche Schönheit zu erkennen, die „in der Proportion der Glieder" zum Ausdruck kommt, während die geistige Schönheit, als Grazia bezeichnet, sich in „seelischer Kraft und Zucht"[65] zu erkennen gibt. Das stetig zunehmende Ansehen der geistigen Schönheit begann jedoch dieses Gleichgewicht bald zu stören und wurde zum Ausgangspunkt einer Spekulation, die die Grazia (viele nannten sie „fior di bellezza") auf die Kunst anwandte. Dadurch wurde die Grazia nicht nur über die rationale, natürliche Schönheit erhoben, sondern auch von dieser unterschieden und ihr entgegengesetzt.

In der Kunsttheorie war es Vasari, der diesen Schritt wagte: Ihm zufolge ist die Schönheit ein rationales, von Regeln abhängiges Phänomen, während die Grazia etwas Irrationales und Unbestimmbares ist und ihr Entstehen ausschließlich auf künstlerischer Beurteilung und Sehweise beruht. Die Anhänger Vasaris haben oft betont, daß nicht der Zirkel, sondern das Auge die wahre Schönheit hervorbringe, daß weder die Herstellung mathematischer und geometrischer Proportionen noch die Beachtung irgendwelcher Regeln über die Form entscheiden, sondern allein der Intellekt und die Sehweise des Künstlers. Das wiederum läuft darauf hinaus, daß durch Studium und Nachahmung der Gegenstände nur eine gewisse trockene

Schönheit erreicht werden könne, wohingegen die wahre, die Grazia, nicht den Bedingungen der sichtbaren Wirklichkeit unterworfen sei.[66] Auf der Grundlage solcher Auffassungen konnte sich im Gegensatz zur idealen Harmonie die Verzerrung der Formen, die willentliche Abwandlung der natürlichen Proportionen durchsetzen. In *Il riposo* (Die Muße, 1584) erklärte Raffaele Borghini den Malern, daß „man, wenn man den Figuren Grazia geben will, die Maße teils in die Länge ziehen, teils verkürzen muß"[67]. Das Ideal harmonischer Schönheit macht also dem einer differenzierteren, verfeinerten Schönheit Platz, deren ästhetische Wirkungen gerade durch die kühnen Abweichungen von den idealen Proportionen erzielt werden. Diese Konzeption der Schönheit ist es, von der bewußt oder unbewußt die langgestreckten, graziösen und eleganten weiblichen Figuren Parmigianinos oder der Maler von Fontainebleau, die unnatürlich verrenkten Gestalten bei Pontormo, die expressiven Verzerrungen El Grecos geprägt sind. In diesem Sinne konnte, wie Vincenzo Danti in seinem bereits erwähnten Werk über die Proportionen darlegte, auch der unvollkommene, ja selbst der häßliche Körper die grazia als geistige, verinnerlichte Schönheit ausstrahlen.[68] Und als Gegenstück zur Grazia erscheint eine andere ästhetische Kategorie des Manierismus, die Terribilità, die aus der Entdeckung der Ästhetik des Schrecklichen erwuchs. In Michelangelos *Jüngstem Gericht* sahen seine Zeitgenossen diese neue ästhetische Eigenart verwirklicht.[69] Der Schrecken war ebenso zum Ausdrucksmittel einer verborgenen, geistigen Schönheit geworden wie die Anmut.

Die manieristische Schönheit ist also nicht etwas Selbstverständliches, das die Sinne sofort zu erfassen vermögen, vielmehr entzieht sie sich dem ersten Blick, ist rätselvoll, hinter Ungestaltem verborgen. Dieses Ideal lehnt alles Naive, auf Kunstmittel Verzichtende ab, im Gegensatz dazu wird das Verfeinerte, Komplizierte geschätzt. Die Grazia, die unsichtbare, der sichtbaren, natürlichen entgegengesetzte Schönheit oder, wie Danti es nennt, „ein verborgener Teil der körperlichen Schönheit" kann vom einfachen Betrachter nicht erkannt werden, da sie „sich mittels intellektueller Potenzen zu erkennen gibt"[70]. Im Zeichen dieses Prinzips neigte die manieristische Kunst

zur völligen Zerstörung der sinnlichen Schönheit und trachtete nur nach der bildlichen Realisierung einmaliger intellektueller Vorstellungen. Die Idea, in der sich die erste Vorstellung der Bilder verdichtete, führte bei zahlreichen Malern zu immer phantastischeren Versuchen. Hier mag der Hinweis auf die allegorischen Porträts des Giuseppe Arcimboldi genügen, die aus Gemüse, Früchten oder Tieren usw. zusammengesetzt sind. In den „Kunstwerken" dieses Genres begrüßten die Theoretiker des Manierismus nicht etwa nur die gelehrte Erfindung: Sie erklärten sie für schön, ja sogar für graziös. Da die Grazia als unsichtbarer Teil der Schönheit galt, konnte Gregorio Comanini in seinem Werk *Il Figino overo del fine della pittura* (Figino oder vom Ende der Malerei, 1591)[71] mit gutem Grund zu Arcimboldis Bildern erklären: „Gemälde von so anmutiger Erfindung oder vielmehr so gelehrte Allegorien wie diese habe ich bisher noch niemals gesehen."[72]

Den unter dem Einfluß des Platonismus stehenden Poeten und Künstlern der Renaissance mangelte es in ihrer Kunst und Poesie nicht an schwer verständlichen Allegorien. Doch in der Blütezeit vermittelten die allegorischen Bilder und Dichtungen selbst jenen eine Botschaft, die den verborgenen, tieferen Sinn des jeweiligen Werkes nicht verstanden. Die großartige Bildkomposition Tizians *Die himmlische und die irdische Liebe* übte auf jedermann eine ästhetische Wirkung aus, selbst wenn man nicht wußte, was die beiden Frauengestalten darstellen sollten. Im Laufe der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts indessen geriet das Gleichgewicht von Verständlichkeit und allegorischer Sinngebung ins Wanken, die zwischen beiden bestehende Gleichwertigkeit verschwand, und eine ganz bestimmte Rangfolge begann sich zuungunsten der Verständlichkeit durchzusetzen. Treffend wird diese Konzeption von einem Werk des Scipione Ammirato beleuchtet, indem das Gedicht mit der Impresa verglichen wird (*Il Rota, overo delle imprese dialogo* – Rota, oder Dialog über die Imprese, 1562). Der von uns weiter oben als einer der Verfechter religiöser und moralistischer Intentionen der Poesie angeführte Autor hebt hervor, daß die Weisen des Altertums es keineswegs eilig damit hatten, jedermann „die schönen Künste und Wissenschaften" zu enthüllen, weil die ungebildete Menge (volgo)

sie nicht profanieren sollte. Deshalb verbreiteten sie die Geheimnisse der Natur und der Wissenschaften in Gestalt von Fabeln, die den Unwissenden zur Unterhaltung dienen konnten, während der Gebildete in der Lage war, dem Werk auf den Grund zu kommen und seine wirklichen Früchte zu genießen. Ebenso – fährt er fort – „begann die Malerei viele Dinge zu zeichnen, die mißgebildet schienen, unter diesem Gewande jedoch zahlreiche schöne Geheimnisse umschlossen"[73].

Immer mehr also gewann die geheime Bedeutung eines Werkes an Gewicht, die sich nur dem Eingeweihten erschloß. Comanini, der ebenfalls bereits zitiert wurde, machte eine strenge Unterscheidung zwischen der Darstellung wirklich existierender Gegenstände und der solcher Dinge, die in der Wirklichkeit unbekannt und aus der Einbildungskraft hervorgegangen sind, und natürlich gehörte seine Sympathie den letzteren.[74] Übrigens suchte er die in jedem Kunstwerk verborgene allegorische Bedeutung mit unvergleichlichem Erfindungsgeist; in den unscheinbarsten Details antiker Statuen entdeckte er einen vorborgenen Sinn,[75] und die „Schamlosigkeiten" des *Jüngsten Gerichts* deutete er als die allegorische Gestaltung tief religiöser Gedanken.[76]

Da nach der Auffassung jener Zeit „Poesie und Malerei ganz zu gleicher Zeit geborene Schwestern – Zwillinge – sind" (Ammirato)[77], glichen die neuen Reflexionen über die Literatur den Gedanken, die man sich über die Malerei machte. Anfangs jedoch wies die Entwicklung der manieristischen Poetik einen beträchtlichen Rückstand gegenüber der Kunsttheorie aus, und noch bis in die achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts gab es keine manieristische Konzeption für das literarische Schaffen vom Niveau eines Vasari oder Dante. Die Faszination, die von der mit Leidenschaft studierten *Poetik* des Aristoteles ausging, die Klarheit seiner Kategorien machten es den Theoretikern, die sich vom Manierismus angezogen fühlten, noch schwerer, eine neue Theorie auszuarbeiten, die sich von dieser so fest eingewurzelten unterschied. Nicht auf dem Felde der Poetik, sondern auf dem der Rhetorik, die einem Funktionswandel unterlag, gewannen die von der klassischen Tradition sich entfernenden Überlegungen zur Literatur am raschesten an Boden.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts geriet die Rhetorik, die von den ersten Humanisten als Methodologie aller gelehrten literarischen, ja selbst der öffentlichen Wirksamkeit aufgefaßt wurde, in eine tiefe Krise. Die Entstehung und Entfaltung ihrer Konkurrentin, der humanistischen Poetik, hatte eine empfindliche Einschränkung ihrer Einflußsphäre zur Folge, und außerdem wurden ihre öffentliche Wirksamkeit und ihre gesellschaftliche Funktion unterdrückt. Als Kunst der Überredung hatte die Rhetorik immer dort Bedeutung gehabt, wo wesentliche Entscheidungen und Stellungnahmen aus der freien Konfrontation der Argumente hervorgingen, d. h. im Leben einer demokratischen Öffentlichkeit. Darum hatte sie sich in Athen und im republikanischen Rom entfaltet und deshalb auch im humanistischen Florenz ihre ganze Aktualität wiedergewinnen können. Aber im Italien der Mitte des 16. Jahrhunderts, das keine politischen Freiheiten mehr kannte, mußte die Daseinsberechtigung der Rhetorik schwinden. Die Autoren dieser Zeit, die Lehrbücher der Rhetorik verfaßten, zogen durchaus ihre Schlüsse aus diesen Tatsachen. In einem 1559 erschienenen Buch äußert Bartolomeo Cavalcanti – den wir bereits durch seinen literarischen Disput mit Speroni kennen und der im Exil der letzte italienische Verteidiger des Systems der 1530 endgültig ruinierten Republik Florenz gewesen war –, die öffentlichen Reden zum Zwecke der Überzeugung seien ein Bollwerk der Freiheit gewesen, dem, da es keine Freiheit mehr gäbe, auch keine Bedeutung mehr zukomme. Die gleiche Erkenntnis finden wir, historisch und soziologisch vertieft, in der *Rhetorik* (1562) des Francesco Patrizi, auf den wir noch zurückkommen, weil er der bedeutendste Literaturtheoretiker des Manierismus war. Seiner Auffassung nach spielte die Rhetorik immer dann eine bemerkenswerte Rolle, wenn das gesellschaftliche Leben noch nicht völlig in Gesetze und Regeln eingezwängt war, wenn die Ordnung erst im Begriff war, sich zu entwickeln, wenn Normen sich in steter Veränderung und Erneuerung befanden – d. h., wenn es die Aufgabe des Redners war, das Volk in die gewünschte Richtung zu lenken. In den italienischen Staaten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in denen schon eine feste Ordnung bestand und die auf dem Autoritätsprinzip beruhten, wurde diese Funktion vom

Rechtswesen, von der Politik und der Ethik wahrgenommen, während die Rhetorik zu einer Angelegenheit schöner Worte herabsank.[78]

In dem Maße, wie ihr Wirkungsraum eingeschrumpft war und sich verändert hatte, war die Rhetorik zu einer „Wissenschaft der schönen Worte" geworden; ihr als Elocutio bezeichneter Zweig nahm daher eine lebhafte Entwicklung, seine Aufgabe bestand darin, die schöne Rede in Schrift und Wort zu lehren. Tatsächlich haben wir es hier mit der Vorgängerin der modernen Stilistik zu tun, zumindest, was die „ornamentale" Seite des Stils angeht. Man begann nämlich von dem klaren, von durchdringendem Verstand geprägten und dem ciceronischen Ideal verpflichteten Stil abzukommen und die Theorie und Handhabung eines möglichst verfeinerten Stils mit einer Fülle von Redefiguren und Tropen auszuarbeiten. Zu den Wegbereitern dieser Richtung gehörte Giulio Camillo, ein Vorläufer des Manierismus, bekannt durch seine lullistischen und kabbalistischen Theorien sowie durch seine mnemotechnischen Experimente. Ungefähr um 1540 verfaßte er sein Werk *La topica overo della elocuzione* (Die Topik oder über die elocutio), das 1560 veröffentlicht wurde, kommentiert von Lobpreisungen aus der Feder des gleichen Patrizi, der das Totenglöcklein für die Rhetorik geläutet hatte.[79]

Da das Werk Camillos lange Zeit nur als Handschrift existierte und unbekannt blieb, fielen die Verantwortung und der Ruhm für die Initiative im Interesse des neuen Stilideals dem Autor der *Canace*, Sperone Speroni, zu. Sein *Dialogo della retorica* (Dialog über die Rhetorik, 1542) dokumentiert deutlich die Veränderungen in der Auffassung dieser Disziplin, ihre Umwandlung in eine Kunst der Tropen. Speroni wollte einen subtilen, eleganten, durch die Häufung bildlicher Redewendungen, durch das Spiel der Kontraste und durch geistvolle, nicht sofort zu durchschauende Sprüche wirkenden Stil propagieren. Er bemühte sich, die Technik des Gebrauchs einer möglichst kunstvollen Prosa zu entwickeln.[80] Parallel zur Prosa begann die petrarcistische Poesie ebenfalls, sich dem Kult rhetorischer Elemente und ausgeklügelter, gekünstelter Metaphern hinzugeben.[81] Um eine solche Literatur würdigen zu können, mußte man die gleichen intellektuellen Mühen auf

sich nehmen wie bei der Betrachtung verschlüsselter Allegorien auf manieristischen Gemälden, denn auch hier wurde die Schönheit verdrängt von dem aus der Anstrengung des Begriffs geborenen intellektuellen Genuß. Gironimo Cardano, einer der Begründer der antiaristotelischen Naturphilosophie, erhob mit dem Begriff der Subtilität diese ästhetische Kategorie noch über die Schönheit. In seiner Schrift *De subtilitate* (1550) entwickelte Cardano, daß die Dinge um so schöner seien, je klarer und verständlicher sie sind, subtil aber seien sie erst, je schwieriger sie zu erraten und zu durchschauen wären . . .[82] Diese Subtilität, „die Mutter allen Zierats", ist eine unsichtbare, intellektuelle Schönheit von der gleichen Art wie die Grazia, nur tritt bei ihr der spekulative Charakter noch deutlicher hervor, wird die Distanzierung von der sinnlichen Schönheit noch mehr betont.

Wie die Subtilität des manieristischen literarischen Stils mit der Grazia in der Malerei verglichen werden kann, so könnte man im Begriff des Concetto in der Literaturkritik ein Pendant zur Idea in der Kunstkritik sehen, obwohl sich diese beiden Begriffe hinsichtlich ihres Ursprungs und ihrer philosophischen Zugehörigkeit wesentlich unterscheiden. Der eine geht aus der aristotelischen, der andere aus der platonischen Terminologie hervor, und obwohl die Begriffe sich auch ihrem Gehalt nach keineswegs gleichen, erfüllen sie dennoch in mancher Beziehung eine analoge Funktion. Ebenso wie man von den Künstlern sagte, sie verliehen der Idea vermittels der Zeichnung bildliche Gestalt, meinte man auch, die Dichter drückten mit Hilfe von Worten ihr Concetto aus. So ist das „concetto poetico" auch eine grundlegende Idee, die der Schaffung des Werkes vorausgeht und sich im Geiste des Schöpfers bildet. Ihre Bedeutung für diese Epoche wird auf äußerst überzeugende Weise von zwei relativ späten Studien umrissen. Giulio Cortese (im übrigen eine ziemlich unbedeutende Größe) erklärte in *Avvertimenti nel poetare* (Bemerkungen beim Dichten, 1591), es handle sich um „jene Meditation des Geistes über einen Gegenstand, der sich ihm zu seinem Thema anbietet"[83]. Mit den Worten des Aristotelikers Camillo Pellegrino ist dies „ein Nachdenken des Intellektes, Bild und Abbild von wirklich Vorhandenem oder Ähnlichem im Vergleich zu dem

wahren Bilde, das in seiner Phantasie entstanden ist" (*Del concetto poetico* – Über das poetische Concetto, veröffentl. 1598).[84] Die Tatsache, daß Pellegrino das Concetto wieder mit der Nachahmung in Verbindung gebracht hatte, ändert nichts an dessen Eigenart als Produkt dichterischer Phantasie. Cortese könnte mit Recht sagen, das Concetto sei die Seele jedes Gedichts. Beide Autoren sind der Auffassung, das Vorhandensein eines Concetto könne vor allem anhand der lyrischen Dichtung nachgewiesen werden, während ihm im Drama und im Heldenepos die Handlung, die Intrige entspreche. Es zeigt sich hier, daß es die lyrische Poesie war, die eine Einführung dieses Begriffs in die Literaturtheorie erforderlich gemacht hatte, zumal eine Untersuchung dieser Gattung in der *Poetik* des Aristoteles fehlte. Es war eine Folge des ausgesprochen intellektuellen Charakters manieristischer Gedichte, daß der rein verstandesmäßige Akt des Concetto als Grundlage der lyrischen Dichtung angesehen wurde. Von Giovanni della Casa bis John Donne und von Góngora bis zu dem Ungarn János Rimay ging es den Poeten nicht um den Ausdruck ihrer Gefühle, sondern sie verliehen ihren Meditationen und kleinen Essays die Gestalt von Versen. Das manieristische concetto ist das geordnete, konzentrierte, bis zur Unverständlichkeit verdichtete Ergebnis solcher Meditationen und eines in die Struktur des Gedichts umsetzbaren Gedankens. Erst später, zur Zeit des Barocks, sank das Concetto zu einem Mittel rhetorisch-stilistischer Ausschmückung herab und diente als Bezeichnung der auf die Spitze getriebenen Variante der Metapher, d. h., es wurde vom Funktionsprinzip zum dekorativen Element.[85]

Die manieristische Konzeption der Schönheit, ihr intellektueller, spekulativer Charakter konnten nicht mehr mit den bisherigen Auffassungen über Zweck und Ziel von Poesie und Kunst in Übereinstimmung gebracht werden. Die nur für gelehrte Eingeweihte gedachten Werke waren nicht nur für die Pädagogik ungeeignet geworden, sondern auch für Vergnügen und Unterhaltung, denn auch für diese ist Verständlichkeit eine unentbehrliche Voraussetzung. Auf diese Weise hatte sich die manieristische Ästhetik ebensoweit von der zum Prinzip des „prodesse et delectare" sich bekennenden humanistischen Konzeption entfernt wie auch ihre Gegnerschaft sowohl zu dem

didaktischen Zweck wie zu der einseitig proklamierten Unterhaltungsfunktion zu erkennen gegeben. An die als ausschließlich verstandene Unterhaltungsfunktion knüpften sich Ansichten, die ebenfalls in diesem Zeitraum auftraten. Ihr wirksamster Verfechter war Lodovico Castelvetro mit seiner *Poetica d' Aristotele vulgarizzata e sposta* (Aristoteles' Poetik ins Italienische übersetzt und erklärt, 1570), in der es um die theoretische Begründung der hedonistischen Tendenz des Barocks geht, und zwar mit dem gleichen strengen aristotelischen Dogmatismus, mit dessen Hilfe Varchi, Scaliger und andere für das Primat der pädagogischen, moralisierenden Tendenz von Kunst und Poesie eintraten. Es gibt Zeugnisse dafür, daß diese beiden Extreme, sich gegenseitig ergänzend, im Barock in Gestalt einer widerspruchsvollen Gemeinschaft von kämpferischer Propagandaliteratur und Genuß vermittelnder Unterhaltungsliteratur auftreten. Die manieristische Ästhetik sah sich der Aufgabe gegenüber, eine Lösung zu suchen, die sich sowohl von diesen beiden Extremen wie von deren Vermischung unterschied.

Die neue Funktionsbestimmung der Poesie meinte man damals im Begriff des Mirabile oder Meraviglia (lateinisch: admiratio) gefunden zu haben, und Ziel des Kunstwerkes sei es, das Bewundernswerte, Wunderbare (mirabile) zu schaffen, um Staunen und Bewunderung (meraviglia) hervorzurufen. Diese Vorstellung findet sich bereits in einem Werk Giulio Camillos, dem *Discorso sopra l'idee di Hermogene* (Diskurs über die Ansichten des Hermogenes), ebenfalls 1560 von Patrizi veröffentlicht. In ihm forderte der 1544 verstorbene Autor, der Dichter solle sich vom Natürlichen zum Wunderbaren erheben und „umfassend und ungeheuerlich die unmöglichen und unglaublichen Dinge“[86] aussprechen. Außer der erzieherischen und unterhaltenden Aufgabe der Poesie erachtete es ein so unentwegter Aristoteliker wie Minturno in seinem Werk *De poeta* (1559) für notwendig, noch eine dritte gleichrangige Aufgabe aufzustellen, die Admiratio. – Wir haben Minturnos konservativen Standpunkt bereits im Zusammenhang mit den Debatten über den Romanzo kennengelernt.[87] Meist jedoch haben die verschiedenen Autoren die Rolle der Meraviglia lediglich als Detailfrage behandelt; in ganz konse-

quenter Weise hat nur Patrizi das Staunenerregende als Zweck der Poesie definiert.

Nachdem wir die allmähliche Herausbildung spezifischer Elemente der manieristischen Ästhetik verfolgt haben, können wir uns jenen Autoren zuwenden, die zu ihrer Systematisierung, ihrer Synthese übergingen: Francesco Patrizi, Giovanni Paolo Lomazzo und Giordano Bruno. Dem ersten verdanken wir die Poetik des Manierismus, dem zweiten die Kunsttheorie und dem dritten schließlich die letzten ästhetischen Verallgemeinerungen. Die Werke dieser drei Männer stehen sich chronologisch wie ideologisch sehr nahe: Alle entstanden um das Jahr 1580, und sie sind vom Geist der platonischen Tradition der Renaissance und einer systematischen Ablehnung des Aristoteles geprägt.

Francesco Patrizi[88] war zu Beginn seines Studiums in Padua von seinen aristotelischen Lehrern enttäuscht und wurde zum engagierten Anhänger der platonischen Philosophie.[89] Seine ersten philosophischen Abhandlungen erschienen 1553, darunter auch der *Discorso della diversità de i furori poetici* (Diskurs über die Unterschiedlichkeit des furor poeticus). Darin entwickelte er die esoterische Vorstellung, daß zwischen den Planeten und den Musen eine enge Beziehung bestehe: Jeder von ihnen entspricht eine der Himmelssphären, die durch einen Planeten repräsentiert wird (zu denen man damals auch die Sonne und den Mond zählte). Da nach der neuplatonischen Lehre die Sterne Einfluß auf die Seele, also auf das poetische Talent ausüben, haben die unterschiedlichen Erscheinungsformen des „furor poeticus" ihre Ursache darin, daß der Dichter unter dem Einfluß dieses oder jenes Planeten und der ihm verbundenen Muse steht.[90] Indem Patrizi sich von den ersten Anfängen seiner Laufbahn an und gerade im Augenblick des großen Aufschwungs des Aristotelismus in der Literatur zu dieser Meinung bekannte, ergriff er Partei für das Primat der Inspiration und für die Gleichberechtigung poetischer Werke unterschiedlichster Stile und Gattungen.

Ganz in seine vielfältigen philosophischen und wissenschaftlichen Arbeiten vertieft, machte Patrizi sich erst dreißig Jahre später, nach 1580, an die Ausarbeitung seiner Poetik.[91] Aber mitgerissen von dem wiederaufgeflammten Streit um Ariosto

veröffentlichte er noch während der Arbeit daran seine bereits recht ausgereiften Anschauungen. Zu diesem Zeitpunkt waren theoretische Probleme der epischen Dichtung durch das Schaffen Tassos, mit dem Patrizi eng befreundet war, wieder zu neuer Aktualität gelangt. Es ist bemerkenswert, daß ebenso wie die Romanzi Boiardos und Ariostos, die Traktate Pignas und Giraldi-Cinzios, der Verteidiger dieser Gattung, auch Tassos bedeutende Werke in Ferrara entstanden waren, wo Patrizi selbst von 1577 an anderthalb Jahrzehnte hindurch an der Universität lehrte. Tasso hatte sich nicht allein in der Praxis, sondern auch theoretisch mit der Problematik der epischen Dichtung beschäftigt, die sozusagen zu einer inneren Angelegenheit des Hofes von Ferrara geworden war. 1565 verfaßte er sein Werk *Discorsi dell'arte poetica, e in particolare del poema eroico* (Diskurse über die Dichtkunst und insbesondere über das Heldengedicht), das erst 1587 gedruckt wurde und in dem er, sich auf Aristoteles stützend, die Prinzipien des Heldenepos entwickelte. Sein 1581 veröffentlichtes geniales Werk *Das befreite Jerusalem* erschien angesichts der „romanzo-Welle" auf den ersten Blick als eine bedingungslose Rückkehr zum klassischen Heldenepos Homers und Vergils. Es bot sich also Veranlassung, den alten Streit zu erneuern, den Romanzo zu diskreditieren und bei dieser Gelegenheit die Richtigkeit der aristotelischen Normen epischer Dichtung nachzuweisen. Der erste, der die Arena betrat, war jener Camillo Pellegrino, den wir bereits wegen seiner Studie über das Concetto erwähnt haben. Er verfaßte eine Streitschrift, in der er Ariosto verdammte *Il Carafa, o vero della epica poesia* (Der Carafa oder über die epische Dichtung), sie erschien im Dezember 1584, und bereits schon im Januar 1585 antwortete Patrizi mit der Schrift *Parere in difesa dell'Ariosto* (Anschauung in Verteidigung des Ariosto).[92] Darin holte er die alten Argumente Giraldi-Cinzios wieder hervor, doch während dieser sich damit begnügt hatte, eine nicht am Buchstaben klebende Auslegung der *Poetik* des Aristoteles zu fordern, die sowohl der Vergangenheit wie der Gegenwart gerecht werde, versteifte sich Patrizi hartnäckig darauf, dessen hohe Autorität ganz und gar zu verwerfen, indem er zu dem Schluß kam, daß „die poetischen Lehren des Aristoteles weder geeignet noch wahr sind, noch

ausreichend, eine Wissenschaft von der Poetik zu begründen oder irgendeinen Dichter auszubilden und zu beurteilen"[93]. Lassen wir gleich die in diametralem Widerspruch dazu stehende Antwort Tassos in dem *Discorso sopra il Parere fatto dal Sig. Francesco Patricio, in difesa di Lodovico Ariosto* (Diskurs über Herrn Francesco Patrizis ‚Anschauung in Verteidigung von Lodovico Ariosto', 1585) folgen: „Ganz im Gegensatz zu dem, was Patrizi sagt, sind Aristoteles' Prinzipien geeignet, wahr und ausreichend, uns die Kunst der Dichtung und des Dichtens zu lehren und uns die Art zu zeigen, wie man darüber urteilt."[94]

Wir sind damit im Zentrum der Auseinandersetzung und der fortan offen zutage tretenden Konfrontation zwischen der manieristischen und der sich herausbildenden barocken Ästhetik. Patrizi griff eigentlich nicht das Werk Tassos an, dem auch er hohe Anerkennung zollte, und Tasso zog ebensowenig die Größe Ariostos in Zweifel: Gegenstand ihres Streites war die aristotelische *Poetik*. Pellegrino und Tasso verteidigten sie nach Kräften, während Patrizi das „dogma aristotelico" in seinem großen Werk *Della poetica* (Über die Poetik) zu zerschmettern suchte.

Von den zehn vorgesehenen Bänden dieses Werkes wurden 1586 nur zwei gedruckt: *La deca historiale* (Die das Historische betreffende Dekade) und *La deca disputata* (Die das Strittige betreffende Dekade). Das erste ist tatsächlich eine Literaturgeschichte. Patrizi folgte hier der Methode Giraldi-Cinzios, und indem er sie weiterentwickelte, zog er seine theoretischen Schlußfolgerungen aus dem Studium des historischen Materials.[95] Bedauerlicherweise umfaßt das Werk nur die griechischen und lateinischen Dichter, aber ihre Zusammenstellung und ihre Behandlung übertreffen hinsichtlich der methodischen Selbständigkeit und Gründlichkeit alle früheren Versuche der Literaturgeschichtsschreibung. Nachdem Patrizi die Dichter aus enzyklopädischer Sicht in chronologischer Reihenfolge vorgestellt hat, klassifiziert er sie auf unterschiedliche Weise, analysiert ihre Werke und bietet eine Systematisierung der antiken Dichtung unter Berücksichtigung ihrer Themen und Formen, aber auch ihrer äußeren Voraussetzungen. Damit erweist er sich einerseits als Bahnbrecher einer historischen Syn-

these, die unsere volle Aufmerksamkeit verdient, zum andern gibt er erste Beispiele einer Literatursoziologie. Jedoch dient ihm dies alles nur als Mittel zu dem Zweck, „aus all diesen Dingen dann das Wesen des Dichters zu skizzieren, seine wahren Aufgaben, seine wahren und eigentümlichen Ziele sowie die wahren und wesentlichen Formen der Gedichte und die Mittel, sie zur Vollkommenheit zu führen“[96].

Am Anfang des zweiten Bandes *La deca disputata* meinte Patrizi, daß nach der historischen Darstellung die Komposition der Poetik erörtert werden müsse; da jedoch „gewisse der Wahrheit entgegengesetzte Lehren bereits sehr tief Wurzel gefaßt haben“[97], müsse zuerst der Weg zur Wahrheit gebahnt werden. Dieser Band ist also der Polemik und systematischen Widerlegung der *Poetik* des Aristoteles und der ganzen auf ihr basierenden neueren Literatur gewidmet; daher auch der Titel *La deca disputata.* Die Zielscheibe seiner Kritik ist vor allem die Nachahmungstheorie, aber auch die anderen Grundthesen des antiken Philosophen werden nicht verschont. Und ans Ende seiner „Anti-Poetik“ stellt er eine besonders scharfe, an Tasso gerichtete neue Antwort unter der Überschrift *Trimerone,* nachdem er, mit der Beendigung dieses Bandes beschäftigt, dessen *Discorso* kennengelernt hatte.

Bis in unsere Zeit hat die Geschichte der Literaturkritik in Patrizi nur einen scharfsinnigen Kritiker gesehen, der – nach Benedetto Croce – „Zweifel wecken, Inkonsequenzen bemerken, Trümmer aufhäufen kann, aber nicht aufzubauen versteht“[98]. Tatsächlich blieben die anderen Teile seiner Poetik – eben die konstruktiven – unveröffentlicht und unbekannt; wir haben von ihrer Existenz erst 1949 Kenntnis erhalten, als der unermüdliche Paul Oskar Kristeller das Manuskript von fünf weiteren Bänden aus den Jahren 1587 und 1588 entdeckte (die letzten drei wurden anscheinend niemals geschrieben). Die Manuskripte wurden von Bernhard Weinberg erstmals sorgfältig, aber mit wenig Verständnis für den Autor, 1961 dargeboten;[99] danach hat Danilo Aguzzi Barbagli die sieben vorhandenen Bände von *Della poetica* (Über die Poetik) 1969 bis 1971[100] in einer modernen kritischen Ausgabe vorgelegt. Das umfangreiche Werk Patrizis ist also der Forschung erst seit neuester Zeit zugänglich.

Von Patrizis manieristischen Zügen verdient an erster Stelle hervorgehoben zu werden, daß er im Gegensatz zum allgemein üblichen Verfahren nicht von bereits vorliegenden Theorien und den von ihnen angenommenen Wahrheiten ausgeht, sondern vom „uso dei poeti", von der poetischen Praxis und den Erfahrungen, die sich daraus ableiten lassen.[101] Seine Methode ist ähnlich der des Kunsthistorikers Vasari, nur hatte dieser seine theoretischen Erkenntnisse nicht systematisiert und sich nicht wie Patrizi in offene Opposition zu anderen Autoritäten begeben müssen. Patrizi war gezwungen, jede wesentliche These der aristotelischen Poetik mit dem historischen Material zu konfrontieren und nachzuweisen, daß der „uso dei poeti" die fragliche These nicht oder nur zum Teil bestätigt, daß sie nur mit der Praxis einer bestimmten Anzahl von Dichtern vereinbar ist. So unterzieht er beispielsweise die Ansichten über die didaktische und delektierende Funktion der Poesie einer vernichtenden Kritik. Indem er sich gegen die aristotelische Formel, nach der die Gegenstände so darzustellen seien, wie sie sein sollten, wendet, wie das der „prätentiöse" (sacente) Scaliger entwickelt, stellt er die Frage: Hat Homer den Achilles als einen Ritter ohne Furcht und Tadel geschildert, hat er Agamemnon und die anderen Herrscher entsprechend dem Ideal vom guten König und Völkerhirten dargestellt? Patrizi läßt dann die Helden der bekannten Epen Revue passieren und kommt bis zu Tassos Goffredo. Unter ihnen allen findet er aber nur einen einzigen Helden, den er um seiner ritterlichen Eigenschaften, seiner Tugenden und um seiner Treue in der Liebe willen als Vorbild anzuführen wagen würde: Es ist Fidamante, der Held eines Epos des höchst unbedeutenden Curzio Gonzaga (1583).[102] Und was den Genuß anbetrifft – der vor allem von Castelvetro, dem „eifrigen Verkünder" (aguto spositore) des Aristoteles, als die eigentliche Funktion der Poesie angesehen wird –, so hebt er hervor, daß die Poesie ursprünglich prophetischen und rituellen Charakter hatte, daß sie sich an heiligen Stätten entfaltete und die Philosophie ersetzte und daß erst sehr viel später ihre populäreren Gattungen entstanden sind.[103] Patrizis Argumentation gewann ihre Schlagkraft aus der Gesamtheit des historischen Materials, auf das er sich stützte, während die aristotelische *Poetik* und ihre Kommen-

tatoren sich meist nur mit dem Heldengedicht und der Tragödie beschäftigt haben. Obgleich Patrizi bei der Entwicklung seiner nachahmungsfeindlichen Ästhetik auch dem Epos durchaus ernsthafte Beachtung schenkte, nahm darin doch das Studium der handlungslosen, also nicht epischen und nicht dramatischen Gattungen den größten Raum ein.

Patrizi wendete sich nicht einfach gegen diese oder jene Größe, sondern gegen das Prinzip der Autorität überhaupt. Wenn es not tut, greift er sogar Platon an, „wobei er der Auffassung ist, die Philosophie sei die Liebe zur Wahrheit und (sozusagen) weder Platonismus noch Aristotelismus"[104]. Obwohl seine Theorie im Platonismus verwurzelt blieb, ließ er sich nicht dazu verleiten, ihn über die „Wahrheit" zu stellen, und behielt seine kritische Haltung auch ihm gegenüber bei, da er in ihm ebenso Widersprüche und Unstimmigkeiten fand wie in den Thesen des Aristoteles.[105] Hier ein Beispiel für diese Haltung anläßlich einer Bemerkung des heiligen Basilius über Homer: „Und wie sehr wir auch gehalten sind, in größeren Dingen Basilius zu glauben, einem so bedeutenden und herausragenden Mann – bei diesem weltlichen Dinge, welches weder zum Glauben noch zum ewigen Heil gehört, . . . sei es uns gestattet, ihm nicht ungeprüft Glauben zu schenken."[106] Stets stellt er die Frage nach dem Beweis, wenn er die Behauptungen der großen Vorgänger untersucht. Während andere zeitgenössische Verfasser von Poetiken sich damit abmühten, die Thesen des Aristoteles oder anderer Autoritäten auf diesem Gebiet so vernünftig wie möglich zu deuten und zu erläutern, interessierte sich Patrizi vor allem für das, was die Richtigkeit ihrer Behauptungen stützen kann. Wenn er die Rechte einer Poesie ohne Handlung verteidigt und Aristoteles vorhält, er habe sie verworfen, ruft er zum Beispiel aus: „Aber mit welchen Gründen und Argumenten? Ganz gewiß mit gar keinen, sondern bloß auf Grund seiner Aussagen, ohne diese jemals zu prüfen."[107]

Dieser autoritätsfeindliche Standpunkt hatte ihn in Gegensatz zur Mehrzahl seiner Zeitgenossen gebracht, zu den „Männern, die allzusehr der Autorität und nicht den Tatsachen und Vernunftgründen Glauben schenken", die in Aristoteles ihren „Führer" (duce) sahen, dessen Aussprüche wie Orakel hinnah-

men und auf solcher Grundlage in literarischen Fragen nicht als gute Richter oder Philosophen, sondern wie Tyrannen entschieden.[108] Daß es Patrizi nicht möglich war, sich mit Tasso zu einigen, hatte seinen Grund darin, daß dieser seine Äußerungen gerade mit solchen Thesen des Aristoteles zu untermauern suchte, die selbst erst bewiesen werden mußten.[109] Natürlich wäre es falsch zu glauben, die von Patrizi kritisierten Theoretiker hätten fortwährend nur die Klassiker der Antike wiedergekäut. Castelvetro, Tasso und andere mehr waren kühne Neuerer, aber – wie die Humanisten im allgemeinen – sie brachten ihre neuen Ideen unter dem Deckmantel antiker Autoritäten vor. Im Gegensatz dazu war bei den Vertretern des Manierismus durch die enttäuschenden Erfahrungen in der Krise der Renaissance die Erkenntnis gereift, daß die antiken Philosophen keine befriedigenden Erklärungen über die Dinge zu bieten vermögen und daß sie auf selbständige Weise erkannt werden müssen, ohne daß sichere Anhaltspunkte gegeben sind. Im vollen Bewußtsein dieser Tatsache unterstrich Patrizi stolz die Neuheit seiner Lehre, seine geistige Unabhängigkeit bei der Entwicklung der Grundthesen seiner Poetik.[110] Ein für den Manierismus kennzeichnendes Bild gebrauchend, wünschte er seine Leser aus dem „blinden Labyrinth" (cieco labirinto)[111] herauszuführen, indem er die wesentlichen Merkmale der Poesie bestimmte, wie sie bei allen poetischen Werken aller Epochen existieren und zugleich nur für die Poesie Gültigkeit besitzen.

Die Darstellung dieser von Patrizi definierten Besonderheiten beginnen wir am besten mit seiner Konzeption von Ursache, Funktion und Wesen der Poesie. Was die erste Kategorie angeht, übernimmt er grosso modo die allgemeine, auf Aristoteles sich stützende Meinung: Bei der Entstehung eines poetischen Werkes spielen drei Elemente eine Rolle: die Begeisterung (furore), d. h. die Eingebung göttlichen Ursprungs; die menschliche Natur, die natürliche Veranlagung (natura); die Beherrschung des Handwerks (arte). Er mißt jedoch dem ersten Element die wesentlichste Bedeutung bei, während die arte weniger wichtig ist, ja sogar als entbehrlich angesehen wird, da doch die „ars poetica" seiner Kenntnis nach erst neun Jahrhunderte nach der Geburt der griechischen Poesie und sechshundert Jahre nach Homer entstanden ist. Während dieses Zeitraums

hätten viele der hervorragendsten Dichter großartige Werke geschaffen, ohne Regeln für ihr Handwerk zu besitzen. Man muß also eine vierte Triebfeder in Betracht ziehen, die von größerer Bedeutung ist als die arte, und das ist die Sapienza: das Wissen, die Weisheit, der Reichtum an wissenschaftlichen Kenntnissen. Deutlich zeigt sich hier der Einfluß des Gelehrsamkeitsideals der manieristischen Literatur.[112]

Im Zusammenhang mit schon früher aufgetretenen manieristischen Ideen meint auch Patrizi, Ziel der Poesie sei es, das Wunderbare (mirabile) zu schaffen. Er läßt zwar gelten, daß einige poetische Werke didaktisch sind, andere wieder Genuß vermitteln, doch diese Ergebnisse sind nur beiläufig und zweitrangig, sie treffen auch für nicht poetische Werke zu und sind zugleich nicht bei allen einzelnen Gedichten festzustellen. Deshalb ist es das alleinige, umfassende und ausschließliche Ziel der Poesie, das Wunderbare, Staunen Erregende zu erklären.[113] Nun ist dieses Mirabile nichts anderes als die Vermischung, Vereinigung und Verschmelzung der logischen Ebenen des Glaubhaften und des Unglaublichen. „Von diesen beiden hat das Wunderbare seine Grundlage vor allem im Unglaublichen; und das Glaubhafte, das ihm vorausgeht, es begleitet oder ihm folgt, bringt das Wunderbare hervor und gibt ihm Leben und Form."[114] Das Wunderbare hat also seinen Platz im Inneren des Werkes selbst und muß als das innere Ziel angesehen werden, während das Staunen (meraviglia), das äußere Ziel, seinen Sitz in der Psyche der das Gedicht aufnehmenden Person hat. Im Verlauf einer bemerkenswerten psychologischen Erörterung stellt Patrizi fest, daß das Staunen oder die Überraschung weder der Verstandes- noch der Affektsphäre zuzurechnen ist, sondern zwischen diesen beiden eine spezifische Bewegung, eine psychische Wirkung erzeugt. Entweder befördert es die Regungen der Vernunft, beschwichtigt die affektive Sphäre und zwingt sie zur Fügsamkeit, oder aber das Staunen wird zum Instrument der Verstärkung affektiver Wirkungen, um die Vernunft zu entthronen.[115] Das Staunen als autonomer, zwischen intellektuellen und affektiven Kräften sich befindender Faktor strukturiert also nach Patrizi jene Seite der Seele, von der die Wirkung des poetischen Werkes aufgenommen und weitergeleitet wird. Abge-

sehen von der Richtigkeit seiner Feststellungen hat Patrizi das unleugbare Verdienst, zum erstenmal eine Definition jenes psychischen Vorgangs versucht zu haben, in dem sich der Einfluß sui generis der ästhetischen Erscheinung durchsetzt.

Diese Theorie über die Funktion der Poesie schließt a priori aus, daß ihr charakteristisches Wesen die Nachahmung sein kann. Anstatt auf der Nachahmung – heute würden wir sie Widerspiegelung nennen – besteht Patrizi auf dem Schöpfertum der Poesie, auf dem souveränen Schöpferrecht des Poeten, und er betrachtet das Gedicht als ein Erzeugnis (facitura) und den Dichter als Erzeuger, als Fabrikant (facitore), der wie Gott, wie die Natur oder wie der Handwerker sein Werk, seinen Gegenstand hervorbringt, schafft, produziert. Gleich Gott ist es dem Dichter gegeben, aus dem Nichts zu schaffen, aus dem unscheinbarsten Kern ein großes Werk zu entwickeln sowie die Natur oder die stoffliche Form zu verändern wie ein Handwerker. Und da er in sich die Schaffensweise aller drei vereinigt, ist er der „erstaunlichste Fabrikant" (meravigliosissimo facitore), der vollkommenste, dessen Werke, die Produkte oder „Fabrikate", nicht anders als erstaunlich sein können.[116]

Eine solche Auffassung vom Dichter und seiner Kunst erforderte eine Neubestimmung des Gegenstandes der Poesie, die sich von der herkömmlichen der Poetiken, die nach Aristoteles verfaßt worden waren, von Grund auf unterschied. Nach Patrizi kann jedes Thema, gleichviel, ob es vom Göttlichen, von der Natur oder von menschlichen Dingen handelt, mit gleichem Recht und ohne Einschränkung Gegenstand der Dichtung werden. Sein Haupteinwand gegen die Nachahmungstheorie ist gerade der, daß sie der Thematik der Poesie Beschränkungen auferlege. Da man nur Handlungen, Leidenschaften oder Charaktere nachahmen könne, seien es gerade die erhabensten und gelehrtesten Gegenstände, die aus dem Reich der Literatur vertrieben würden. Sein Standpunkt zeigt sich sehr deutlich in der alten Debatte über Homer und Empedokles. Tatsächlich hatte Aristoteles das kosmogonische Gedicht des sizilianischen Naturphilosophen aus dem Kompetenzbereich der Poesie ausgeschlossen, weil das Werk des Empedokles im Gegensatz zu dem des Homer keine Nachahmung irgendeiner Handlung enthält. Nach Patrizi gehört die Intrige, die Hand-

lung keineswegs zu den unentbehrlichen Merkmalen des Gedichts, vielmehr muß das Werk des Empedokles auf Grund seines Gegenstandes noch über das Homers gestellt werden, denn dessen erstes Heldenepos erzählt nur von dem „Zorn eines Fürsten auf seinen König und dem Schmerz um den Tod eines Freundes", das zweite von „zwei Reisen zweier sehr geringer Edelleute aus Ithaka", Vater und Sohn, während Empedokles „eine äußerst erhabene Geschichte von der Erschaffung der Welt" entwirft.[117] Ebenso verteidigte er, gegen die aristotelischen Kommentatoren, vor allem gegen Castelvetro, die Epopöen des Lukan, Silius Italicus und anderer. Ihre Werke waren kritisiert worden, weil sie nicht erdachte Gegenstände behandelten, sondern authentische historische Ereignisse. Auch trat Patrizi für das Meisterwerk Dantes ein, dem man vorgeworfen hatte, daß er die Wissenschaft mit der Poesie vermische.[118] Aus all dem geht hervor, daß die Konzeption Patrizis und die des Manierismus im allgemeinen sich gegenüber der sogenannten schönen Literatur indifferent verhielt. Dank der Lehre von der Mimesis konnte Aristoteles die Literatur im modernen Sinne des Wortes von anderen literarischen Werken trennen und diese in die Sphäre der Ästhetik einordnen. Diese Grundwahrheit konnte auch nicht durch die Entstellung und Einseitigkeit ihrer Kommentatoren erschüttert werden. In der Behandlung dieser Frage zeigte Patrizi weder Geschmack noch Verständnis; er vertrat die Ansicht, ein Epos komme dem Wesen der Poesie nicht näher als ein didaktisches Gedicht, und andererseits verbannte er die Prosa-Erzählung aus dem Reich der Poesia, während Aristoteles klugerweise erkannt hatte, daß sie den gleichen ästhetischen Charakter hat wie die epische Versdichtung. Während er noch gegen eines dieser Extreme um die Anerkennung des erhabenen und gelehrten Werkes von Dante kämpfte, ordnete er gleichzeitig die Romane von Heliodor und Apulejus sowie die Novellen von Boccaccio der gleichen Kategorie zu wie die Geschichtsschreibung Herodots und die Reden des Demosthenes, d. h. jener Kategorie von Werken, die nur zur Rhetorik gehören.[119]

Man würde jedoch Patrizis Standpunkt vereinfachen und ihn ganz falsch interpretieren, zöge man aus seinen Ausführungen einzig den Schluß, daß nach seiner Auffassung Nachahmung

und erfundener Gegenstand nicht notwendigerweise zur Poesie gehören, während die Versform für sie unentbehrlich sei. Nicht die Versform betrachtete er als Kriterium der Poesie, sondern die Tatsache, daß der Gegenstand, welcher es auch sei, „auf poetische Weise“[120] wiedergegeben wird. Um diesen Prozeß synthetisch näher zu bestimmen, gebrauchte er das Wort „finzione“. Nach seiner eigenen Definition „ist diese weiter nichts, als einer Sache eine andere Form geben, als sie zuvor zu haben schien, also eine neue oder erneuerte Form“[121]. Als ersten Schritt, der vom Original, vom Gewöhnlichen zum Wunderbaren führt, betrachtete er die veränderte Sprechweise („parlare finto“), d. h. die Versform, mit der zugleich der Wortsinn durch Tropen und Metaphern umgewandelt werden müsse.[122] Die Veränderung des Gegenstandes, des Inhalts ist Sache der „poetica invenzione“, in deren Ergebnis das concetto Gestalt annimmt. Deshalb kann Patrizi sagen, „der Dichter soll durch Concetto und Wort das Wunderbare schaffen“.[123]

Für ihn war also die dichterische Methode die Schaffung einer neuen wunderbaren Form, deren Wesen es ist, Sprache, Worte und Inhalt in Versen, Metaphern und Concetti wiederzugeben. In dem reich mit Metaphern ausgestatteten Vers, also in einer sozusagen verfremdeten, vom üblichen Gebrauch abweichenden Sprache[124], erregen die Klarheit des ursprünglichen Wortsinnes und die Unklarheit der Metalepsen, als einer Mischung des Glaubhaften mit dem Unglaublichen, Erstaunen. Ebenso sind die Concetti gleichfalls Träger des Wunderbaren, da die poetische Erfindung weit auseinanderliegende Dinge miteinander in Beziehung zu setzen vermag. Unter diesem Aspekt können die Dichter reichlichen Gebrauch von dem unerschöpflichen rhetorischen Figurenschatz machen, der vor allem in den von Patrizi veröffentlichten Werken des Giulio Camillo zu finden ist.[125] Da Patrizi das Phänomen des Wunderbaren als die Vermischung zweier logischer Ebenen definiert hatte, bot sich die Einführung logischer und rhetorischer Kategorien in die Poesie ganz natürlich an. All dies zusammengenommen gestattete sämtlichen Elementen eines Gedichts, sich rätselhaft zu geben, und einem Ton des „beabsichtigten oder unbeabsichtigten Hell-Dunkel (chiaro scuro)“, sich in der Sprache, den Worten, dem Concetto und der Erzählung durchzusetzen.[126]

So durchdringt das Wunderbare – als Ziel der poetischen Umformung – alle Einzelheiten des Gedichts und wird zur Ausstrahlung aus dessen Innerstem.[127]

Zusammenfassend kann man sagen, daß Patrizi in seiner Poetik das Ideal einer gelehrten, durchgeistigten, verfeinerten, rätseldurchwobenen Poesie vorstellt, die durch ihre Schwerverständlichkeit verblüfft und sich nur allmählich erschließen läßt, einer Poesie, die das Wesentliche ihres Inhalts künstlich verschleiert und ausschließlich für feinempfindende Seelen bestimmt ist. Seine Zeitgenossen haben seine Lehren nicht lesen können, so konnten diese auf sie keinen Einfluß ausüben. Patrizis Werk aber liefert uns den Schlüssel für das Verständnis der Poesie jener Zeit, weil er weiter nichts tat als das, was die manieristischen Dichter in ihrer Praxis zu verwirklichen strebten, in Theorie umzusetzen. Obwohl die Entwicklung der Literatur in den darauffolgenden Jahrhunderten Patrizis Vorstellungen nicht bestätigt hat, obwohl sie eher denen der „Tyrannen", der Anhänger des Aristoteles, gefolgt ist, können wir doch der Konsequenz, dem Wissen und der Originalität, die in seiner oppositionellen Literaturtheorie zum Ausdruck kommen, unsere Bewunderung nicht versagen. Indem er freie Wahl des Gegenstandes, der Form, der Meinung proklamierte und das dichterische Schaffen einengende Regeln und Autoritäten verwarf, war Patrizi in mehr als einem Punkt ein Vorläufer der Romantik und literarischer Strömungen der Neuzeit.[128]

Das repräsentative Werk manieristischer Kunsttheorie, das Buch Giovanni Paolo Lomazzos,[129] eines Mailänder Malers aus der Schule des Leonardo, kann hinsichtlich des Niveaus, der Tiefe und Selbständigkeit des Denkens mit dem Werk Patrizis nicht verglichen werden. Da er kein Wissenschaftler, sondern ein Künstler war, verfügte er nicht über so gediegene theoretische Voraussetzungen wie dieser. Andererseits ist uns sein Werk nur in ungeordnetem Zustand überliefert, man hat die ursprüngliche Gliederung nicht wieder herstellen können. Lomazzo hat seine theoretischen Hauptwerke erst nach seiner um 1570 eingetretenen Erblindung geschrieben, er konnte den diktierten Text seines Werkes weder kontrollieren noch die Herausgabe betreuen. Es ist anzunehmen, daß er den Text mehrfach umgearbeitet hat, aber allen Anzeichen nach haben

seine Mitarbeiter (oder er selbst?) die Manuskripte durcheinandergebracht.[130] Das ist der Grund, warum 1584 der *Trattato dell' arte della pittura, scultura ed architettura* (Traktat über die Kunst der Malerei, der Bildhauerei und der Architektur)[131] erschien und danach – 1590 – die *Idea del tempio della pittura* (Die Idea des Tempels der Malerei)[132], eine kleinere Abhandlung, von der man neuerdings vermutet, daß sie ein Teil der früher erschienenen ist.

Mit manieristischer Phantasie stellt Lomazzo in den Mittelpunkt seiner Ideen ein monumentales Concetto: die I d e a, das allegorische Bild des Tempels der Malerei. Dieses imaginäre Gebäude wird von sieben Säulen gestützt, von denen jede einem Planeten untersteht und gleichzeitig eines der Elemente, der Grundarten der Malerei, symbolisiert. Jeder dieser Zweige der Malerei wird durch einen großen Künstler repräsentiert: die Zeichnung durch Raffael, die Farbe durch Tizian usw. Es werden also nicht nur die wichtigsten konstitutiven Elemente der Malerei den Planeten unterstellt, sondern auch die großen Malerpersönlichkeiten. Diese esoterische Fiktion ist nicht weit von der des jungen Patrizi entfernt, nach der die Unterschiedlichkeit der dichterischen Begeisterung (furor) durch den entscheidenden Einfluß der Planeten und der diesen zugeordneten Musen bewirkt wird. Ebenso wie bei Patrizi führt auch bei Lomazzo der astrologische Glaube an die bestimmende Rolle der Planeten zur Anerkennung der verschiedenartigen Möglichkeiten künstlerischer Vollkommenheit und ihrer Gleichwertigkeit. Und da man sich zahlreiche Kombinationen der sieben Grundarten vorstellen kann, aus deren jeder eine individuelle Maniera hervorgeht, bringt Lomazzos Idea einen Standpunkt zum Ausdruck, der eine Pluralität des künstlerischen Wertes begünstigt und sich jeder normativen Konzeption widersetzt.[133]

Astrologie und magische Spekulation sind in die gesamte Konzeption des Autors eingegangen. Nach Lomazzo können nur diejenigen, die über magische Fähigkeiten verfügen, die angeblichen Weisungen der Sterne empfangen und begreifen, und er kommt zu der Ansicht, daß alle großen Künstler, die die Zweige der Malkunst symbolisieren, Magier seien bzw. verschiedene Kategorien von Magiern vertreten. Michelangelo

steht zum Beispiel im Bunde mit den indischen Gymnosophisten, Dürer mit den gallischen Druiden; Mantegna wird zum Gefährten chaldäischer und arabischer Zauberer, der „Mathematiker"; Raffael erhält wieder die Bezeichnung „Philosoph" und verkörpert auf diese Weise den griechischen Typus des Magiers.[134] All das hebt den Künstler über das Gewöhnliche hinaus. Eine göttliche schöpferische Fähigkeit wird ihm zugetraut, und als seine Aufgabe wird nicht die Nachahmung der Natur, sondern die Erschaffung eines neuen, gleichrangigen, ja sogar über dieser stehenden Werkes bezeichnet. Natürlich kann der Maler-Magier nur dann mit Erfolg schaffen, wenn er von ähnlicher Begeisterung (furor) wie die Dichter besessen ist;[135] daher erklärt sich sein aufgeregtes und seltsames Betragen, das vom gewöhnlichen Volk für Laune oder einfach für Wahnsinn angesehen wird.[136] Wenn wir uns der bekannten Exzentrik, der originellen Einfälle und nicht selten psychopathologischen Züge manieristischer Künstler erinnern, können wir den Eifer verstehen, mit dem der Autor all dies zu der vorgeblichen Überlegenheit des Künstlers in Beziehung zu setzen sucht.

Obgleich Lomazzo es dem Bildungsideal des Manierismus entsprechend für notwendig hält, daß der Maler alle Wissenschaften in sich aufnimmt, erklärt er für das Hauptkriterium seines Künstlertums, daß er zum Maler a priori geboren sein müsse. Alles Studium, alles noch so fleißige Üben werde vergeblich bleiben, wenn ihm nicht „die Gabe artistischer Erfindung und Grazie"[137] in die Wiege gelegt worden sei. Der Maler kann nur durch Erfindungsgabe etwas Originelles schaffen, und um das freie Spiel dieser Gabe zu ermöglichen, bedarf er der Stille und der Einsamkeit. „Es ist notwendig, auf jede Weise dem Lärm aus dem Wege zu gehen und vor allem den Gelegenheiten, etwas zu sehen"[138], denn nur unter solchen Bedingungen können die überraschenden und seltsamen Ideen wie auch die zum Ausdruck der Grazia geeigneten Formen in seinem Geist Gestalt annehmen. Unter den anmutigen Formen lobt Lomazzo vor allem die gewundene Figur, die „figura serpentinata", dieses so beliebte und raffinierte Gestaltungsmotiv seiner Zeit.[139]

Nach allem bisher Dargelegten besteht kein Zweifel, daß

sich Lomazzo zu den gleichen Prinzipien wie seine Vorgänger, an erster Stelle Vasari, bekennt. Lomazzos Hauptverdienst besteht jedoch darin, die früheren Überlegungen, Beobachtungen und verstreuten Ansätze in ein System zusammengefaßt und in einen philosophischen Zusammenhang gebracht zu haben. Zum Beispiel hatte Vasari bereits in seinen Ausführungen über Michelangelo festgestellt, daß dieser die Fähigkeit besäße, die Natur zu übertreffen und selbst seine kühnsten künstlerischen Ideen zu verwirklichen; aber als Erklärung dafür hatte er nur auf dessen Talent, seine außergewöhnliche Genialität hinweisen können. Im Gegensatz dazu liefert Lomazzo, indem er die Planeten als die den Künstler bestimmende Macht bezeichnet und den Maler für befähigt hält, die von den Sternen ihm zuströmenden Kräfte zu empfangen, eine in der damaligen Zeit für „wissenschaftlich" gehaltene Argumentation, um zu beweisen, daß der Maler „in der Lage ist zu bilden, was er will"[140]. Lomazzos esoterische Kunstphilosophie vertrug sich ausgezeichnet mit einer der charakteristischsten ideologischen Strömungen des Manierismus, den magisch-esoterischen Nachblüten des Platonismus. Sowohl für Lomazzo wie für die anderen sind dafür die wichtigsten Quellen die Werke des Vaters des italienischen Neoplatonismus, Marsilio Ficino, sowie die des Flügelmannes der Magie der Renaissance, Agrippa von Nettesheim. In seinen Untersuchungen über die Schönheit stützte er sich auf Ficinos Kommentare zum *Symposion* und in seinen magisch-astrologischen Gedankengängen auf Agrippas *De occulta philosophia*, wobei er sich nicht scheute, lange Passagen aus beiden Werken wörtlich abzuschreiben.[141] Das Concetto des Tempels hat er, wie er selbst zugab, aus der *Idea del teatro* (Die Idea des Theaters) jenes bereits mehrfach zitierten Giulio Camillo geschöpft, der auch Anhänger des Agrippa gewesen war.[142] Es handelt sich hier um die Beschreibung einer höchst merkwürdigen Erfindung Camillos, eines mnemotechnischen Systems in amphitheatralischer Gestalt, und vielleicht ist das Interesse, das Lomazzo der „ars memoriae" entgegenbrachte, aus der Kenntnis dieses Werkes zu erklären: Tatsächlich maß er der Malerei eine beachtliche Rolle als Hilfsmittel des Gedächtnisses bei.[143]

Das Werk Lomazzos kündigt in seiner philosophischen und ästhetischen Konzeption wie durch seinen methodischen und

synthetischen, sich auf das gesamte Gebiet der Kunst erstreckenden Charakter die Reifezeit der Kunsttheorie an. Wenn wir diesem Werk keinen höheren Rang zuerkennen können, so deshalb, weil die praktischen Anweisungen des Malers mit den Betrachtungen des dilettierenden Philosophen keine recht befriedigende Verbindung eingehen können und auch nicht von Widersprüchen frei sind. Vielleicht war es diese Tatsache, von der sich der Herausgeber – oder der Autor selbst? – leiten ließ, als er ungeschickterweise das ursprünglich homogene Werk zweiteilte und die vorwiegend praktischen Passagen in den *Trattato,* die abstrakteren in den *Tempio* eingliederte. Der Widerspruch, den wir ihm vorzuwerfen haben, ergibt sich vor allem daraus, daß Lomazzo sich auf theoretischem Gebiet zur freien Entfaltung der von magischen Kräften und angeborenem Talent bestimmten künstlerischen Neigung bekennt, während er auf dem Felde der Praxis trotz allem versucht, die Regeln vorzuschreiben, die der Maler zu beachten habe. Damit macht er sich zum Förderer eines manieristischen „Akademismus", der die Errungenschaften der Künstler, die die klassischen Normen kühn außer Kraft gesetzt hatten, in einem neuen Kanon erstarren ließ.[144] Das Werk seines Zeitgenossen Giovanni Battista Armenini dokumentiert schon allein in seinem Titel das Zunehmen dieses manieristischen Akademismus: *De' veri precetti della pittura* (Von den wahren Vorschriften für die Malerei, 1587). Übrigens könnte man auch aus Patrizis streitbar antinormativer Poetik akademische Vorschriften ableiten, obgleich er selbst nichts Derartiges versucht hatte. In der Tat konnten jene Kunstrichtungen, die unter der Losung der schöpferischen Freiheit zur Blüte gelangten, der Gefahr des Akademismus nicht entgehen, vor allem, wenn versucht wurde, ihre grundlegenden Prinzipien zu systematisieren, es sei denn, sie liefen auf einen totalen Relativismus hinaus, d. h. auf die Verneinung jedes künstlerischen Ideals. Diesen Weg beschritt Giordano Bruno.

Dieser große Märtyrer der Gedankenfreiheit, der sich „Akademiker keiner Akademie" (academico di nulla academia)[145] nannte, hat weder über Kunst noch über Poetik eine Abhandlung verfaßt, da er das für unnütz hielt. Seiner Ansicht nach gründet sich die „ars poetica" jeweils auf die Erfahrungen eines Dichters oder einer Schule, und wer den bestehenden Regeln

folgt, kann lediglich seine Vorgänger nachahmen. Nachahmung gehört zum Merkmal der Affen, die Mission des Dichters ist es jedoch, etwas noch nie Dagewesenes, Beispielloses zu schaffen, das seiner eigenen Erfindung entspringt. Diese Überlegung führte zu der berühmten These, die in *Degli eroici furori* (Von der heroischen Begeisterung, 1585) formuliert ist: „Die Poesie entsteht nicht aus den Regeln ... sondern die Regeln sind aus der Poesie abgeleitet: Und deshalb gibt es so viele eigentümliche Arten wahrhafter Regeln, wie es eigentümliche und wahrhafte Dichter gibt."[146] Und da es ebenso viele Arten von Dichtern geben kann „wie Seinsweisen menschlicher Empfindung und Invention"[147], ist die Zahl richtiger Normen unendlich. Aus Brunos Auffassung ergibt sich also, daß die Poesie keine allgemeingültigen Regeln haben könne, selbst wenn sie unter Berücksichtigung sämtlicher Werke der Dichtkunst ausgearbeitet würden – wie bei Patrizi.

Wir brauchen uns also nicht über die tiefe Verachtung zu wundern, die Bruno den Professoren, Philologen und Literaturkritikern aller Art bezeugt hat. Und in der Wahl seiner Worte war er keineswegs zurückhaltend: „widerwärtige Pedanten" (pedantacci) sind sie, die sich einbilden, sie seien „die einzigen, denen Saturn Urteilsfähigkeit eingepflanzt hat (pisciato in testa)"[148]. Natürlich geißelt er mit größtem Eifer jene „Hornochsen", die von den Poeten Beachtung der aristotelischen Regeln fordern und erwarten, daß sie in der gleichen Stilart schreiben wie Vergil oder Homer, das „Geschmeiß", das an allem etwas auszusetzen findet, „das nichts Gutes hervorzubringen weiß, sondern einzig geboren ist, die mühevollen Studien anderer zu zernagen und auf unflätigste Weise zu besudeln (stercorare)".[149] Und vielleicht als erster in der Geschichte spricht er die Verdächtigung aus, die Kritiker untersuchten „die Bemühungen und Studien anderer" lediglich deshalb, um ihren eigenen Mangel an Begabung und Kraft, ihre Unfähigkeit, etwas Großes zu schaffen, zu vertuschen. Giordano Bruno, der in einem seiner Sonette ausrief, seine eigenen Gedanken krönten ihn mit höherer Würde als Könige, Kaiser oder Päpste, sah allein das schöpferische Genie als verdienstvoll an.[150]

Obgleich seine eigenen Dichtungen typisch manieristische, auf emblematischen Concetti aufbauende Werke waren,[151] bil-

den die Zielscheibe für Brunos jedes literarische Ideal verneinende Spöttereien keineswegs nur die den traditionellen Normen anhängenden „Affen", sondern auch jene manieristischen Autoren, die diese verwarfen. Im „Proprolog" zu seiner Komödie *Candelaio* (Der Hahnrei, 1582) spottet er über jene Schriften, die einem mit Perlen besäten, goldenen Feld glichen, weil man auf jeder ihrer Seiten ein gesuchtes Concetto, einige klassische Zitate, ein paar kleine Sprichwörter finde, – sie ertränken förmlich in der Flut rhetorischer Ornamente.[152] Mit hintergründiger Ironie, die sich gegen sein eigenes Stück kehrt, warnt er den Leser, er werde darin lauter nichtssagende Gedanken, ungeprüfte Weisheiten, poetische Leidenschaften sowie Tollheit, verworrene Phantasien, Verirrungen des Geistes und die glorreichen Früchte des Wahnsinns finden usw.[153] Und in der Widmung zu diesem Werk verhöhnt er die Idee, die sowohl bei Lomazzo wie bei Patrizi spukt, daß nämlich die Unterschiede zwischen den Kunstwerken von den Sternen oder den mit ihnen verbundenen Musen abhängig seien.[154] Wie hätte auch Bruno, der mit genialer philosophischer Intuition der kosmischen Vision des Heliozentrismus zum Durchbruch verholfen hatte, an den Einfluß von Sternenkräften glauben können, die die Poesie beeinflussen? Und die Musen sind bei ihm nichts weiter als die „Huren von Helikon".[155]

Er hat also in völlig konsequenter Weise alles zerschlagen und abgelehnt, was einer skeptischen, relativistischen und magischen Ästhetik den Weg verlegte. Er hat diese Ästhetik nicht systematisch entwickelt. Seine Anschauungen zu diesem Gegenstand sind in seine Metaphysik und seine Ethik eingegangen, und sie stehen in enger Beziehung zu seiner Philosophie der Liebe. Die Konturen, die grundlegenden Thesen dieser immanenten Ästhetik zeichnen sich in seinem Dialog *Degli eroici furori* (Von der heroischen Begeisterung) und in seinem lateinischen Traktat *De vinculis in genere* ab; beim ersteren sind noch Anregungen des von Ficino vertretenen Platonismus erkennbar, beim zweiten die der magisch-skeptischen Philosophie Agrippas.

Degli eroici furori ist der Kommentar zu einem manieristischen Sonettenkranz über die Liebe: Dialoge in Prosa erläutern die philosophische Botschaft, die in jedem einzelnen Stück verborgen ist. Den richtigen Sinn des Titels verstehen wir dank

dem Vorwort, in dem Bruno erklärt, daß die „Begeisterung nicht über die gewöhnliche, sondern über die heroische Liebe"[156] das Thema des Werkes ist, d. h. die Leidenschaften, die Flammen der erhabenen, himmlischen, göttlichen Liebe. Das erste Sonett, das von der Mission, dem Auftrag des Dichters handelt,[157] gibt Gelegenheit zu dem – bereits erwähnten – rücksichtslosen Angriff auf die Pedanten und zur Formulierung der eigenen poetischen Absichten Brunos. Seinem eigenen Kommentar zufolge beschwört er in diesen Versen das Gebirge (den Parnass), die Göttinnen (die vorher verächtlich gemachten Musen) und die Quelle (den Helikon): „Verwandelt meinen Tod in Leben, meine Zypressen in Lorbeer und meine Hölle in himmlische Gefilde: das heißt, macht mich unsterblich, macht mich zum Dichter, macht mich berühmt."[158] Das folgende Sonett und seine Erläuterung lassen uns dann verstehen, was das Gebirge, die Göttinnen und die Quelle zu bedeuten haben, die, wie Bruno hofft, ihm das Ansehen und die Unsterblichkeit des Dichters sichern werden. Das Gebirge ist in Wirklichkeit das Herz, in dem das Gefühl sich entzündet; die Musen sind die Schönheiten des vom Dichter gewählten Gegenstandes, die himmlische „heroische" Liebe, und in ihnen nimmt die Begeisterung Gestalt an; die Quelle schließlich versinnbildlicht jene Tränen, in denen sich der begeisterte Affekt (furioso affetto)[159] ausdrückt. Die wahre, die erhabenste Begeisterung, der göttliche Funke des poetischen Genies ist also in der Schönheit der göttlichen Liebe, in der göttlichen Schönheit selbst enthalten. Dem Menschen ist es gegeben (so lesen wir an anderer Stelle), diese göttliche Schönheit einer inneren Stimme zu erkennen und zu begreifen. Diese innere Stimme ermöglicht es, uns von der materiellen Schönheit, die nur ein Eindruck, ein Schatten der wahren ist, zu jener göttlichen, unvergleichlich größeren zu erheben.[160]

Bei Giordano Bruno ist diese aus neuplatonischer Wurzel kommende Konzeption des Schönen noch abstrakter und unverständlicher als in der klassischen Phase der Renaissance. Damals war sie noch mit der Theorie von der Proportionalität und Harmonie der Teile verbunden, sie beugte sich musikalischen und arithmetischen Prinzipien, sie war nicht vom Kult der natürlichen Schönheit zu trennen. Für Bruno besitzt die

Schönheit keine objektiven Kriterien dieser Art mehr, ebensowenig wie sein Gottesbegriff. Deshalb erfahren wir nicht mehr von der „göttlichen Schönheit", als daß sie „allen Dingen innewohnt und aus ihnen leuchtet; deshalb scheint es mir nicht irrig, sie in allen Dingen zu bewundern".[161] Auf diese Weise bildet die allgegenwärtige Schönheit ein mysteriöses „Band" (vinculum) und wird zu einer jener magischen Kräfte, deren Theorie in seiner Abhandlung *De vinculis in genere*[162] ausgeführt ist.

Als „Bande" bezeichnet er jene Energien, Kräfte, Kraftfelder, die Gott, der Dämon, die Seele, das Lebewesen, die Natur, das Schicksal, das Glück, das Fatum zwischen sich und den Dingen knüpfen[163]. Zu diesen Triebkräften gehört auch die Schönheit, die man Blitz, Strahl, „actus" nennen kann[164], die folglich immer in Bewegung, in Veränderung begriffen ist. Ganz wie das weibliche Geschlecht ungezählte Spielarten körperlicher Schönheit aufweist, nimmt auch die Schönheit selbst vielfältige Gestalt an, besteht aus zahllosen Schichten.[165] Aber sie unterscheidet sich auch durch die Wesen, die sie wahrnehmen: Für das Affenweibchen ist der Affe schön, für die Stute ist es der Hengst, nichts kann allen gefallen![166] In Brunos Konzeption des Schönen gibt es keinen Bezugspunkt, ihr ganzes Wesen ist relativ; diese Schönheit ist „undefinierbar und unumgrenzbar"[167]. Robert Klein hat ganz Recht, wenn er sagt: „Das ist eine allgemeine Ästhetik der Faszination, zu ihrem äußersten Punkt getrieben, die, nähme man sie beim Wort, selbst die Möglichkeit einer Theorie der Kunst ausschließen würde."[168]

Wir sind hier am Endpunkt der Entwicklung der manieristischen Ästhetik. In der Blüte der Renaissance war der Widerspruch zwischen Genie und Regel, Schöpfung und Nachahmung, Schönheit und Wirklichkeit unbekannt.[169] Nachdem diese Harmonie zerstört worden war, übernahm der Manierismus die Aufgabe, die künstlerische Freiheit zu verteidigen, und erklärte den Autoritäten den Krieg, zertrümmerte die Normen und wandte sich von der Wirklichkeit ab. Dieser so sympathische Kampf gegen Konservatismus, Pedanterie, Prinzipienreiterei – ein Kampf mit Waffen der Kunst und der Wissenschaft – endete in einer Sackgasse. Der Versuch, die Konzeption einer individualistischen Kunst bis zum äußersten zu entfalten und dabei ihre gesellschaftliche Funktion zu leugnen und jede Ein-

mischung zu mißachten, jedes Gesetz abzulehnen, endete schließlich mit der Liquidierung der eigenen Ideale und der eigenen Theorie. Giordano Bruno war auf eine bemerkenswerte Weise konsequent: Wenn die manieristische Ästhetik nicht in einen ausgetrockneten Akademismus umschlagen wollte, konnte sie nur bei Skeptizismus und Relativismus enden. Die Schönheit hatte sich also in diesem Kosmos und seiner Unendlichkeit von Zeit und Raum, den Bruno verkündet hatte, aufgelöst. Die Herausbildung einer vernunftbegründeten Literatur- und Kunsttheorie würde die Aufgabe der „pedantischen Hornochsen" sein . . .

Die summarische Verdammung der Gegner der manieristischen Elite durch Patrizi und vor allem durch Bruno zeichnete sich keineswegs durch Fairness aus. Wenn es auch nicht zu leugnen ist, daß den Manieristen in der Spätphase der Renaissance die größten künstlerischen, literarischen und denkerischen Leistungen zu verdanken sind, so waren es dennoch die „bornierten" Gegner, die Schrittmacher des Barocks, die der Entwicklung auf lange Sicht den Weg geebnet haben. Nur die manieristische Kunst und Literatur waren in der Lage gewesen, der Gefühlswelt in der Krise der Renaissance, der Entwurzelung des durch sie befreiten Individuums, jenem Festhalten an humanistischen Idealen und zugleich der Enttäuschung durch sie, auf einem hohen Niveau Ausdruck zu geben. Doch die Rolle der Kunst kann nicht auf die Schaffung von Meisterwerken beschränkt werden, die sich in einer Art geistigem Museum aufbewahren lassen, nur einer kleinen Anzahl Eingeweihter zugänglich sind und deren unauslotbare Tiefgründigkeit und unvergleichlicher Wert erst Jahrhunderte später erforscht werden können. Kunst und Literatur gehören zu den täglichen gesellschaftlichen Betätigungen, sie sind in allen Bereichen des Lebens gegenwärtig und aufgerufen, nicht nur dessen Geheimnisse zu entdecken, sondern auch eine direkte Wirkung auszuüben, sich nützlich zu erweisen und Zielen zu dienen, die jenseits ihres Bereiches liegen. All dies hat das keineswegs in sich geeinte Lager der Diskussionspartner der manieristischen Theoretiker und der Gegner manieristischer Kunst nicht aus dem Auge verloren.

Gewiß hat es den Anschein, als sei ihr gemeinsames Charakteristikum die Achtung der Gesetze und Autoritäten, insbesondere der Lehren des Aristoteles. Aber vor allem sind sie sich einig im Verständnis der gesellschaftlichen Relevanz der Kunst und der daraus unbedingt zu ziehenden Konsequenzen. Ob sie der Literatur nun eine erzieherische oder propagandistische Rolle zuerkennen oder ob diese einfach Genuß und Entspannung bewirken soll, sie betrachten sie in jedem Fall als eine Betätigung, die ihre Wirkung auf ein größeres Publikum ausübt. Um die Probleme einer solchen für die Gesellschaft als nützlich betrachteten Kunst und Literatur anzugeben, erwies sich Aristoteles unleugbar als ein zuverlässigerer Führer als Platon, Ficino oder Agrippa.

Während der Manierismus speziell für Eingeweihte bestimmte Geheimnisse ergründete, während seine Theoretiker bestrebt waren, die theoretischen Stützpfeiler dafür zu liefern, bekannten sich die Vorbereiter des Barocks eindeutig zum Prinzip der Verständlichkeit. Andrea Gilio, der die Malerei in den Dienst der Gegenreformation stellte, dieser verständnislose Kritiker des *Jüngsten Gerichts* von Michelangelo, hatte Vasaris Fresken in der Cancelleria in Rom kritisiert, weil „man, um sie recht zu verstehen, einer Sphinx, eines Dolmetschers oder Kommentars bedarf". Und auf das Argument, Werke dieser Art seien für Gebildete und Edelleute bestimmt, antwortete er: „Ein Gemälde anzuschauen, von dem ich nicht weiß, was es ist, bedeutet für mich gleich viel, wie einen Fremdling (barbaro) sprechen hören und nicht zu verstehen, was er sagt, oder ein Buch zu lesen, bei dem ich nicht weiß, wovon es handelt . . . Eine Sache ist um so schöner, je mehr sie klar und offen am Tage liegt."[170] Und er erinnert an den heiligen Hieronymus, der die Dichtungen von Persius fortgeworfen habe, weil sie ihm zu kompliziert waren. Der junge Tasso, der im Gegensatz dazu lehrte, die Funktion der Poesie sei der Genuß, war zu einem ähnlichen Resultat gelangt. Seiner Meinung nach erfordert das Verstehen der schwierigen und obskuren Concetti Anstrengungen, die den Genuß vereiteln: „Ein Dichter spricht nicht nur zu den Gelehrten, sondern zum Volk wie der Redner; und deshalb müssen seine Begriffe volkstümlich (popolari) sein; volkstümlich nenne ich nicht, was das Volk gewöhnlich

gebraucht, sondern, was einsehbar ist für das Volk" (*Lezione sopra un sonetto di Monsignor della Casa* – Vorlesung über ein Sonett von Monsignore della Casa, 1565).[171]

Wo es um inhaltliche Fragen ging, war das Einverständnis zwischen den Theoretikern, die für die propagandistische und erzieherische Funktion der Poesie, und denen, die für die delektierende eintraten, nicht so harmonisch. Im Rahmen ein und derselben aristotelischen Konzeption können wir zwei Richtungen beobachten, eine strengere und eine liberalere: Die erste lehnt alles ab, was nicht ausdrücklich den Zielen der Kirche und des Staates dient; die zweite duldet jedes Vergnügen, jeden Kunstgenuß, der nicht offen die Lehren der Religion oder der weltlichen Macht beleidigt.

Ein bemerkenswerter Vertreter der „harten Linie" war der Kardinal Gabriele Paleotti, der 1582 die beiden ersten Bände seines gewaltigen Lehrbuchs *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Diskurs über religiöse und weltliche Malerei)[172] veröffentlichte. Darin ließ er jeden spezifisch künstlerischen Gesichtspunkt beiseite und untersuchte die Probleme der religiösen Malerei einzig unter dem Blickwinkel der Ikonographie und Frömmigkeit. Am meisten war es ihm darum zu tun, wie es dem Maler gelingt, die von der Kirche gewünschte Wirkung zu erzielen. Seiner Meinung nach mußte er die Leiden Christi und der Märtyrer in ihrer ganzen Grausamkeit darstellen, so daß die Betrachter zutiefst erschüttert sind und sich ihrer Tränen nicht erwehren können. Im Gegensatz zu dem Intellektualismus des Manierismus forderte er also eine emotional betonte und naturalistische Kunst und legte damit den Grund zur religiösen Malerei des Barocks.[173] Paleotti begnügte sich nicht mit Vorschriften, er sprach auch Verbote aus. Im dritten Band seines Werkes, von dem uns bedauerlicherweise nur das Inhaltsverzeichnis überliefert ist, geißelte er die unanständige, wollüstige Malerei – wobei er zu dieser Kategorie jede Darstellung des nackten Körpers zählte.[174] Der durch seine Missionen in Polen, Rußland und in Siebenbürgen bekannt gewordene jesuitische Diplomat Antonio Possevino vertrat eine noch unversöhnlichere Meinung, nachdem er zum Lehrer der Literatur bestimmt worden war, weil er sich in der Politik als zu unflexibel erwiesen hatte. In seinem Buch *Tractatio de poesi et*

pictura etnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra (1593) bezeichnete er alle Dicht- und Kunstwerke, die nicht von christlichem Geiste durchdrungen sind, als verwerflich. Er rügte nicht nur nichtsnutzige Gedichte und amouröse Themen, die Nacktheit und die Darstellung heidnischer Götter, sondern verwarf auch sämtliche klassischen Meisterwerke der Antike.[175]

All dies blieb keineswegs nur ein frommer Wunsch, die kirchlichen Autoritäten taten alles in ihren Kräften Stehende, um die Ziele der Gegenreformation in Politik und Kunst durchzusetzen. Die Zensur arbeitete auf Hochtouren, auch die Inquisition ging unermüdlich ihrer Aufgabe nach.[176] Die Entwürfe für kirchlich bestimmte Kunstwerke wurden auf ihre Übereinstimmung mit den Dogmen und der Heiligen Schrift geprüft. Dadurch waren die Maler im vorhinein zur Selbstzensur gezwungen, damit sie nicht – wie dies mehr als einmal geschah – später die Rechnung bezahlen müßten. Veronese zum Beispiel wurde vor die Inquisition zitiert, weil auf seinem großen Gemälde *Das Gastmahl im Hause Levis* Hunde, Zwerge, ein Narr, ein Papagei und ein Knecht mit blutender Nase zu sehen waren, Einzelheiten also, die in der Heiligen Schrift nicht vorkamen und deshalb unwürdig waren, in die Darstellung eines religiösen Themas aufgenommen zu werden.[177] Eine Zeitlang war ernstlich davon die Rede, Michelangelos *Jüngstes Gericht* zu übermalen; dann hat man sich glücklicherweise damit begnügt, Schleier über die „Schamlosigkeit" zu pinseln. Der innere und äußere Druck, der auf Dichtern und Künstlern lastete, trieb manchen zu einer spektakulären Selbstkritik. So brach der unbedeutende Dichter Lorenzo Gambara auf Grund von Beschwörungen Possevinos mit der weltlichen Poesie und schrieb seine Selbstkritik in dem *Tractatio de perfectae poeseos ratione* (1576) nieder. Er überantwortete darin seine weltlichen Jugendgedichte den Flammen, da sie nur seinem eigenen eitlen Streben nach irdischem Ansehen dienten und nicht dem einzig zulässigen Ziel der Kunst: dem Ruhme Gottes und dem menschlichen Seelenheil.[178] In seinem an die Accademia del Disegno von Florenz gerichteten Brief (1582) schwor auch der bedeutende manieristische Bildhauer Bartolomeo Ammanati seiner künstlerischen Vergangenheit ab und brachte seinen „unendlichen,

bitteren Schmerz und seine Reue" darüber zum Ausdruck, daß er in seinem Leben so viel Nacktes modelliert habe.[179]

Während Possevino und seine Verbündeten Kunst und Literatur in den Dienst der Kirche stellen wollten, war Giason Denores, ein Lehrer cyprischer Herkunft in Padua, bemüht, aus ihnen einen Diener des Staates zu machen. Bereits in seinem ersten Jugendwerk – *In epistolam Q. Horatii Flacci de Arte Poetica interpretatio* (1553) – gab er sich durch eine gegen Ariosto gerichtete kritische Bemerkung über dessen dogmatische Neigungen zu erkennen.[180] Später, in den achtziger Jahren, erschien sein berühmtes Werk *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti, che la comedia, la tragedi, et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale et civile. et da'governatori delle republiche* (Diskurs über Grundsätze, Anlaß und Förderung, Komödie, Tragödie und Heldengedicht von der bürgerlichen Moralphilosophie und von der Regierung der Republiken erhalten, 1586).[181] Der Titel läßt keinen Zweifel: Die Literatur wird direkt der Oberhoheit der Staatsideologie und den Führern der Republik unterstellt; sein *Poetica* (1588) atmet den gleichen Geist, schließlich, 1590, antwortete er noch mit einer *Apologia* auf die Angriffe, die sich sein *Discorso* hatte gefallen lassen müssen. Nach seiner Auffassung ist die Literatur eine Politik, deren Aufgabe es ist, zufriedene und treue Staatsbürger zu erziehen![182] Also haben auch nur die literarischen Gattungen eine Daseinsberechtigung, die zu einem solchen Ziel beizutragen vermögen: nach Aristoteles die Tragödie, die Komödie und das Heldenepos. Die Tragödie läutere das Publikum und halte es von schädlichen Leidenschaften ab; die Komödie gebe alles der öffentlichen Lächerlichkeit preis, was die Ruhe und den Frieden der Bürger stören könne, und veranlasse diese zum Schutz der wohlgeordneten Republik; das Heldenepos schließlich helfe dem Zuschauer, „die Zuhörer zur Sehnsucht zu entflammen und zu dem Wunsch, die hochherzigen und ruhmreichen Unternehmungen bedeutender Persönlichkeiten und guter und rechtlich gesonnener Fürsten nachzuahmen"[183]. Die anderen literarischen Formen – einschließlich der von den Manieristen so in den Vordergrund gestellten lyrischen Poesie – seien unnütz, ja sogar geradezu schädlich und müßten folglich gemieden werden.

Die Wirksamkeit von Denores hatte die ideologischen Grundlagen der militanten Richtung des Barocks vollendet. Jedoch machten seine Übertreibung, seine bedingungslose Ablehnung und das Verbot jedes literarischen Werkes, das nicht direkt staatlichen Interessen diente, seinen Standpunkt selbst für barocke Anschauungen unannehmbar. Bemerkenswert ist, daß sein Diskussionspartner kein manieristischer Kritiker war, sondern der stark beachtete literarische Befürworter der hedonistischen Richtung des Barocks, Battista Guarini, der Autor der pastoralen Tragikomödie *Pastor fido* (Treuer Hirt, 1585). Das Aufkommen der neuen, von Aristoteles ignorierten Gattung, diese außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft beheimatete Hirtenwelt, hatte sofort Denores' Verdammung hervorgerufen. Bereits der *Discorso* von 1586 enthielt seine Anklagen, denen Guarini bald eine anonyme Antwort unter dem Titel *Il Verrato overo difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra la tragicomedie, e le pastorali in un suo discorso di poesia* (Verrato oder die Verteidigung dessen, was Herr Giason Denores in seinem Diskurs über die Dichtkunst gegen die Tragikomödie und gegen die Hirtendichtung geschrieben hat, 1588) folgen ließ.

Guarinis Streitschrift ist eines der bedeutendsten Dokumente des liberalen Flügels der sich entwickelnden Literaturauffassung des Barocks. Diese Richtung, die als Funktion der Literatur nicht religiöse oder staatliche Erziehung, sondern Vergnügen und ästhetischen Genuß ansah, hatte ihre Wurzeln im Hauptwerk des Lodovico Castelvetro *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta* (Aristoteles' Poetik ins Italienische übersetzt und erklärt, 1570), das von Patrizi so heftig angegriffen worden war. Castelvetro hatte aus der aristotelischen Lehre eine Rechtfertigung der unterhaltsamen Literatur gefolgert und sich auf diese Weise einerseits in Gegensatz zu den manieristischen Theoretikern, andererseits zu den einseitig moralistischen Interpreten der aristotelischen *Poetik* gebracht.[184] Diese Konzeption wurde in seinen Paraphrasen zur *Poetik* von Antonio Riccoboni noch ausgebaut, der als Funktion der Literatur ausschließlich die „fabulosa delectatio" bezeichnete. Damit wurde die Poesie in die Welt der Illusionen entrückt, in eine geträumte Wirklichkeit, und so eine der grundlegenden Thesen der Ba-

rockästhetik ausgesprochen (*Poetica Aristotelis . . . latine conversa,* 1567).[185] Diese Quelle ist es, deren sich Guarini in seiner Polemik gegen Denores bediente, wobei er bestrebt war, die Poesie von jeder moralischen Fessel zu befreien. Seine Streitschrift gründete sich ebenso auf Aristoteles, aber ihm zufolge war es überflüssig, von der eindrucksvollen Wirkung der Kunst eine moralische Belehrung zu erwarten, da doch „die heiligen Gebote unserer Religion"[186] auf viel nachhaltigere Weise dafür sorgen. Mit seiner Hirtendichtung und seiner polemischen Studie etablierte Guarini endgültig die Rechte der hedonistischen Barockliteratur, die, loyal gegenüber Kirche und Staat, deren Autorität respektierte, sich jedoch weigerte, ihnen direkt zu dienen.

Das Wirken des größten Autors der Epoche, Tassos, nimmt einen besonderen Platz in der Entwicklung der Theorien ein, die den Beginn des Barocks vorbereiteten. Wie wir es in seiner Polemik gegen Patrizi beobachten konnten, übernahm Tasso uneingeschränkt die Thesen der aristotelischen *Poetik,* und auf diese sich stützend, entwickelte er die Theorie des barocken Heldengedichts (*Discorsi . . . del poema eroico* – Diskurse . . . über das Heldengedicht). Der übliche Dogmatismus jedoch, die kleinliche Unnachgiebigkeit der Kommentatoren des griechischen Philosophen waren ihm fremd. Obgleich er sich gegen die mehrsträngige Handlung im romanzo gewandt und auf der Rückkehr zu den antiken Traditionen des Heldengedichts bestanden hatte, leugnete er nicht den außerordentlichen Rang des Ariostoschen Meisterwerks. Er proklamierte auch, wie wir gesehen haben, als Funktion der Poesie den Genuß, ohne deren didaktischen Zweck abzulehnen, und er übernahm sogar die Meraviglia der Manieristen, da sich – ihm zufolge – die erzieherische Wirkung des Heldengedichts durch das hervorgerufene Staunen einprägt. Es besteht jedenfalls kein Zweifel: Tassos Ideal ist das christliche Heldengedicht, treu den aristotelischen Normen und der antiken Tradition der Gattung, genährt von den Ideen der Gegenreformation – also nach unserer heutigen Terminologie das Barockepos. Dennoch hatte trotz all seiner Bemühungen sein 1575 vollendetes Hauptwerk *Gerusalemme liberata* (Das befreite Jerusalem) diesen Kriterien nicht völlig zu genügen vermocht.

Subjektiv gesehen war dies eine Niederlage. In Wirklichkeit aber war es ein Beweis für das Genie des Autors und außerdem auch ein Triumph des Manierismus. In den siebziger Jahren konnte Tasso nicht in der Lage sein, ein echtes Barockepos zu dichten. Dazu hätte er über die Glaubensgewißheit der Jesuiten verfügen müssen, aber sein ganzes Leben bestand aus fortgesetzten Zweifeln, Ängsten und unlösbaren Widersprüchen. Er hätte ein barockes Werk schaffen können, wenn er sich bedingungslos auf die Seite jener Kräfte geschlagen hätte, die die neue Welt mit Hilfe von Interdikten, Scheiterhaufen und Inquisition formten. Tasso aber war unlösbar mit der Renaissance verbunden, er konnte ihrer Kultur nicht abschwören, sich nicht weltlicher Gefühlsregungen, des Strebens nach dem Schönen und poetischer Unsterblichkeit enthalten. In dem auf das Tridentiner Konzil folgenden Jahrzehnt gab es für einen italienischen Dichter kaum eine andere Alternative, als alle Leiden der gesellschaftlichen, geistigen und künstlerischen Krise der Renaissance mit zu durchleben oder aber sich von deren Idealen abzuwenden, die Vergangenheit, die Kunst, den Humanismus zu vergessen wie Gambara oder Ammanati. Zum Glück war Tasso eine zu überragende schöpferische Persönlichkeit, um einen solchen Weg einzuschlagen. Dies ist der Grund, warum Tasso als Theoretiker zum Vorläufer des Barocks werden konnte, während er als Dichter eines der bedeutendsten poetischen Werke des Manierismus geschaffen hat.[187]

Sehr früh sind die Kritiker auf diesen sonderbaren Widerspruch aufmerksam geworden. Nur ganz am Anfang wähnten einige angesichts des auf Abwege geratenden Romanzo, sie seien Zeugen der Geburt eines den klassischen Idealen entsprechenden Heldengedichts geworden. Der scharfsinnige Freund und strenge Diskussionspartner Patrizi bemerkte nicht ohne Bosheit, daß *Das befreite Jerusalem* nicht sosehr die Auffassungen des Autors als vielmehr die seinen stütze. Auf Tasso eingehend, wies er im *Trimerone* als Nachtrag zum zweiten Band seiner *Poetik* wirkungsvoll nach, daß dessen Dichtung nichts oder sehr wenig mit Aristoteles oder Homer zu tun habe.[188] Doch wenn dies auch in den Augen Patrizis dem Dichter zur Ehre gereichte,[189] andere machten es ihm zum Vorwurf, und es er-

schien eine Reihe verständnisloser Kritiken. *Das befreite Jerusalem* wurde auf diese Weise zu einem Prellbock zwischen der manieristischen und der barocken ästhetischen Konzeption, wobei sich der unglückliche Dichter sonderbarerweise im Lager der Schmäher seines Werkes wiederfand. Als Literaturtheoretiker erkannte er schließlich an, daß sein Heldengedicht nicht den Idealen entsprach, denen zu dienen er gelobt hatte, weder in ideologischer noch in formaler Hinsicht. Deshalb zwang er sich zu einer qualvollen Umarbeitung seines Werkes. Das *Gerusalemme conquistata* (Das eroberte Jerusalem) wurde in der Tat erfolgreich beendet. An seinem klassizistischen und barokken Charakter besteht kein Zweifel, aber es ist nur ein Schatten der ursprünglichen Fassung, und Tassos Leben erschöpfte sich darin.

Es wäre müßig, sich über die Kritiken der pedantischen Akademiker zu verbreiten, die auf den klassischen Normen bestanden. Auf der Seite des Barocks hatte Tasso nur einen einzigen wirklichen und ihm ebenbürtigen Kritiker besessen, Galilei, der sich über alle kleinlichen Gesichtspunkte erhob.[190] Seine *Considerazioni al Tasso* (Betrachtungen über Tasso), die er vermutlich etwa um 1590 verfaßte, sind in jenem Zeitraum die treffendste Kritik nicht nur des Dichters, sondern des Manierismus insgesamt.[191] Die Einschätzung, die er von Tasso gibt, können wir nicht teilen, doch ebensowenig können wir leugnen, daß er mit unfehlbarem Gespür jene Elemente, jene Besonderheiten des *Befreiten Jerusalem* herausgefunden hat, die wir heute zu den charakteristischen Zügen des Manierismus zählen. Die Bemerkungen sind aufschlußreich nicht nur hinsichtlich des Wesens manieristischer Poesie und Malerei, sondern auch bezeichnend für Galileis barocken Geschmack. Seiner Ansicht nach gleicht Tassos Werk „viel eher einem Gemälde in Intarsien als einem Ölbild; da die Intarsien nämlich eine Vereinigung verschiedenfarbiger kleiner Holzstückchen sind, die niemals eine so geschmeidige und innige Verbindung eingehen können, daß ihre Begrenzung nicht deutlich sichtbar eingeschnitten bliebe, werden ihre Figuren mit Notwendigkeit spröde und streng, ohne Rundung und Relief"[192]. Er tadelte Unklarheit, die Häufung von Exotischem und Kuriosem, das Fehlen jeder Einfachheit und stellte all diesen Mängeln die

Klarheit Ariostos, seine wunderbaren Farben, die Reinheit seiner Sprache und seiner Ausdrucksweise gegenüber.[193] Dies war der Punkt, an dem der Barock in das Stadium seiner Reife eintrat, sich von Vorurteilen und der Last der Autoritäten, von ideologischer und stilistischer Unduldsamkeit befreite, sich auf die Hochrenaissance besann und deren Werte zu den seinen erklärte. Galilei war imstande, sich für den Renaissancedichter Ariosto ebenso zu begeistern wie für den größten Barockdichter Italiens, Marino, der siegreich den Weg beschritt, den Guarini für ihn gebahnt hatte. Ariosto und Marino haben zwei verschiedene Perioden, zwei unterschiedliche Stile repräsentiert; aber sie stimmten darin überein, daß sie alle Möglichkeiten ihrer Zeit ausschöpften, daß sie ihr Talent frei entfalten konnten und daß sie die Welt in ihrem Reichtum, ihrer Pracht und Schönheit darzustellen vermochten. Tasso, dieses vom Unglück verfolgte Genie, entfernte sich vom einen wie vom anderen. Die Disharmonien und Deformationen in seinen Werken, in denen eine tiefere poetische Wahrheit sich ausdrückte, blieben für den sich siegreich entfaltenden barocken Geschmack fremd.

Dennoch war der Barock nicht nur der vom Glück begünstigte, siegreiche Gegner des Manierismus; er profitierte auch von dessen zahlreichen Errungenschaften, seinen technischen und formalen Neuerungen. Seit die Kulturpolitik der Gegenreformation, die dem Barock den Weg geebnet hatte, flexibler wurde, seit die hedonistische Richtung, die das neue barocke Lebensgefühl mit künstlerischen Mitteln zum Ausdruck brachte, sich energischer durchzusetzen begann, wurde eine Fülle manieristischer Elemente vom barocken Stil absorbiert. Diese Assimilierung bestimmter manieristischer Eigentümlichkeiten durch den Barock, ein Prozeß der Anreicherung manieristischer Vorstellungen mit barockem Inhalt, vollzog sich nicht nur in Kunst und Literatur selbst, sondern auch in der Literatur- und Kunsttheorie. Die entscheidende Wende auf diesem Gebiet hatten Jacopo Mazzoni und Federico Zuccari ausgelöst.

Die gelehrte Literatur dieser letzten Jahrzehnte erwähnte für gewöhnlich die theoretischen Arbeiten Mazzonis und Zuccaris als bemerkenswerte Produkte der manieristischen Literatur- und Kunsttheorie.[194] Dies ist jedoch ein großer Irrtum, weil sich die Verwandtschaft mit bestimmten Thesen der manie-

ristischen Ästhetik in ihren Werken nur im Kontext einer neuen, barocken Theorie manifestierte und dieser untergeordnet oder in sie eingebettet war.[195] Ihr ursprüngliches Verdienst bestand also darin, der Barockästhetik Tür und Tor geöffnet und alle Elemente der manieristischen Theorie, die vom Standpunkt der neuen Weltanschauung und gesellschaftlichen Ordnung annehmbar und zulässig waren, legalisiert zu haben. Diese Aufgabe wurde Mazzoni und Zuccari durch ihren philosophischen Eklektizismus erleichtert, beide stützten sich gleichermaßen auf platonisches wie aristotelisches Gedankengut, aber sie wurde ihnen auch deshalb leichter, weil sie freundschaftliche Beziehungen zu den zeitgenössischen Manieristen unterhielten, zumal Zuccari selbst ursprünglich ein manieristischer Maler war. Doch beide vertraten in unerschütterlicher Treue die Ideologie und Politik der Kirche. Giuseppe Toffanino behauptete sogar etwas übertreibend, Mazzoni sei „ein unbeugsamer Streiter der extremen Rechten und der Inquisition" gewesen.[196] Zuccaris Kunsttheorie war eine von Thomas von Aquino inspirierte neoscholastische Spekulation.[197]

Die ästhetische und literaturkritische Tätigkeit Mazzonis stand in engem Zusammenhang mit der Diskussion über die Beurteilung Dantes. Zur Zeit der Renaissance hatte *Die göttliche Komödie* nicht zu den meistgerühmten poetischen Werken gehört. Petrarca wurde als Dichter für bedeutender gehalten, Dante in erster Linie als Philosoph gewürdigt.[198] Besonders aus der Sicht des um die Mitte des 16. Jahrhunderts an Boden gewinnenden literarischen Aristotelismus mußte Dantes Meisterwerk zur Kritik herausfordern, denn es war in der Tat leicht zu verdammen, wenn man es in schulmeisterlicher Weise an aristotelischen Normen maß. So wurde Dante, im Verein mit Ariosto und Michelangelo, der – Vasari zufolge – die Concetti und Einfälle Dantes hochschätzte,[199] ebenfalls zur Zielscheibe der sich auf die Klassik berufenden Kritik.[200] So gelegen jedoch die auf die aristotelische *Poetik* sich stützende Literaturtheorie der gegenreformatorischen Tendenz kam, im Falle Dantes war sie über ihre Ziele hinausgeschossen. Denn das Werk des unsterblichen Dichter-Theologen und die Erinnerung an ihn kamen vortrefflich jenen Bestrebungen entgegen, die die Literatur den Zwecken der Religion dienstbar machen wollten.[201]

Daher wurde die Diskussion über Dante in den Jahren 1570 und 1580 von Vertretern der gleichen Richtung geführt, die das Heraufkommen des Barocks vorbereiteten. Obgleich Patrizi als Repräsentant der manieristischen Position im Fall Dante auch gegen die aristotelische Kritik Stellung genommen hatte, waren vor allem die Wegbereiter des Barocks daran interessiert, die *Göttliche Komödie* zu verteidigen, sie in den Rang eines Modells zu erheben und ihren Autor als heiligen Dichter zu bezeichnen.

Jacopo Mazzonis gewaltiges Werk *Della difesa della Comedia di Dante* (Über die Verteidigung von Dantes Komödie, 1587) ist das wertvollste Zeugnis dieser Auseinandersetzung, wenn auch sein zweiter Band erst ein volles Jahrhundert später, 1688, erscheinen konnte.[202] Wenn er Partei für die *Göttliche Komödie* ergreifen wollte, war der Autor in der Tat genötigt, die Anschauungen der normativen Poetik noch einmal zu prüfen und neue theoretische Schlußfolgerungen zu ziehen. Tat er dies, so konnte er unmöglich einige Thesen und Kategorien übergehen, die von der manieristischen Ästhetik entwikkelt worden waren, z. B. das Wunderbare als Zweck der Poesie. Natürlich brachte Mazzoni das Wunderbare nicht, wie Patrizi, zur didaktischen Funktion in Gegensatz, aber er war sich vernünftigerweise der Tatsache bewußt, daß man sich Dantes Meisterwerk nicht einzig und allein unter dem Gesichtspunkt seiner pädagogischen Brauchbarkeit nähern konnte. Er unterschied sich auch dadurch von Patrizi, daß nach seiner Auffassung das Wunderbare in der Poesie nur im Rahmen des Glaubwürdigen zu akzeptieren ist.[203] Und genau an diesem Punkt wird die entscheidende Divergenz zwischen der manieristischen und der barocken Auffassung deutlich. Die Kunst des Barocks zielt auf genau berechnete Wirkung ab, daher hütet sie sich, die Grenzen der Glaubwürdigkeit zu überschreiten, oder sie bemüht sich, das Unglaubliche durch Illusion, möglichenfalls auch durch eine allegorische Sinngebung annehmbar zu machen. Von dem Wunsch beseelt, Dante zu rechtfertigen, versäumte Mazzoni auch nicht, diese für den Barock grundlegenden Prinzipien auszusprechen und die Kraft zu definieren, die das „glaubwürdige Wunderbare" (credibile meraviglioso) schafft. Dieses Vermögen glaubte er in der dichterischen Einbildungs-

kraft und Phantasie zu finden, was ihm gestattete, sich von der strengen Auffassung der Nachahmung ebenso zu entfernen wie von den manieristischen Theorien, die die Poesie aus der spekulativen Tätigkeit des Verstandes ableiteten. Tatsächlich hat sein – übrigens von Dante entlehnter – Begriff der „alta fantasia" einen ganz anderen Inhalt als der Begriff der „fantastica idea" bei den Manieristen. Während diese die Frucht einer gelehrten Erfindung ist, hat Mazzonis Kategorie etwas mit Traum und Vision zu tun, die im Barock eine so hohe Wertschätzung erfuhren.[204]

Federico Zuccari, der so sehr gefeierte manieristische Maler, der sich, was seine Ideen angeht, eng an die offizielle Linie der auf das Konzil von Trient folgenden Periode gehalten hatte, hatte eine Position eingenommen, die mit der Mazzonis mehr oder weniger identisch war. Seiner Treue zu den Idealen der Gegenreformation verdankte er sein Aufrücken zum „Fürst" (principe) jener Accademia di San Luca, die in Rom unter der Schirmherrschaft des Heiligen Stuhls wirkte. In dieser Eigenschaft war er bestrebt, in seinen Reden auf den akademischen Versammlungen die Richtung zu bestimmen, in der die Malerei sich zu entwickeln habe. Die Protokolle dieser Sitzungen wurden von Romano Alberti, dem Sekretär der Akademie, veröffentlicht, der übrigens mit dem Manierismus sympathisierte.[205] Der Titel dieser Sammlung lautet *Origine e progresso dell' Accademia del Disegno, de' Pittori, Scultori e Architetti di Roma* (Ursprung und Entwicklung der Accademia del Disegno, de' Pittori, Scultori e Architetti von Rom, 1591). In ihr können wir die berühmte Ansprache nachlesen, die Zuccari am 17. Januar 1594 gehalten hat und in der er die Hauptpunkte seiner Theorie darlegte. Nach Alberti erregte diese Rede lebhaftes Befremden, und die Akademiker begriffen ihren Sinn nicht. Die Lehren Zuccaris im einzelnen sind in seinem Werk *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* (Die Idea der Maler, Bildhauer und Architekten, 1607) entwickelt worden; auch hier gehen barocke Ideologie und manieristische Kunsttradition eine äußerst glückliche Verbindung ein.[206]

Zuccari stellte den Intellektualismus Vasaris, Lomazzos und Armeninis in Frage, wiewohl er auch die einseitige Konzeption bloßer Naturnachahmung ablehnte.[207] Zwar bekannte er sich

zum Prinzip der Nachahmung, hob jedoch hervor, daß der Maler nicht nur natürliche Gegenstände nachzuahmen vermag, sondern auch künstliche und sogar die Spiele der Einbildungskraft.[208] In seiner Erkenntnis der Rolle von Einbildung und Phantasie steht er Mazzoni nahe und sieht ebenfalls die verschiedensten künstlerischen Launen als zulässig an, freilich in bescheidenem Umfang, als ergänzende Elemente und innerhalb der Grenzen der Zugänglichkeit für jedermann.[209] Sein Ideal war eine visionäre Barockkunst, die ihre didaktische Funktion ausübt, aber auch den manieristischen Errungenschaften einen Platz einräumt. Eine solche Kunst hatte er im Sinn, wenn er bei seinen Bemühungen um eine theoretische Grundlegung ins Zentrum seiner Konzeption den Disegno interno stellte, den wir als das neoscholastische Pendant der Idea und des Concetto der Manieristen verstehen müssen.[210] Zuccari geht von der Tatsache aus, daß dem äußeren Bild (Disegno esterno), d. h. der sichtbaren Form, der Kontur des Kunstwerks, eine Präfiguration im Geist des Künstlers vorausgeht. Aber er sieht in dieser Präfiguration weder ein Produkt des Furors oder die eigenständige Schöpfung des Geistes wie die Manieristen, noch die praktische Ausführung des aus dem Studium der Heiligen Schrift und der Kirchenväter hervorgegangenen Plans wie die Theoretiker der Gegenreformation. Zuccari bezeichnete diese Präfiguration als eine objektiv von Gott gegebene Vorstellung, als den göttlichen Funken (scintilla della divinità). Es ist dieses metaphysische, a priori Wirkliche, das er „disegno interno" nennt. Zuccari führte somit die Kunst auf ein streng orthodoxes religiöses Prinzip zurück, jedoch auf eine Weise, die der schöpferischen Initiative ein weites Feld eröffnete.[211]

So ging aus den ästhetischen Debatten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Theorie jener neuen, weltumspannenden Kunst hervor, die wir Barock nennen. Der Manierismus war in diesem Kampf der Unterlegene, doch viele seiner Ergebnisse wurden gerettet und auf die ästhetischen Theorien der neuen Kunstperiode übertragen – nicht zuletzt dank Mazzoni und Zuccari.[212]

Wir haben, unter Zugrundelegung der italienischen kritischen und theoretischen Literatur, die Entwicklung der Ästhetik des Manierismus verfolgt. Obgleich im 16. Jahrhundert und vor

allem in dessen zweiter Hälfte die Literatur und Kunst anderer europäischer Länder sich ebenfalls auf das Niveau Italiens emporgeschwungen hatten und auf dem Gebiet des Manierismus die Leistungen der Spanier, Franzosen und Engländer in nichts hinter denen der Italiener zurückstanden, behauptete deren Kultur dennoch ihre Vormachtstellung in der Literatur- und Kunstkritik. Man kann die Geschichte der manieristischen Ästhetik daher unmöglich ohne die Grundlage dieser italienischen Materialien darstellen.

Selbstverständlich gab es jedoch auch bei den anderen Nationen Werke der Poetik oder der Kritik, Vorworte, in denen Fragen der Literaturtheorie berührt wurden und Bemerkungen ästhetischer Art in den verschiedensten Schriften. Am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts tauchten bestimmte Thesen manieristischer Ästhetik auch in den Büchern von Autoren dieser Länder auf. So bestand etwa Montaigne auf dem irrationalen Charakter der Schönheit und trat gegen die normative Sehweise auf: Die Poesie – schreibt er – „kann man auf einer bestimmten niederen Stufe nach Vorschriften und Kunstfertigkeit beurteilen. Aber die gute, ungewöhnliche, die göttliche ist über alle Regeln erhaben."[213] Der Spanier Luis Carillo y Sotomayor verteidigte die wissenschaftliche, intellektuelle Dichtung, deren Sprache sich radikal von der Alltagssprache unterschied (*Libro de la erudición poętica, 1611*)[214]. Hier wäre auch die Schrift *De perfecta poesi* (1623) von dem Polen Kazimierz Maciej Sarbiewski zu erwähnen. Der jesuitische Dichter lateinischer Sprache legte das Schwergewicht nicht auf die Nachahmung, sondern auf die schöpferische Tätigkeit und bestand darauf, daß der Dichter, in der gleichen Weise wie Gott, aus dem Nichts etwas Neues schaffe.[215] Auch auf den Ungarn János Rimay ist zu verweisen, der in seiner Einleitung zu den Poesien seines Meisters, Bálint Balassi, dessen Kunst in einem historischen Zusammenhang betrachtet, während er in seiner entschiedenen Kritik an der Guevara-Übersetzung des András Prágay auf der Notwendigkeit einer „kunstvollen und gezierten Schreibweise" im Gegensatz zu Strenge und Schmucklosigkeit besteht.[216] Stellungnahmen dieser oder ähnlicher Art schließen jedoch, ob es nun um literarische Anleihen oder selbständige Urteile geht, Feststellungen ein, deren Entwicklung im einzelnen sich schon

auf Schritt und Tritt in der früheren kritischen italienischen Literatur finden läßt.

Die Gestalt des Petrus Ramus verlangt eine etwas differenziertere Einschätzung. Konsequenter und umfassender als bei italienischen Autoren der Rhetorik ist in seinen Arbeiten deren Einengung auf die Elocutio, d. h. auf die Vorfahrin der Stilistik, zu beobachten. Der französische Humanist verwies drei von fünf traditionellen Disziplinen der Rhetorik in das Gebiet der Dialektik: die Inventio, die Dispositio und die Memoria, während die fünfte, die die Methode der mündlichen Aussprache behandelt, die Pronunciatio, nach seiner Auffassung ihre Bedeutung verloren hat. Auf diese Weise hat er die Elocutio systematisch mit der Rhetorik identifiziert und damit einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung und autonomen Stellung der modernen Stilistik geleistet. Die ausgereifteste Fassung seiner mehrfach umgearbeiteten *Rhetorica,* nämlich die von 1567, ist tatsächlich das Lehrbuch sprachlicher Form und Ausschmükkung gewesen, indem es vor allem die Anwendung von Tropen und Figuren lehrte.[217]

Der Einfluß von Ramus war vor allem in der englischen manieristischen Literatur spürbar.[218] Sie ist es übrigens auch, die außerhalb Italiens die kräftigste Nebenlinie der manieristischen Literatur hervorgebracht hat, und nur in England ist auch eine kritisch-theoretische Literatur entstanden, die, verglichen mit den italienischen Theorien des Manierismus, Neues geleistet hat.[219] Natürlich haben die italienischen Anregungen auch dabei ihre Rolle gespielt. Englisch war die einzige Sprache, in die der *Trattato* von Lomazzo übersetzt wurde (1598), und seinen Spuren folgte dann auch ein eigenständiges, der Porträtkunst gewidmetes Werk der Kunsttheorie, *The art of limning* (etwa 1600) von Nicholas Hilliard.[220] Auf dem Gebiet der Literatur hat eine Persönlichkeit von so hohem Rang wie Giordano Bruno während seines Aufenthaltes in England von 1583 bis 1585 für den direkten Kontakt zur italienischen manieristischen Ästhetik gesorgt. In diesem Land hatte er auch sein Werk *Degli eroici furori* (Von der heroischen Begeisterung, 1585) verfaßt und es einem der größten und bedeutendsten Gestalten der englischen Renaissanceliteratur, Philipp Sidney, gewidmet.[221]

Sidney war der große Pionier der englischen Literaturkritik und Poetik. Sein berühmtes Werk *An apology for poetry* (etwa 1583) brachte noch die ursprünglichen klassischen Prinzipien der Renaissance zum Ausdruck. Doch die *Arte of English poesie* (1589) von George Puttenham wurde einige Jahre später bereits im Geist des Manierismus konzipiert.[222] Dieser Autor wandte seine Aufmerksamkeit nicht der epischen Dichtung oder der Tragödie zu wie die von der Poesie handelnde aristotelische Literatur, sondern den kleineren poetischen Gattungen. Das war auf die rein aristokratischen Absichten seines Lehrbuchs zurückzuführen, das sich zum Ziel gesetzt hatte, Höflingen und Damen vom Adel die Verskunst zu lehren, die ja ein modisches Zubehör des eleganten und höfischen Lebens war. Er legte besonderes Gewicht auf die poetischen Ausschmückungen, denn wie die Damen ganz besonders durch den Reichtum ihrer Kleidung verschönt werden und an Reiz gewinnen, „so kann sich auch die vulgäre Poesie weder vornehm noch prachtvoll zeigen, wenn ein Bild nackt und ungeschmückt bleibt"[223]. Ihm zufolge besteht die Aufgabe des Dichters darin, seine Zuhörer zu überraschen „mit einer gewissen Neuartigkeit und einer eigenartigen Form der Vermittlung, indem er sie merklich verhüllt und sie vom Gewöhnlichen und Gewohnten abgrenzt"[224]. Dies kommt schon der Forderung Patrizis nach einer wunderbaren Umformung der Sprache sehr nahe. – Was jedoch die Ausschmückung des Gedichts betrifft, so geht Puttenham noch weiter als Patrizi; er versucht, Verse zu verbreiten, die in geometrischen Formen verfaßt sind – eine auf die Spitze getriebene Manifestation des Manierismus. Ihm zufolge ist dieses Verfahren um so angenehmer, als es keine langen und ermüdenden Beschreibungen erträgt und den Dichter zur Knappheit zwingt. Er gibt zu, die griechischen und lateinischen Dichter hätten diese Methode des Versbaus nicht gekannt, macht jedoch geltend, daß diese seltsamen Formen an den Höfen der Chinesen und Tataren um so höher geschätzt würden.[225] Die Darstellung dieser exotischen Formen gibt ihm Gelegenheit, mit noch entschiedenerem Nachdruck als die Italiener den natürlichen, normalen Charakter literarischer Neuerungen hervorzuheben. Diese überraschenden Gedichte – sagt er – „erscheinen zunächst dem Ohr des Engländers als nicht angenehm, aber Zeit und Gewohnheit machen

sie schon brauchbar, wie das ja auch mit anderen Verhüllungen so ist, sei es mit dem Tragen von Kleidungsstücken oder etwas anderem"[226].

Der begabteste Vertreter der englischen Literaturkritik in der elisabethanischen Epoche, Samuel Daniel, vollzog einen noch radikaleren Bruch mit der klassischen Tradition und stellte Prinzipien eines erstaunlichen Modernismus auf. Durch seine persönlichen Verbindungen wie durch seine ideologischen Ziele war er eng mit dem Manierismus verbunden. Während seines Studiums in Oxford hatte er die Vorlesungen Brunos verfolgt. Sein bevorzugter Lehrer John Florio, der Übersetzer Montaignes, war ein Freund desselben gewesen. Unter den großen Humanisten schätzte er am meisten Pico della Mirandola, jene große Gestalt des esoterischen Neoplatonismus. In Daniels literarischen Werken spiegelt sich der Einfluß Montaignes und Justus Lipsius' wider, während seine lyrische Poesie von ausgesprochen stoizistischem Geiste geprägt ist.[227] Sein berühmtestes Werk *Defence of ryme* (1603)[228] war eine Antwort auf die *Observations in the arte of English poesie*[229], die Thomas Campion ein Jahr zuvor veröffentlicht hatte, ein Werk, das den Reim für ein barbarisches Erbe erklärt und nur die antiken Metren gelten läßt. Gegenüber dieser Position eines strengen Klassizismus und unter dem Vorwand der Verteidigung des Reimes formulierte Daniel das Prinzip der Gleichberechtigung der poetischen Praxis aller Völker. Nach seiner Auffassung müssen wir uns nicht den antiken Mustern unterwerfen: „Wir sind die Kinder der Natur genauso wie sie ... die gleiche Sonne der Offenbarung scheint auf uns."[230] Also ist der Gebrauch des gereimten englischen Verses in keinem Punkte geringer zu schätzen als die klassische Methode, um so mehr, als die unterschiedlichsten Völker der Erde den Reim mit dem nämlichen Erfolg verwenden.[231]

Es sei daher dünkelhafte Unwissenheit, fährt er fort, eine Nation als barbarisch anzusehen, nur weil sie Verse nicht in der Art der Griechen oder Römer schreibe. Und er stellt die Frage: Wie kann man die Chinesen als unkultiviert ansehen, nur weil sie nie etwas vom Anapaest gehört haben?[232]

Während zu den bedeutendsten Errungenschaften der italienischen manieristischen Literaturkritik die Einführung histo-

rischer Gesichtspunkte gehört hatte, verdanken wir den Engländern die geographische Erweiterung des literarischen Horizontes. Bereits Sidneys Aufmerksamkeit war von der Poesie osteuropäischer Völker gefesselt worden, während Puttenham und Daniel auch die Literaturen der Völker in ihre Argumentation einbezogen, die fern der mediterranen und europäischen Zivilisation lebten. Indem er die potentielle Gleichwertigkeit der Literaturen aller Völker verkündete, schloß sich Daniel faktisch der pluralistischen Konzeption der Poetik Brunos an, jedoch mit dem Unterschied, daß er das, was jener im Hinblick auf die großen Persönlichkeiten gesagt hatte, daß sie nämlich nur an ihren eigenen Maßstäben gemessen werden können, auf die unterschiedlichen Nationen anwendete.

Endlich verdanken wir die allgemeinste Formulierung der Prinzipien der manieristischen Ästhetik dem großen englischen Philosophen Francis Bacon. In Übereinstimmung mit Giordano Bruno, aber auch mit Montaigne und Sarbiewski lehrte er, daß die Poesie eine freie schöpferische Tätigkeit ist, die auf die Schaffung neuer und schöner Gegenstände abzielt und von allen Regeln unabhängig ist.[233]

Im Gefolge der künstlerischen und literarischen Erfahrungen der Renaissance, vor allem dank den Neuerungen und Errungenschaften des Manierismus, der späten Variante der Renaissance, haben die Männer des Geistes einer ästhetischen Konzeption von kühner Neuheit zum Durchbruch verholfen, in der sich das moderne Zeitalter ankündigte. Dennoch waren die Voraussetzungen in der Spätrenaissance noch nicht genügend herangereift, um die Aufnahme dieser oft genialen Entdeckungen zu gestatten. Noch bedurften Literatur und Künste normativer, klassizistischer Ideale. Deshalb fiel die manieristische Ästhetik auch dem Vergessen anheim, selbst wenn die Barockkunst sich viele ihrer Resultate zunutze machte. Eine Untersuchung und Darstellung im einzelnen läßt eine Bereicherung der Geschichte der Ästhetik um glanzvolle Kapitel erwarten.

Die Frage des Barocks

Über den Begriff, die Kategorie und die Wertung des Barocks wird seit vielen Jahrzehnten diskutiert, aber Ursprung und genaue Bedeutung des Wortes liegen im dunkeln. Anfangs bedeutete das Wort B a r o c k etwas Kompliziertes, Kapriziöses, Übersteigertes und Irreguläres.[1] Deshalb bot sich der Begriff zur Bezeichnung jener zahlreichen Werke der der Renaissance nachfolgenden Kunstperiode an, die durch diese genannten Eigenschaften charakterisiert waren. In den Forschungen zur Stilgeschichte, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden waren, begann man in den „barocken" Phänomenen ein System zu erkennen.[2] So wurde die Idee vom Barock als einem großen Kunststil geboren, der von nicht geringerer Bedeutung als Renaissance, Klassizismus usw. war. Die barocken Stilmerkmale, die in der Architektur, Malerei und Bildhauerei gesehen wurden, wies man auch in der Musik und der Literatur dieser Zeit nach. Auf diese Weise wurde der Barock zu einer universellen Stilkategorie. Auf Grund von Zusammenhängen und wichtigen Parallelen zwischen Kunst und anderen Formen gesellschaftlichen Bewußtseins wurde begonnen, diese Stilkategorie immer häufiger auch für andere kulturelle, politische und ideologische Phänomene im Zeitalter des Barocks zu verwenden.

Obwohl sich die Anwendung des Barockbegriffs in der wissenschaftlichen Forschung mehr und mehr durchgesetzt hat, wird er äußerst unterschiedlich gewertet und interpretiert. Bald wird er in zu weiter, bald in sehr begrenzter Bedeutung verwendet. Einige bedienen sich des Begriffs sogar für Erscheinungen in früheren oder späteren Epochen, andere wollen nicht einmal anerkennen, daß der Begriff B a r o c k für die Literatur jener Epoche anwendbar ist.

Der Begriff Barock wird sowohl auf die glänzenden Leistungen in der Kunst angewendet, wie auch als Zeichen schlechten Geschmacks oder einer pathologischen Inklination angesehen. Man hat auch versucht, Wesen und Wurzeln des Barocks aus dem Verfall der Renaissance, aus der Gegenreformation und dem Jesuitismus, aus dem deutschen Geist und dem nationalen spanischen Wesen, aus dem Eindringen sogenannter dionysischer Neigungen in die Künste und aus gewissen sozialen Phänomenen (dem Absolutismus, dem höfischen Leben, der Lebensweise des Adels usw.) zu erklären.[3]

Nach unserer Auffassung ist der Barock eine historisch determinierte Stilkategorie. Analog zur Renaissance ist er das Hauptcharakteristikum der gesamten Kultur, Kunst und Literatur einer großen Epoche. In der historischen Entwicklung folgen der Kunst, Literatur und Kultur der Renaissance die Kunst, Literatur und Kultur des Barocks. In der Renaissance wurde der kulturgeschichtliche Begriff Renaissance zur Bezeichnung des adäquaten Stils verwendet, im Barock benutzen wir die Stilkategorie, um die gesamte Kultur der Epoche zu bestimmen.

Die Konsolidierung des Feudalismus, der in fast allen Ländern Europas in der Zeit nach der Renaissance bestimmend war, bildete die sozial-ökonomische Basis der barocken Kunst und Kultur. Die Bourgeoisie war in der Lage gewesen, das feudale System zu schwächen, und führte, sich auf kapitalistische Produktivkräfte stützend, einen Kampf um die Beteiligung an der politischen und ökonomischen Macht. Zeitweise waren diese Anstrengungen erfolgreich, dennoch konnte die Bourgeoisie nicht zur führenden Klasse der Gesellschaft aufsteigen. In dieser Zeit gestatteten es die ökonomischen Bedingungen und die technischen Möglichkeiten nicht, daß sich der Kapitalismus entfaltete und die Bourgeoisie zu vollem Triumph gelangte. Eine vorübergehende Regression, Verschiebungen und eine Restaurierung der feudalen Produktionsverhältnisse waren die Folge, und der Adel, dem es zeitweise gelang, aus der Warenproduktion und der Kolonisation Vorteile zu ziehen, konnte über die Bourgeoisie die Oberhand gewinnen. Dadurch veränderte sich auch der Adel, er erneuerte sich und wandelte fast gänzlich seinen Charakter. Diese erneuerte Adelsklasse und

neuartige Aristokratie waren in der Lage, die bürgerlichen Errungenschaften der Renaissance in den Dienst der Konsolidierung des feudalen Regimes zu stellen. Das reiche Städtebürgertum, das die bewegende Kraft der Renaissance gebildet hatte, verband sich mit dem Adel, paßte sich diesem an und war bemüht, dadurch seine Position zu festigen. So erwarb es Grundbesitz und verschaffte sich Adelstitel. Der Barock bildete den kulturellen Überbau dieses vorübergehend wiedererstarkenden Feudalismus.

Die Renaissance war mit dem großen ökonomischen und sozialen Aufschwung der Städte und der Bourgeoisie verbunden, der Barock dagegen stand mit jener Stagnation in Beziehung, die Ende des 16. Jahrhunderts in Europa Einzug gehalten hatte. Die Kultur der Renaissance hatte ursprünglich einen gewissen städtischen, bürgerlichen Charakter, der Barock aber entsprach vor allem den Forderungen des Landadels. Folglich gelangten barocke Kunst und Literatur vor allem in jenen Ländern zu ihrer vollen Entfaltung, in denen die wirtschaftliche Stagnation sowie die Position der Aristokratie am stärksten und dauerhaftesten waren, d. h. in Spanien, Italien, Deutschland, Österreich und in Osteuropa. Die Länder aber, in denen es gelang, den Weg zu einer schnellen ökonomischen und sozialen Entwicklung im 17. Jahrhundert wiederzufinden, wie in Holland, England und Frankreich, überwanden dagegen viel schneller ihre barocke Periode.

Aber wenn auch das Zeitalter des Barocks im großen und ganzen einer Epoche entsprach, in der die Adelsgesellschaft wieder erstarkte, bedeutet das keineswegs, daß der Barock einzig und allein die Kultur des Adels gewesen sei. Nicht nur der andere Pol der Feudalgesellschaft, die Klasse der Bauern, war durch den Barock geprägt, auch der bürgerliche Mittelstand verhielt sich dieser neuen Kultur gegenüber nicht ablehnend. In der Zeit des Barocks war das Bürgertum in einem großen Teil Europas vorübergehend in die korporativen Fesseln der Zünfte zurückgefallen, und die kühnen Unternehmer der Renaissance waren vor allem in Deutschland und Mitteleuropa durch den Typ des sich unterordnenden Bürgers ersetzt worden, der argwöhnisch über die erworbenen Güter wachte und sich bemühte, sie durch die verschiedensten Privilegien zu bewah-

ren. Haltung, Sichtweise und Geschmack dieses sich anpassenden Bürgertums, das voller Respekt vor der Autorität allen Veränderungen und Reformen ablehnend gegenüberstand, nahmen dadurch einen Charakter an, der dem des Adels verwandt war. Die soziale Basis des Barocks wurde also von allen konservativen Kräften der Gesellschaft getragen, Kräften, die nach Stabilität und nach einer Ordnung strebten, von der sie hofften, daß sie ewig sei.

Diese Stabilität war jedoch nicht wie ein Geschenk der Vorsehung vom Himmel gefallen. In der großen ökonomischen, sozialen, politischen und ideologischen Krise, in die die Renaissance geführt hatte, waren die Streiter für die neue Ordnung gezwungen, sie zu erobern; daraus resultieren der kämpferische, heroische Charakter des Barocks und auch seine propagandistische Wesensart.[4]

Die Mitstreiter der Gegenreformation, die Jesuiten, sahen in der Renaissance und in der Reformation eine Anarchie, eine Vergewaltigung der göttlichen Ordnung. Sie stellten sich daher die Aufgabe, diese Ordnung wiederherzustellen, die Position und die Macht der katholischen Kirche zu festigen und die Vorhut in diesem schwierigen Kampf zu bilden. Diese Rolle erforderte einerseits Heroismus und Radikalismus und andererseits eine breite Propaganda mit Hilfe der wirksamsten Mittel. Der gleiche Heroismus aber kann bei den verfolgten und Widerstand leistenden Protestanten und noch besser am Kampf der Völker Osteuropas gegen die Türken beobachtet werden.

Die gleiche Tendenz zur Wiederherstellung einer „göttlichen" und „ewigen" Ordnung zeigte sich auch in Philosophie und Wissenschaft. Die wissenschaftlichen Leistungen und Entdekkungen der Renaissance hatten die Gelehrten in ihren Bann gezogen. Jene aber, die nicht in dem Labyrinth des Manierismus umherirren wollten, fanden keine andere Lösung, als zu Religion und Theologie Zuflucht zu nehmen. So griff man auf die scholastische Philosophie des Mittelalters zurück und erneuerte diese. Die neo-scholastischen Gelehrten versuchten das Unmögliche: die neuen Erkenntnisse von der Welt, der Natur, vom Menschen und von der Gesellschaft in den Rahmen ihres bereits anachronistisch gewordenen philosophischen Systems einzugliedern. Die protestantischen Gelehrten unterstützten

ebenfalls diese Bemühungen und erarbeiteten große, vom theologischen Geist durchdrungene Enzyklopädien. In diesem Zusammenhang sei Johann Heinrich Alsted, der als deutscher Gelehrter an einer protestantischen Schule in Ungarn tätig war, mit folgenden Worten aus seiner 1630 erschienenen Enzyklopädie zitiert: „Nichts ist schöner, nichts ist produktiver als die Ordnung. Die Ordnung, die den Wert und den Platz der Dinge in dem gewaltigen Welttheater sichert. Die Ordnung ist die Seele von allem. Und diese Ordnung ist das Haus Gottes."[5]

Im Verlauf des Kampfes für die Errichtung oder Wiederherstellung dieser als göttlich und ewig angesehenen Ordnung mußten gewaltige Schwierigkeiten sowohl auf politischem und gesellschaftlichem Sektor als auch in der geistlichen und intellektuellen Sphäre überwunden werden. Der Charakter des Barocks verlangte, divergierende Erscheinungen zu vereinen und sie gewaltsam in die geforderte Ordnung einzugliedern. Deshalb ist der Barock reich an Spannungen, Gegensätzen und unnatürlichen, erzwungenen Lösungen. Wissenschaft, Philosophie und Kunst mußten Schwierigkeiten überwinden, um die Existenzberechtigung eines bereits in der Renaissance in Frage gestellten Systems zu rechtfertigen und zu rehabilitieren. Daraus resultierten gleichermaßen die großen inneren Spannungen und der äußere Schein, die die inhärenten Mängel dieses Systems tarnten.

Ich habe zwar den Heroismus, die propagandistische Tendenz, die erzwungene Ordnung und die inneren Spannungen des Barocks betont, obwohl diese Charakteristika nur einen Teil des Barocks bildeten. Aber es muß berücksichtigt werden, daß bei der Herausbildung dieser neuen Phase der europäischen Kultur diese genannten Besonderheiten entscheidend waren. Selbstverständlich existierten auch andere Merkmale, die zu der bereits erreichten Stabilität in Beziehung standen. Die Feudalgesellschaft, die sich nach der Renaissanceepoche wieder konsolidiert hatte, wollte die Früchte dieser wiederhergestellten Ordnung genießen und ihr einen glänzenden Rahmen geben. Von dorther rührte der hedonistische Aspekt der Barockkultur. In dieser Epoche wurde allen Manifestationen des öffentlichen Lebens ein verführerischer Glanz verliehen. Das Leben der adligen Gesellschaft und des königlichen Hofes wurde förmlich. Die

Paläste und Kirchen mit ihren prächtigen Innenausstattungen und die reichgeschmückten Gärten bildeten den pompösen Rahmen für die großen Festlichkeiten mit ihren spektakulären musikalischen Inszenierungen oder Theateraufführungen. Nicht zufällig wurde erklärt, daß die Welt ein großes Theater sei, in dem jeder seine Rolle spielen müsse. Ebenso hatte dieser Rahmen den Zweck, die Aufmerksamkeit vom wirklichen Leben, vom Alltag abzulenken und den Menschen zu suggerieren, daß das Leben nur ein Traum, eine ganz und gar vergängliche Angelegenheit sei.[6]

Gerade vom Standpunkt der Bauern erwies sich dieser Aspekt als besonders wichtig. Die Ideen, wonach das Leben ein Traum und die Welt ein Theater sei, spielten nämlich eine große Rolle, um die Volksmassen, die besonders in Osteuropa unter harter Fron existierten und die in den Kolonien in Sklaverei oder Halbsklaverei lebten, in Gehorsam zu halten und ihr elendes Leben scheinbar zu erleichtern. Die kirchlichen Feste, die sich in dieser Zeit vervielfachten, boten für das Volk fast die einzigen Gelegenheiten, den Blick in eine andere Welt voller Glanz zu werfen. Die Menschen jener Zeit waren erneut in einem ganz realen Sinn davon überzeugt, daß das irdische Leben ein Übergang zum ewigen Leben wäre, zum Himmel oder zur Hölle mit Engeln oder Teufeln. Hieraus resultierte auch die erneute Hinwendung zur Askese, die von den verschiedenen Konfessionen propagiert wurde.

Obwohl die Tendenz zur Askese auch in den herrschenden Klassen auftrat und obwohl ein gewisser religiöser Hedonismus im Leben des Volkes nicht fehlte, ergab sich schließlich doch eine Verteilung der Rollen – Hedonismus für die Reichen, Askese für die Armen. Zur Illustration zitiere ich zwei Verse des ungarischen Barockdichters Mátyás Nyéki Vörös aus dem Jahre 1629: „Viele Bauern und Bettler werden in die Hölle kommen – die Herren werden einen Platz im Paradies erhalten."[7] Diese scheinheilige Auffassung war typisch für jene Zeit. Tatsächlich war das Zeitalter des Barocks auch die Epoche der Scheinheiligkeit und der Gleisnerei, die Periode, in der immer noch ein Gegensatz zwischen äußerem Schein, Illusion und Wahrheit existierte.

Obwohl mehrere soziale und moralische Aspekte dieser

Epoche bei uns wenig Sympathie erwecken, wird man zugeben müssen, daß diese Bedingungen für die Bildenden Künste, die Musik und die Literatur günstig waren. Eine Zeit, die derart mit gegensätzlichen Gefühlen, Widersprüchen, Mythen, heroischen Anstrengungen und dem Trachten nach Tarnung und Überredung angefüllt war, eröffnete zahllose Möglichkeiten und Gelegenheiten für einen künstlerischen und literarischen Aufschwung.

Literatur und Kunst des Barocks sind reich an illusionären Erfindungen. Aber angesichts des zum großen Teil propagandistischen Charakters der Barockliteratur und deren Ziel, zu überreden, zu suggerieren und die Handlungen zu inspirieren, ist es zu verstehen, warum zugunsten der Glaubwürdigkeit eines Werkes der irreale Inhalt, die Fiktion zwangsläufig Realitätscharakter annehmen mußten. Und nur auf diese Weise konnten sich die „realistischen" und die „naturalistischen" Elemente des Barocks herausbilden.

Andererseits versuchte diese Kunst, den Lesern und Betrachtern, die bereits die rationalistische Erziehung des Humanismus durchlaufen hatten, oft der Vernunft widersprechende Thesen aufzudrängen. Dieser Versuch verlangte nach inhaltlichen und stilistischen Mitteln, die geeignet schienen, die Vernunft der Menschen einzuschläfern, ihr instinktives kritisches Bewußtsein zu entwaffnen, sie in die Welt der Träume zu entführen. So wurde vor allem den sensorischen Effekten und einer im hohen Maße visuellen Darstellung der Vorzug gegeben. Dies erklärt, warum den formalen Elementen in der Barockliteratur eine überragende Bedeutung zukam. Um den Leser zu ergötzen oder zu verblüffen, um sein Erstaunen hervorzurufen oder um ihn in einen geheimnisvollen Traum zu ziehen, mußte man eine völlig neue Palette von Ausdrucksmitteln entwickeln. Barockliteratur und -kunst zogen vor allem aus den Stilmitteln des Manierismus Nutzen, aber sie mußten sie ihren monumentalen Kompositionen und geordneten Strukturen anpassen.

Die Wirklichkeit, die der Barock repräsentieren und zum Ausdruck bringen wollte, und das Ziel, das von einem barocken Kunstwerk gefordert wurde, widersprachen einander ständig. Um diese divergierenden Tendenzen zu vereinen, schuf man gigantische Kompositionen, wie sie uns in den großen Barock-

epen, in den kolossalen Deckenmalereien und in der musikalischen Form endloser Fugen entgegentreten. Prunkhaftes und üppig quellendes Ornament an Fassaden und in Innenräumen von Kirchen und Palästen, kunstvolle Verzierungen und kapriziöse Bewegungen in Musik und Ballett sollten Illusionen erwecken und die Realität verschleiern. Daher auch der schwülstige Pomp in kirchlichen und weltlichen Zeremonien, auf Barockaltären und in Thronsälen, die eine überirdische Macht ahnen und kritische Zweifel verstummen lassen sollen; daher die Vereinigung von bisher unterschiedenen Kunstgattungen, wie sie beispielsweise die Oper darstellt, in der Drama, Musik, Tanz und Dekorationsmalerei vereint sind, oder die Überlagerung verschiedener literarischer Gattungen und Genres, wie sie etwa in den „Komiktragödien" oder Tragikomödien zum Ausdruck kommen.

Die Vielfalt der charakteristischen Besonderheiten der Barockkunst zeigt sich nicht auf einmal und offenbart sich auch nicht in einem einzigen Werk. Es existieren viele Varianten des Barocks, die sowohl von den verschiedenen Nationen als auch von den verschiedenen sozialen Klassen ihr Gepräge erhielten. Auch unterlag die Barockkunst bestimmten Veränderungen und Verwandlungen entsprechend den einzelnen Entwicklungsphasen der Barockepoche. Wenn wir die Barockkunst schematisch betrachten, können wir vier große Entwicklungsphasen unterscheiden. Die Anfänge des Barocks zeigen sich parallel zur Spätrenaissance, zum Manierismus. Dann folgt jene Phase heldenhafter Anstrengungen, des Heroenkults, in der man entschlossen war, Schwierigkeiten mit ganzer Kraft und großem Elan zu überwinden. Später dominierten Mystik und das Eindringen in die Seelentiefe, überquellender Hedonismus und eine überfeinerte Kultur des Genusses. Die Entwicklung wird schließlich durch das Rokoko, eine Stilvariante des Barocks, abgeschlossen. Kunst und Literatur des Rokoko bringen bereits eine Art sanfter Ironie für die Ideen des Barocks zum Ausdruck; die Faszination der wiedergefundenen Vernunft tritt immer stärker hervor, und das Rokoko bildet bereits den Übergang zu dem neuen großen Stil, dem Klassizismus.

Der Barock, als universelles kulturelles, ideologisches und künstlerisches Phänomen, war ein notwendiger Schritt in der europäischen Kulturentwicklung. Daher kann er weder als ein

Phänomen von Wert oder von Wertlosigkeit, als progressiv oder als reaktionär bezeichnet werden. Als Ergebnis einer Epoche, die einen gewissen Rückgang oder zumindest ein Ritardando in der historischen und gesellschaftlichen Entwicklung darstellt, zeigen sich in der Barockkultur in besonderer Fülle den Fortschritt aufhaltende Tendenzen.[8] Aber auch die progressiven Tendenzen der Epoche werden durch die Kunst und Kultur des Barocks sichtbar gemacht. Trotz feudalistischer Basis zeichnen sich in den Kunstwerken die gegensätzlichsten Klasseninteressen ab. Natürlich zeigten sich solche Tendenzen, die dem Barock entgegengesetzt waren, auch in den Klassen, die prädestiniert waren, den Feudalismus zu vernichten. Revolutionäre, antifeudale Bewegungen der Bourgeoisie (wie z. B. das unabhängige Presbyterianertum und gewisse ideologische, rationalistische und materialistische Strömungen), die mit Nachdruck in Holland und England, aber auch in anderen europäischen Ländern auftraten, haben verschiedene Elemente der Barockkultur angegriffen. Dennoch konnten solche Tendenzen in der künstlerischen Schöpfung nicht frei von barocken Stilelementen sein. Der Barockstil als Ausdrucksform dieser Epoche manifestierte sich notwendigerweise in der einen oder anderen Variante selbst in künstlerischen und literarischen Werken entgegengesetzter Tendenz.

Die Kultur des Barocks bildete sich zuerst in Spanien, Portugal und in Italien heraus und erreichte in diesen Ländern auch ihren größten Aufschwung. Für die Entwicklung und Ausdehnung spielten die Gegenreformation und der Jesuitenorden eine wichtige Rolle, und diese Tatsache bedingt die Barockentwicklung in den Ländern Südwesteuropas. Die von der katholischen Kirche erneuerte neo-scholastische Ideologie entwickelte sich an den Universitäten von Coimbra und Salamanka; Spanien war das Mutterland des Jesuitenordens, Rom wurde durch das Tridentiner Konzil zum Zentrum der wiedergefestigten Kirche und Sitz der Leitung des Jesuitenordens. In eben diesen Ländern hatte der Prozeß der Refeudalisierung zuerst und mit der größten Intensität begonnen, und eben diese Institutionen und diese Bewegungen waren die Träger und konsequentesten und wirksamsten Beschützer dieses Refeudalisierungsprozesses. Später jedoch war die Stabilisierung des Feudalismus in fast allen Län-

dern Europas vollzogen, somit waren überall günstige Bedingungen für die Entstehung und Entfaltung des neuen Weltbildes gegeben. Die Gegenreformation und die Jesuiten hatten in allen diesen Ländern für die Ausbreitung und die Entwicklung des Barocks eine große Bedeutung. Obwohl auf Grund der historischen Umstände die neuen Hoffnungen des Adels mit den Absichten der katholischen Kirche unvereinbar waren, hatte sich der Barock dennoch unter gewissen lokalen und nationalen Gesichtspunkten – wie in den protestantischen Ländern oder in Rußland – entwickelt. In Europa blieben nur die von den Türken unterworfenen Balkanländer außerhalb der geographischen Sphäre des Barocks, während die Eroberungszüge der Russen in Sibirien wie auch die spanischen und portugiesischen Kolonien in Amerika den Barock über die Grenzen unseres Kontinents trugen.

Wenn wir ganz Europa betrachten, so läßt sich die Hegemonie des Barocks in erster Linie im 17. Jahrhundert nachweisen. Die Anfänge lagen etwa in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, während er in einigen Ländern zu Beginn des 18. Jahrhunderts schon aus der Mode kam. In den meisten Ländern jedoch begann die Entwicklung des Barocks erst am Anfang des 17. Jahrhunderts, wie in Deutschland, England, in den skandinavischen Ländern, in Mitteleuropa; in Rußland liegt der Beginn noch später. In den an der Spitze bürgerlicher Entwicklung stehenden Ländern, wie Holland, England und Frankreich, war die barocke Phase von kürzerer Dauer, und in der Mitte des „Jahrhunderts des Barocks" trat dort schon parallel der Klassizismus auf oder nahm sogar direkt den Platz des Barocks ein. Hartnäckig bewahrte er sich jedoch in Spanien, Italien und Deutschland, in Ländern also, in denen der Feudalismus stärker verwurzelt war und noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts einen wichtigen Faktor bildete. In den Ländern Mittel- und Osteuropas, in denen sich bereits die Renaissance auf einer feudalen Basis entwickelt hatte, erwies sich der Barock als besonders nachhaltig und beeinflußte die Entwicklung der nationalen Kultur in erhöhtem Maße.[9]

Der Barock hat Literatur und Kunst durch eine große Zahl unvergänglicher Werke bereichert; er erfand neue Genres und hatte beträchtlichen Anteil an der Entwicklung linguistischer

Möglichkeiten in der Literatur und der technischen Vervollkommnung in den Künsten. Er schuf neue Kompositionsformen und entwickelte vortreffliche künstlerische Ausdrucksmittel zur Darstellung von Heroismus und edlem Pathos, von Leichtigkeit und graziöser Verfeinerung. Der Barock fand zahlreiche neue, fortgeschrittene Lösungen, um die Wirklichkeit darzustellen. Barocke Kunst, Musik und Literatur brachten zahlreiche Meisterwerke und Genies hervor. Zu den hervorragendsten Barockdichtern gehören u. a. Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Marino, D'Aubigné, Corneille, Milton, Gryphius, Grimmelshausen, Vondel, Gundulić, Twardowski, Potocki und Zrinyi.

Die Nationalität der Schriftsteller in Mitteleuropa

Welcher Schriftsteller, welche Werke gehören zu dieser oder jener Literatur? Was gehört in die Geschichte der einzelnen Nationalliteraturen hinein? Diese Fragen sind leicht zu beantworten, wenn der Schriftsteller selbst seine ausschließliche Zugehörigkeit zu einer Nation oder vielmehr zu einer Nationalliteratur betont und das in seinen Werken ausdrücklich bekundet. Aber das geschieht nur auf einer schon echt nationalen Stufe der Literaturentwicklung. Daß die Zugehörigkeit dieser oder jener Schriftsteller zu dieser oder jener Literaturgeschichte nur noch selten Probleme ergibt, das ist in der Literatur Westeuropas seit der Renaissance und in der Osteuropas seit dem 19. Jahrhundert die Regel. Aber das kann nicht verallgemeinert werden. So ist beispielsweise Franz Kafka letzten Endes ein österreichischer Schriftsteller, aber keine deutsche Literaturgeschichte kann auf ihn verzichten. Auch wäre es merkwürdig, wollte man sich eine Geschichte der tschechischen Literatur vorstellen, die das Werk Kafkas mit Schweigen überging wie überhaupt die Werke der Prager Deutschen unberücksichtigt ließe.

In den Perioden, die der endgültigen Herausbildung der Nationalliteratur vorangehen, d. h. im Mittelalter und in Mittel- und Osteuropa bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, ist es viel schwieriger, diese Frage zu entscheiden. Auch hier bildet in der Mehrzahl der Fälle die Zugehörigkeit des Schriftstellers zu einer Nation und zu einer Nationalliteratur keine Frage. Beispielsweise ist nie bestritten worden, daß Jan Kochanowski ein polnischer, Péter Pázmány ein ungarischer und Ivan Gundulić ein kroatischer Schriftsteller ist. Die Eindeutigkeit bei diesen Beispielen beruht auf der Erfahrung. Wenn man aber das ent-

scheidende Kriterium für die Einordnung in diese oder jene Literatur zu finden sucht, d. h. den richtigen Gesichtspunkt für die Entscheidung von Zweifelsfällen, dann stellt sich heraus, daß solche Kriterien fehlen. Weder die Sprache, in der die Werke geschrieben sind, noch der ethnische Ursprung des Schriftstellers, weder das staatliche Territorium, auf dem er wirkt, noch das geistige und kulturelle Milieu in seinem Tätigkeitsbereich können als der einzige und entscheidende Faktor angesehen werden. Betrachten wir den Fall des Janus Pannonius. Vom sprachlichen Gesichtspunkt aus gehört er ausschließlich zur lateinischen Universalliteratur, nach seiner Herkunft ist er Kroate und nach dem Wesen, dem Stil und dem Milieu seiner Werke gehört er zur humanistischen Dichtung Italiens. Betrachtet man ihn aber in seiner Eigenschaft als hervorragender ungarischer Staatsmann und als Berater am Hofe von Matthias Corvinus sowie als Sprecher des ungarischen Adels, so ist er ein ungarischer Dichter. Die nationalistische Literaturgeschichtsschreibung der Vergangenheit hat in solchen Fällen bald den einen, bald den anderen Aspekt in den Vordergrund gerückt, um die Schriftsteller einer bestimmten Literatur zuordnen zu können.

Um hier eine Lösung zu finden, darf die Nationalliteratur nicht als Inventarverzeichnis betrachtet werden, in das nach engstirnigen nationalistischen Gesichtspunkten Schriftsteller und literarische Werke eingetragen werden, sondern als eine historische und veränderliche Komponente, die in einer bestimmten entwickelten Phase der Gesellschaft auftritt.

Die Nationalliteratur ist das literarische Produkt einer Nation, und wie die jeweilige Gesellschaftsordnung einer Nation so ist auch die Nationalliteratur das Ergebnis langer historischer Entwicklung.[1] Folglich haben sich, bevor diese Entwicklung mit der Herausbildung und klaren Abgrenzung der Nationen ihren Höhepunkt erreichte, die Trennungslinien oft verwischt. Daher ist für die frühen Perioden der Nationalliteratur die literarische Produktion derjenigen Gemeinschaft oder Gesellschaft zu berücksichtigen, die als Vorgänger der jeweiligen Nation angesehen werden können, und zwar ohne Rücksicht auf die Sprache, den Wirkungsraum oder die Herkunft.

Wird von dem Grundsatz ausgegangen, daß Literaturge-

schichte nichts anderes ist als die Geschichte der Literatur irgendeiner Gemeinschaft oder Gesellschaft, dann hebt sich die nationale Epoche klar von der jeweiligen vorangehenden ab. Während seit der Herausbildung der Nationen die literarischen Werke einer Gesellschaft fast ausschließlich in ihrer Nationalsprache geschrieben werden, verhält es sich in den vorangehenden Epochen keineswegs so. Es ist unmöglich, die Geschichte dieser oder jener mittelalterlichen Literatur unter Ausschluß beispielsweise der lateinischen oder kirchenslawischen Schöpfungen der jeweiligen Gesellschaft zu schreiben.

Es ist bekannt, daß bei der Herausbildung einer Nationalliteratur die lateinisch geschriebenen Werke oft eine genauso wichtige Rolle spielten wie die in der Volkssprache verfaßten. Obwohl die geschriebene Volkssprache später zum alleinigen Träger und einzigen Ausdrucksmittel einer Nationalliteratur wird, zeigen sich die ersten Regungen nationaler Ideen und des Nationalbewußtseins oft gerade in der lateinischen Literatur des einzelnen Landes. Im Mittelalter und teilweise auch in der Renaissance, ja sogar den ganzen osteuropäischen Barock hindurch bringen die lateinische wie auch die volkssprachliche Literatur gemeinsam die Forderungen der Gesellschaft zum Ausdruck. Unter dem Aspekt der Eingrenzung der Nationalliteratur muß dies als das Entscheidende betrachtet werden.

Was die Anfänge der italienischen Literatur betrifft, so kann man keinesfalls die These akzeptieren, derzufolge die Geschichte dieser Literatur erst im 13. Jahrhundert mit dem Erscheinen der ersten literarischen Werke in der Volkssprache begonnen hat. Die neuen Kulturen, die sich auf den Ruinen des Karolingerreiches herausgebildet hatten, z. B. die Vorläufer der künftigen französischen und italienischen Nationalkulturen, begannen mit ihrer Entwicklung fast gleichzeitig im 10./11. Jahrhundert. Aber infolge der in Italien stärkeren Präsenz der lateinischen Tradition drückte sich die entstehende italienische Gesellschaft in ihrer Literatur auch noch im 11. und 12. Jahrhundert lateinisch und nicht in ihrer gesprochenen Sprache aus.

Ebenso verfehlt wäre es, die Geschichte der ungarischen Literatur mit den ersten Sprachdenkmälern beginnen zu lassen, die aus der Zeit um 1200 überkommen sind. Denn schon vom

11./12. Jahrhundert an sind zahlreiche Lobgesänge und Legenden zu Ehren jener ungarischen Könige, die als Heilige verehrt wurden, in Latein geschrieben worden ebenso wie historische Werke über die Geschichte Ungarns. Diese in Latein verfaßten Werke entsprachen den Forderungen der Dynastie wie auch denen der Feudalgesellschaft und der ungarischen Kirche. Vom Standpunkt der mittelalterlichen lateinischen Universalliteratur ist die Bedeutung dieser Texte nur gering, aber dafür spielen sie eine um so größere Rolle bei der Herausbildung der ungarischen Literatur. In allen zum Westchristentum gehörenden Literaturen spielen die lateinisch geschriebenen Werke eine bedeutende Rolle. Bei mehreren slawischen und bei der rumänischen Literatur haben die kirchenslawisch geschriebenen Texte die gleiche Bedeutung für die Anfänge der Nationalliteratur. Darüber hinaus müssen für die Geschichte gewisser mittelalterlicher slawischer Literaturen, z. B. der tschechischen, außer den volkssprachlichen Texten auch die in Latein und in Kirchenslawisch verfaßten berücksichtigt werden.

Doch können die in einer toten internationalen Sprache geschriebenen Werke nicht immer ausschließlich der Literatur dieses oder jenes Volkes zugeordnet werden. Die Schriftsteller bedienten sich des Lateins und des Kirchenslawisch gerade, um von mehreren Nationen verstanden zu werden, um den kulturellen und kirchlichen Ansprüchen mehrerer Länder zu genügen oder um den politischen Erfordernissen von Ländern mit mehreren Nationalitäten zu entsprechen. Infolgedessen ist es nicht außergewöhnlich, wenn ein und derselbe Schriftsteller oder ein und dasselbe Werk in der Literaturgeschichte von mehr als einer Nation erscheint. Da sich nun einmal die Schriftsteller der älteren Zeit nicht immer nach ihrer Nationalität unterschieden haben, wäre es eine Geschichtsfälschung, wollte man diese Unterscheidung nun in der späteren Literaturgeschichtsschreibung einführen. Das Wirken von Kyrillos und Methodius gehört nicht ausschließlich zur Geschichte dieser oder jener slawischen Literatur; es gehört ganz offensichtlich zur Geschichte sowohl der bulgarischen als auch der slowakischen, der tschechischen und anderer Literaturen.

In dieser Hinsicht ist die alte lateinische Literatur Ungarns sehr instruktiv. Vor dem Entstehen der bürgerlichen Nationen

waren die feudalen, politischen, staatlichen und kirchlichen Strukturen viel entscheidendere Faktoren bei der Herausbildung der Gesellschaft als die ethnischen und sprachlichen Gegebenheiten. Da das alte Ungarn ein dauerhaftes politisches Gebilde war, entstand im Feudalismus trotz der Vielsprachigkeit des Landes so etwas wie eine „einheitliche Gesellschaft Ungarns". Der staatliche, politische und feudale Rahmen erwies sich als Einigungselement für die verschiedenen Nationalitäten, deren Schriftsteller, ob sie nun Ungarn waren oder nicht, ihr Wirken nicht im nationalen, sondern im staatlichen, feudalen oder kirchlichen Rahmen entfalteten, der auch ihre Denkweise bestimmte. So entstand eine lateinische Literatur, gemeinsam hervorgebracht von den Völkern, die auf dem Territorium des alten Ungarns lebten; sie ist gemeinsamer Vorläufer und gemeinsames Erbe der künftigen verschiedenen Nationalliteraturen, die auf diesem Staatsterritorium später entstanden sind. Einheitlich war, infolge der Verwendung des Lateins, nicht nur die Sprache dieser „ungarländischen" Literatur, die Schriftsteller der verschiedenen Nationalitäten vertraten auch das gleiche „ungarländische" (nicht ungarische!) Staats- und Standesbewußtsein. Wie die eingesessenen Völkerschaften, so integrierten sich selbst gewisse deutsche, italienische und andere Schriftsteller, die sich dort niederließen, voll in den Rahmen dieser Literatur. Im Mittelalter ist es nicht möglich, auch nur den leisesten „nationalen" Unterschied zwischen den Auffassungen eines Chronisten ungarischer Herkunft, eines im Dienst der Könige der Arpadendynastie stehenden deutschen Kirchenschriftstellers, eines beliebigen kroatischen Humanisten der Hunyadi-Familie oder eines italienischen Historikers am Hofe des Königs Matthias festzustellen. Weder die einen noch die anderen vertreten nationale Bestrebungen. Im Dienst eines Feudalstaates oder einer Dynastie bringen diese Schriftsteller einen Staatspatriotismus zum Ausdruck, der dieser Situation entspricht. Deutlich ist dies bei Janus Pannonius (1434–1472) erkennbar: Der Dichter wird in der ungarischen, der kroatischen und der italienischen Literaturgeschichte gleichermaßen behandelt.

Während seines zwölfjährigen Italienaufenthaltes wurde dieser bedeutende Dichter kroatischer Abstammung, wie Guarino da Verona, sein großer humanistischer Lehrer, von ihm sagt,

„italienisch in seinen Sitten", um dann als Bischof von Pécs und Vizekanzler des Königs Matthias Corvinus zu einem ungarischen Feudaladligen zu werden. All das war für Janus Pannonius kein Problem, da er nicht in nationalen Kategorien dachte. Pannonien galt ihm als sein Vaterland, ohne daß er sich dabei um irgendwelche Unterschiede zwischen dem nördlich und dem südlich der Drau gelegenen Teil der einstigen römischen Provinz gekümmert hätte. Für ihn waren das kroatische und das ungarische Pannonien nur e i n e Heimat, e i n Land, sein zweites Vaterland war Italien. Er schrieb weder ungarisch, noch kroatisch, noch italienisch, sondern ausschließlich lateinisch. Er betrachtete sich weder als Kroaten, noch als Ungarn oder Italiener, sondern als „Pannonier". Wenn Pannonius in einem seiner Epigramme um Frieden für die Pannonier fleht: „Iam parce fessis, quaeso, Pannoniis, Pater" (Schone bitte nunmehr, o Vater, die erschöpften Pannonier)[2], dann denkt er genauso an die Kroaten wie an die Ungarn. Die Tatsache, daß sich Janus Pannonius einmal als Hunnen bezeichnete, widerspricht nur scheinbar dem eben Gesagten. In seiner *De inundatione* bezeichneten Elegie finden wir den folgenden Vers: „Sin soli luimus communia crimina Hunni" (Wenn aber wir Hunnen allein die gemeinsame Schuld büßen).[3] Interessanterweise ist in der modernen Übersetzung ins Kroatische das Wort „Hunni" ausgelassen: „Ako samo mi moramo otkupiti grijehe svijeta"[4] (entspricht der lateinischen Übersetzung). Hat der Übersetzer vielleicht gemeint, diese Anspielung auf die angeblichen Vorfahren der Ungarn stünde im Widerspruch zu der kroatischen Abstammung des Dichters? Davon kann nun allerdings keine Rede sein. Die mittelalterliche Geschichtsauffassung, die die Identität von Hunnen und Ungarn behauptete, war dazu bestimmt, das Selbstbewußtsein des Adels als der herrschenden Klasse des ungarischen Staates zu heben, obwohl dieser Adel gar nicht allein aus Ungarn bestand. Es handelt sich hier um ein feudales Standes- und nicht um ein Nationalbewußtsein. Ein ungarischer Bauer wurde nie als Hunne angesehen, dagegen betrachtete man Adlige ungarischer oder auch nicht-ungarischer Nationalität immer als Hunnen. Obwohl dieses hunnische Bewußtsein eine Art Großmachtstolz ausdrückte und eindeutig von starker Fremdenfeindlichkeit begleitet war, wurden die Nationalitäten Ungarn bzw.

Kroaten, die in Konföderation mit den Ungarn lebten, d. h. genauer ihre Seigneurs und Adligen, niemals vom Standpunkt des Adels, der sich seiner hunnischen Herkunft rühmte, als Ausländer betrachtet. Unter Matthias Corvinus entwickelte sich die Gewohnheit, den ungarischen Staat als den Erben des Landes Attilas aufzufassen, und diese Auffassung wurde bereits zu einer dynastischen Ideologie. Matthias Corvinus selbst wurde oft und mit Vorliebe ein „secundus Attila" genannt. Nichts ist natürlicher, als daß Janus Pannonius, der in die herrschenden Kreise Ungarns aufgestiegen war und zu den engsten Mitarbeitern des Königs zählte, sich ebenfalls als Hunne fühlte.

Könnte man auf dieser Grundlage nun sagen, zu welcher Literatur Janus Pannonius ausschließlich gehört? Natürlich nicht. Sein Werk reiht sich in den historischen Verlauf der ungarischen Literatur genauso ein wie in die kroatische und sogar ein wenig in die italienische. Die meisten Vertreter der lateinischen Literatur Ungarns müssen in der gleichen Weise betrachtet werden. Antonio Bonfini (1427–1503), der sein Hauptwerk in Ungarn schrieb, kann ebenfalls nicht aus der Geschichte der italienischen Literatur gestrichen werden; aber auch die ungarische Literaturgeschichte kann auf ihn nicht verzichten, da ja seine für Matthias Corvinus geschriebene Geschichte Ungarns zur Grundlage der gesamten nationalen ungarischen Geschichtsschreibung geworden ist. Es kommt auch vor, daß sich ein Schriftsteller kategorisch zuerst als Sohn des einen Vaterlandes erklärt und später als den eines anderen. András Dudith (1533 bis 1589), halb kroatischer, halb italienischer Abstammung, aber als Ungar in Buda geboren, schrieb, als er sich endgültig in Polen niedergelassen hatte, in einem seiner Gedichte:

Sarmatiam patriae antetulit charisque propinquis
Dudithus, Hunnorum forti de sanguine cretus
Virtutes gentis libertatemque sequutus.
Quare vale, o dulcis patria Hungariae, haec mihi nunc est
Haec patria . . .[5]

(Dem Vaterland und seinen lieben Nächsten zog er Sarmatien vor,
Dudith, der, dem starken Geschlechte der Hunnen entsprossen,

den Tugenden und der Freiheit dieses Volkes nachstrebte.
Daher lebe wohl, o Ungarn, süßes Vaterland,
Dies ist nun mein Vaterland . . .)

Einer der größten Gelehrten Ungarns im 18. Jahrhundert war Mátyás Bél (1648–1749). Halb ungarischer, halb slowakischer Herkunft, wirkte er einen großen Teil seines Lebens als deutscher Pfarrer in Preßburg. Kann nun dieser Gelehrte, der mit Begeisterung den Problemen der ungarischen und der solwakischen Sprache nachging, der sich eifrig mit der Erforschung der Geschichte und der historischen Anfänge beider Völker des Vaterlandes befaßte, ausschließlich als slowakischer oder als ungarischer Schriftsteller angesehen werden?

Die ältere ungarische Literaturgeschichtsschreibung hat die Geschichte gefälscht, indem sie die gesamte lateinische Literatur Ungarns mit Beschlag belegte. Sie ging einfach davon aus, daß diese Literatur in ausschließlicher Beziehung zur Geschichte der ungarischen Literatur stehe. Ebenso verfehlt ist jeder gegenteilige Versuch, beispielsweise Janus Pannonius in erster Linie als kroatischen Dichter, Mátyás Bél nur als slowakischen Schriftsteller zu betrachten oder Bonfini ausschließlich der italienischen und Dudith ausschließlich der polnischen Literaturgeschichte zuzuweisen. Was sich in jener Zeit in nationaler Hinsicht nicht unterschied, ist gemeinsames Erbe und darf von der Nachwelt nicht als ausschließliches Eigentum dieser oder jener Nation ausgegeben werden.

Das oben Gesagte bleibt nicht auf die lateinische Literatur beschränkt, denn selbst die Zuordnung der in ihrer Muttersprache schreibenden älteren Schriftsteller ist nicht mit Sicherheit möglich. Dafür folgende Beispiele, gleichfalls aus dem alten Ungarn mit seinen verschiedenen Nationalitäten: Der Transsylvanier Gáspár Heltai († 1574), der sich bis zu seinem Lebensende als bewußter Sachse bezeichnete, lernte erst ziemlich spät ungarisch, nämlich als er schon über vierzig Jahre alt war. Und doch wurde er durch seine Werke zu einem Meister der ungarischen Prosa des 16. Jahrhunderts. Auch Péter Beniczky, der bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts († 1664) lebte, vereint in seiner Person einen ungarischen und einen slowakischen Dichter; in den handschriftlichen Liedsammlungen des 17. und 18. Jahr-

hunderts finden wir nebeneinander ungarische, lateinische, slowakische, deutsche und rumänische Texte. Im Verlauf der deutschen und ungarischen Reformation in Transsylvanien entstanden die ersten gedruckten rumänischen Bücher. Benedek Szölösy (1609–1656), ein gebürtiger Slowake und leidenschaftlicher Verfechter der Gegenreformation, hat gleichzeitig katholische Gesänge in Slowakisch und in Ungarisch zusammengestellt und für die Veröffentlichung geordnet. Beiden Sammlungen gab er den gleichen Titel *Cantus catholici.* Der gelehrte Ján Jesenský (1566–1621), seiner Muttersprache nach Slowake, lebte und arbeitete in Böhmen und wurde zum Märtyrer der tschechischen Freiheit, aber er betrachtete sich als „nobilis Hungarus". Andererseits bezeichnete sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts der Franziskaner János Kájoni, ein Dichter und Komponist, als „Valachus" (Rumäne), schrieb aber nur in ungarischer und lateinischer Sprache.

Das instruktivste Beispiel dieser Art sind jedoch die beiden Zrinyi. Nach der kroatischen Tradition sind die beiden Brüder Kroaten, aber Miklós Zrinyi (1620–1664) schrieb, wie schade, seine literarischen Werke in Ungarisch. Dagegen zählte die nationalistische ungarische Historiographie beide Zrinyi als Ungarn und stellte dabei tadelnd fest, Péter Zrinyi (1621–1671) sei trotzdem ein kroatischer Schriftsteller geworden. Man muß sagen, daß beide Standpunkte mit zahlreichen Tatsachen belegt werden könnten. Natürlich handelt es sich um willkürlich ausgewählte Fakten, da ja die nationale Apologetik nie nach objektiver Wahrheit strebt. Sie sucht lediglich nach Beweisen zur Stützung ihrer willkürlich aufgestellten Thesen. Dieses Bemühen zeigt sich auch hier, denn wenn alle Fakten in ihrem Zusammenhang betrachtet werden, so erweisen sich dieser vergangene Streit und diese Art der Problemstellung als sinnlos und ohne Berechtigung.

Schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde die kroatische Familie der Zrinyi zweisprachig. Infolge des Vordringens der Türken erwarb sie Güter in weiter nördlich gelegenen Gebieten mit teilweise ungarischer Bevölkerung. Daran ist nichts Besonderes, da bekanntlich schon am Ende des 15. Jahrhunderts eine wahre Völkerwanderung aus dem bedrohten Süden nach dem Norden einsetzte. Die kroatischen und ungarischen Großgrund-

besitzer des Südens, die Adligen, ja sogar die Leibeigenen zogen in großer Zahl in sicherere Gebiete. Damals vermischte sich ein Teil der kroatischen Aristokratie mit dem ungarischen Hochadel. Genau wie im Fall der Zrinyi verbanden sich kroatische Familien wie die Keglevich und die Draskovich durch Heirat mit ungarischen Familien und wurden zweisprachig, ja, in einigen Fällen entfalteten solche Familien sogar literarische Aktivitäten in ungarischer Sprache. Wenn dagegen eine ungarische Aristokratenfamilie wie die Erdödy Güter in Kroatien erwarb, so wurde sie mehr oder weniger kroatisch. Ähnliches läßt sich bei mehreren ungarischen Adelsfamilien beobachten, die im 16. Jahrhundert neue Ländereien in Nordungarn – im slowakischen Sprachgebiet – erwarben. So wurden auch sie zweisprachig einfach deshalb, weil der Gebrauch einer Sprache nicht im geringsten durch grundsätzliche Einstellungen oder durch ein Nationalbewußtsein bestimmt wurde, sondern allein durch die Nützlichkeit, d. h. durch praktische Erwägungen, durch den Einfluß des Milieus und besonders durch die geographische Lage ihrer Güter. Das gilt auch für Miklós und Péter Zrinyi.

Ob die Muttersprache der Söhne von György Zrinyi jun. und Magdolna Széchy Kroatisch oder Ungarisch gewesen ist, weiß man nicht, und es ist auch gleichgültig. Sicher sprachen und schrieben sie von frühester Jugend an beide Sprachen gut. Es ist ein gemeinsamer Brief überliefert, den sie am 27. 12. 1633 an Ádám Batthyány in ungarischer Sprache verfaßten, wobei der eine Teil von Miklós, der andere von Péter stammt.[6] Beide schrieben ein tadelloses Ungarisch, ja, der Stil des damals zwölfjährigen Péter scheint reicher als der seines um ein Jahr älteren Bruders. Leider ist aus dieser Zeit kein einziger ihrer kroatischen Briefe erhalten geblieben, aber zweifellos korrespondierten sie mit ihren kroatischen Freunden und Verwandten in einem genauso perfekten Kroatisch. Wenn später Miklós das Ungarische vorzog, während sich Péter für das Kroatische entschied, und zwar mündlich wie schriftlich, dann lag das nicht an irgendeiner angeborenen Neigung oder an gegensätzlichen nationalen Sympathien, sondern ganz einfach daran, daß bei der Aufteilung des Familienbesitzes Miklós die nördlichen Güter im Muraköz erhielt, während Péter die südlichen Ländereien bekam. Infolgedessen lebte Péter einen großen Teil seines Le-

bens in einem rein kroatischen Sprachgebiet, während Miklós in einer Gegend mit gemischter Bevölkerung wohnte. Da der Muraköz weder militärisch noch verwaltungsmäßig zu Kroatien gehörte, war Miklós sowohl durch die Staatspolitik als auch durch seine gesellschaftlichen Beziehungen mit der ungarischen Aristokratie verbunden. So entschied er sich notwendigerweise für das Ungarische, und als Dichter drückte er sich ebenfalls in dieser Sprache aus. Miklós Zrinyi war also ein ungarischer Schriftsteller, aber welcher Nationalität gehörte er an? Die Antwort ist höchst einfach: sowohl der kroatischen als auch der ungarischen. Und darauf war er stolz. Nur der Nationalismus des vergangenen Jahrhunderts hat das unvereinbar gefunden. Ganz ohne jeden Zwang schreibt Zrinyi in seinem Werk *Török áfium* (Das türkische Opium), in dem er nachdrücklich auf die Notwendigkeit eines neuen stehenden Heeres hinweist: „Wir alle, die wir Ungarn, Kroaten sind, müssen uns für diese große Sache zusammenfinden."[7] Und das war die wahre Einstellung Zrinyis. Daher ist jeglicher Ausschließlichkeitsanspruch verfehlt.

Ältere kroatische Gelehrte zitierten mit Vorliebe einen Satz aus einem Brief, den Miklós Zrinyi 1658 an János Ručić, den Gebietsverwalter von Zagreb, geschrieben hatte: „Ego mihi conscius aliter sum, etenim non degenerem me Croatum et quidem Zrinium esse scio!" (Ich habe eine andere Überzeugung, denn ich weiß, daß ich kein degenerierter Kroate, sondern ein Zrinyi bin.) Daraus schlossen sie, daß Zrinyi, obschon ungarischer Schriftsteller, sich doch als Kroate ansah. Aber im gleichen Brief stehen einige Zeilen weiter folgende Worte, an György Lippay, seinen größten politischen Gegner, gerichtet: „Non tu Ungarus es, nec n o s tua natio." (Du bist kein Ungar, und wir sind nicht dein Volk.)[8] Die ungarischen Historiker wiederum konnten sich auf die Widmung von *Szigeti veszedelem* (Die Belagerung von Sziget) berufen, in der es heißt: „Ich widme mein Werk dem ungarischen Adel. Ihm meine Kraft und mein Blut bis zum letzten Tropfen zu weihen, das möge Gott mir gewähren." Oder sie beriefen sich auf die Widmung der Prosawerke, in der Zrinyi sich beklagt, „im Jahrhundert von Ungarns tiefstem Ruin" geboren zu sein statt in einer Zeit, in der „Gott barmherzig war und nicht sein Antlitz von den Ungarn abwandte, sondern jenen schrecklich war, die uns heute gelang-

weilt anschauen und sich über uns lustig machen", bzw. auf das Epigraph aus *Török áfium:* „Hände weg von Ungarn."[9] Aus all dem schlossen die ungarischen Historiker, daß Zrinyi sich voll mit den Ungarn identifiziert habe. Das ist zwar zutreffend, aber mit derselben Leidenschaft spricht er auch im Namen des kroatischen Volkes. Davon zeugt ein kürzlich aufgefundener Brief, den er wahrscheinlich 1663 „im Namen der kroatischen Nation" an Kaiser Leopold I. geschrieben hat. In diesem ursprünglich in Latein abgefaßten Brief, von dem bisher nur eine italienische Übersetzung bekannt ist, wendet sich der Dichter und kroatische Gouverneur mit folgenden Worten an die Sacra Cesarea Maestá: „Dies sind die letzten Überreste unserer Familie und unseres Stammes, zu Füßen Eurer Majestät gelegt, die Gewalt hat, sie zu erheben und zu mehren oder so gut wie auf immer und ganz und gar als verloren zu betrachten. Wir bieten Eurer Majestät Briefe, die als wahres Unterpfand unseres äußersten Zusammenbruchs dienen mögen und aus denen Eure Majestät reichlich ersehen kann, wie viel Zorn die mohammedanische Raserei auf uns geworfen hat und mit welch unersättlichem Haß sie die Völker Kroatiens beobachtet und danach trachtet, sie auszulöschen."[10]

Ob sich Zrinyi nun wie in anderen Werken zum Wortführer der Ungarn, so hier zum Wortführer der Kroaten macht, es zeigt sich in seiner enthusiastischen Diktion keinerlei Unterschied. Diese hervorragende ungarische und zugleich kroatische Persönlichkeit interessierte sich im literarischen Bereich nicht ausschließlich für das Ungarische. Zwar war kaum kroatische Literatur in Zrinyis Bibliothek zu finden, aber auch die ungarischen Bücher sind nicht allzu zahlreich, da er sich vor allem lateinischer und italienischer Lektüre widmete. Von den italienischen Werken kommentierte er mit gleichem Fleiß das berühmte Buch von Mauro Orbini *Il regno degli Slavi* (Die Herrschaft der Slawen), das für die Bewußtwerdung der slawischen Völker so wichtig war, und die Werke von Bonfini und von Istvánffy zur ungarischen Geschichte.[11] Für sein Meisterwerk, *Szigeti veszedelem,* stützte sich Miklós Zrinyi ebenfalls auf ungarische und kroatische literarische Quellen. Dieses, von seinem Bruder Péter ins Kroatische übersetzt, blieb dennoch ein ungarisches Werk, zu dessen Entstehen die literarischen Überliefe-

rungen beider Nationen beigetragen hatten. In ihrer poetischen Struktur kann diese „Zrinyiade" nicht allein mit Hilfe der Entwicklung der ungarischen Literatur verstanden und erklärt werden. Es handelt sich also nicht um ein Werk, das „den Einfluß der kroatischen Literatur erfahren hat", vielmehr hat die kroatische Literatur bei seinem Entstehen eine organische Rolle gespielt. Daher ist es richtiger, wenn man das Werk von Péter Zrinyi nicht sosehr als die Übersetzung eines ungarischen Werkes betrachtet, sondern vielmehr als die kroatische Variante einer gemeinsamen Hervorbringung beider Literaturen. Die Priorität der ungarischen Variante rührt daher, daß von den beiden Brüdern der ungarisch schreibende Miklós die größere dichterische Begabung besaß. Hätte der ältere Bruder die Güter im Süden bekommen und Péter den Muraköz, dann wäre die „Zrinyiade" höchstwahrscheinlich in kroatischer Sprache verfaßt worden, und Péter wäre der Autor der ungarischen Variante. Gewiß sind das alles wenig ernst zu nehmende Hypothesen, aber sie bringen das Wesen der Sache gut zum Ausdruck.

Meines Erachtens darf man aus diesen Beispielen schließen, daß es bis zur Herausbildung der bürgerlichen Nationalbewegungen verfehlt ist, den einzelnen Literaturen die Normen einer Nationalliteratur aufzuzwingen. Im Verlauf der Entstehung der Nationalliteraturen gehören Schriftsteller und Werke oft gleichzeitig zur Entwicklung mehrerer Literaturen. Daher ist es gefährlich, an das Studium der Nationalliteratur von einer Position nationalen Ausschließlichkeitsdenkens heranzugehen. Nur frei von aller nationalen Parteinahme und Apologetik ist es möglich, die Geschichte einer Nationalliteratur gut und mit wissenschaftlicher Objektivität zu schreiben.

In der Vergangenheit rief das Problem der Zuordnung eines Schriftstellers zu mehreren nationalen Literaturgeschichten viel Streit zwischen einzelnen Nationen hervor. Wir haben allen Anlaß zu der Hoffnung, daß bei künftiger unparteiischer Forschung solche Fragen gerade die Zusammenarbeit der Nationen fördern werden.

Anmerkungen

Abkürzungen

Barocchi	Barocchi, Paola: Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma. Bd. 1 bis 3. Bari 1960–1962 (Scrittori d'Italia. Bd. 219, 221 u. 222).
Blunt	Blunt, Sir Anthony: Artistic Theory in Italy 1450–1600. Oxford 1940, 1956, 1959 u. 1962 (franz.: 1966; hier zit. Ausg. 1959).
Bousquet	Bousquet, Jacques: La peinture maniériste. Neuchâtel 1964 (engl.: New York 1964; ital.: Milano 1964).
Bruno, Candelaio	Bruno, Giordano: Opere Italiene. Bd. 3: Candelaio. Bari 1923.
Bruno, Dialoghi	Bruno, Giordano: Dialoghi italiani. Firenze 1958.
Buck	Buck, August: Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance. Tübingen 1952 (Beihefte z. Zeitschrift für Romanische Philologie. Bd. 94).
Eckhardt	Bálint Balassi: Összes müvei (Gesammelte Werke). Bd. 1–2. Hg. v. Sándor Eckhardt. Budapest 1951–1955.
Giraldi-Cinzio, Scritti	Giraldi-Cinzio, Giovanni Battista: Scritti estetici. Bd. 1–2. Milano 1864.
Hauser, Manierismus	Hauser, Arnold: Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst. München 1964 (engl.: New York-London 1965; ital.: Torino 1965; span.: Madrid 1965).
Klaniczay, Probleme	Klaniczay, Tibor: Probleme der ungarischen Spätrenaissance. Stoizismus u. Manierismus. In: Renaissance und Humanismus in Mittel- und Ost-

europa. Eine Sammlung von Materialien. Hg. v. Johannes Irmscher. Bd. 2. Berlin 1962.

Lomazzo, Idea — Lomazzo, Giovanni Paolo: Idea del tempio della pittura. Milano 1590.

Lomazzo, Trattato — Lomazzo, Giovanni Paolo: Trattato dell' arte della pittura, scultura ed architettura. Roma 1844 (Biblioteca Artistica. Bd. 1–3).

Panofsky, Idea — Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig-Berlin 1924 u. 1960 (ital.: Firenze 1952).

Patrizi — Patrizi da Cherso, Francesco: Della Poetica. Krit. Ausg. v. Danilo Aguzzi Barbagli. Bd. 1 bis 3. Firenze 1969–1971 (Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento).

Vasoli, L'estetica — Vasoli, Cesare: L'estetica dell' Umanesimo e del Rinascimento. In: Momenti e problemi di storia dell'estetica. Bd. 1. Milano 1959.

Weinberg, History — Weinberg, Bernard: A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Bd. 1–2. Chicago 1961.

Weinberg, Trattati — Weinberg, Bernard: Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento. Bd. 1–3. Bari 1970 bis 1972 (Scrittori d'Italia. Bd. 247, 248 u. 253).

Würtenberger — Würtenberger, Franzsepp: Der Manierismus. Der europäische Stil des 16. Jahrhunderts. Wien 1962 (ital.: Milano 1964).

Yates, Giordano Bruno — Yates, Frances A.: Giordano Bruno and the hermetic tradition. London 1964.

Zuccari — Zuccari, Federico: Scritti d'arte di Federico Zuccari. Bearb. v. D. Heikamp. Bd. 1–2. Firenze 1961 (darin enthalten: L'idea de' pittori, scultori ed architetti u. Origine e progresso dell' Accademia del Disegno, de' Pittori, Scultori e Architetti di Roma).

Literarische Epoche: Gesellschaftsstruktur und Stil Methodologische Aspekte

Veränderte Fassung von *Époque littéraire: structure sociale et style.* In: *Actes du VIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Bordeaux 1970.* Stuttgart 1975, S. 287–290.
Aus dem Französischen von Bernhard Wildenhahn.

Skizze einer Renaissanceauffassung vom sozialhistorischen Gesichtspunkt

Wiederabdruck von *Skizze einer Renaissance-Auffassung.* In: *Weimarer Beiträge* 18 (1972) 12, S. 152–163.

1 Friedrich Engels: Dialektik der Natur. In: Marx/Engels, Werke, Bd. 20, Berlin 1962, S. 312.

Periodisierung und Interpretation der Literatur der Renaissance

Veränderte Fassung von *A reneszánsz korszakolása és értelemezése.* In: *Irodalomtörténet.* Budapest 56 (1974) S. 265–282.
Aus dem Französischen von Bernhard Wildenhahn.

1 Delio Cantimori: La periodizzazione dell'età del Rinascimento nella storia d'Italia e in quelle d'Europa. In: Relazioni del X Congresso Internazionale di Scienze Storiche. Firenze 1955, Bd. 4, S. 307–334 und in: Interpretazioni del Rinascimento. Bologna 1971, S. 101–125.
2 Jules Michelet: Histoire de France. Bd. 9: La Renaissance. Paris 1855.
3 Georg Voigt: Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Berlin 1859.
4 Jakob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. Stuttgart 1860.
5 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock. München 1888.
6 Ch. H. Haskins: The Renaissance of the twelfth century. Cambridge, Mass. 1927.
7 Konrad Burdach: Reformation, Renaissance, Humanismus. Berlin 1918; Giuseppe Toffanin: Storia dell'umanesimo. Napoli 1933.
8 Walter Friedländer: Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der Malerei um 1520. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 46 (1925), S. 128–157.
9 Hans Sedlmayr: Zur Revision der Renaissance. In: Hans Sedlmayr: Epochen und Werke. Bd. 1. Wien-München 1959, S. 202–234. – Bousquet.
10 V. N. Lazarev: Protiv falzifikacii istorii kultury vozroždenija. In: Protiv buržuaznogo iskusstva i iskusstvosnanija. Moskva 1951, S. 106–128 u. V. N. Lasarew: Contro la falsificazione della storia della cultura rinascimentale. In: Interpretazioni del Rinascimento. Bologna 1971, S. 83–100.
11 Delio Cantimori: Sulla storia del concetto di Rinascimento. In: An-

nali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Bd. 1. Pisa 1932, Serie 2a. – Federico Chabod: Il Rinascimento nelle recenti interpretazioni. In: Bulletin of the International comittee of Historical Sciences. Paris 1933, Nr. 19, Bd. 5, T. 2, S. 215–229. – Federico Chabod: Il Rinascimento nelle recenti interpretazioni. In: Scritti sul Rinascimento. Torino 1967, S. 7–23 u. in: Interpretazioni del Rinascimento. Bologna 1971, S. 25–43. – Federico Chabod: Il Rinascimento. In: Orientamenti storici e orientamenti storiografici. Como 1942, S. 445 bis 491 u. in: Scritti sul Rinascimento. Torino 1967, S. 73–109 u. in: Interpretazioni del Rinascimento. Bologna 1971, S. 45–82. – Eugenio Garin: Umanesimo e Rinascimento. In: Questioni e correnti di storia letteraria. Milano 1949, S. 349–404. – Eugenio Garin: La cultura del Rinascimento. Bari 1967. – (Erste Ausgabe: Die Kultur der Renaissance. In: Propyläen Weltgeschichte. Bd. 4. München 1964, S. 429–534.)

12 Wallace K. Ferguson: The Renaissance in historical thought. Cambridge, Mass. 1948. – H. Schulte-Nordholt: Het Beeld der Renaissance. Amsterdam 1948. – Il Rinascimento. Significato e limiti. Atti del III. Convegno Internazionale sul Rinascimento. Firenze 1953. – The Renaissance. A reconsideration of the theories and interpretations of the age. Hg. v. Tinsley Helton. Madison 1961. – François Masai: La notion de Renaissance. Equivoques et malentendus. In: Les catégories en histoire. Bruxelles 1966, S. 57–86. – N. I. Konrad: Ob epoche vozroždenija i problemy vsemirnoi literatury. Moskva 1967, S. 7–45. – W. I. Rutenberg: Italijanskoe vozroždenie i „vozroždenie mirovoe". In: Voprosy istorii 5 (1969) 11, S. 93–108. – Interpretazioni del Rinascimento. Hg. v. A. Prandi. Bologna 1971.

13 Eugenio Garin: Umanesimo e Rinascimento. In: Questioni e correnti di storia letteraria. Milano 1949, S. 391.

14 Friedrich Engels: Über den Verfall des Feudalismus und das Aufkommen der Bourgeoisie. In: Marx/Engels, Werke. Bd. 21, Berlin 1962, S. 392–393.

15 Alain Dufour: Humanisme et réformation. État de la question. In: Comité International des Sciences Historiques. XIIe Congrès International des Sciences Historiques. Horn-Wien 1965, S. 57–74.

16 Hiram Haydn: The Counter-Renaissance. New York 1950. – Eugenio Battisti: L'antirinascimento. Milano 1962.

17 Zit. nach: Fernand Braudel: Positions de l'histoire en 1950. In: F. B., Écrits sur l'histoire. Paris 1969. S. 37.

Ideal und Wirklichkeit in der Dichtung der Renaissance – Die dichterische Entwicklung des ungarischen Lyrikers Bálint Balassi

Überarbeitete Fassung von *Réalité et idéalisation dans la poésie pétrarquiste de Bálint Balassi.* In: *Acta Academiae Scientiarum Hungaricae* 8 (1966) S. 343–365.

Aus dem Französischen von Bernhard Wildenhahn.

1 Veröffentlichungen zum Leben und Werk von Bálint Balassi: Alessandro Eckhardt: Valentino Balassi e Petrarca. In: Corvina (1921), S. 59–71. – Sándor Eckhardt: Balassi Bálint. Budapest 1941. – Imre Bán: La poésie humaniste hongroise au XVIe siècle. Valentin Balassi. In: Acta Litterarum Academiae Scientiarum Hungaricae 3 (1960), S. 113–130. – Henrik Becker: Balassis weltweite Verknüpfungen. In: Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa. Hg. v. Johannes Irmscher. Bd. 2. Berlin 1962, S. 38–48. – Imre Bán: Il dramma pastorale italiano e la „Bella commedia ungherese" di Bálint Balassi. In: Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari. Hg. v. Mátyás Horányi u. Tibor Klaniczay. Budapest 1967, S. 147–156. – Amedeo di Francesco: Bálint Balassi e l'„Amarilli" di Cristoforo Castelletti. In: Rapporti veneto-ungheresi all' epoca del Rinascimento. Hg. v. Tibor Klaniczay. Budapest 1975, S. 389–404.

2 Die wichtigsten Werkausgaben von Bálint Balassi: Eckhardt. – Ján Misianik / Sándor Eckhardt / Tibor Klaniczay: Balassi Bálint szép magyar komédiája. A Fanchali Jób-kódex magyar és szlovák versei (Die schöne ungarische Komödie von Bálint Balassi. Die ungarischen und slowakischen Gedichte des Fanchali Jób-Kodexes). Budapest 1959, S. 49–106. – Bálint Balassi: Összes versei. Szép magyar comédiája és levelezése (Gesammelte Gedichte. Die schöne ungarische Komödie und die Korrespondenz). Hg. v. Béla Stoll: Budapest 1974.

3 Poetae tres elegantissimi . . . Parisiis. Apud D. Duvallium. 1882.

4 Eckhardt, Bd. 1, S. 294.

5 Ebenda, S. 81.

6 Ebenda, S. 81.

7 Ebenda, S. 212.

8 Ebenda, S. 81.

9 Ebenda, S. 92.

10 Ebenda, S. 107.

11 Ján Misianik / Sándor Eckhardt / Tibor Klaniczay: Balassi Bálint szép magyar komédiája. A Fanchali Jób-kódex magyar és szlovák versei (Die schöne ungarische Komödie von Bálint Balassi. Die ungarischen

und slowakischen Gedichte des Fanchali Jób-Kodexes). Budapest 1959, S. 56.

12 János Rimay: Összes müvei (Gesammelte Werke). Hg. v. Sándor Eckhardt. Budapest 1955, S. 40.

13 Eckhardt, Bd. 1, S. 410.

14 Ebenda, S. 115.

15 Eckhardt, Bd. 2, S. 125.

16 Abgedr. bei: Sándor Takáts: Régi idök, régi emberek (Alte Zeiten, alte Menschen). Budapest, S. 174.

Die Krise der Renaissance und der Manierismus

Unveränderter Abdruck von *La crise de la Renaissance et le maniérisme.* In: *Acta Litteraria Academiae Scientiarium Hungaricae* 13 (1971) S. 269–314.

Aus dem Französischen von Reinhard und Evelyn Gerlach.

1 Aus den im folgenden aufgeführten Arbeiten, die nach ihrem Erscheinungsjahr geordnet sind, erhalten wir einen Gesamtüberblick über die Manierismusforschung in den vergangenen zwanzig Jahren. – Arnold Hauser: Social history of art and literature. Bd. 1–2. London 1951. (Dt.: München 1953 u. 1958; ital.: Torino 1955–1956 u. 1964; ungar.: Budapest 1968; die sich auf den Manierismus beziehenden Ausführungen befinden sich im Bd. 1 auf den Seiten 377–455.) – Wylie Sypher: Four stages of Renaissance style. Transformations in art and literature. 1400–1700. Garden City, N. Y. 1955. – Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Hamburg 1957 (Rowohlts deutsche Enzyklopädie). – Luisa Becherucci: Maniera e manieristi. In: Enciclopedia universale dell'arte. Bd. 8. 1958, S. 802–837. – Gustav René Hocke: Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst. Hamburg 1959 (Rowohlts deutsche Enzyklopädie). – Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini. (Convegno Internazionale dell' Accademia Nazionale dei Lincei. Rom 21.–24. April 1960.) Roma 1962 (vgl. insbes. Ezio Raimondi: Per la nozione di manierismo letterario, S. 57–79; neu aufgelegt in seinem Bd.: Rinascimento inquieto. Palermo 1965, S. 265–303). – Alan M. Boase: The definition of Mannerism. In: Actes du IIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Utrecht 1961. S'Gravenhage 1962, S. 143 bis 155. – Würtenberger. – Bousquet. – Hauser, Manierismus. – Frederick B. Artz: From the Renaissance to Romanticism: trends in style in art, literature and music, 1300–1830. Chicago 1965. – Jan Białostocki: Der Manierismus zwischen Triumph und Dämmerung. Ein Forschungs-

bericht. In: Wiss. Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin. Gesellschafts- u. sprachwiss. Reihe 14 (1965) S. 73–90. Neu aufgelegt in: Stil und Ikonographie. Dresden 1966, S. 57–76. – Linda Murray: The late Renaissance and mannerism. New York-London 1967 (World of Art Library). – John K. G. Shearman: Mannerism. Harmondsworth 1967 (Pelikan Books: Style and Civilisation). – André Chastel: La crise de la Renaissance. Genf 1968 (dt.: Genf 1968; engl.: New York 1968; span.: Barcelona 1968). – Richard Anthony Sayce: Maniérisme et périodisation. Quelques réfléxions générales. In: Renaissance, Maniérisme, Baroque. Actes du XIe Stage international de Tours. Paris 1972, S. 43–55.

2 Klaniczay, Probleme, S. 61–94. – Tibor Klaniczay: Styles et histoire du style. In: Littérature hongroise – littérature européenne. Budapest 1964, S. 9–50. – Tibor Klaniczay: Čto posledovalo za vozroždeniem v istorii i iskusstva evropy. In: 17. vek v mirovom literaturnom razvitii. Moskva 1969, S. 84–101.

3 An dieser Stelle zitiere ich die Arbeiten von Pico della Mirandola und Francesco Giorgio nur in ihrer metaphorischen Bedeutung. Zur exakten Bedeutung dieser Begriffe vgl. Frances A. Yates: Giovanni Pico della Mirandola and Magic. In: L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo (Convegno internazionale, Mirandola, 15.–18. September 1963). Firenze 1965, Bd. 1, S. 159–196. – Cesare Vasoli: Introduzione al testo F. Giorgio Veneto. In: Testi umanistici su l'ermetismo. Roma 1955, S. 81–88 (Archivio di Filosofia). – Leo Spitzer: Classical and christian ideas of world harmony. Prolegomena to an interpretation of the word „Stimmung". Baltimore 1963 (ital.: Bologna 1967).

4 Diesbezüglich erweist sich das Vorgehen von André Chastel als richtig, der die Periode der Renaissancekunst von 1420 bis 1520 unter dem Titel *Le mythe de la Renaissance* (Genève 1969) und die Zeit von 1520 bis 1600 unter dem Titel *La crise de la Renaissance* (Genève 1968) darstellt.

5 Die Atmosphäre des Todes und der Blutbäder wurde besonders gut wiedergegeben in: H. E. Isar: La question du prétendu „sénéquisme" espagnol. In: Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance (Entretiens de Royaumont, 1962). Hg. v. Jean Jacquot. Paris 1965, S. 47–60.

6 Zu den Prozessen der ökonomischen und sozialen Krise in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. die meisterhafte Darstellung von Fernand Braudel: La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II. Paris 1949 u. 1967. Bei der Analyse der ökonomischen und sozialen Verhältnisse stütze ich mich insbesondere auf diese klassisch gewordene Arbeit. Wichtige Gesichtspunkte fin-

den sich auch in: Crisis in Europe, 1560–1600. Essays from past and present. Hg. v. Trevor Ashton. London 1965 (vgl. vor allem folgende Studien: E. J. Hobsbawm: The crisis of the seventeenth century, S. 5–58, und Hugh R. Trevor-Roper: The general crisis of the seventeenth century, S. 59–95).

7 Zusätzlich zum bereits zitierten Werk von Braudel vgl. T. Wittman: Az „árforradalom" és a világpiaci kapcsolatok kezdeti mozzanatai, 1566–1618 (Die „Preisrevolution" und die Anfänge der Beziehungen auf dem Weltmarkt, 1566–1618). Budapest 1957. – I prezzi in Europa dal XIII secolo a oggi. Hg. v. Ruggiero Romano. Torino 1967 (Biblioteca di Cultura Storica). – Vera Zimányi: A XVII. századi gazdasági és társadalmi regreszszió néhány aspektusa (Einige Aspekte der ökonomischen und sozialen Regression im 17. Jahrhundert). In: Történelmi Szemle, 1973, S. 49–60.

8 Friedrich Antal hat als erster begründet, daß die sozialen Wurzeln des Manierismus die Dekadenz und die Niederlage der Bourgeoisie in der Epoche der Renaissance gewesen sind: The social background of italian mannerism (im Anhang an seine Studie: Observations on Girolamo da Carpi). In: The Art Bulletin, 1948, S. 102–103. Neu aufgelegt in dem postumen Bd.: Classicism and romanticism. London 1966, S. 158–161.

9 Pál Pach: A nemzetközi kereskedelmi útvonalak XV. – XVII. századbeli áthelyeződésének kérdéséhez (Zum Warenumschlag auf den internationalen Handelswegen im 15., 16. und 17. Jahrhundert). In: Századok (1968) S. 863–896.

10 Jenö Szücs: Városok és kézmüvesség a XV. századi Magyarországon (Die Städte und das Handwerk im Ungarn des 15. Jahrhunderts). Budapest 1955. – László Makkai: Die Entstehung der gesellschaftlichen Basis des Absolutismus in den Ländern der Österreicher Habsburger. In: Études historiques. Budapest 1960, S. 627–688. – László Makkai: Die Hauptzüge der wirtschaftlich-sozialen Entwicklung Ungarns im 15.–17. Jahrhundert. In: La Renaissance et la Réformation en Pologne et en Hongrie, 1450–1650. Budapest 1963, S. 27–46 (Studia Historica Academiae Scientiarum Hungaricae, Bd. 53).

11 Das ist die Schlußfolgerung der überzeugenden Analyse von Braudel.

12 Zur Rolle der Entdeckung von Kopernikus unter dem Gesichtspunkt der Krise der Renaissance vermag Hauser besonders zu überzeugen in: Hauser, Manierismus, S. 44–45.

13 Frances A. Yates: The ciceronian art of memory. In: Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi. Bd. 2. Firenze 1955, S. 871–903. – Paolo Rossi: La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento. In: Umanesimo e simbolismo

(Atti del IV. Convegno Internazionale di Studi Umanistici). Hg. v. Enrico Castelli. Padova 1958, S. 161–178. – Paolo Rossi: Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz. Milano 1960.

14 Benedetto Croce: Giulio Camillo Delminio. In: Poeti et scrittori del pieno e del tardo Rinascimento III. Bari 1952, S. 111–120. – François Secret: Le „Théâtre du monde" de Giulio Camillo Delminio et son influence. In: Rivista Critica di Storia della Filosofia. 1959, S. 418–436. – Radcliff/Umstead/Douglas: Giulio Camillo's Emblem of Memory. In: Yale French Studies 48 (1972) S. 47–56.

15 „... possono bastare a tenere a mente et ministrar tutti gli humani concetti, tutte le cose che sono in tutto il mondo". („... sie können ausreichen, alle menschlichen Begriffe, alle Dinge der ganzen Welt im Gedächtnis zu bewahren und zu ordnen ...") Zit. nach: Paolo Rossi: Clavis universalis. Milano 1960, S. 98. – Camillo hat uns eine Beschreibung und eine Erklärung seiner Erfindung hinterlassen: L'idea del teatro. Firenze 1560.

16 Für die vom Standpunkt des Manierismus so wichtige Domäne der Hieroglyphen, Embleme und „imprese" halte ich die folgenden Arbeiten für äußerst bedeutsam: Ludwig Volkmann: Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen. Leipzig 1923. – Mario Praz: Studi sul concetti mo. Milano 1934 u. Firenze 1946. – Mario Praz: Studies in seventeenth century imagery. Bd. 1. London 1939; Bd. 2. London 1947; neu aufgelegt in 1 Band: Roma 1964 (Der erste Teil ist die Übersetzung der „Studi", der zweite Teil eine Bibliographie von Emblemsammlungen). – Robert Klein: La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les „imprese", 1555–1612. In: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 19 (1957) S. 320–342. – Pierre Mesnard: Symbolisme et humanisme. In: Umanesimo e simbolismo. Padova 1958, S. 123–129. – Albrecht Schöne: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München 1964. – Arthur Henkel/Albrecht Schöne: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1967. – Holger Homann: Studien zur Emblematik des 16. Jahrhunderts. Utrecht 1971.

17 Charles G. Nauert: Agrippa and the crisis of Renaissance thought. Urbana 1965. – Lewis W. Spitz: Occultism and despair of reason in Renaissance thought. In: Journal of the History of Ideas 27 (1966) S. 464–469.

18 Maurice Merleau-Ponty: Lecture de Montaigne. In: Signes (1960). – Zbigniew Giercýnski: Le scepticisme de Montaigne, principe de l'équilibre de l'esprit. In: Kwartalnik Neofilologiczny 14 (1967) S. 111–132.

19 In bezug auf den vereinfachenden Charakter und auf den Zerfall

der künstlerischen Harmonie der Renaissance halten wir für besonders instruktiv die Ausführungen bei Hauser, Manierismus, S. 6–28.

20 Vgl. insbes.: Wylie Sypher: Four stages of Renaissance style. Garden City, New York 1955, S. 110. – Bousquet, S. 182–189. – Hauser, Manierismus, S. 249.

21 Vgl. Bousquet, S. 205–212.

22 Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance (Entretiens de Royaumont, 1962). Hg. v. Jean Jacquot. Paris 1965 (vgl. insbes. Jean-Louis Flecniakoska: L'horreur morale et l'horreur matérielle dans quelques tragédies espagnoles du XVIe siècle, S. 61 bis 72).

23 Jan Kott: Titánia és a szamárfö (Titania und der Eselskopf). In: Helikon (1964) S. 434–444.

24 Vgl. hierzu die hervorragende Analyse von Robert Ellrodt: L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais. Bd. 2. Paris 1960, S. 42–53.

25 Der irrtümlich Rimay zugeschriebene Text befindet sich in: Rimay János munkái (János Rimays Werke). Hg. v. Béla Radvánszky. Budapest 1904, S. 129–130.

26 Paul Arnold: Esoterik im Werke Shakespeares. Berlin 1957, S. 54 bis 55.

27 Eugenio Battisti: Il mondo visuale delle fiabe. In: Umanesimo e esoterismo (Atti del V. Convegno Internazionale di Studi Umanistici, Oberhofen 1960). Hg. v. Enrico Castelli, Padova 1960, S. 291–307. Ebenso mehrere Kapitel aus dem Werk desselben Autors: L'antirinascimento. Milano 1962.

28 Vgl. Georg Weise: Vitalismo, animismo e panpsichismo e la decorazione nel Cinquecento e nel Seicento. In: Critica d'Arte (1960) S. 91. – Pierre Mesnard: La Démonomanie de Jean Bodin. In: L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola. Bd. 2. Firenze 1965, S. 333–356.

29 Der tschechische Originaltitel dieser Arbeit lautet: *Labyrinth sveta a ráj srdce.*

30 Pierre Mesnard: Jean Bodin à la recherche des secrets de la nature. In: Umanesimo e esoterismo. Padova 1960, S. 221–234.

31 Zahlreiche Forscher, die sich mit dem Manierismus, genauer, mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts befassen, zeichnen die „Moral" der Zeit auf gleiche Weise. Im folgenden einige ausgewählte Zitate: Die Epoche des Manierismus ist eine „età in cui il centrale equilibro umano del Rinascimento è perduto" („Epoche, in der das für die Renaissance typische menschliche Gleichgewicht verloren gegangen ist . . ."), zit. nach: Riccardo Scrivano: Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento. Padova 1959, S. 98. Der psycho-

logische Hauptzug der Epoche ist „le sentiment de l'impuissance des hommes en face du monde naturel" („das Gefühl der Ohnmacht des Menschen gegenüber der Natur") Robert Mandrou: Introduction à la France moderne. Essai de psychologie historique. 1500–1640. Paris 1961, S. 342.

32 Wylie Sypher erwähnt in seinem zitierten Werk oft und mit Bestimmtheit die „bad conscience" als ein Phänomen, das die Epoche charakterisiert.

33 Vgl. Hauser, Manierismus, S. 53.

34 Hocke, Bousquet und Hauser zitieren in ihren erwähnten Arbeiten zahlreiche Fakten über die Exzentrizitäten und „Anomalien" der manieristischen Künstler. Obwohl die beiden erstgenannten sich oft im Exzeß ergehen und die zweifelhaftesten Kolportagen übernehmen, ohne sie einer ernsthaften Kritik zu unterziehen, erweist sich die hyperkritische Haltung von Fritz Baumgart nicht als überzeugend. Dieser stellt völlig in Abrede, daß die Manieristen mehr nervenkrank gewesen sind als die Künstler anderer Perioden (vgl. seine Arbeit: Renaissance und Kunst des Manierismus. Köln 1963, S. 93).

35 Hauser, Manierismus, S. 313–320.

36 Es ist hier nicht meine Aufgabe, zu der Frage, welche der aufgezählten Künstler – und in welchem Maße – zu den Manieristen gezählt werden müssen oder können, Position zu beziehen. Ich möchte nur betonen, daß der Charakter der genannten Helden die Widersprüche der Periode des Manierismus personifiziert, einer Periode, die der Schriftsteller auch unter einem anderen, eventuell kritischen Gesichtspunkt wiedergeben kann.

37 Vgl. Wylie Sypher: Four stages of Renaissance style. Garden City, New York 1955, S. 114.

38 Lettera . . . agli onoratissimi Accademici del Disegno. Firenze 1582. – Es ist interessant zu erfahren, daß 1687, in der Epoche des Barocks, die Selbstkritik von Ammanati, die als eine sehr nützliche Arbeit angesehen wurde, neu aufgelegt worden ist. Eine Auflage aus unserer Zeit finden wir in: Barocchi, Bd. 3. S. 117–123.

39 Zum Beispiel Hauser, Manierismus, S. 62.

40 Die Zugehörigkeit der ersten Generation der Reformation zur Renaissance ist von Alain Dufour beweiskräftig dargestellt worden. Humanisme et réformation. État de la question. In: Comité International des Sciences Historiques. XIIe Congrès Int. des Sc. Hist. Wien 29. August–5. September. Rapports III. Wien 1965, S. 54–74.

41 Hauser, Manierismus, S. 94–111.

42 Würtenberger, S. 165. – Bousquet, S. 68–71.

43 Vgl. E. Williamson: Bernardo Tasso. Roma 1951.

44 Würtenberger, S. 16–24. – Bousquet, S. 59–63. – Hauser, Manieris-

mus, S. 151–152. – John K. G. Shearman: Mannerism. Harmondsworth 1967, S. 175. – Baird W. Whitlock: From the Counter-Renaissance to the baroque. In: Bucknell Review 15 (1967) S. 46–60. – Zu Rudolf II. vgl. das ausgezeichnete Buch von R. J. W. Evans, das nach der Veröffentlichung meiner Studie erschienen ist: Rudolf II. and his world. A study in intellectual history, 1576–1612. Oxford 1973.

45 Julius von Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Leipzig 1908. – Luigi Salerno: Arte, scienza e collezioni nel manierismo. In: Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi. Bd. 3. Roma 1963, S. 193–214.

46 Bedauerlicherweise gibt es bisher noch keine synthetische Geschichte über die Akademien des 16. Jahrhunderts. Wir verfügen nur über eine – wenn auch hervorragende – Monographie über die französischen Akademien von Frances A. Yates: The French academies of the XVIth century. London 1947 u. Nendeln 1968.

47 Paul Arnold: Histoire des Rose-Croix et les origines de la Franc-Maçonnerie. Paris 1955.

48 Courtisan retiré: Titel des poetischen Werkes von Jean de la Taille, das 1573 veröffentlicht und nach Antonio de Guevara zusammengestellt wurde. Vgl. H. Weber: La création poétique au XVIe siècle en France. De Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné. Bd. 1. Paris 1956, S. 84–85. – Pauline M. Smith: The anti-courtier trend in sixteenth century french literature. Genève 1966 (Travaux d'humanisme et Renaissance).

49 „The prophane multitude I hate and only consecrate my strange poems to these serching spirits, whom learning hath made noble and nobilitie sacred ...", zit. aus der Briefwidmung an M. Royden in der Arbeit: Ovids banquet of sence. Neu hg. v. Phyllis Brooks Bartlett: The poems of George Chapman. New York 1942, S. 49.

50 Robert Ellrodt: L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais. Bd. 2. Paris 1960, S. 140–141.

51 Vgl. André Chastel: La crise de la Renaissance. Genève 1968, S. 78.

52 Hierzu vgl. insbesondere Friedrich Antal: Zum Problem des niederländischen Manierismus. In: Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur 2 (1929); engl. neu aufgelegt in: Classicism and romanticism. London 1966, S. 52–53.

53 Klaniczay, Probleme, S. 70–71.

54 Vgl. Yates, Giordano Bruno, S. 411–413.

55 Hierzu vgl. insbesondere László Mátrai: Az olasz reneszánsz filozófia hanyatlása a tridenti zsinat után (Dekadenz der Philosophie der italienischen Renaissance infolge des Konzils von Trident). In: Világosság (1966) S. 433–437.

56 Johann Amos Comenius: A világ útvesztöje (Das Labyrinth der Welt). Budapest 1961, S. 144–146 u. 151–152.

57 Viel früher schon hat auch Rudolf Agricola in seinem Werk *De inventione dialectica* (Venedig 1558) von Aristoteles in einer solchen Weise gesprochen: „Er war zweifellos ein genialer Mensch, aber eben nur ein Mensch, dessen Aufmerksamkeit viele Dinge entgangen sind" (Bd. 2, S. 15). Zit. nach: Eugenio Garin: Discussioni sulla retorica. In: E. G. Medioevo e Rinascimento. Bari 1954 u. 1961, S. 131.

58 Die laufenden Forschungen von Bálint Keserü (Szeged) und Antal Pirnát (Budapest) veranlassen uns, diese insgesamt richtige und die große Mehrheit charakterisierende Feststellung nicht zu streng zu interpretieren. In der Tat haben es gewisse unruhevolle Denker der damaligen Zeit – wie beispielsweise Christian Francken – zeitweise nicht vermocht, sich ihren ideologischen Weg zu bahnen und eine aristotelianische, an den Atheismus grenzende Haltung zu beziehen.

59 Für den Platonismus ist dieser offene, sich ununterbrochen modifizierende Charakter überzeugend dargestellt worden in: Paul Oskar Kristeller: The classics and Renaissance thought. Cambridge (Mass.) 1955, S. 48–69 (Kapitel: Renaissance platonism); ital.: 1965.

60 Vgl. die ausgezeichnete Beobachtung von Daniela Dalla Valle über den gewissermaßen gleichen Sinn und die gleiche Funktion des Begriffs „fortezza" bei Bruno und des Begriffs „constantia" bei Lipsius. Il tema della fortuna nella tragedia italiana rinascimentale e barocca. In: Italica (1967) S. 187.

61 Die folgenden Arbeiten sind im Bereich des Hermetismus in der Epoche der Renaissance von grundlegender Bedeutung: Paul Oskar Kristeller: Marsilio Ficino e Lodovico Lazzarelli (Contributo alla diffusione delle idee ermetiche nel Rinascimento). In: Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia, Filosofia. Serie II, Bd. 7 (1938, S. 237–262; neu aufgelegt in: Studies in Renaissance thought and letters. Rom 1956, S. 221–247. – Testi umanistici su l'ermetismo. Hg. v. Eugenio Garin, Mirella Brini. Cesare Vasoli u. Paola Zambelli. Rom 1955 (Archivio di Filosofia). – Ebenso Yates, Giordano Bruno (im folgenden stütze ich mich in erster Linie auf diese Arbeit, weil sie die synthetischste Darstellung der Geschichte des Hermetismus ist). – D. P. Walker: The ancient theology. London 1972.

62 Zur Kabbala und ihrem Einfluß in der Renaissance vgl. Gershom Gerhard Scholem: Major trends in jewish mysticism. Jerusalem 1941 (franz.: Paris 1950). – François Secret: Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance. Paris 1964.

63 Eugenio Garin: Magia ed astrologia nelle cultura del Rinascimento.

In: E. G., Medioevo e Rinascimento. Bari 1954 u. 1961, S. 150–169. – D. P. Walker: Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella. London 1958.

64 Vgl. Anmerkung 17.

65 Eine monumentale Darstellung dieser Frage bietet uns: Lynn Thorndike: A history of magic and experimental science. Bd. 5–6: The sixteenth century. New York 1941.

66 Zu Unrecht jedoch schreibt man Lullus den Text *De auditu kabalistico* zu, der 1518 in Venedig publiziert und dann in spätere Ausgaben seiner Werke aufgenommen wurde. Vgl. Paolo Rossi: Clavis universalis. Milano 1960, S. 101–102.

67 So lautet die Definition der Hieroglyphen, die uns Jean Martin Parisien auf dem Titelblatt seiner 1543 erschienenen Übersetzung des Horus Apollo gibt. Zit. nach: Pierre Mesnard: Symbolisme et humanisme. In: Umanesimo e simbolismo. Padova 1958, S. 126.

68 Vgl. Paul Oskar Kristeller: Eight philosophers of the Italian Renaissance. Stanford 1964, S. 95–96. – T. Kardos: Az clasz természetfilozófusok (Die italienischen Naturalisten). In: Világosság (1966) S. 422–432.

69 G. Soleri: Telesio contro Aristotele (Un capitolo dell antiaristotelismc dei Rinascimento). In: Rinascimento 3 (1952) S. 143–151. – Paul Oskar Kristeller: Eight philosophers. Stanford 1964, S. 91–109.

70 Kristeller unterstreicht mit Nachdruck den Platonismus der Naturalisten. Vgl.: The classics and Renaissance thought. Cambridge (Mass.) 1955, S. 61–62.

71 Ich versage es mir, an dieser Stelle auf die umfangreiche Literatur über die Poetik von Patrizi zu verweisen und begnüge mich mit dem Hinweis auf die Publikation der kritischen Ausgabe dieser fundamentalen Arbeit: Francesco Patrizi da Cherso: Della poetica. Bd. 1–3. Hg. v. Danilo Aguzzi Barbagli. Florenz 1969–1971. (Die Einführung gibt Informationen über den gegenwärtigen Stand der Forschung.)

72 Benedetto Croce: Francesco Patrizi e la critica della retorica antica. In: B. C., Problemi di estetica. Bari 1910, S. 297–308. – Eugenio Garin: Discussioni sulla retorica. In: Medioevo e Rinascimento. Bari 1954, S. 124–149.

73 William J. Bouwsma: Three types of historiography in postrenaissance Italy. In: History and Theory. Studies in the Philosophy of History 4 (1964–1965) S. 303–314.

74 B. Brickman: An introduction to Francesco Patrizi's „Nova de universis philosophia". New York 1941. – Paul Oskar Kristeller: Eight philosophers. Stanford 1964, S. 110–126.

75 Vgl. insbes. Yates, Giordano Bruno, S. 181–183.

76 Luigi Firpo: Filosofia italiana e controriforma. La condanna di F. Patrizi. In: Rivista di filosofia (1950) S. 150–173; (1951) S. 30 bis 37. – Tullio Gregory: L'Apologia e le Declarationes di F. Patrizi. In: Studi in onore di Bruno Nardi. Bd. 1. Firenze 1955, S. 385–424. – Paola Zambelli: Aneddoti patriziani. In: Rinascimento 7 (1967) S. 309–318.

77 Bruno hat Patrizi mit einem „asino pedante" verglichen, weil dieser – in Ausnahme zur Regel – ein zum Aristotelismus tendierendes Werk publiziert hatte (Discussiones peripateticae. Basel 1581). Aber er hatte eine hohe Meinung von der Nova philosophia. Nach der Zeugenaussage von Mocenigo, der Bruno denunziert hatte, soll dieser erklärt haben, daß Patrizi ein Philosoph wäre, der an nichts glaubte. Vgl. Angelo Mercati: Il sommario del processo di Giordano Bruno. Città del Vaticano 1942, S. 56–57.

78 Ohne die markantesten Arbeiten der so reichen Sekundärliteratur über Bruno zu erwähnen, möchte ich einige Interpretationen und Urteile aus dem letzten Jahrzehnt aufzählen. Die Vertreter der zwei erwähnten extremen Richtungen sind: M. Dynnik: L'homme, le soleil et le cosmos dans la philosophie de Giordano Bruno. In: Le soleil à la Renaissance: science et mythes. (Colloque International. Brüssel 1963.) Brüssel-Paris 1965, S. 415–431. – Yates, Giordano Bruno. – Emil Namer hat eine nuanciertere Haltung, die der von Dynnik näher steht: Giordano Bruno ou l'univers infini comme fondement de la philosophie moderne. Paris 1966 (Philosophes de tous les temps. Bd. 31). – Das ausgewogenste Porträt von Bruno finden wir in der Arbeit von Eugenio Garin: Giordano Bruno. In: I protagonisti della storia universale. Bd. 5. Milano 1966, S. 449–476.

79 Cesare Vasoli: Umanesimo e simbologia nei primi scritti lulliani e mnemotecnici del Bruno. In: Umanesimo e simbolismo. Padova 1958, S. 251–304.

80 Frances A. Yates: The emblematic concept in Giordano Bruno's „Degli eroici furori" and the Elizabethan sequences. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institut (1943) S. 101–121. – Paul E. Memmo: Giordano Bruno's „Degli eroici furori" and the emblematic tradition. In: Romanic Review (1964) S. 3–15.

81 Vgl. insbes.: Yates, Giordano Bruno, S. 262 ff.

82 Yates entwickelt die hier skizzierten Korrelationen, die Möglichkeit eines Kontakts mit Campanella, Pucci usw., indem er die älteren Forschungsergebnisse einbezieht. In: Yates, Giordano Bruno, S. 273, 344–346, 366–367, 385 usw.

83 „Forse avete più timori voi nel pronunziare la mia sentenza che io nel riceverla." Zit. nach: Eugenio Garin: Giordano Bruno. In: I protagonisti della storia universale. Bd. 5. Milano 1966, S. 451.

84 D. P. Walker: Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella. London 1958, S. 96–106.

85 W. J. Bouwsma: Concordia mundi. The career and thought of Guillaume Postel (1510–1551). Cambridge (Mass.) 1957.

86 D. P. Walker: Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella. London 1958, S. 171–177.

87 Ernest Albert Strathmann: Sir Walter Raleigh on Natural Philosophy. In: Modern Language Quarterly (1940) S. 49–61. – Ernest Albert Strathmann: „The History of the World" and Raleigh's scepticism. In: Huntigton Library Quarterly (1940) S. 265–287. – R. W. Battenhouse: Marlowe's Tamburlaine. A study in Renaissance moral philosophy. Nashvill (Tenn.) 1941, S. 50–68 (Kapitel: Raleigh's religion).

88 Luigi Firpo: John Dee scienzato, negromanto e avventuriero. In: Rinascimento 3 (1952) S. 25–84. – Richard Deacon: John Dee, scientist, geographer, astrologer and secret agent to Elizabeth I. London 1968. – Frances A. Yates: Theatre of the world. London 1969, S. 1–41. – P. French: John Dee. London 1972.

89 Gerta Krabbel: Paul Skalich. Ein Lebensbild aus dem 16. Jahrhundert. Münster 1915.

90 László Mátrai: Régi magyar filozófusok (Alte ungarische Philosophen). Budapest 1961, S. 48–64 (mit Auszügen aus dem Zoroaster in ungarischer Sprache). – Josef Polišenský: Ján Jesenský-Jessenius. Prag 1965.

91 Antal Pirnát: Die Ideologie der Siebenbürger Antitrinitarier in den 1570er Jahren. Budapest 1961, S. 54–116. – Lech Szczucki: W kręgu myślicieli heretyckich (Im Kreise häretischer Denker). Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972.

92 Paul Arnold: Histoire des Rose-Croix et les origines de la Franc-Maçonnerie. Paris 1955. – Zu den Beziehungen mit der hermetischen Tradition vgl. Yates, Giordano Bruno, S. 407–413. – Das hervorragende Buch von Yates: The Rosi-Crucian Enlightenment (London 1972) wurde nach der Erstveröffentlichung dieser Studie publiziert.

93 Eugenio Garin: Note sull'ermetismo del Rinascimento. In: Testi umanistici sull'ermetismo. Rom 1955, S. 7–19.

94 Ebenda. – Yates, Giordano Bruno, S. 436–440.

95 „. . . no kinde of philosophie is more profitable and neerer approaching unto Christianitie (as S. Hierome saith) than the philosophie of the Stoics." Zit. nach: John William Wieler: George Chapman – the effect of stoicism upon his tragedies. New York 1949, S. 3.

96 „. . . ultimo riparo offerto dal mondo classico agli spiriti smarriti e turbati" – so lautet die verblüffende Definition des Stoizismus der Renaissanceepoche in der Studie von Daniela Dalla Valle: Neostoicismo e barocco. In: Studi Francesi 10 (1966) S. 38.

97 B. Keserü: Epiktêtos magyarul – a XVII. század elején (Epiktet auf ungarisch Anfang des 17. Jahrhunderts). In: Acta Historiae Litterarum Hungaricarum 3 (1963) S. 2–44 (mit der ungarischen Übersetzung).

98 Arnold Rothe: Quevedo und Seneca. Untersuchungen zu den Frühschriften Quevedos. Genf – Paris 1955 (Kölner Romanistische Arbeiten. Bd. 31).

99 Vgl. John William Wieler: George Chapman. New York 1949, S. 172–173.

100 Die bis zum heutigen Tage gründlichste Auseinandersetzung mit der Geschichte des Stoizismus im 16. Jahrhundert bleibt die schon mehr als seit einem halben Jahrhundert vorliegende Arbeit von Léontine Zanta: La renaissance du stoicisme au XVIe siècle. Paris 1914. – Im folgenden beziehe ich mich ständig auf ihre Daten und Feststellungen.

101 Holger Homann: Prolegomena zu einer Geschichte der Emblematik. In: Colloquia Germanica (1968) S. 250.

102 Vgl. Arnold Rothe: Quevedo und Seneca. Genève-Paris 1955, S. 12.

103 Die Ansicht Hausers verdient Beachtung und kann akzeptiert werden: „Montaigne und Giordano Bruno sind zweifellos die zwei bedeutendsten und repräsentativsten Philosophen des Manierismus." In: Hauser, Manierismus, S. 51. – Zum Manierismus Montaignes vgl. Richard Anthony Sayce: Renaissance et maniérisme dans l'oeuvre de Montaigne. In: Renaissance, Maniérisme, Baroque. Actes du XIe Stage international de Tours. Paris 1972, S. 137–151.

104 Zbigniew Gierczynski: Le scepticisme de Montaigne. In: Kwartalnik Neofilologiczny 14 (1967) S. 113–116.

105 Alberto Grilli: Su Montaigne e Seneca. In: Studi di letterature, storia e filosofia in onore di B. Revel. Firenze 1965, S. 303–311. – Franco Simone: Seneca morale nella cultura francese tra Rinascimento e Barocco. In: F. S., Umanesimo, Rinascimento e Barocco in Francia. Milano 1968, S. 246–247.

106 Frieda S. Brown: Religious and political conservatism in the Essais of Montaigne. Genève 1963 (Travaux d'humanisme et Renaissance. Bd. 59).

107 Durch die zahlreichen Studien von P. Julien-Eymard D'Angers wurden reichhaltige Materialien zur Geschichte des Stoizismus in Frankreich zugänglich. Für die Periode des Manierismus können wir als sehr wichtig ansehen: Le stoicisme en France dans la première moitié du XVIIe siècle. Les origines (1575–1616). In: Études Franciscaines (1951) S. 287–297, 389–410; 1952, S. 5–19, 133–157. – Le renouveau du stoicisme aux XVIe et XVIIe siècles. In: Actes du VIIe Congrès de l'Association G. Budé. Paris 1964, S. 122–152.

108 Léontine Zanta: La renaissance du stoicisme au XVIe siècle. Paris 1914, S. 241–331. – Pierre Mesnard: Du Vair et le néo-stoicisme. In: Revue d'Histoire de la Philosophie (1928) S. 142–156. – Julien Eymard D'Angers: Le stoicisme en France. 1951, S. 398–405.

109 Ebenda, S. 389–397. – R. Kogel: Pierre Charron. Genève 1972.

110 Vgl. in der neueren Literatur Jason L. Saunders: Justus Lipsius. The philosophy of Renaissance stoicism. New York 1955. – Gerhard Oestreich: Justus Lipsius als Theoretiker des neuzeitlichen Machtstaates. In: Historische Zeitschrift 181 (1956) S. 31–78.

111 Vgl. Daniela Dalla Valle: Il tema della fortuna. In: Italica (1967) S. 186.

112 Der frühzeitige Einfluß von *De constantia* kann beobachtet werden in der Arbeit von Daniel Drouyn: Revers de fortune (1587). Vgl. Daniela Dalla Valle: Neo-stoicismo e barocco. In: Studi Francesi 10 (1966) S. 31–53.

113 Andrzej Kempfi: O tłumaczeniach Justus Lipsiusa w pismiennictwie staropolskim (Über die Übersetzungen von Justus Lipsius im altpolnischen Schriftum). In:Studia i Materialy Dziejów Nauki Polskiej. Seria A, Z. 5, 1962, S. 41–68.

114 Die modernen Ausgaben der ungarischen Übersetzung von János Laskai, die 1641 erschienen: Laskai János válogatott müvei. Magyar Justus Lipsius (Ausgewählte Werke von János Laskai. Ungarischer Justus Lipsius). Hg. v. Márton Tarnóc. Budapest 1970 (Régi Magyar Prózai Emlé kek II.).

115 Vgl. Léontine Zanta: La renaissance du stoicisme au XVIe siècle. Paris 1914, S. 261–265.

116 Klaniczay, Probleme, S. 74–77.

117 Arnold Rothe: Quevedo und Seneca. Genève-Paris 1955.

118 Maturin Dréano: Un commentaire des tragédies de Sénèque au XVIe siècle par Martin-Antoine del Rio. In: Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance. Paris 1964, S. 203–209.

119 Vgl. László Makkai: Gép, mechanika és mechanisztikus természetfilozófia (A XVII. század tudományos és filozófiai forradalmának eredeteröl) (Maschine, Mechanik und mechanische Naturphilosophie – Zum Ursprung der wissenschaftlichen und philosophischen Revolution des 17. Jahrhunderts). In: Technikatörténeti Szemle. 1967, S. 11–28.

120 „La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intendere umanamente parole; senza

questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro labirinto." – Zit. ausgehend von *Il saggiatore* nach Giovanni Getto: Il barocco in Italia. In: Manierismo, barocco, rococò: concetti et termini. (Convegno Internazionale dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Roma 21.–24. 4. 1960.) Roma 1962, S. 87.

Die ästhetische Theorie des Manierismus

Veränderte Fassung von *A manierizmus esztétikája.* In: *A manierizmus.* Hrsg. v. Tibor Klaniczay. Budapest 1975, S. 7–111.
Aus dem Französischen von Rosemarie Heise.
Die im Text vorkommenden italienischen Titel und Zitate wurden von Cornelia Lehmann ins Deutsche übersetzt.

1 Zusammenstellung der wichtigsten Standardwerke über die Literatur- und Kunstkritik in Italien in der Epoche der Renaissance: Joel E. Spingarn: A History of literary criticism in the Renaissance. New York 1899; 3. Aufl. 1963 mit einer Einführung v. Bernard Weinberg (ital.: Bari 1905 mit einer Einführung v. Benedetto Croce). – George Saintsbury: A history of criticism and literary taste in Europe. Bd. 2. Edinburgh – London 1902; 6. Aufl. 1949. – Ciro Trabalza: La critica letteraria nel Rinascimento. Milano 1915. – Panofsky, Idea (s. Abkürzungen). – Julius Schlosser: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien 1924 (ital.: Firenze 1935 u. 1956). – Charles Sears Baldwin: Renaissance literary theory and practice. New York 1939. – Rensselaer W. Lee: Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting. In: The Art Bulletin (1940) S. 197–269 (als Sonderdruck New York 1967). – Blunt. – Buck. – Vasoli, L'estetica, S. 325–433. – Barocchi. – Weinberg, History. – Rocco Montano: L'estetica del Rinascimento e del Barocco. Napoli 1962. – Jenö Koltay-Kastner: Az olasz reneszánsz irodalomelmélete (Die Literaturtheorie der italienischen Renaissance). Mit einer Einführung v. Imre Bán. Budapest 1970. – Weinberg, Trattati. – August Buck/Klaus Heitmann/Walter Mettmann: Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock. Frankfurt a. M. 1972. – Paola Barocchi: Scritti d'arte del Cinquecento. Bd. 1–3. Milano-Napoli 1971–1975 (diese erst kürzlich erschienene Publikation konnte nicht mehr berücksichtigt werden).

2 In meinen Ausführungen habe ich mich vor allem auf die Veröffentlichungen von Panofsky, Buck, Blunt, Vasoli, Weinberg u. Montano gestützt. Für die übersichtlichste und ausgewogenste Gesamtdarstellung halte ich Vasolis Buch; Weinbergs monumentales Werk ist

besonders nützlich durch die genaue Bibliographie der literaturkritischen Schriften der Epoche und durch die gediegene Darstellung der Textinhalte.

3 Vasoli, L'estetica, S. 336.

4 János Rimay: Összes müvei (Gesammelte Werke). Hg. v. Sándor Eckhardt. Budapest 1955, S. 40.

5 Eine ausgezeichnete Zusammenfassung dieses Fragenkomplexes bei Robert Erich Wolf: La querelle des sept arts libéraux dans la Renaissance, La Contre-Renaissance et le Baroque. In: Renaissance, Maniérisme, Baroque. Paris 1972, S. 259–288.

6 Vgl. Robert Klein: La forme et l'intelligible. In: Umanesimo e Simbolismo. Padova 1958, S. 106–109. – J. F. Maillard: Le „De harmonia mundi" de George de Venise. In: Revue de l'Histoire des Religions 179 (1971) S. 182–203. – Cesare Vasoli: Intorno a Francesco Giorgio Veneto e all' „armonia del mondo". In: C. V.: Profezia e raggione. Napoli 1974, S. 129–403.

7 Vgl. Anm. 1 zum Beitrag: Die Krise der Renaissance und der Manierismus.

8 Außer den zu dem vorliegenden Aufsatz unter Anm. 1 aufgeführten Veröffentlichungen zum ästhetischen Schrifttum der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts seien folgende Publikationen genannt: Giuseppe Toffanin: La fine del' Umanesimo. Torino 1920. – Vernon Hall: Renaissance literary criticism. A study of its social content. New York 1945 u. Gloucester 1959. – Baxter Hathaway: The age of criticim. The late Renaissance in Italy. Ithaca-New York 1962. – Emma Spina Barelli: Teoria e scrittori d'arte tra manierismo e barocco. Milano 1966. – Carlo Ossola: Autunno del Rinascimento. „Idea del tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento. Firenze 1971.

9 Nur zwei Autoren traten mit detaillierten philologischen Interpretationen des aristotelischen Textes auf: Pietro Vettori: Commentarii in primum librum Aristotelis De arte poetarum. 1560, u. Nicasius Ellebodius: In Aristotelis librum de Poetica paraphrasis et notae. 1572 (Ellebodius war flandrischer Herkunft, sein Werk wurde in Pozsony, dem heutigen Bratislava, damals Ungarn, geschrieben). Ellebodius äußerte Einwände gegen die Interpretation von Vettori. Zu Ellebodius vgl. auch Weinberg, History, Bd. 1, S. 519–523; Tibor Klaniczay: Contributi alle relazioni padovane degli umanisti d'Ungheria. Nicasio Ellebodio e la sua attività filologica. In: Venezia e Ungheria nel Rinascimento. Firenze 1973, S. 317–333, u. Dieter Wagner: Zur Biographie des Nicasius Ellebodius (gest. 1577) und zu seinen *Notae* zu den aristotelischen *Magna Moralia*. Heidelberg 1973 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse. Bd. 5, 1973).

10 Zit. nach: Giulio Cesare Scaligero: Poetices libri septem. 1561, S. 359; abgedr. bei: Buck, S. 152.

11 Giuseppe Toffanin: La fine del' Umanesimo. Torino 1920, S. 73–74. – Weinberg, History, Bd. 2, S. 912–918.

12 Louis Berthé de Besaucèle: Jean Baptiste Giraldi, 1504–1573. Paris 1920 (Nachdruck Genf 1969). – C. Guerrieri Crocetti: Giambattista Giraldi e il pensiero critico del secolo 16. Genova 1932, S. 765–766.

13 Abgedr. bei: Weinberg, Trattati, S. 409–413.

14 Giraldi-Cinzio berichtet, die kritischen Bemerkungen seien ihm durch Bartolomeo Cavalcanti übermittelt worden, der ihn zu einer Entgegnung ermuntert habe. Weinberg hält es für möglich, daß die Einwände in Wirklichkeit von Cavalcanti selbst herrühren, zumal dieser einen Angriff gegen Speronis *Canace* geführt hat, wie wir später sehen werden. Cavalcanti trägt seine Einwände jedoch unter einem ganz anderen Blickwinkel vor als der Kritiker der *Dido*. Eine Identität beider ist also recht unwahrscheinlich, obwohl Giraldi-Cinzios Standpunkt viel mit Cavalcantis gemein hat, wie aus der Diskussion um *Canace* hervorgeht. Vgl. dazu auch Weinberg, History, Bd. 2, S. 913.

15 Abgedr. bei: Weinberg, Trattati, Bd. 1, S. 469–486.

16 Ebenda, S. 484–485.

17 Ebenda, S. 487–491.

18 Abgedr. bei: Buck, S. 198.

19 Vgl. Weinberg, History, Bd. 2, S. 920–921.

20 Erschienen sind diese beiden Werke erst sehr viel später, sie wurden im Anhang zur venezianischen Ausgabe der *Canace*, 1597, abgedruckt.

21 Abgedr. bei: Weinberg, History, Bd. 2, S. 925.

22 Zit. nach: Giraldi-Cinzio, Scritti, Bd. 2, S. 154–156.

23 Der Titel des kleinen Werkes lautet *Lettera di M. Giovambattista Pigna ove egli chiede al Signore Giraldi la ragione della poesia dell'Ariosto, ed insieme il modo di difenderlo dalle opposizioni* (Brief des M. Giovambattista Pigna, in dem er Signore Giraldi nach dem Sinn von Ariostos Poesie und zugleich über die Art und Weise, diesen gegen Anwürfe zu verteidigen, befragt) und nennt nur den Brief Pignas von 1548, erwähnt jedoch nicht die ebenfalls enthaltene, auch 1548 datierte Antwort von Giraldi-Cinzio sowie einen anderen Brief desselben aus dem Jahre 1554, der die Argumente für die Notwendigkeit der Veröffentlichung lieferte.

24 Zwischen Giraldi-Cinzio und seinem Schüler Pigna, der sich mit den gleichen Fragen beschäftigte, entspann sich ein unerfreulicher Plagiatstreit. Pigna unterstrich in seinem Buch *I romanzi* nachdrücklich, daß er es gewesen sei, der die Argumente zur Verteidigung Ariostos ausgearbeitet habe; sein Universitätslehrer habe diese von ihm über-

nommen, und er habe ihn auch gebeten, um die Argumente als die seinen benutzen zu können, den erwähnten Brief zu schreiben. Pigna behauptet sogar, die Briefe stammten nicht aus dem Jahre 1548, Giraldi-Cinzio habe sie vordatiert. Obwohl wir über keine Beweise verfügen, dürfte Giraldi-Cinzio recht haben, und die Unterstellungen Pignas sind abzulehnen, denn die Ideen Giraldi-Cinzios übertreffen in ihrer Tiefgründigkeit und Substanz bei weitem die Beweisführung Pignas. Im übrigen hatte Giraldi-Cinzio bereits Jahre vorher ähnliche Ansichten zur Tragödie geäußert. Zum Charakter Pignas kann man keine positive Meinung haben, wenn man weiß, daß er auch später seinen Lehrer in perfider Weise „torpedierte" und dessen Platz am Hofe von Ferrara und den Lehrstuhl an der Universität einnahm. Dazu vgl. Berthé de Besaucèle: Jean-Baptiste Giraldi, 1504–1573. Paris 1920 (Neudruck: Grenf 1969, S. 23–28.)

25 Giraldi-Cinzio, Scritti, Bd. 1, S. 49–51 u. Bd. 2, S. 159–161. – C. Guerrieri Crocetti: Giambattista Giraldi e il pensiero critico del secolo 16. Genova 1932, S. 16–62. – Weinberg, History, Bd. 2, S. 960–963, 967–970 u. 988–990.

26 Zit. nach: Giraldi-Cinzio, Scritti, Bd. 1, S. 49.

27 Giraldi-Cinzio wiederholte seine Hauptthesen noch einmal in einem Brief von 1557 an Bernardo Tasso, abgedr. bei: Weinberg, Trattati, Bd. 2, S. 453–476.

28 Zit. nach: Antonio Sebastiano Minturno: L'arte poetica. 1564, S. 36; abgedr. bei: C. Guerrieri Crocetti: Giambattista Giraldi e il pensiero critico del secolo XVI. Genova 1932, S. 5.

29 Zu den ästhetischen Anschauungen Michelangelos vgl. Blunt, S. 58–81.

30 Zit. nach: Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti. Hg. v. Anna Maria Ciaranfi. Firenze 1927–1932. Bd. 6, S. 456.

31 Ebenda, Bd. 3, S. 381.

32 Vgl.: Barocchi, Bd. 1, S. 316.

33 Pietro Aretino: Sei giornate. Hg. v. Giovanni Aquilecchia. Bari 1969 (Scrittori d'Italia. Bd. 245).

34 Vgl. Barocchi, Bd. 1, S. 477.

35 Blunt, S. 123.

36 Abgedr. bei: Barocchi, Bd. 1, S. 477.

37 Ebenda, S. 188–189.

38 Vgl. Vernon Hall: Renaissance literary criticism. A study of its social content. Gloucester 1959, S. 72. – Vasoli, L'estetica, S. 379–380.

39 Weinberg, History, Bd. 1, S. 437.

40 Ebenda, Bd. 2, S. 926–928.

41 Abgedr. bei: Giuseppe Toffanin: La fine dell'Umanesimo. Torino 1920, S. 100.

42 Abgedr. bei: Weinberg, History, Bd. 1, S. 19 u. Weinberg, Trattati, Bd. 2, S. 477–512.

43 Abgedr. bei: Giuseppe Toffanin: La fine dell'Umanesimo. Torino 1920, S. 100.

44 Über die Rolle des Konzils von Trient und die Gegenreformation in der Kunst vgl.: Blunt, S. 103–136. – Federico Zeri: Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta. Torino 1957. – Barocchi, Bd. 2, S. 522–523. – Paolo Prodi: Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica. In: Archivio Italiano per la Storia della Pièta 4 (1965) S. 123–212.

45 Abgedr. bei: Barocchi, Bd. 2, S. 1–115.

46 Vgl.: Ebenda, S. 525–528.

47 Ebenda, S. 60.

48 Ebenda, S. 60.

49 Vgl.: Ebenda, S. 46.

50 Vgl.: Ebenda, Bd. 1, S. 190.

51 Vgl.: Ebenda, Bd. 2, S. 72–73.

52 Vgl.: Ebenda, S. 82–89.

53 Dem Ursprung des Wortes Maniera wird nachgegangen von Georg Weise: Maniera und pellegrino. Zwei Lieblingswörter der italienischen Literatur der Zeit des Manierismus. In: Romanistisches Jahrbuch 3 (1950) S. 321–403. – Georg Weise: La doppia origine del concetto di Manierismo. In: Studi Vasariani. Firenze 1950, S. 181 bis 185 (Atti del Convegno Internazionale per il IV. Centenario della 1. edizione delle Vite del Vasari). – Vgl. Ferruccio Ulivi: Il manierismo del Tasso e altri studi. Firenze 1966, S. 117–143. – John K. G. Shearman: Mannerism. Harmondsworth 1967 (Pelikan Books: Style and Civilisation), S. 17–18.

54 Riccardo Scrivano: Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento. Padova 1959, S. 44–45.

55 So z. B. Giovanni Battista Armenini: De' veri precetti della pittura. Ravenna 1587. Darin lautet ein Kapitel: *Di quanta importanza sia l'haver bella maniera* (Welche Bedeutung es hat, über ‚bella maniera' zu verfügen).

56 Zit. nach: Giorgio Vasari: Le vite de' più eccelenti pittori, scultori e architetti. Hg. v. Anna Maria Ciaranfi. Firenze 1927–1932. Bd. 3, S. 375–377.

57 Diese Fragestellung erläutert Erwin Panofsky: Idea.

58 Zit. nach: Giorgio Vasari: Le vite de' più eccelenti pittori, scultori e architetti. Hg. v. Anna Maria Ciaranfi. Firenze 1927–1932. Bd. 1, S. 151.

59 Vgl. Blunt, S. 143.

60 Vgl. Panofsky, Idea, S. 114.

61 Zit. nach: Giovanni Pietro Bellori: Le vite de'pittori, scultori e architetti moderni. Roma 1672; Faksimiledruck mit einer Einl. v. Eugenio Battisti. Genova, S. 37–38 (Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte della Università di Genova). – Vgl. auch Ferruccio Ulivi: Il manierismo del Tasso e altri studi. Firenze 1966, S. 120–121.

62 Abgedr. bei: Barocchi, Bd. 1, S. 207–269.

63 Ebenda, S. 88.

64 Vgl. Vasoli, L'estetica, Bd. 1, S. 363–365 u. 406–407.

65 Abgedr. bei: Barocchi, Bd. 1, S. 89. – Vgl. auch Carlo Ossola: Autunno del Rinascimento. „Idea del tempio" dell' arte nell' ultimo Cinquecento. Firenze 1971, S. 121–130.

66 Vgl. Blunt, S. 93–97.

67 Abgedr. bei: Panofsky, Idea, S. 150. – Vgl. auch den Faksimiledruck von Raffaele Borghini: Il riposo. 1584. Hg. v. Marco Rosci. Milano 1967.

68 Abgedr. bei: Barocchi, Bd. 1, S. 229.

69 Vgl. die Biographie Michelangelos bei: Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti. Hg. v. Anna Maria Ciaranfi. Firenze 1927–1932.

70 Abgedr. bei: Barocchi, Bd. 1, S. 229.

71 Gregorio Comanini: Il Figino overo del fine della pittura (1591) abgedr. bei: Barocchi, Bd. 3, S. 237–239.

72 Ebenda, S. 268.

73 Abgedr. bei: Weinberg, History, Bd. 1, S. 281.

74 Vgl. Vasoli, L'estetica, Bd. 1, S. 406.

75 Vgl. Barocchi, Bd. 3, S. 372–377.

76 Ebenda, S. 350–351.

77 Abgedr. bei: Weinberg, History, Bd. 1, S. 281.

78 Vgl. dazu: Benedetto Croce: Francesco Patrizio e la critica della Retorica antica. In: B. C.: Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana. Bari 1910, S. 297–308. – Ciro Trabalza: La critica letteraria nel Rinascimento. Milano 1915, S. 133–135. – Eugenio Garin: Discussioni sulla retorica. In: E. G.: Medioevo e Rinascimento. Bari 1954, S. 124–149.

79 Neu hg. bei: Weinberg, Trattati, Bd. 1, S. 357–407.

80 Dazu: Giuseppe Toffanin: Idee poche ma chiare sulle origini del Secentismo. In: Cultura (1924) S. 481–488. – Rocco Montano: L'estetica del Rinascimento e del Barocco. Napoli 1962, S. 212–213.

81 Vgl. Rocco Montano: L'estetica del Rinascimento e del Barocco. Napoli 1962, S. 220.

82 Vgl. Władysław Tatarkiewicz: L'esthétique de la Renaissance et son déclin. In: Italia, Venezia e Polonia tra Umanesimo e Rinascimento. Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, S. 4.

83 Abgedr. bei: Weinberg, History, Bd. 1, S. 235.

84 Ebenda, S. 243. – Vgl. auch Weinberg, Trattati, Bd. 3, S. 511.

85 In der Fachliteratur entstanden mehrfach Mißverständnisse, da der wesentliche Unterschied von manieristischem und barockem concetto nicht beachtet wurde. Beispielsweise zählt Gustav René Hocke den barocken Kult des concetto und seine Theoretiker (Tesauro, Pellegrino, Gracián) irrtümlicherweise zur Kategorie des Manierismus; vgl. Gustav-René Hocke: Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und Esoterische Kombinationskunst. Hamburg 1959 (Rowohlts deutsche Enzyklopädie. Bd. 82/83). – Ebenso Peter Lange: Theoretiker des literarischen Manierismus. München 1968, u. Władysław Tatarkiewicz: Wer waren die Theoretiker des Manierismus? In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 1 (1967) S. 90–103. – Recht selten trifft man auf so scharfsinnige und treffende Bemerkungen wie die von Alan M. Boase: „. . . unlike those of Marino, the conceits of Donne have a functional and not merely a decorative role." (The Definition of Mannerism. In: Actes du IIIe Congrès de l' A. I. L. C. S'Gravenhage 1962, S. 154).

86 Abgedr. bei: Vasoli, L'estetica, Bd. 1, S. 385.

87 Vgl. Joel E. Spingarn: A history of literary criticism in the Renaissance. New York 1963, S. 33.

88 Dem Leben und Wirken Patrizis ist bis heute noch keine zusammenfassende Monographie gewidmet worden. Das kleine bio-bibliographische Buch von Vladimir Perec *Franziskus Patricijus* (Beograd 1968) erweist sich wegen der vielen Fehler und Ungenauigkeiten als wenig brauchbar.

89 A. Solerti: Autobiografia di Francesco Patricio. In: Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino 3 (1886) 3–4, S. 3.

90 Vgl. dazu: Weinberg, History, Bd. 1, S. 272–273. – Baxter Hathaway: The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy. Ithaca-New York 1962, S. 434–435. – Vermutlich hat Patrizi die Idee von dem Platoniker Mario Equicola übernommen, der in seinem Werk *Istituzioni al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare, con uno eruditissimo discorso della pittura e con molte segrete allegorie circa le muse e la poesia* (Milano 1541) die gleiche Konzeption entwickelt hat.

91 Patrizis Interesse für poetische Fragen hatte jedoch auch während dieser langen Periode bestanden. 1560 hatte er einen Sonettenband des wenig bedeutenden Dichters Luca Contile mit einem kleinen Traktat und Anmerkungen versehen. Diese Wahl zeigt deutlich seine Parteinahme für die manieristische Richtung, das bemerkte auch mit Recht Riccardo Scrivano: „La ragione della simpatia del Patrizi verso il Contile sta tutta nella tensione intellettualistica e nell'aspira-

zione alla perfezione (che non tiene per nulla conto del cuore, ma sempre della ragione), che invadono queste rime" („Die Ursache von Patrizis Sympathie für Contile liegt ganz und gar in der diese Verse durchziehenden intellektualistischen Spannung und ihrem Streben nach Perfektion (die das Gewicht in keiner Weise auf das Herz legt, sondern immer auf den Verstand)." (Luca Contile e Francesco Patrizi. In: R. S.: Cultura e letteratura nel Cinquecento. Roma 1966, S. 189).

92 Vgl. Weinberg, History, Bd. 2, S. 997–1000.

93 Abgedr. bei: Ebenda, Bd. 1, S. 600.

94 Abgedr. bei: Ebenda, Bd. 2, S. 1015.

95 Bereits Saintsbury hat wiederholt die Gemeinsamkeiten mit der Methode von Giraldi-Cinzio hervorgehoben. George Saintsbury: A History of Criticism an Literary Taste in Europe. Edinburgh-London 1949, S. 61 u. 91.

96 Zit. nach: Patrizi, Bd. 1, S. 188.

97 Ebenda, Bd. 2, S. 7.

98 Ebenda, S. 308.

99 Ebenda, S. 765–768.

100 Im folgenden konnte ich mich häufig auf die wichtigen Forschungsergebnisse von Aguzzi Barbagli in seiner Einleitung zu der kritischen Ausgabe von Patrizis *Della Poetica* stützen. Siehe auch den neuerdings veröffentlichten Aufsatz von Lina Bolzoni: La „Poetica" di Francesco Patrizi da Cherso. Il progetto di un modello universale della poesia. In: Giornale Storico della Letteratura Italiana, 1974, S. 357–382.

101 Patrizi, Bd. 2, S. 205–206.

102 Ebenda, S. 150.

103 Ebenda, S. 142.

104 Ebenda, S. 197.

105 Ebenda, S. 165.

106 Ebenda, S. 226.

107 Ebenda, S. 128.

108 Ebenda, S. 91, 271 u. 344. – Bd. 3, S. 38, 437 ff.

109 Ebenda, Bd. 2, S. 211.

110 Ebenda, S. 326–327 u. Bd. 3, S. 207.

111 Ebenda, Bd. 3, S. 69.

112 Ebenda, Bd. 2, S. 29–30.

113 Ebenda, S. 341–344.

114 Ebenda, S. 310.

115 Ebenda, S. 355–368.

116 Ebenda, S. 112–114 u. 284–289.

117 Ebenda, S. 135–136.

118 Ebenda, S. 139 u. 144; Bd. 3, S. 444.

119 Ebenda, Bd. 2, S. 109–110.
120 Ebenda, S. 153, 162 u. 163.
121 Ebenda, Bd. 3, S. 17.
122 Ebenda, S. 27–28.
123 Ebenda, S. 135.
124 Ebenda, Bd. 2, S. 254–255.
125 Ebenda, S. 311–316.
126 Ebenda, S. 250.
127 Ebenda, Bd. 3, S. 263–264.
128 Es wäre jedoch ahistorisch und terminologisch irreführend, wollte man Patrizis Theorie einfach als romantisch bezeichnen, wie etwa Władysław Tatarkiewicz: L'estetica romantica del 1600. Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, S. 6: „Non c' è dubbio che la teoria del Patrizi fosse romanticismo puro." („Es besteht kein Zweifel, daß Patrizis Theorie reiner Romantizismus war.")
129 Es war Julius Schlosser, der zu Recht erklärt hat, daß Lomazzos Werk als das bemerkenswerteste der manieristischen Kunsttheorie anzusehen sei, als deren „wahre Bibel". – Vgl. Julius Schlosser: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien 1924, S. 352. – Andere dagegen sahen im Werk Federico Zuccaris das vollendetste Zeugnis manieristischer Kunsttheorie. Meiner Meinung nach repräsentiert und begründet Zuccaris Konzeption nicht den Manierismus, sondern den Barock.
130 Vgl. dazu Robert Klein: Les sept gouverneurs de l'Art selon Lomazzo. In: Arte Lombarda (1959) S. 277–287. – Gerald M. Ackermann: Lomazzo's Treatise on Painting. In: The Art Bulletin (1967) S. 317–326.
131 Die von mir benutzte Ausgabe von Lomazzo, Trattato.
132 Ich habe die äußerst seltene Erstausgabe benutzen können, die in der Universitätsbibliothek Budapest aufbewahrt wird. Eine moderne Ausgabe erschien 1947 in Rom, ein Faksimiledruck 1965 in Hildesheim. Erst nach dem Abschluß meiner Studie konnte ich den von R. P. Ciardi vorbereiteten ersten Band der kritischen Ausgabe der Schriften Lomazzos sowie R. Kleins zweisprachige Ausgabe der *Idea del tempio* kennenlernen. Die ausführlichen Einleitungen von Ciardi und Klein sind als die bisher gründlichsten Untersuchungen zu Lomazzo zu betrachten. – Giovanni Paolo Lomazzo: Scritti sulle arti. Bd. 1. Hg. v. Roberto Paolo Ciardi. Firenze 1973. – Giovan Paolo Lomazzo: Idea del tempio della pittura. Bd. 1–2. Hg. v. Robert Klein. Firenze 1974.
133 Vgl. Robert Klein: Les sept gouverneurs de l'Art selon Lomazzo. In: Arte Lombarda (1959) S. 181.
134 Vgl. Lomazzo, Idea, S. 38.

135 Vgl. Lomazzo, Trattato, Bd. 2, S. 464–465.
136 Vgl. Lomazzo, Idea, S. 38.
137 Ebenda, S. 39.
138 Lomazzo, Trattato, Bd. 2, S. 462.
139 Vgl. Panofsky, Idea, S. 43.
140 Lomazzo, Idea, S. 126.
141 Vgl. Panofsky, Idea, S. 55. – Robert Klein: La forme et l'intelligible. In: Umanesimo e simbolismo. Padova 1958, S. 113–118.
142 Lomazzo, Idea, S. 40.
143 Lomazzo, Trattato, Bd. 1, S. 1–4.
144 Vgl. Marco Rosci: Manierismo e accademismo nel pensiero critico del Cinquecento. In: Acme. Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell' Università Statale di Milano 9 (1956) S. 57–81. – Fritz Baumgart: Renaissance und Kunst des Manierismus. Köln 1963. Diese Arbeit überschätzt bei weitem die akademischen Züge und sieht in Lomazzos Werk lediglich eine Sammlung pedantischer Regeln.
145 Auf dem Titelblatt seiner Komödie *Candelaio* (Paris 1582).
146 Zit. nach: Bruno, Dialoghi, S. 958–959.
147 Ebenda, S. 960.
148 Zit. nach: Bruno, Candelaio, S. 26–27.
149 Bruno, Dialoghi, S. 959–960.
150 Ebenda, S. 969.
151 Dazu Frances A. Yates: The emblematic conceit in Giordano Bruno's „Degli eroici furori" and in the Elizabethan Sonnet sequences. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institute (1943) S. 101–121.
152 Bruno, Candelaio, S. 26–27.
153 Ebenda, S. 23.
154 Ebenda, S. 5.
155 Ebenda, S. 19.
156 Bruno, Dialoghi, S. 932.
157 Ebenda, S. 954–955.
158 Ebenda, S. 961.
159 Ebenda, S. 961–962.
160 Ebenda, S. 1076–1077.
161 Ebenda, S. 1078.
162 Veröffentlicht in: Iordani Bruni Nolani: Opera Latina conscripta. Bd. 3. Firenze 1891, S. 635–700.
163 Ebenda, S. 655.
164 Ebenda, S. 684.
165 Ebenda, S. 660.
166 Ebenda, S. 659.
167 Ebenda, S. 663.

168 Vgl. Robert Klein: La forme et l'intelligible. In: Umanesino e simbolismo. Padova 1958, S. 113. – Władysław Tatarkiewicz: L'estetica romantica del 1600. Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, S. 9.
169 Panofsky, Idea, S. 38.
170 Abgedr. bei: Barocchi, Bd. 2, S. 98–99.
171 Abgedr. bei: Weinberg, History, Bd. 1, S. 177.
172 Barocchi, Bd. 2, S. 117–503.
173 Ebenda, S. 541–542. – Hauser, Manierismus, S. 76.
174 Barocchi, Bd. 2, S. 504–506.
175 Weinberg, History, Bd. 1, S. 335–338.
176 Blunt, S. 105–106.
177 Ebenda, S. 116.
178 Weinberg, History, Bd. 1, S. 305–308. – „Tractatio" abgedr. bei: Weinberg, Trattati, Bd. 3, S. 205–234.
179 Der Brief Ammanatis abgedr. bei: Barocchi, Bd. 3, S. 115–123.
180 Weinberg, History, Bd. 2, S. 957.
181 Abgedr. bei: Weinberg, Trattati, Bd. 3, S. 373–419.
182 Vernon Hall: Renaissance literary criticism. A study of its social content. Gloucester 1959, S. 71–72.
183 Ebenda, S. 51–52.
184 Der radikale Possevino verbot die Lektüre von Castelvetros Werk *Poetica d'Aristotele* ... – Vgl. Antonio Possevino: Tractatio de poesi et pictura etnica, humana et fabulosa collata cum vera honesta et sacra. Lyon 1594, S. 20.
185 Vgl. Buck, S. 149–150.
186 Ebenda, S. 170–171.
187 Zum Manierismus Tassos vgl. Ferruccio Ulivi: Il manierismo del Tasso e altri studi. Firenze 1966, S. 186–259.
188 Patrizi, Bd. 2, S. 197.
189 Ebenda, S. 230.
190 Erwin Panofsky: Galileo as a critic of the arts. Den Haag 1954. – Dante della Terza: Galileo letterato: „Considerazioni al Tasso". In: Rassegna della Letteratura Italiana (1965) S. 77–91.
191 Galileo Galilei: Scritti di critica letteraria. Hg. v. Enrico Mestica. Torino 1906, S. 47–172.
192 Ebenda, S. 47.
193 Ebenda, S. 57. – Vgl. Hauser, Manierismus, S. 152.
194 Marcel Raymond: Aux frontières du maniérisme et du baroque. In: Baroque 3 (1969) S. 80. In dieser Studie betrachtet Raymond Mazzoni als den Theoretiker des Manierismus. – Seit der Veröffentlichung *Idea* von Panofsky behandelt die Kunstgeschichte Zuccari als einen Theoretiker des Manierismus. Diese Auffassung wird besonders von Hocke überspitzt vertreten, der Zuccaris Werk unzu-

treffend interpretiert. Vgl. Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Hamburg 1957, S. 47–51 (Rowohlts deutsche Enzyklopädie. Bd. 50/51).

195 Montano betont zu Recht den barocken Charakter der Theorie Zuccaris. Vgl. Rocco Montano: L'estetica del Rinascimento e del Barocco. Napoli 1962, S. 227.

196 Giuseppe Toffanin: La fine del'Umanesimo. Torino 1920, S. 165.

197 Panofsky, Idea, S. 47–50.

198 Weinberg, History, Bd. 2, S. 822–823.

199 Giorgio Vasari: Le vite de' più eccelenti pittori, scultori e architetti. Hg. v. Anna Maria Ciaranfi. Firenze 1927–1932. Bd. 4, S. 519.

200 Weinberg, History, Bd. 2, S. 831–833.

201 Ebenda, S. 875.

202 Eine sehr detaillierte, aber recht komplizierte Darstellung des Werkes und der Ideen von Mazzoni gibt Baxter Hathaway: The age of criticism. The late Renaissance in Italy. Ithaca-New York 1962.

203 Patrizi stellt im Manuskript des dritten Bandes seines Werkes Mazzonis Standpunkt hinsichtlich des „Wunderbaren" in Frage. Jedoch bezeugt er, gegen seine Gewohnheit, seinem Gegner Respekt, was sicherlich auf dessen elegante Denkweise zurückzuführen ist; vgl. Patrizi, Bd. 2, S. 297–298.

204 Vgl. dazu auch Baxter Hathaway: The age of criticism. The late Renaissance in Italy. Ithaca-New York 1962, S. 355–389.

205 Über Romano Alberti vgl. Barocchi, Bd. 3, S. 394–397 u. 411–412.

206 Die beiden genannten Werke Zuccaris erschienen in einer Faksimileausgabe: Zuccari. – Nach Panofskys *Idea* erschien auch eine gute Analyse der Theorie Zuccaris: Marina Accomando: Le opere teoriche di Federico Zuccari. In: Convivium (1966) S. 616–624.

207 Zuccari, S. 18–19 (Origine ...) u. Bd. 1, S. 52 (L'Idea ...).

208 Die Malerei „non solo imita la natura, ma insieme tutti li concetti, e tutte l'opere artificiali e tutte l'imaginazioni intellettive" („ahmt nicht allein die Natur nach, sondern zugleich alle Begriffe, alle Kunstwerke und alle geistigen Vorstellungen"). Zit. nach: Zuccari, S. 24 (Origine ...).

209 Zuccari, Bd. 2, S. 17 (L'Idea ...).

210 „Il Dissegno interno in generale è una Idea, e forma nell' intelletto rappresentante, espressamente, et distintamente la cosa intensa de quello, che pure è termine, et ogetto di hui." („Das ‚Dissegno interno' im allgemeinen ist eine Idee und formt im vorstellenden, ausdrückenden und unterscheidenden Intellekt die von ihm gemeinte Sache, die auch Grenze und Gegenstand für ihn ist.") Zit. nach: Zuccari, Bd. 1, S. 5 (L'Idea ...). – Ebenda: „Se vogliamo più compiutamente e communemente dichiarare il nome di questo Dis-

segno interno, diremo ch'é il concetto, e l'Idea che per conoscere e operare forma chi si sia." („Wenn wir annähernd und allgemein das Wort ‚Dissegno interno' erklären wollen, sagen wir, daß es den concetto und die Idea bezeichnet, die sich durch Erkennen und Handeln selbst bildet.") – Vgl. auch Emma Spina Barelli: Teoria e scrittori d'arte tra manierismo e barocco. Milano 1966, S. 30.

211 Vgl. Panofsky, Idea, S. 48–51. – Marina Accomando: Le opere teoriche di Federico Zuccari. In: Convivium (1966) S. 618–619.

212 Als eine besonders glückliche Formulierung dieser Frage sei die Bemerkung von Borgerhoff zitiert: „Mannerism is expressive deviation from the norm: Baroque is the return to the norm, but with some of the emotional colour of Mannerism carried along and assimilated." Vgl. E. B. O. Borgerhoff: Mannerism and baroque: a simple plea. In: Comparative Literature (1953) S. 323–331. – Ebenfalls zit. bei: Alan M. Boase: The definition of mannerism. In: Actes du IIIe Congrès de l' A. I. L. C. S'Gravenhage 1962, S. 148.

213 Neue Ausgabe der Pleiade. 1965, S. 227. – Vgl. Richard Sayce: Renaissance et maniérisme dans l'oeuvre de Montaigne. In: Renaissance, Maniérisme, Baroque. Paris 1972, S. 146.

214 August Buck/Klaus Heitmann/Walter Mettmann: Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock. Frankfurt a. M. 1972, S. 507–508 u. 581–584.

215 Władysław Tatarkiewicz: L'estetica romantica del 1600. Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, S. 7.

216 János Rimay: Összes müvei (Gesammelte Werke). Hg. v. Sándor Eckhardt. Budapest 1955, S. 39–43 u. 434–440.

217 Walter J. Ong: Ramus, method and the decay of dialogue. Cambridge, Mass., 1958, S. 270–292.

218 Vgl. Rosemond Tuve: Elizabethan and metaphysical imagery. Chicago 1961, S. 311–353.

219 J. W. H. Atkins: English literary criticism. The Renaissance. London 1947.

220 John Pope-Hennessy: Nicholas Hilliard and mannerist art theory. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institute (1943) S. 89–100.

221 Bruno, Dialoghi, S. 927.

222 George Puttenham: Arte of English poesie. Abgedr. in: Elizabethan critical essays. Hg. v. Gregory Smith. Oxford-London 1904 u. 1950. Bd. 2, S. 1–193.

223 Ebenda, S. 142. – Vgl. J. W. H. Atkins: English literary criticism. The Renaissance. London 1947, S. 172–174.

224 Ebenda, S. 172–174.

225 Abgedr. in: Elizabethan critical essays. Hg. v. Gregory Smith.

Oxford-London 1950. Bd. 2, S. 5. – Vgl. J. W. H. Atkins: English literary criticism. The Renaissance. London 1947, S. 169–170.

226 Abgedr. in: Elizabethan critical essays. Hg. v. Gregory Smith. Oxford-London 1950. Bd. 2, S. 96.

227 Pierre Spriet: Samuel Daniel (1563–1619). Sa vie, son oeuvre. Paris 1968, S. 23, 31, 66, 554 ff. – J. W. H. Atkins: English literary criticism. The Renaissance. London 1947, S. 202.

228 Abgedr. in: Elizabethan critical essays. Hg. v. Gregory Smith. Oxford-London 1950. Bd. 2, S. 336–384.

229 Ebenda, S. 327–355.

230 Zit. nach: Daniel: Defence of ryme. Ebenda, S. 366–367.

231 Ebenda, S. 361.

232 Ebenda, S. 367–368.

233 Władysław Tatarkiewicz: L'estetica romantica del 1600. Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, S. 15–17.

Die Frage des Barocks

Neue Fassung von *Barokk.* In: *A mult nagy korszakai.* Budapest 1973, S. 285–300, und von *Čto posledovalo za vozrožděniem v istorii literatury i iskusstva evropy.* In: *XVII vek v mirovom literaturnom razvitii.* Moskva 1969, S. 84–101.

Aus dem Französischen von Reinhard und Evelyn Gerlach.

1 Vgl. Otto Kurz: Barocco. Storia di una parola. In: Lettere Italiane 12 (1960) S. 414–444. – Otto Kurz: Barocco. Storia di un concetto. In: Barocco europeo e barocco veneziano. Venezia 1962, S. 15–34. – Victor L. Tapié: Le baroque. Paris 1963, S. 5–16.

2 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock. München 1888.

3 Vgl. René Wellek: The concept of baroque in literary scholarship. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism 5 (1946) S. 77–109. – Andreas Angyal: Der Werdegang der internationalen Barockforschung. In: Forschungen und Fortschritte 28 (1954) S. 377–383. – Giovanni Getto: La polemica sul barocco. In: Letteratura e critica nel tempo. Milano 1954, S. 131–218. – Helmut Hatzfeld: The baroque from the viewpoint of the literary historian. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism 14 (1955) S. 156–164.

4 Tibor Klaniczay: L'aspect héroique et combattant de la poésie baroque. In: Baroque 3 (1969), S. 89–95.

5 Encyclopaedia septem tomis distincta. Herborn 1630.

6 Vgl. Jean Rousset: La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon. Paris 1954.

7 Zit. nach: Tibor Klaniczay: La naissance et le développement de la

littérature baroque en Hongrie. In: Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae 3 (1960) S. 153.

8 Vgl. Benedetto Croce: Storia dell'età barocca in Italia. Bari 1929.

9 Andreas Angyal: Die slawische Barockwelt. Leipzig 1961.

Die Nationalität der Schriftsteller in Mitteleuropa

Ergänzte Fassung von *La nationalité des écrivains en Europe Centrale.* In: *Revue des Études Sud-est Européennes.* Bucarest 10 (1972) S. 585 bis 594.

Aus dem Französischen von Bernhard Wildenhahn.

1 Tibor Klaniczay: Que faut-il entendre par littérature nationale? In: Actes du IVe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Camparée, Fribourg 1964. The Hague 1966, S. 187–194.

2 Janus Pannonius: Jani Pannonii Opera Latine et Hungarice. Hg. v. Sándor V. Kovács. Budapest 1972, S. 246.

3 Ebenda, S. 374.

4 Ivan Cesmicki: Janus Pannonius. Pjesme i epigrami (Janus Pannonius, Lieder und Epigramme). Zagreb 1951, S. 53.

5 Pierre Costil: André Dudith, humaniste hongrois. Paris 1935, S. 324.

6 A Két Zrinyi Miklós körmendi levelei (Die Briefe der beiden Miklós Zrinyi aus Körmend). Hg. v. Béla Iványi. Budapest 1943, S. 57–59.

7 Miklós Zrinyi: Összes müvei (Gesammelte Werke). Hg. v. Csaba Csapodi u. Tibor Klaniczay. Budapest 1958. Bd. 1, S. 670.

8 Ebenda, Bd. 2, S. 522–523.

9 Ebenda, Bd. 1, S. 8, 408 u. 639.

10 Abgedr. in: Irodalomtörténeti Közlemények (Literaturgeschichtliche Mitteilungen). Budapest 1962, S. 748–750.

11 Vgl. Bibliotheca Zrinyiana (Die Bibliothek des Dichters Nicolaus Zrinyi). Wien 1893. – Zrinyi Miklós könyvjegyzetei (Marginalien von Miklós Zrinyi). Hg. v. Mária Drasenovich. Pécs 1934.

Personenregister

In der gleichen Schriftenreihe sind u. a. erschienen:

Werner Lenk
„Ketzer"lehren und Kampfprogramme
Ideologieentwicklung im Zeichen der frühbürgerlichen Revolution
1976 · 224 Seiten · 7,– M

Christel Hoffmann
Theater für junge Zuschauer
Sowjetische Erfahrungen – sozialistische deutsche Traditionen – Geschichte in der DDR
1976 · 252 Seiten · 8,– M

Simone Barck
Johannes R. Bechers Publizistik in der Sowjetunion 1935–1945
1976 · 259 Seiten · 8,50 M

Gerda Heinrich
Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik
1976 · 261 Seiten · 8,50 M

Positionen polnischer Literaturwissenschaft der Gegenwart
Methodenfragen der Literaturgeschichtsschreibung
1976 · 293 Seiten · 9,50 M

Fritz Mierau
Erfindung und Korrektur
Tretjakows Ästhetik der Operativität
1976 · 321 Seiten · 10,50 M

Werner Babner
Formen, Ideen, Prozesse in den Literaturen der romanischen Völker
Band 1: Von Dante bis Cervantes
1977 · 285 Seiten · 9,– M
Band 2: Positionen und Themen der Aufklärung
1977 · 292 Seiten · 9,50 M

Streitpunkt Vormärz
Beiträge zur Kritik bürgerlicher und revisionistischer Erbeauffassungen
1977 · 324 Seiten · 10,50 M