

Bilder Diskurs

Herausgegeben von Ulrich Pfisterer

»Novità«

Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600

**Herausgegeben von
Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck**

diaphanes

Inhalt

Ulrich Pfisterer

- Die Erfindung des Nullpunktes
Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350–1650 7

Nils Büttner

- »Een veerdige handelinghe op de nieuw manier«
Das Neue und die Kategorie des Neuen in Haarlem um 1600 87

Sybille Ebert-Schifferer

- Annibale Carraccis Bohnenesser: Revolution als Nebenprodukt 111

Fabian Jonietz

- Ein unbekannter Kunsttraktat des Pier Antonio Fucini
und die Florentiner Malerei des frühen Seicento 133

Eckhard Leuschner

- Innovation ohne den Großen Innovator?
Zur Modernisierung der Antwerpener Kunst
während der Abwesenheit von Rubens (1600–1608) 187

Estelle Lingo

- Sculptural Novelty and the Florentine Tradition
Francesco Mochi's Orvieto *Annunciation* 211

Maria H. Loh

- Technologies of the New and the Death of the Medium in Early Modern Italy 239

Elisabeth Oy-Marra

- Innovation als kritische Revision des Alten: Lanfrancos römische Kuppelfresken 263

Giovanna Perini Folesani

- Ludovico Carracci and the Beginnings
of the Carracci Reform of Painting – A.D. 1584 295

Ulrich Pfisterer	
Picturas Schlaf und Erwachen: Vorstellungen und Bilder vom Neuanfang der Malerei im frühen 17. Jahrhundert	311
Jörg Robert	
Kryptomnesie und Kleptomimetik Der Fall des Cavaliere Marino	359
Philip Sohm	
Caravaggio, Federico Zuccaro and the Economics of <i>novità</i>	375
Joaneath Spicer	
Referencing Invention and Novelty in Art and Science at the Court of Rudolf II in Prague	401
Michael Thimann	
Jerusalem in Rom. Ludovico Carracci und das Historienbild um 1600	425
Jonathan Unglaub	
Poussin and Rospigliosi: <i>Novità</i> , Copies, and Modes	447
Valeska von Rosen	
Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600	471
Gabriele Wimböck	
Wie ein Dieb in der Nacht: Künstlerkonkurrenz und Innovationsdruck um 1600	489
Bildnachweise	519
Autorenverzeichnis	527
Namenindex	531

Ulrich Pfisterer

Die Erfindung des Nullpunktes Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350–1650

Selbst an einem Ort wie Venedig, der sich nur knapp über das »Normalnull« des Meeres erhebt, sollte Wasser aus immer neuen Brunnen im Überfluss und meterhoch in die Luft sprudeln – so versprach es jedenfalls um das Jahr 1418 der Naturwissenschaftler und Erfinder Giovanni di Michele, genannt Fontana. Dass in seinem *Bellicorum Instrumentorum Liber* mit Entwürfen von Kriegsmaschinen und anderen, teils phantastischen Gerätschaften ausgerechnet den Brunnen so herausgehobene Beachtung zuteil wird, dürfte dabei aber nicht nur an der vitalen Bedeutung von Trinkwasser liegen. Jeden seiner neuen Brunnen – *fons / fonte / fontana* – scheint Giovanni Fontana zugleich als *argumentum a nomine* und Sinnbild seiner eigenen »hervorsprudelnden Erfindungskraft« verstanden zu haben. So heißt es neben einer nackten männlichen Brunnenfigur, die ein Wasserrohr gleich einem Phallus vor sich hält (Abb. 1): »Ich, Giovanni Fontana, habe neue Brunnen ge-/erfunden, teils aus den Grundlagen der antiken [Autoren] zusammengesammelt, teils aus meiner eigenen Erfindungskraft.« Auf einem anderen Blatt ist neben der Zeichnung vermerkt: »Es wurde vielleicht kein anderer so kunstvoller und beständiger Brunnen erfunden wie dieser. Er entstammt meiner eigenen Phantasie, denn ich, Giovanni Fontana, habe immer gerne diese [Brunnen und ihre Technik] studiert.«¹ Der hier evozierte Bedeutungshorizont musste den Zeitgenossen unmittelbar einleuchten: Das Sprudeln von Wasser aus einer – natürlichen oder künstlichen – Quelle diente über Jahrhunderte als eine Leitmetapher für Ursprünge, für die Entstehung von Neuem und für ursprünglich-neuartiges Denken, für »origin and originality« in allen Künsten.² Und auch noch in anderer Hinsicht trug Giovanni Fontana zur Konzeptualisierung des Neuen bei: Notierte er doch als einer der ersten explizit, insbesondere die Malkunst und ihre Meister würden sich aufgrund der Möglichkeiten, alles nur Denk-

¹ Fontana – BSB München, fol. 22v-23r und 62v-63r: »Ego, Iohannes Fontana, novos adinveni fontes, partim ex antiquorum fundamentis collectos, partim ex proprio ingenio.« – »De fontibus forsitan non est inventus artificialior durabiliorque. Est quoque proprie fantaxie, quia ego, Iohannes Fontana, semper in hiis studere placuit.« Publiziert in: Battisti/Battisti 1984, S. 69 und 96. – Zu Fontanas Brunnen vgl. Prager 1971 und Bass 2010. – Noch Veranzio [1615/16] zeigt gleich an zweiter Stelle seiner Erfindungen die »Fontes Venetiarum«.

² Dazu Quint 1983.

- Winner, Matthias: »Berninis »Verità: Bausteine zur Vorgeschichte einer »Invenzione«, in: Tilmann Buddensieg und Matthias Winner (Hg.): *Manuscripta discipulorum. Kunsthistorische Studien. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag*, Berlin 1968, S. 393–413.
- Winner, Matthias: »Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie«, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983), S. 417–451.
- Winner, Matthias: »... una certa idea: Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung«, in: ders. (Hg.): *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S. 511–570.
- Wittkower, Rudolf und Margot: *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's homage on his death in 1564*, London 1964.
- Wuttke, Dieter: *Humanismus als integrative Kraft. Die Philosophia des deutschen »Erzhumanisten« Conrad Celtis*, Nürnberg 1985.
- Wyss, Beat: *Die Wiederkehr des Neuen*, Hamburg 2007.

Jörg Robert

Kryptomnesie und Kleptomimetik Der Fall des Cavaliere Marino

1.

Die Periode zwischen Spätrenaissance und Barock, der Zeitraum »um 1600, gilt gemeinhin als »Ära des Wunders« (Kenseth), als »Jahrhundert des Wunderbaren« (Barck): »The word marvel (*meraviglia* in Italian, *merveille* in French, *Wunder* in German) was widely applied to anything that lay outside the ordinary, especially when it had the capacity to excite the particular emotional responses of wonder, surprise, astonishment or admiration.«¹ Das nachtridentinische Italien wird zum »Zentrum und Inkubationsraum des Wunderbaren, der dann zu einem ästhetischen erweitert wird.«² Diese Tendenz wird durch keine andere Figur entschiedener repräsentiert als durch Giambattista Marino, den »Dichter des Wunderbaren«, geboren 1569 als Sohn eines Advokaten in Neapel, gestorben hochdekoriert nach einem abenteuerlichen Lebensweg als Häftling, Hofdichter und königlicher Zeremonienmeister am Pariser Hof im Jahre 1625.³ Über keinen Literaten des 17. Jahrhunderts blieb das Urteil der Nachwelt – namentlich in Deutschland – derart geteilt. Schon Gottsched gilt Marino als Muster der »hochtrabenden Schreibart«, des »sogenannte[n] Galimatias, oder Nonsens.«⁴ Diese Ablehnung verfestigte sich durch das Verdikt Hugo Friedrichs, der Marino den »talentiertesten Charlatan der italienischen Literatur« nannte,⁵ einen Scharlatan immerhin, der mit seinen lyrischen Sammlungen, vor allem aber mit dem mythologischen Versepos *Adone* (1623) den Diskurs um *novità* und *maraviglioso* auf eine neue, doppelte Grundlage stellte. Denn in der Diskussion um das Wunderbare, wie sie das Secondo Cinquecento ausgehend von Aristoteles geführt hatte, waren *novità*, *maraviglioso* und *stupore* zunächst einmal Kategorien bzw. Effekte des Stoffes. Dies ändert sich bei Marino. Das »Neue« und Anstößige seines »kosmogonischen Roadmovie«,⁶ das in seinen 20 Gesängen und rund 40.000 Versen die

¹ Joy 1991, S. 25. Für die kritische Lektüre meines Beitrags danke ich PD Jörn Steigerwald (Tübingen).

² Barck 2005, S. 737.

³ Mirollo 1963. Zu Marino vgl. exemplarisch folgende neueren Studien: Tristan 2008; Cherchi 1996; Colombo 1996; Guardini 1994; Ward 1993.

⁴ Gottsched 1968–1987, Bd. 6,1, S. 344.

⁵ Friedrich 1964, S. 673.

⁶ Barck 2005, S. 742.

Mythe von Venus' unglücklicher Liebe zu Adonis umkreist, liegt sowohl auf der Formals auch auf der Stoffebene. Nicht nur, dass hier ein radikal sensualistischer »Mythos der Unsittlichkeit« erzählt wurde,⁷ dieser Mythos bedeutete auch eine Wendung gegen den aristotelischen Tenor der Poetik und Literaturkritik, wie er sich Ende des 16. Jahrhunderts ausgebildet hatte. Tasso hatte aus dem aristotelischen Gebot des *eikós* noch die Forderung abgeleitet, auf pagan-mythologische zugunsten christlicher Sujets zu verzichten: »non è verisimile, non è credibile al cristiano quel che è creduto da l'idolatra«. ⁸ Marino bricht in seinem Epos mit diesem weithin geteilten Konsens der moderaten Klassizisten. Sein *Adone* ist ein rein paganes, mythologisches Epos ohne jedes »merveilleux chrétien«. Hinzu kommt erschwerend, dass auch die im nachtridentinischen Secondo Cinquecento zentrale Dezenz- und *decorum*-Forderung in diesem »ungeheuren Gesang der Wollust« in kalkulierter Form verletzt wurde.⁹ Zur internationalen »Leitfigur« einer neuen Ästhetik des *far stupir*,¹⁰ zum Modell einer Schule von »Marinisten« wird Marino jedoch gerade durch den Umstand, dass sich in seinem Epos thematische und stilistische *novità*, das Neue der Form und das des Inhalts ergänzten. So ist beides gemeint, wenn Marino an einschlägig viel zitierter Stelle fordert:

»è del poeta il fin la maraviglia
(parlo de l'eccellente e non del goffo):
chi non sa far stupir, vada alla striglia
lo mai non leggo il cavolo e'l carcioffo
che non inarchi per stupor le ciglia.«¹¹

Auf der Grundlage solcher und ähnlicher Stellen – in der Tat hat sich der Dichter kaum zusammenhängend zu ästhetischen Fragen geäußert – hat die romanistische Forschung Marino zum Modellfall des »Secentismo« erklärt und seine Eigenheiten beschrieben: Die Konzentration »auf das Bizarre, Ausgefallene und Überraschende« bewirkt durch »experimentelle Gattungsmischung, gesteigerte Ornamententfaltung, kühne Metaphorik und vor allem durch ein Höchstmaß an scharfsinnigem Konzeptismus« die Ästhetik der »maraviglia« als »Effekt technischer Kunstfertigkeit«, etc., all dies zuletzt unter Um- und Aufwertung des Subversiven und Transgressiven, der »Los-

lösung von den überkommenen »decorum-Vorstellungen«, mithin des emanzipativen und progressiven Potentials dieser Dichtung.¹²

Das Bild des Revolutionärs Marino, das längst zur Topik der Marino-Forschung gehört, verdient eine genauere Überprüfung.¹³ Denn – dies die These der folgenden Überlegungen – Marinos Schlachtruf »inventar novità« bedeutet keineswegs schon ein Votum für das absolut Neue, eine radikale Absage an humanistisch-rinascimentale Schreibstrategien, sondern im Grunde deren letzte systemstabilisierende Exaltation und Rettung. Wenn Marino die tragende Säule des spätcinquecenten Aristotelismus einreißt (namentlich die *aptum*-Vorstellung), so geschieht dies im Rekurs auf das ältere Modell der Nachahmungspoetik. Die *imitatio* tritt gegenüber dem Mimesis-Prinzip wieder in den Vordergrund. Die Erosion der Poetik bedeutet nicht die Erosion der Rhetorik, sondern deren Renaissance. Es geht »um einen neuen Umgang mit den »exempla« und ein verändertes Verständnis der »imitatio auctorum«, ¹⁴ mithin um ein (letztes) Ausschöpfen von Potentialen und Ressourcen systeminterner Rekombination und Variation. All dies, so bleibt zu ergänzen, mit sicherem Blick für neue Rezeptions- und Geschmacksvorlieben – »accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo.«¹⁵ Der Verstoß gegen das innere *aptum*, die Beziehung zwischen *res* und *verba*, wird aufgehoben durch die Erfüllung des äußeren *aptum*, des Erwartungshorizonts des Publikums, das den Regelverstoß zur neuen Regel erhebt, dabei jedoch stets deren »Anderes« – die klassizistische Normalerwartung – mitzudenken hat. Marino und die Marinisten zielen mithin nicht auf die Zerstörung des Systems, des rhetorisch-poetologischen Horizonts der Renaissancepoetik, sondern auf Zertrümmerung einzelner Bausteine zum Erhalt des Systems insgesamt.

Marinos Theorie der *imitatio* ist daher in doppelter Weise paradox. Sie ist – Paradox I – eine Theorie der *novità*, die wiederum selbst – Paradox II – höchst »alt«, traditionell und topisch, wenn man will: »angelesen« und abgeschrieben ist. Gerade dort jedoch, wo der Dichter am entschiedensten Tradition und Zitat (nämlich die des Petrarkismus und des *decorum*) negiert, steht er am entschiedensten in einer Tradition – jener der cinquecenten Nachahmungskritik, wie sie Antiklassizisten und Antipetrarkisten

7 Krauss 1934/1997, S. 312.

8 Tasso/Mazzali 1959, S. 534.

9 Krauss 1934/1997, S. 312.

10 Barck 2005, S. 742.

11 Marino 1967, S. 852f. (La Murtoleide: Fischiata XXXIII, v. 9–13).

12 Regn 1998, S. 539.

13 Zum Beleg zitiere ich Giuseppe Petronio verbreitete Literaturgeschichte: Petronio 1993, Bd. 2, S. 65: »Von Beginn seiner dichterischen Tätigkeit an vollzog er einen radikalen Bruch mit der Renaissance, begründete eine neue Tradition in der Nachfolge der Dichter der silbernen Latinität und schuf ein Werk, das den Bedürfnissen und Erwartungen seiner Zeitgenossen entsprach.«

14 Ley 1991, S. 865.

15 Borzelli/Nicolini 1911/12, Bd. 2, S. 55.

wie Gianfrancesco Pico oder Pietro Arcino vorgetragen hatten.¹⁶ Ihre nur scheinbar »häretischen« Positionen hat Marino in seinen apologetischen Briefen und Vorreden immer wieder zitiert und geradezu epitomiert. Anders jedoch als die beiden genannten, die Nachahmung rundheraus in ihrer Legitimität bestreiten, sucht der »Postpetrarkiste« Marino noch einmal, zwischen *imitatio* und *ingenium* durch ein Prinzip ingenieuser *imitatio* zu vermitteln.¹⁷ Er bedarf der Tradition, um sie zu zerlesen, zu zersetzen, aber immer mit dem Ziel, diese Überlieferung zugleich zu thesaurieren und zu inkorporieren in Werken, die sich als enzyklopädische Summe der Tradition eruditer Dichtung auf diese als fundierenden Kosmos und Kanon beziehen. Wenn daher Hugo Friedrich von Marinos nur »scheinbare[r] Überwindung der Tradition« als »Gärungsprozess« dieser Tradition selber spricht, so kann man dieser Einschätzung zustimmen, ohne deren pejorativen, teleologischen Zug zu teilen.¹⁸

Die Rede von Marinos *imitatio*-Theorie bedarf freilich einer relativierenden Einschränkung. Marino war vor allem ein poetischer Wundermann der Praxis, der sich – anders etwa als sein bewundertes Vorbild Tasso – kaum einmal zu systematischen Theoriebildungen hinreißen ließ; sein Herausgeber Alberto Asor Rosa spricht sogar von einer »assenza di un qualunque tentativo teorico serio«.¹⁹ Auch dies hat Methode: Das »Wunder« der Dichtung transzendiert die Regel der Poetik, es ruht ganz in der Praxis der *inventio*, zu der keine noch so sophistische Theorie und Technik den Weg weisen kann. Marino ist der Vertreter einer Theorie, die immer wieder auf das Unzulängliche der Theorie bestehen muss und daher wie ein Mantra den praxeologischen Begriff des »Wunders« herausstreicht.

Sucht man dennoch nach Spuren einer expliziten »Poetik«, stößt man unweigerlich auf die Vorrede zur zweiteiligen Lyriksammlung *Sampogna* (1620), adressiert an den Dichterkollegen Claudio Achillini. Hier finden sich viel zitierte Zeilen. Worauf es ankomme, schreibt Marino, sei ein »Lesen mit dem Haken«, »leggere col rampino«, oder, wie es wenig später heißt, »razzolandolo col detto roncioglio«.²⁰ »Lesen« bzw. »herumstochern mit dem Haken« – doch was bedeutet das? Nun, zunächst ist es eine kühne und »argute« Metapher, wie sie der Marino-Verehrer Emmanuele Tesauro klassifizieren würde, eine Metapher, die immer wieder zitiert, jedoch selten (nie?) erklärt worden ist. Sie scheint eine doppelte Bildebene zu evozieren: 1. die des heimlichen »Stöberns« (*razzolare*) und »Herumstocherns« zum Zweck eines lausbübischen Diebstahls (*rubare*), 2. den

Einsatz der Angel und des Angelhakens, mit dem der Dichter im Meer (der Tradition) fischt. Dieses Bild wird wenig später im Kontext beschworen, wenn der Dichter seinen Gegnern höhnisch entgegenhält, sie könnten nie in »jenem Meer segeln, wo ich fische und fahre«;²¹ nie würden sie »bei mir die Beute finden, wenn ich sie nicht offen zeige«.²² Schreiben als Schelmenstreich, Fischwilderei und Piraterie, die fette Beute (*preda*) im Meer der Tradition macht – das ist zunächst ein desillusionierendes, den Topos vom Schreiben als Schifffahrt plebejisierendes Bild,²³ das den Produktionsprozess einmal mehr entmystifiziert. Zugleich führt die Metapher performativ ein Grundprinzip von Marinos Poetik vor: das des kalkulierten Regelverstoßes, der skandalisierenden Untererfüllung des poetologischen wie sozialen und ethischen *decorum*.

Marinos burleske Metapher vom »Schreiben mit dem (Angel)haken« steht in ihrem Argumentationskontext keineswegs isoliert. Schon Alberto Asor Rosa nennt den Brief an Achillini »le pagine più serie ed impegnate della sua carriera di teorico letterario«.²⁴ Diesem Urteil pflichtet auch Hugo Friedrich bei, der die Vorrede beiläufig in einer Fußnote seines Marino-Kapitels in *Epochen der italienischen Lyrik* behandelt. Dort heißt es: »Der Brief belegt, daß die literarische Imitation, einst ein geachtetes Programm, in die Defensive gedrängt worden ist. Marino rechtfertigt sie noch einmal mit dem durchaus humanistischen Gedanken, daß man ohne die Hilfe älterer Literatur kein Ding richtig bezeichnen kann und keine Ordnung des Wirklichen erreicht. Der Gedanke gereicht Marino zur Ehre, auch wenn in *L'Adone* das Ergebnis eine wahllose Vermengung aller möglichen Literaturfetzen war.«²⁵ Auch wenn wir der Antithese – gutes Programm, schlechte Dichtung – nicht mehr ohne Weiteres zustimmen wollen, ist damit der Tenor des Dokuments doch annähernd erfasst. Es handelt sich in der Tat um einen der aufschlussreichsten Beiträge zur *imitatio*-Diskussion um 1600, der die konservativen Züge dieser Nachahmungspoetik belegt und damit die Tatsache enthüllt, dass auch der Poetologe Marino nach dem Prinzip des »leggere col rampino« vorgeht.

16 Dazu Kablitz 1986; Robert 2001; Robert 2007.

17 Martini 1985, S. 14; zur Stellung Marinos innerhalb des Petrarkismus vgl. Regn 1993.

18 Friedrich 1964, S. 674.

19 Marino 1967, S. 10–77, hier S. 18.

20 Marino 1911/12, Bd. 1, S. 259 bzw. S. 260.

21 Ebd., S. 260: »Assicurinsi nondimeno cotesti ladroncelli che nel mare dove io pescò e dove io trafico essi non vengono a navigare.«

22 Ebd.: »Né sapranno ritrovar addosso la preda s'io stesso non la rivelò.«

23 Curtius 1948/1993, S. 138–141.

24 Marino 1967, S. 46.

25 Friedrich 1964, S. 686, Anm. 1.

2.

Marinos Widmungsbrief zur Sammlung *La Sampogna* setzt ein mit einer polemischen Wendung gegen ungenannte Gegner (Tommaso Stigliani), die Marino der mangelnden Originalität, der *imitatio* und des Plagiats zeihen. Der Autor antwortet mit einer *retorsio criminis*: »La somiglianza della simia non so come mi possa ben convenire, poich'io non mi son giamai piegato a contrafar loro come eglino hanno contraffatto me.«²⁶ Es handelt sich um eine der ersten Stellen, die mit terminologischer Präzision die sogenannte sklavische *imitatio* (»o imitatores servom pecus«) nicht nur mit der altvertrauten Metapher des Affen (nach dem Typus »simia Ciceronis«) verbindet, sondern mit dem in der bildenden Kunst etablierten Begriff der »Kontrafaktur«, dem in *poeticis* für gewöhnlich der der »parodia« (oder einfach: der *imitatio*) zugeordnet wird.²⁷ Marino attestiert seinen kritischen Dichterkollegen zwar *iudicium*, im Übrigen jedoch Sterilität in der Praxis,²⁸ während er sich frei von Bescheidenheit »tanta varietà di cose« zuschreibt. Gegen den Vorwurf, er habe lateinische und spanische Dichtungen aufgegriffen und imitiert, richtet sich die nun folgende »digressionetta«, die erklären soll, »aus welcher Quelle eine solche dichterische Ader fließe.«²⁹ Es ist – wie nicht anders zu erwarten – die *imitatio*. Wer schreibt, so Marino, komme nicht umhin, auf bestimmte topische Stellen (»luoghi topici communi«) zu kommen, denn »die schönen Dinge sind rar« (»le cose belle son poche«).³⁰ Daran schließt Marino eine dreiteilige Skala intertextueller Relationen an, die das traditionelle Schema von *interpretatio*, *imitatio* und *aemulatio* zitiert,³¹ um es im dritten Glied pointiert zu überbieten. Marino unterscheidet nämlich zwischen Übersetzung (*tradurre*), Nachahmung (*imitare*) und Stehlen (*rubare*). Auch er habe zunächst viel übersetzt, »per proprio passatempo e per compiacerne altrui«, aber stets nur aus griechischen und lateinischen, nicht aus den neueren Autoren. Die antiken Texte sind, wie Marino unter Anspielung auf Horaz formuliert, »luoghi pubblici ed esposti a tutti gli occhi che non sien ciechi«,³² von »ladroneccio« zu sprechen oder den Dichter als »usurpatore« zu bezeichnen, gehe an der Sache vorbei. Es handle sich vielmehr um ein legitimes poetisches Verfahren, das Vergil an Ennius und Catull angewandt habe, die neueren tos-

kanischen Dichter an den »alten« Autoritäten Dante und Petrarca. Damit scheinen zwei Kriterien gelungener *imitatio* auf: Sie darf sich 1. nicht auf (annähernd) zeitgenössische Texte beziehen, sondern allein auf autoritative, »alte« Autoren, zu denen eben auch – hier scheint die Logik von Bembos Petrarca-Autorisierung durch – Dante und Petrarca zählen. Und sie muss sich 2. als Übersetzung realisieren (»volgere in diversa lingua«; »traslato da altro linguaggio straniero«). In den *Idyllen* der *Sampogna* finde sich dieses Prinzip in einem Fall durchgeführt, eines der Stücke scheinbar nur wie eine Übersetzung eines modernen Textes, in Wirklichkeit handle es sich um eine Ovid-Adaptation.

Solche Überlegungen sind, wie gesagt, alles andere als neu. Das »Neue« an ihnen ist, dass sie in Verbindung mit Marinos hartnäckiger Verteidigung seiner Eigentumsrechte eine Ahnung davon vermitteln, wie prekär die Kategorie der *novitas* selbst für die Akteure am literarischen Markt geworden ist: Was neu scheint (Ovid), ist in Wirklichkeit alt – aber zeitgemäß und passend zum »umore del secolo«.³³ Die Kategorie des *aptum* ist bei Marino – anders als im *Ciceronianus* des Erasmus – keine historische. Was wie Plagiat wirkt (Marinos Dichtungen), ist in Wirklichkeit das von anderen plagierte Original (»mio esemplare«), das längst in Abschrift oder im Druck zirkuliert hatte und somit »öffentlicher Besitz« geworden war. Entscheidend für die Konzepte von Autorschaft, Originalität und *novità* um 1600 ist jedenfalls die literarische Öffentlichkeit, der »Markt«. Marino selbst hat diese Entwicklung immer wieder reflektiert. Als *locus classicus* in dieser Hinsicht kann ein Brief an Girolamo Preti gelten, der im Rahmen einer Apologie des Adone Marinos berühmtes Credo formuliert: »la vera regola [...] è saper rompere la regola a tempo e luogo«.³⁴ Den Grund hierfür hatte er zuvor schon genannt: »Intanto i miei libri che sono fatti contro le regole si vendono dieci scudi il pezzo a chi ne può avere, e quelli che son regolati se ne stanno a scopar la polvere delle librerie.«³⁵ Die kalkulierte *Transgression* wird zur Bedingung des Erfolgs, weil nur sie die nötige Aufmerksamkeit auf einem ausdifferenzierten Buchmarkt garantiert, in dem die Stile als Konkurrenten um symbolisches wie ökonomisches Kapital agieren. Aufmerksamkeit, Publizität, »Medienpräsenz«, erwähnt und erwähnt werden, sind alles. So ist Marino stets darauf bedacht, Freundschafts- und Zitierkartelle zu bilden, in denen subtile aber auch fragile Ökonomien des wechselseitigen Nennens gepflegt werden. Angesichts einer solchen agonalen Erhitzung des literarischen Marktes ist es kaum verwunderlich, dass sich Rivalität nicht nur in semantischen Gewaltakten (wie so häufig bei Marino), son-

26 Marino 1911/12, Bd. 1, S. 253.

27 Verweyen/Witting 1987, S. 11–21.

28 Marino 1911/12, Bd. 1, S. 254.

29 »Dicono che ho tolte anch'ico con una breve digressionetta mi vada alquanto dilatando intorno a questo puntor.«

30 Marino 1911/12, Bd. 1, S. 255.

31 Reiff 1959.

32 Horaz: *Ars poetica* v. 131–133 (Horaz/Färber 1985, S. 546): »publica materies privati iuris erit, si / non circa vilem patulumque moraberis orbem / nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres.«

33 Marino 1911/12, Bd. 2, S. 76: »per accomodarmi all'umore del secolo, per lusingare l'appetito del mondo [...]«

34 Brief an Preti, in: Marino 1911/12, Bd. 2, S. 55. Zu Marinos Umgang mit der »Regel« vgl. Nelting 2008.

35 Marino 1911/12, Bd. 2, S. 55.

dem auch in handgreiflich-realen entlädt. So in dem – misslungenen – Mordanschlag, den der Konkurrent am Mailänder Hof, Gaspare Mutola, auf Marino verübt, und der zur Verurteilung des Rivalen führt. Ruhm und Ehre sind das symbolische wie ökonomische Kapital des Dichters, und so lässt auch Marino gern – wenn auch nur verbal – den Knüppel aus dem Sack: »Io amo le mie poesie«, schreibt er 1624, »in quel modo che amano i padri piú teneri i figli piú degni [...] chi cerca d'opporci alla reputazion de' miei componimenti mi tocca la pupilla degli occhi, ed io son obligato per legge di natura e per ogni altro rispetto alla difesa.«³⁶

Hinter dem Kult der *novità* und der *maraviglia* stehen handfeste Motivationen, welche die ererbten Sprachspiele des Agonalen (*aemulatio, superatio, vincere*) pragmatisch »erden«. Poetische Fragen münden geradewegs in ökonomische, *copia* ist nicht mehr nur Sache der *elocutio*;³⁷ der rhetorische Reichtum der marinoschen Dichtung dient vor allem dazu, den mittellosen »Parvenu« (Asor Rosa) zu bereichern, aus seiner materiellen *miseria* zu befreien. »Persino la gloria [...] non poteva essere per il Marino altro che un mezzo per arrivare al benessere economico.«³⁸ Da ist es nur konsequent, wenn Marino, einmal durch Literatur zu Wohlstand und Luxus gelangt, sogleich seine literarische Karriere und Produktion zu beenden vorgibt: »Son vivo, la Dio mercé, sano e (*quod peius*) ricco come un asino«, schreibt er 1616 aus Paris an Fortuniano Sanvitali.³⁹ In einem Brief an denselben Adressaten aus dem Jahr 1620 ist zu lesen: »Mi trovo, la Dio mercé, quattuordicimila scudi in contanti sui banchi di Napoli e qui n'ho da buttar via e da donarne agli amici.«⁴⁰ *Gloria* zahlt sich aus, Reichtum und Luxus der Dichtung begründen Reichtum und Luxus ihres Autors. Der Dichter neuen Typs schreibt daher markt- und publikumsorientiert, beweist sensibles Gespür für den wankel-

mütigen »gusto del secolo«, d.h. vor allem für den Geschmack des Hofes bzw. der Höfe.

In einem Brief an den Dichter Tommaso Stigliani schreibt Marino: »Questo appunto è il modo del poetare che piace oggidí al secol vivente, si come quello che falsamente titilla l'orecchie dei lettori colla bizzarria della novità, tutto che alquanto pericoloso; e questo è parimente lo stile, ch'io non niego essere secondo il mio natural genio.«⁴¹ Individualität und Originalität – »la bizzarria della novità« – sind hier mehr als artistische Ambition. Sie werden zu merkantilen Faktoren dort, wo der Autor für den publizistischen Erfolg seines Labels schreibt, auf die Wiedererkennbarkeit seiner individuellen *maniera* setzen muss. Die Metaphorik von »Eigentum« und »Diebstahl« gewinnt hier unversehens konkrete, juristisch-ökonomische Relevanz im Sinne des modernen Urheberrechts. Das »Neue« dieser Poetik liegt daher weniger in ihrer inneren Struktur als in ihrer Funktion im literarischen Feld: Originalität – *maniera*, Stil – dient der Wiedererkennbarkeit, Eklektizismus der flexiblen, punktgenauen, alles andere als »wahllos[sen]« Anpassung an wechselnde Moden und Tendenzen.⁴² Beide Seiten der *novità*, das Eigene und die *Aneignung*, sind komplementäre Erfordernisse einer »flexible response«-Strategie von Autorschaft. Beide Strategien stehen andererseits in einem Verhältnis zu frühneuzeitlichen »Verzeitlichungs«- und »Beschleunigungs«-Erfahrungen, die eine Umstellung des Schreibens auf »just-in-time«-Produktion oder – mit Marino – mit Produktion »a suo tempo« erzwingen. »La vera regola [...] è saper rompere la regola a tempo e luogo« – die »neue« Kunst weiß um den *kairós*.⁴³ So sehr sie das *decorum* (stilistisch, ethisch) auflöst, so sehr wird ihr das *aptum* (historisch, situativ, publikumsbezogen) zur Leitkategorie. Dichten steht für Marino unter proto-darwinistischen Vorzeichen der Distinktion und Selektion. Solche Passung und Anpassung wird dort zum Problem des Dichtens, wo der Dichter durch das »Veloziferische« (Goethe) der Zeitläufte ständig zur Neujustierung seines Textes gezwungen wird. Der Text steht nicht still, kommt nicht zur Ruhe oder er verliert seine pragmatische Wirkung. Aus Paris schreibt Marino 1620 an Fortuniano Sanvitali von den Schwierigkeiten der Publikation seines *Adone*: »Ganz Frankreich ist im Krieg«, beklagt er. Dies bedeutet, »sollten die Dinge ungünstig verlaufen für bestimmte Persönlichkeiten, die momentan in Gunst und Größe (bei Hofe) stehen, wäre ich gezwungen viele Detailumstände umzuschreiben.«⁴⁴ Dichten wird zum Spiel mit dem Leben, zur Wette mit einer wechselvollen Geschichte.

36 Marino 1911/12, Bd. 2, S. 56.

37 Vgl. Marino 1967, S. 14: »La ricerca del lusso, della serenità, dell'abbondanza diventa a questo punto non semplicemente propizia ma addirittura essenziale al componimento stesso dell'ispirazione poetica.«

38 Marino 1967, S. 18.

39 Marino 1911/12, Bd. 1, S. 216.

40 Ebd., S. 286. Die Klagen der Anciens um den Wertverlust Ciceros um 1620 bestätigen das Vorrücken ökonomischer und merkantiler Kriterien. Beispielhaft in dieser Hinsicht ist eine programmatische Rede Matthias Bernegggers *De ratione eloquentiam discendi*, siehe Bernegger 1626/1640. Cicero wird hier (S. 279) zur Symbolfigur des Widerstandes gegen die *novatores*, zum Schild gegen die *corrupta eloquentia* der Zeit. Wie sehr Cicero im Wert der *litterati* gesunken sei, zeigt sich an seinen Verkaufszahlen. Sein Lehrer Hauwenreuter habe ihm von einem Gespräch mit einem erstklassigen Buchhändler berichtet, der in zwei Jahren kaum ein einziges Exemplar von Cicero verkauft habe, S. 281: »Ex optimo Havenreutero nostro, doctore meo, τὴ μακαρίτη, audiuisse memini, questum fuisse pimariam quendam in hac vrbe bibliopolam, quod cum in singulos prope dies, ex officina sua, tantam librorum multitudinem extrudat, Ciceronis tamen vix vnicum exemplar, integro spacio biennii diuendere poterit.«

41 Marino 1911/12, Bd. 1, S. 181. Weiter ebd.: »Ora insomma chi vuol piacere a' morti che non sentono, piacciassi. Io per me vo' piacere ai vivi che sentono.«

42 So etwa Krauss 1997, S. 305.

43 Brief an Preti: Marino 1911/12, Bd. 2, S. 55.

44 Ebd., Bd. 1, S. 285: »Eccoci ora un'altra volta su l'armi, e già tutta la Francia è in guerra; onde mi bisogna per buon rispetto soprasedere alquanto ed attendere la riuscita di questi rumori; perciòché,

Man sieht hieran, wie wenig die Theorie des Neuen von ihrer Praxis und Pragmatik zu trennen ist. Um 1600 spitzt sich damit ein Prozess zu, der im Verlauf und in der Folge der Nachahmungsdiskussion an Dynamik gewonnen hatte. Die »neue« Qualität des »Neuen« um 1600 besteht in der paradoxen Notwendigkeit, »Produkt[e] ohne Präzedenz« vorlegen zu müssen,⁴⁵ ohne doch von einer Poetik der Präzedenz, wie sie die *imitatio*-Poetik darstellte, Abstand nehmen zu dürfen. Dies im Blick, hat Niklas Luhmann die von Koselleck betonten Verzeitlichungs- und Beschleunigungstendenzen für die Kunst präzisiert und von einer »Revolutionierung des Zeitverständnisses« gesprochen. Dies bedeute, dass »erst die Temporalisierung, die Umstellung von (Wahrheits-)Abweichung auf Neuheit, [...] der Poesie ein respektables Publikum schaffe«.⁴⁶ Das Neue und »Geniale besteht jetzt in der Durchsetzung von Diskontinuität«,⁴⁷ besser: in der Prävention von Diskontinuität. Marino hat diese Zeichen der Zeit klar erkannt und reagiert mit seiner *novità*-Strategie auf die Notwendigkeit, Traditionsbruch als Marken- und Medienstrategie zu inszenieren und auf das »Wunder der Wiedererkennbarkeit« der eigenen *maniera* zu setzen.⁴⁸ Hier liegt der pragmatische Sinn der »Überfunktion des Stils« (Friedrich), jener Formreferenz und Desemantisierung (*vuoto di significati*)⁴⁹, die dem Manieristen Marino, der »Stilmaschine«,⁵⁰ so beharrlich vorgehalten wurde und zuletzt zum Angelpunkt seiner – nur halb verdienten – postmodernen Rehabilitation geworden ist. Niklas Luhmann hat auf die symptomatische Bedeutung des *novità*-Diskurses um 1600 (konkret auf Sidney und vor allem Tasso) im Hinblick auf den Prozess der fortschreitenden Autonomisierung des Kunstsystems hingewiesen. Das Alte, die Tradition, muss gelöscht werden. »Die Dinge verlieren jetzt gleichsam ihr Gedächtnis«.⁵¹ Gerade in dieser strukturellen Amnesie, wie sie sich in der *novità*-Debatte ausdrückt, liegt jedoch die entscheidende Triebkraft, die à la longue im 18. Jahrhundert zu einer funktionalen Ausdifferenzierung der Kunst gegenüber anderen gesellschaftlichen Subsystemen führen wird. Dieser Enkopplungsprozess wird entscheidend über das Thema der *novità* verhandelt. »Deshalb kann Zulassung, ja Forderung von Neuheit als ein Unterscheidungsmerkmal dienen, das Funktionsbereiche gegeneinander abgrenzt.«⁵² Das Neue wird zum Vorrecht und Merkmal der Künste.

se le cose andassero contrarie per alcuni personaggi che al presente sono in favore ed in grandezza, sarei costretto a mutar nel libro molte circostanze particolari.

45 Luhmann 1999, S. 64.

46 Luhmann 1997, S. 324.

47 Luhmann 1986, S. 629.

48 Luhmann 1997, S. 318.

49 Marino 1967, S. 71.

50 Friedrich 1964, S. 692.

51 Luhmann 1997, S. 436.

52 Ebd., S. 325.

Nur dreißig Jahre nach Marino wird ein seelenverwandter *imitatio*-Manierist, der deutsche Neulateiner und Jesuit Jacob Balde, diese luhmannsche Hypothese vorsoziologisch in seiner *Dissertatio de studio Poetico* bestätigen: »Nimirum philosopho, veritatem amanti, novitas interdicitur: à Poeta, figmentis delectante, exposcitur, fidibus & fidiculis.«⁵³

Bereits Luhmann hat diese Beschleunigungs- und Ausdifferenzierungsprozesse, den Wertewandel zugunsten von *novità* und Diskontinuität, als Effekte des Buchdrucks und Buchmarktes beschrieben, jedoch eher beiläufig. Im Fall Marinos spielt freilich weder der »Bereich der Billigdrucke« noch die Tatsache eine Rolle,⁵⁴ dass »dank der Erfindung der Druckerpresse jetzt ohnehin und in einer emphatisch begrüßten Weise laufend copiert wird.«⁵⁵ Die Wirkung und Bedeutung des literarischen Marktes für das *novità*-Denken ist tiefer und paradoxer. Einerseits garantiert, wie gesehen, nur das originale, Diskontinuität durch *maniera* zeigende Werk den Erfolg am Markt, andererseits tendiert dieser Markt selbst dazu, die Unterscheidung alt vs. neu, Original vs. Kopie laufend durch seine innere Struktur zu unterlaufen und zu verschleiern. Hier tritt die oben erwähnte strukturelle Amnesie erneut zutage. Der Markt kennt weder historische »Tiefe« noch poetologische Ordnung noch interne Hierarchie. Er denkt in »Items« und schafft Werk-Individualitäten als typographische Einheiten, befördert damit *Simultaneität* und *Koprsenz* (der Bücher) statt historische Differenz. Marinos Nachahmungspraxis kennt daher keine Geschichte. Ovid ist nun ebenso in modernen Ausgaben zugänglich wie Theokrit, Nonnos, Petrarca oder Tasso. Gleichzeitig wächst die schiere Zahl lieferbarer Autoren und Texte immer weiter. Schon innerhalb der antiken, »alten« Tradition werden ständig neue Kontinente und Ressourcen wie Anakreontik, hellenistische Dichtung (*Anthologia Graeca*), oder die Texte der griechischen Kaiserzeit erschlossen, die kombinatorischen Möglichkeiten wachsen mit der Pluralisierung der Texte. Die Tradition erscheint so als *bibliotheca universalis*, als literarisches Archiv und Gedächtnis, dessen interne Bezüge in Zeiten einer sophistisch-verrätzelten *imitatio*, einer *Kleptomimesis*, wie sie Marino propagiert, nivelliert werden. Das System der alt/neu-Unterscheidungen kollabiert, der Leser verliert die historische Orientierung. »Geschmäcker« sind nicht ein für allemal obsolet, sondern können wiederkehren, wie Ovid im Fall von Marinos Idyllen. Es scheint daher nur auf den ersten Blick paradox, wenn gerade die *novitas*-Forderung zum Beleg für die (vorerst) unausweichliche Wiederkehr des Gleichen und das Prinzip des »nil novi sub sole« werden muss, wenn mithin die Pose des radikalen Traditionsbruchs lediglich die Affirmation einer neuen »alten« Tradition (wenn es das gibt) meint.

53 Balde 2004, S. 12.

54 Luhmann 1997, S. 324.

55 Ebd., S. 434.

3.

Vor diesem pragmatischen Hintergrund ist auch der ominöse Abschnitt zu lesen, in dem Marino über seine kleptomimetischen Schreib- und Arbeitstechniken Auskunft gibt.

Dirò con ogni ingenuità non esser punto da dubitare ch'io similmente rubato non abbia più di qualsiasi altro poeta. Sappia tutto il mondo che infin dal primo dì ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio zibaldone e servendomene a suo tempo, ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri. Così fanno tutti i valenti uomini che scrivono; e chi così non fa non può giamai, per mia stima, pervenire a capo di scrittura eccellente, perché la nostra memoria è debole e mancante, e senza questo aiuto di rado ci somministra perfettamente le cose vedute, quando l'opportunità il richiede. Vero è che cotal repertorio ciascuno se l'ha a fare a suo capriccio e con quel metodo ordinario che ponno più facilmente improntargli le materie quando le cerca.⁵⁶

Verglichen mit dem Pathos der *novità*, der Rede von der geheimnisvollen, sprudelnden Quelle der eigenen Originalität, muten Marinos pragmatische Lektüre- und Exzerptvorschläge bescheiden und konventionell an. Der Autor unterstreicht dies selbst, wenn er in provozierender Offenheit seine Technik als Schülerwissen ausgibt. Denn der von ihm beschriebene »zibaldone« und »repertorio« unterscheidet sich in nichts von der Praxis jener *collectanea*-Hefte, Ephemeriden, Florilegien und Promptuarien, zu deren Abfassung die Schüler der humanistisch geprägten, protestantischen wie katholischen Gymnasien und Gelehrtenschulen im Unterricht angehalten wurden. Hinweise und Anleitungen zur Zusammenstellung solcher zumeist nach *loci communes* gegliederter Repertorien durchziehen die pädagogischen Schriften der Humanisten von Erasmus und Vivés bis zu Johannes Sturm.⁵⁷ Gerade dort also, wo sich die Signatur von Marinos *novità* zu eröffnen scheint – im Bekenntnis zum »scrivere col rampino« – scheint sie am wenigsten auffindbar. Das Neue liegt nicht in der Methode des Exzerpierens und Thesaurierens, sondern in ihrer Praxis, die sich jeder Diskursivierung entzieht. Wenn Marino das pennälerhaft »Gewöhnliche« seiner Arbeitsweise hervorkehrt, ist dies weniger affektierte Bescheidenheit als Ausdruck von Selbstbewusstsein und *ingenium*: Das

Neue liegt im Akt des individuellen *iudicium* und der Auswahl. Aus den trivialen technischen Mitteln, die allen zur Verfügung stehen, vermag sie es, das Wunder des Neuen, die »bizarreria della novità« zu kreieren. Der Eklektizismus selbst wird zur ingeniosen Arbeit an einer hypertrophen Überlieferung.

Das Neue liegt also weniger im Qualitativen – einer »neuen« Theorie des Schreibens – als im Quantitativen, in der Ausweitung und Aufweichung des Kanons, der nun neben dem vergötterten Ovid vor allem Autoren der silbernen Latinität und der Kaiserzeit (bis hin zu Nonnos!), aber auch anderes linguistisches Treibgut der Tradition mitführt.⁵⁸ Hierin zeigt sich die wenig abenteuerliche, bibliophile und bibliothekarische Natur unseres Autors. Marino ist eben auch und vor allem eines – Sammler: »collezionista maniaco«, nicht nur im Hinblick auf seine Bildersammlung,⁵⁹ der das Archiv der Texte nach seltenen und absseitigen, brüskierenden, obszönen oder technischen Lemmata durchstöbert, wie ein Lexikograph verzettelt und »zerliest«. Wenn Klaus Ley für gemäßigte Secentisten wie Gabriello Chiabrera von einer »Dynamisierung der imitatio«-Lehre im Sinne eines enthierarchisierten Modellpluralismus« spricht, so trifft dies auch und in potenziierter Form auf Marino zu.⁶⁰ Neu – auch gegenüber Chiabrera – ist die entschiedene Nivellierung aller Norm, die »sfrenata libertà« des Geschmacksurteils – freilich nur innerhalb der literarischen Überlieferung. Der Kanon der klassischen Texte, der antiken wie der volkssprachigen, wird zwar intern nivelliert, es bleibt aber doch ein »humanistischer« Kanon. Nur in diesem nach wie vor traditionellen Horizont gilt die Freisetzung des *iudicium*. »Gli intelletti son diversi, e diversissimi gli umori degli uomini«, schreibt Marino ein Argument zitierend, das bereits Gianfrancesco Pico della Mirandola im Briefwechsel mit Pietro Bembo gegen eine rigide *imitatio* ins Spiel gebracht hatte. Jeder müsse, so Pico, »dem eigenen und eingeborenen Instinkt und der Neigung folgen, die er von Geburt aus besitzt; sie zu brechen oder [gewaltsam] umzubiegen bedeute, die [eigene] Natur zu schänden.«⁶¹ Dieses individuelle Geschmacksempfinden ersetzt die innere Norm; an deren Stelle tritt bei Marino die äußere – die des *impacts*, der Einflüsse und der Marktanteile. Die letzte Regel bleibt die einer *imitatio*, die jedes Schreiben wieder auf das Geschriebene verweist, die neuen auf die »alten« Texte, die der Dichter-Archivar Marino mit seinem Lese-Haken an sich reißt, zerliest, aber doch – anders als seine verehrten Zeitgenossen Caravaggio und Carracci, deren Bilder er in Ekphrasen beschrieben hat – nicht eigentlich »zerstört«, weil sie jenes Element sind, das den Nachen seiner Dichtung trägt.

58 Vgl. Marino 1911/12, Bd. 2, S. 55.

59 Marino 1967, S. 24.

60 Ley 1991, S. 864–867.

61 Santangelo 1954, S. 27: »proprium tamen et congenitum instinctum et propensionem animi nactus est ab ipso ortu, quam frangere et aliorum vertere est ipsam plane violare naturam.«

56 Marino 1911/12, Bd. 1, 259f.

57 Bierbach 1997, S. 128–137.

Quellen und Literatur

- Balde, Jacob: *Dissertatio de studio poetico*, hg. von Thorsten Burkard, München 2004.
- Barck, Karlheinz: Art. »Wunderbar«, in: ders. u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 6, Stuttgart/Weimar 2005, S. 730–773.
- Bernegger, Matthias: »De ratione eloquentiam discendi (1626). Oratio X«, in: *Orationum academicarum decas*, Straßburg 1640, S. 268–296.
- Bierbach, Mechthild: *Grundzüge humanistischer Lexikographie in Frankreich. Ideengeschichtliche und rhetorische Rezeption der Antike als Didaktik*, Tübingen u.a. 1997.
- Borzelli, Angelo/Nicolini, Fausto (Hg.): *Giambattista Marino: Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del seicento*, 2 Bde., Bari 1911/12.
- Cherchi, Paolo: *La metamorfosi dell'Adone*, Ravenna 1996.
- Colombo, Angelo: *Ora l'armi scacciano le muse. Ricerche su Giovan Battista Marino (1613–1615)*, Rom 1996.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel¹¹ 1993 (zuerst 1948).
- Friedrich, Hugo: *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M. 1964.
- Gottsched, Johann Christoph: *Ausgewählte Werke*, hg. von Joachim Birke und P.M. Mitchell, 12 Bde., Berlin/New York 1968–1987.
- Guardiani, Francesco: *The Sense of Marino. Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, New York 1994.
- Horaz: *Sämtliche Werke*, lateinisch und deutsch, hg. von Hans Färber, München/Zürich¹⁰ 1985.
- Kablitz, Andreas: »Intertextualität und Nachahmungslehre der italienischen Renaissance« (II), in: *Italienische Studien* 9 (1986), S. 19–35.
- Kenseth, Joy: »The Age of the Marvelous. An Introduction«, in: ders. (Hg.): *The Age of the Marvelous*, Hanover (N.H.) 1991, S. 25–59.
- Krauss, Werner: »Marino, Dichter und Gestalt (1934)«, in: Krauss, Werner: *Das wissenschaftliche Werk*, hg. von Werner Bahner u.a., 8 Bde., Bd. 3, Berlin/New York 1997, S. 304–316.
- Ley, Klaus: »Marinismus – Antimarinismus. Zur Diskussion des Stilproblems im italienischen Barock und zu ihrer Rezeption in der deutschen Dichtung«, in: Garber, Klaus (Hg.): *Europäische Barockrezeption, Akten des 6. Jahrestreffens des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur*, Wiesbaden 1991, S. 857–878.
- Luhmann, Niklas: »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt 1986, S. 620–672.
- Luhmann, Niklas: »Die Behandlung von Irritationen: Abweichung oder Neuheit?«, in: ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 4, Frankfurt a.M. 1999, S. 55–100.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997.
- Marino, Giambattista: *Opere*, hg. von Alberto Asor Rosa, Mailand 1967.
- Martini, Alessandro: »Marino postpetrarchista«, in: *Versants* 7 (1985), S. 15–36.
- Mirollo, James: *The Poet of the Marvellous. Giambattista Marino*, New York 1963.
- Nelting, David: »La règle me déplaît... – Überlegungen zur Selbstautorisierung manieristischer Lyrik am Beispiel von Théophile de Viau und Giovan Battista Marino«, in: Hempfer, Klaus W. (Hg.): *Sprachen der Lyrik – von der Antike bis zur digitalen Poesie. Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags*, Stuttgart 2008, S. 309–330.
- Petronio, Giuseppe: *Geschichte der italienischen Literatur*, Bd. 2: *Vom Barock bis zur Romantik*, Tübingen/Basel 1993.
- Regn, Gerhard: »Systemunterminierung und Systemtransgression. Zur Petrarkismus-Problematik in Marinos »Rime Amoroze« (1602)«, in: Hempfer, Klaus W./Regn, Gerhard (Hg.): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, Stuttgart 1993, S. 255–280.
- Regn, Gerhard: Art. »Giovannbattista Marino«, in: Nida-Rümelin, Julian/Betzler, Monika (Hg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1998, S. 538–543.
- Reiff, Arno: *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Diss. Köln 1959.
- Robert, Jörg: »Audite simiam Ciceronis. Nachahmung und Renaissancepoetik – ein systematischer Aufriß«, in: Müller, Jan-Dirk/Robert, Jörg (Hg.): *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*, Münster u.a. 2007, S. 75–127.
- Robert, Jörg: »Norm, Kritik, Autorität. Der Briefwechsel De imitatione zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo und der Nachahmungsdiskurs in der Frühen Neuzeit«, in: *Daphnis* 30 (2001), S. 597–644.
- Santangelo, Giorgio (Hg.): *Le Epistole »De imitatione« di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Florenz 1954.
- Tasso, Torquato: *Prose*, hg. von Ettore Mazzali, Mailand 1959.
- Tristan, Marie-Françoise: *Sileno barocco. Il Cavalier Marino fra sacro e profano*, Lavis 2008.
- Verwey, Theodor/Witting, Gunther: *Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*, Konstanz 1987.
- Ward, James Olney: *Giambattista Marino and the Greek literary rhetorical tradition*, phil. Diss. Berkeley (Calif.) 1992, Microf. Ann Arbor 1993.