

Inhaltsverzeichnis

Themenheft: Literatur und Theater in der Frühen Neuzeit

Linda Simonis

Vorwort zum Themenheft

S. 1-3

Marc Schäfer

„non satis ab hominibus intellecta“ –

zeichentheoretische Selbstautorisierung in Petrarcas *Secretum*

S. 4-24

Linda Simonis

„Une pitié funeste.“

Pathos-Szenen in Jean Racines *Andromaque*

S. 25-45

Helge Kreisköther

Rameaus *Les Indes galantes* oder:

Die Grenzüberschreitungen des Opéra-ballet

S. 46-63

Natascha Herkt

Die Eule als Bildgegenstand frühneuzeitlicher Emblematis –

Ein Beispiel aus den *Imprese Sacre* des Paolo Aresi

S. 64-72

Knut Martin Stünkel

Sermo est panis animae -

Prolegomena zur Untersuchung von Metaphern des Alltäglichen

im religiösen Sprechen des Nikolaus von Kues

S. 73-89

Vorwort zum Themenheft:

Literatur und Theater in der Frühen Neuzeit

Das vorliegende Themenheft vereint Beiträge, die sich mit literarischen und philosophischen Texten sowie dramatischen und musikdramatischen Werken aus einem historischen Zeitraum beschäftigen, der in etwa von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis ins frühe 18. Jahrhundert reicht und der hier – gemäß einer mittlerweile gut etablierten Begriffskonvention¹ – als ‚Frühe Neuzeit‘ angesprochen werden soll.

Den Aufsätzen des Hefts, die von Wissenschaftlern und Nachwuchsforschern der Ruhr-Universität Bochum verfasst wurden, geht es unterdessen weniger darum, erneut eine Diskussion über diesen Begriff und den damit verbundenen Periodisierungsvorschlag zu führen, um dessen Tragweite auszuloten. Vielmehr möchten die Beiträge in Form ausgewählter Fallstudien einzelne Genres und Textsorten in den Blick nehmen, um anhand je spezifischer Fragestellungen deren jeweilige Gestaltungsformen, deren literarische und ästhetische Darstellungsmittel und Wirkungsweisen zu studieren.

Schon der einleitende Beitrag von Marc Schäfer ist diesem Anliegen des Hefts verpflichtet und zeigt exemplarisch dessen Grundrichtung an: Anhand einer eingehenden Untersuchung von Petrarcas *Secretum meum* wirft Marc Schäfer die Frage nach der historischen Stellung dieses Autors auf und versucht, dessen Position auf der ‚Epochenschwelle‘, die vom Mittelalter in die Neuzeit führt, auszuloten. In einer eingehenden Analyse dieses (Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenen) fiktiven Dialogs des dichterischen Ich mit der *persona* des Kirchenvaters Augustinus zeigt Schäfer auf, wie die dort artikulierte Kritik des dichterischen Anspruchs auf individuellen Selbstaussdruck zu einer verstärkten Reflexion auf die Dichtung und deren Zeichencharakter führt. Auf diese Weise, so wird deutlich, ist es gerade der Rekurs auf tradierte Denkweisen und

¹ Zur neueren Diskussion dieses Begriffs siehe Achim Aurnhammer, Nikolas Detering: *Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit: Humanismus, Barock, Frühaufklärung*. Tübingen: Narr/ Francke 2019, S. 13-22; Andreas Keller: *Frühe Neuzeit: Das rhetorische Zeitalter*. Berlin: Akademie-Verlag 2008, S. 7-20; Marcel Lepper, Dirk Werle (Hg.): *Entdeckung der frühen Neuzeit: Konstruktionen einer Epoche der Literatur- und Sprachgeschichte seit 1750*. Stuttgart: Hirzel 2011; sowie für die geschichtswissenschaftliche Diskussion: Helmut Neuhaus (Hg.): *Die Frühe Neuzeit als Epoche*. München: Oldenbourg 2009.

hermeneutische Verfahren, der eine neue Sicht auf das Potential dichterischer Rede eröffnet und eine „zeichentheoretisch fundierte Selbstautorisierung“ (S. 8) des Dichters ermöglicht.

Im folgenden, zweiten Beitrag des Hefts untersucht Linda Simonis Formen der Affektdarstellung in Racines Tragödie *Andromaque* (1667), wobei insbesondere Momenten des Leidens und Mitleidens nähere Beachtung gilt. Der Aufsatz zeichnet dabei die spezifische Wirkungsweise der Affektmodellierung in dieser Tragödie nach, die auf einem Verfahren der Evokation sinnbildhafter Szenen sowie auf einem engen Zusammenspiel sprachlicher und ästhetischer Formen der Verbildlichung beruht. Darüber hinaus arbeitet Simonis die intertextuelle Verfasstheit von Racines Drama heraus, das an entscheidenden Stellen auf die bekannten antiken Bearbeitungen des Mythos um Andromache und Hektor zurückgreift und aus diesen wichtige Einsätze für die Gestaltung der dramatischen Affektpoetik bezieht.

Auch der dritte Beitrag des Hefts gilt dem Bereich des frühneuzeitlichen französischen Dramas, freilich in seinen musikdramatischen Ausprägungen. Unter dem Stichwort des Opéra-ballet erörtert Helge Kreisköther jene Sonderform des Musiktheaters, die sich im Frankreich des frühen 18. Jahrhunderts herausbildet und vor allem mit dem Namen Jean-Philippe Rameaus verknüpft ist. Helge Kreisköther zeichnet den Bühnenästhetischen und musikalischen Wandel nach, der zum Auftauchen und Erfolg des Opéra-ballet führte. Die Besonderheiten dieses Genres erläutert er an Rameaus Ballettoper *Les Indes Galantes* (1735), die das erste und wohl gewagteste Experiment des Komponisten in diesem Genre bildet.

Einer anderen, für die Periode der Frühen Neuzeit charakteristischen Kunstform widmet sich der darauf folgende Aufsatz von Natascha Herkt – der Emblematik. Am Beispiel eines Emblems aus einem mehrbändigen Werk aus dem frühen 17. Jahrhundert, den *Imprese Sacre* (1613-15) von Paolo Aresi (1574-1644), untersucht Natascha Herkt Herkunft und Bedeutung des Eulenmotivs in der frühneuzeitlichen Emblematik. Dabei kann sie zeigen, wie das Emblem zum Teil bis in die Antike zurückreichende mythologische, religiöse und naturkundliche Diskurse aufnimmt, um im Wechselspiel von Text- und Bildelementen verschiedene Bedeutungsaspekte zu erkunden und diese in mitunter parodistischer Absicht einander gegenüberzustellen.

Von den sichtbaren, optisch wahrnehmbaren Bildern der Emblembücher führt der Weg sodann zur rhetorischen Bildlichkeit der Sprache, zur Metaphorik. In dem vierten und

abschließenden Aufsatz des Themenhefts wendet sich Knut-Martin Stünkel einem Autor zu, der als eine Figur des Übergangs auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit anzusprechen ist: Nikolaus von Kues. Damit bildet letzterer eine gewisse Entsprechung zu Petrarca, von dem ausgehend das vorliegende Heft seinen Einsatz nahm. Wie Petrarca ist auch Cusanus (1401-1464) ein umfassend gebildeter humanistischer Gelehrter, der seine dem christlichen Denken verpflichteten religiösen Auffassungen mit der Tradition antiker Bildung und Kultur zu vereinen sucht. Die Studie, die erste Einblicke in ein Forschungsprojekt des SFB 1475 ‚Metaphern der Religion‘ gibt, analysiert die Wirkungsweise von Metaphern in ausgewählten Schriften von Cusanus, wobei diese in zwei Hinsichten erforscht werden: unter dem Aspekt ihres Beitrags zum Verständnis von Cusanus’ Werk und im Blick auf ihren möglichen Beitrag zu einer Theorie der Metapher. Schon bei einer ersten Sichtung des Materials ist absehbar, dass Metaphern – insbesondere die uns näher interessierenden Metaphern des Alltäglichen – ein konstitutives Element im religiösen Sprechen von Cusanus darstellen.

Bochum, im März 2022

Linda Simonis

Marc Schäfer

„non satis ab hominibus intellecta“ – zeichentheoretische Selbstautorisierung in Petrarca's *Secretum*

Der Dichter und Humanist Francesco Petrarca gehört zu jenen Autoren, die in einer historischen Periode des Übergangs vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit wirken und in ihrem Schreiben jenen Übergangs- und Wandlungsprozess selbst mitvollziehen und reflektieren. Literaturhistorisch schwer zu fassen, ist der Umbruch in seinem Status intensiv und zum Teil kontrovers debattiert worden. Bei aller Vorsicht darf man indessen insofern von einer ‚Epochenschwelle‘ sprechen, als es sich um eine Periode handelt, in der sich ein wachsendes Bewusstsein einer neuen Zeit geltend macht, das in literarischen Texten zunehmend artikuliert¹ und ausgehandelt wird.

Beispielhaft hierfür könnte das Verhältnis von Werkpoetik und Autorschaft bei Petrarca stehen, das Nelting in einer Analyse seiner italienischsprachigen Lyrik mit den Begriffen der Singularität und Sodalität eingefangen hat.² Durch eine gleichzeitig singuläre Profilierung mit Betonung der Besonderheit der Einzelperson des Dichter-Ichs und eine sodale Absicherung als Angehöriger einer hervorgehobenen historischen Gruppe, die ihr Selbstverständnis aus der Summe antiken Wissens ableitet,³ grenzt sich der Dichter etwa von vorangehenden mittelalterlichen Traditionen und Subjektkonzeptionen ab und trägt so nicht zuletzt dazu bei, jene in der Folge einflussreiche Vorstellung zu lancieren, das

¹ Vgl. Gerhard Regn: „Petrarca's *Canzoniere*. Zur epochalen Bedeutung eines *Buches der Lieder*“. In: Francesco Petrarca: *Canzoniere*. Hg. v. Gerhard Regn, übers. v. Karl Förster. Mainz 1987, S. 7-27, hier S. 7.

² Vgl. David Nelting: „Frühneuzeitliche Selbstautorisierung zwischen Singularisierung und Sodalisation (Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Joachim Du Bellay)“. In: *Romanistisches Jahrbuch* 62 (2011), S. 188-214, hier S. 189.

³ Die Verbindung von Singularität und Sodalität fasst Giuliani treffend in einem Vergleich des *Secretum* mit Dantes *Commedia*, in dem die markierte Singularität und aus einer das Werk grundlegenden autobiographischen Fiktion erwachsende Spezifik des Dargestellten zur eigentlichen Bedingung dafür wird, dass es als Beschreibung einer distinkten Gruppe von Literaten wahrgenommen werden kann: „Il cammino di Francesco non è più il ‚cammin di nostra vita‘, ma quello di un'anima singola, che potrà interessare al più le anime affini, cioè gli uomini di lettere e poeti che si sono trovati, si trovano e si troveranno nelle stesse condizioni del penitente.“ (Oscar Giuliani: *Allegoria, retorica e poetica nel Secretum del Petrarca*. Bologna 1977, S. 42).

medium aevum sei als ein Zeitalter der Dunkelheit zu begreifen, das die eigene Gegenwart von ihrem antiken Vorbild trenne.⁴ Zwar ist Burckhardts Diktum, bei Petrarca handele es sich um „eine[n] der frühesten völlig modernen Menschen“,⁵ in diesem Zusammenhang sicher als eine überspitzte und übersteigerte Charakterisierung aufzufassen, doch kann sie auch dank des entscheidenden Einflusses, den sie auf die Forschung genommen hat, als Anknüpfungspunkt dienen, um Petrarcas besonders ambivalente Stellung im Kontext der genannten Übergangsphase näher zu beleuchten.

Aufgrund der Aufwertung von Konzepten der Subjektivität und Individualität in einem vorfrühneuzeitlichen Paradigma wird es dem Dichter möglich, durch die Konstruktion einer Autor-Persona durch sein Gesamtwerk hindurch sowie in der spezifischen Ausgestaltung im lateinischsprachigen Dialog *Secretum* eine neuartige Form von Subjektivität und Autorschaft zu postulieren. Zu hinterfragen wäre diesbezüglich, ob sich die auktoriale Positionierung konkreter einordnen und sich über sie Genaueres sagen lässt als das, was sich aus bisherigen Forschungen zum Renaissancekonzept im Allgemeinen und seiner Ausgestaltung bei Petrarca im Besonderen, insbesondere den Arbeiten Hempfers und seiner Schule, bereits erschließen lässt: Dass in jener von einer diskursiven Pluralität⁶ geprägten Epoche Texten aus der teilweisen Wiederentdeckung und Aufwertung antiker Quellen ein deutlich erweitertes autoritatives Referenzsystem erwächst, das wiederum ein grundlegendes Changieren zwischen spätmittelalterlichem und rinascimentalem Diskurssystem nach sich zieht, im Laufe dessen die Texte nie auf eine definitive Position hin zulaufen, beziehungsweise bei unvermittelbaren Diskrepanzen verharren, die mit einem mittelalterlichen Weltsystem schwerlich vereinbar scheinen.

Im *Secretum* begegnen sich zwei realhistorisch grundierte Figuren („Augustinus“, angelehnt an den Heiligen Augustinus von Hippo, und Franciscus, das fiktive alter ego Pet-

⁴ Zur Funktion des Arguments der *tenebrae* zugunsten der Modernität der Renaissance, vgl. Hans Robert Jauß: „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität“. In: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M. 1970, S. 11-66, hier S. 25ff.

⁵ Jakob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Berlin 1930, S. 274.

⁶ Vgl. dazu: Klaus W. Hempfer: „Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende‘“. In: Ders. (Hg.): *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*. Stuttgart 1993, S. 9-45.

Zu mittelalterlicher *episteme* und dem mittelalterlichen analogistischen Prinzip der *similitudo* als Garant einer Gottähnlichkeit, auf das sich die Hempfer'sche Pluralitätskonzeption als Distinktionsmerkmal rinascimentaler Weltstrukturen bezieht, vgl. Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966, S. 32ff.

rarca) in einem durch den Sünden katalog strukturierten Beichtgespräch, das der Kirchenvater dazu nutzt, seinen Gesprächspartner mithilfe der *meditatio mortis* unter anderem von der *superbia*, die mit der Dichtung assoziiert ist, abzubringen. Obwohl Augustinus als spätantike und frühchristliche Autoritätsfigur etwa mit der ambivalenten Haltung zur Rhetorik in seinen Schriften⁷ ebenso eine Schwelle zwischen Antike und Mittelalter markiert, die ihm die Eignung für einen Moderationsprozess von moraltheologischer *doctrina* hin zu humanistischer Weltanschauung verschafft,⁸ gab diese Konstellation einer theologischen *auctoritas* mit einer Dichterfigur bislang mehrheitlich Anlass dazu, den Text im Hinblick auf die Frage nach den spezifisch frühneuzeitlichen Charakteristika Petrarckischer Selbstautorisierung zu untersuchen.⁹ Immer wieder wurde dabei die demonstrative Dekonstruktion theologisch-moralphilosophischer Positionen, die im Zeichen einer selbstbewussten Singularisierung zu stehen scheint, als Derivat eines mittelalterlichen Weltmodells betont und zum Teil kritisch diskutiert.¹⁰ Exemplarisch ließe sich die Selbst-

⁷ Wenn gleich Petrarca den Kirchenvater im *Secretum* zum Vater der Rhetorik macht, setzt sich Augustinus immer wieder auch kritisch mit der Rhetorik, die er vor seinem in den *Confessiones* auserzählten Konversionserlebnis noch selbst unterrichtete, auseinander. Hingewiesen sei diesbezüglich zum Beispiel auf die Gleichsetzung von *eloquentia* und der „*gaudia vanitatis humanae*“, die der *Hortensius*-Episode vorausgeht, vgl. Aurelius Augustinus: *Confessiones*. Hg. und übers. v. Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch. Stuttgart 2009, III, IV.7, S. 114.

⁸ Vgl. Albert Rabil Jr.: „Petrarch, Augustine and the Classical Christian Tradition“. In: *Renaissance Humanism* 1 (1988), S. 95-114, hier S. 107.

⁹ Dass auch mittelalterliche Quellen schon Phänomene der Selbstautorisierung aufweisen, belegt bereits Curtius, vgl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern/München 1963, S. 477.

¹⁰ Als synthetisierender Forschungsüberblick sei hier auf Regns Nachwort zur verwendeten Ausgabe des *Secretum* hingewiesen, vgl. Gerhard Regn: „Pluralisierung von Wahrheit im Individuum: Petrarckas *Secretum*“. In: Francesco Petrarca: *Secretum meum*. Hg. und übers. v. Bernhard Huss und Gerhard Regn. Mainz 2013, S. 493-547.

Hervorgehoben sei hier die produktive Ambivalenz der beschriebenen Dekonstruktionsbewegung, die eben aus der Kombination einer mittelalterlichen mit einer sich herausbildenden frühneuzeitlichen und ganz speziell einer christlichen mit einer säkularen *episteme* entsteht, vgl. Joachim Küpper: „Das Schweigen der Veritas. Zur Kontingenz von Pluralisierungstendenzen in der Frührenaissance (Francesco Petrarca, *Secretum*)“. In: *Poetica* 23 (1991), S. 425-475, hier S. 425f. Aus der diskursiven Rekombination und produktiven Dienstbarmachung epistemologischer Formationen erfolgt tatsächlich rein instrumental erst ihre Dekonstruktion, wie Kablitz an der Ventoux-Epistel aufzeigt, vgl. Andreas Kablitz: „Petrarcas Augustinismus und die *écriture* der Ventoux-Epistel“. In: *Poetica* 26 (1994), S. 31-69, hier S. 67. Zudem scheint in dem komplexen Prozess, im Laufe dessen sich Petrarca sowohl zu einer Welt der *tenebrae* als auch zur Antike in Beziehung setzt, die Oszillation selbst Element der Selbstautorisierung zu sein. Mit Blick auf Petrarckas *De otio religioso* schreibt Huss: „Die Position im Überschneidungsbereich antiker und christlicher Kultur soll dem Autor Petrarca eine maximale diskursive Zuständigkeit sichern.“ (Bernhard Huss: „Der kompetente Sünder. Zur auktorialen Selbstdarstellung Petrarckas in *De otio religioso*“. In: *Romanistisches Jahrbuch* 69 (2018), S. 159-183, hier S. 176). Folglich ist der Rekurs auf die mittelalterliche

inszenierung der Autorinstanz an einem Spiel mit zum Teil fingierten und symbolisch aufgeladenen Lebensdaten verdeutlichen, das ähnlich wie im *Canzoniere*¹¹ eine fikionalisierte Autorenvita skizziert und die Grenze zwischen Lebenswelt und Fiktionalität ganz bewusst verwischt.¹²

Verstärkt wird die Identifikation der Figur des Franciscus mit Petrarca noch durch den Titel des Textes und die damit verbundene Suggestion, es handele sich ungeachtet der Generalität des dargestellten Gesprächs, auf die ganz explizit hingewiesen wird,¹³ beim Text selbst um einen rein privaten und nach subjektiven Kriterien geordneten Bericht als Synthese der eigentlich abstrakteren Unterhaltung. Petrarca spielt sogar mit dem auratischen Effekt des Gegenstandes des Buchs, in das die mit Franciscus identische Erzählinstanz schreibt, indem sie es als den eigentlichen Gesprächspartner adressiert:

christliche Philosophietradition auch die Möglichkeit für den Dichter, sich nochmals ganz spezifisch als Kenner und Vermittler zweier Wissensbereiche, die miteinander konfliktieren, zu profilieren, und somit zentrales Element der Strategie zur Selbstautorisierung.

¹¹ Vgl. Regn: „Petrarcas *Canzoniere*“, S. 24.

¹² Petrarkische Vita und literarisches Werk gehen insgesamt ein enges Abhängigkeitsverhältnis ein. So kommt es zum Teil zur Konkretisierung innerliterarischer Phänomene wie in der *coronatio* Petrarcas zum *poeta laureatus*, die ihre Entsprechung in der Laura-Paronomasie in Petrarcas Sonetten findet (vgl. Nelting: „Frühneuzeitliche Selbstautorisierung“, S. 197). Andererseits nimmt die Autorenvita, die über die jeweiligen Texte bewusst fiktional und in Abweichung zu lebensweltlichen Gegebenheiten konstruiert wird, eine Korrektiv- und Kommentarfunktion an. So suggeriert die Abfolge der Werke etwa den *Canzoniere* nach der den Zyklus programmatisch durchziehenden Erkenntnis der Nichtigkeit irdisch-weltlicher Freude als Abschluss eines zum Zeitpunkt des Verfassens des *Secretum* noch nicht vollendeten Konversionsprozesses, vgl. Klaus W. Hempfer: „Sinnrelationen zwischen Texten. Petrarca's *Secretum* und *Canzoniere*“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 45 (1995), S. 156-176, hier S. 162. In den *Familiares* formuliert Petrarca dabei selbst die abbildende Funktion, die seine Texte im Verhältnis zu seinem Leben haben sollen, vgl. Francesco Petrarca: *Epistolae familiares* XXIV. Hg. und übers. v. Florian Neumann. Mainz 1999, 13.5, S. 196: „Ita enim et progressus mei seriem, si ea forte cura fuerit, viteque cursum lecto intelliget.“

Verortet wird das Geschehen im Dialog dabei anhand mehrerer konkreter Hinweise um das Jahr 1342-43, vgl. Regn: „Pluralisierung von Wahrheit im Individuum“, S. 496. Zur Debatte um den Entstehungszeitraum des *Secretum*, die lange im Zentrum des Interesses der Forschung stand, s. sehr ausführlich und grundlegend Hans Baron: *Petrarch's Secretum. Its Making and its Meaning*. Cambridge 1985; ferner als Überblick und Einordnung der Gesamtdebatte, vgl. Giovanni Ponte: „Nella selva di Petrarca. La discussa data del *Secretum*“. In: *Giornale Storico della Letteratura italiana* 1 (1990), S. 1-63.

¹³ Vgl. Francesco Petrarca: *Secretum meum*. Hg. und übers. v. Bernhard Huss und Gerhard Regn. Mainz 2013, P.9, S. 16ff.: „Ubi multa licet adversus seculi nostri mores deque comunibus mortalium piaculis dicta sint, ut non tam michi quam toti humani generi fieri convitium videretur“. Für eine editions-geschichtliche Zusammenschau zum *Secretum*, vgl. Carmen Cardelle de Hartmann: *Lateinische Dialoge 1200-1400. Literaturhistorische Studie und Repetitorium*. Leiden et al. 2007, S. 565ff.

Tuque ideo, libelle, conventus hominum fugiens, mecum mansisse contentus eris, nominis proprii non immemor: Secretum enim meum es et diceris michique in altioribus occupato, ut unumquodque in abdito dictum meministi, in abdito memorabis.¹⁴

Die besondere Betonung der Privatheit des Textes, die in dieser Apostrophe des Buches, verstärkt durch den ans *liber* angehängten Diminutiv, vorgenommen wird, inszeniert die Sprechinstanz in einer Situation dichterischer Isolation und Kontemplation. In den Gegensatz zum „conventus hominum“ gestellt, der schon auf die *superbia*-Problematik hinarbeitet, die den letzten Teil des Dialogs bestimmen wird, sind sowohl der Dichter als auch seine Dichtung doppelt markiert „in abdito“. Sie entziehen sich der Welt der Zeitgenossen, so die vordergründige Inszenierung, um somit in die Sphäre der „altioribus“, der höheren Werke, gelangen zu können.

Doch bleibt es nicht bei einer derart naiven Form der Selbstautorisierung, die den Text als spontanen und subjektiven Ausdruck einer selbstgenügsamen Dichterinstanz lesbar machen würde, denn direkt im Anschluss an diese Beteuerung wird das weitere Prozedere in der auf *inquam*- und *inquit*-Formeln verzichtenden textuellen Gestaltung geschildert.¹⁵ Hier setzt sich der Text somit ganz offensichtlich in Widerspruch zu einem rein privaten Schreiben, das einer solchen Ankündigung zur formalen Gestaltung schwerlich bedurft hätte. Im Hinblick auf den Gesamttext kippt die suggerierte Schreibsituation beziehungsweise der inszenierten Gesprächssituation über die Strukturelemente eines enger intertextuelles Netzes, das das *Secretum* beispielsweise zur paganen Antike in Beziehung setzt, sowie des Sündenoktonars als abstraktes und allgemeines Raster zur Erfassung menschlicher Fehlerhaftigkeit in eine öffentliche Situation.¹⁶

Der affirmierte dichterische Impetus wird ganz bewusst unterlaufen und hierin scheint ein Schlüssel für den gesamten Text zu liegen, dem im Folgenden verstärkt nachgegangen werden soll: Nachdem sich die Behauptung dichterischer Singularität in einer Selbststilisierung als Zwiesprache zwischen Schreibendem und Geschriebenem als unhaltbar herausgestellt hat, liegt nämlich der Schluss nahe, dass mit der expliziten Insistenz

¹⁴ Petrarca: *Secretum*, P.10, S. 18.

¹⁵ Vgl. ebd.: „Ego enim ne, ut ait Tullius, „inquam’ et ,inquit’ sepius interponerentur, atque ut coram res agi velut a presentibus videretur’, collocutorisegregii measque sententias non alio verborum ambitu, sed sola proprium nominum prescriptione videretur.“

¹⁶ Zum Intertext, vgl. Regn: „Pluralisierung von Wahrheit im Individuum“, S. 494.

Küpper (vgl. „Das Schweigen der Veritas“, S. 444f.) verweist bezüglich des Strukturelements des Sündenoktonars etwa darauf, dass es sich hierbei gerade nicht um ein singuläres Konzept handelt. Ganz ausdrücklich werden die unterschiedlichen Sünden im Laufe des Gesprächs in Abhängigkeit davon, wie stark Franciscus von ihnen betroffen ist, auch unterschiedlich stark gewichtet.

auf die Verborgtheit und den Geheimnischarakter des Textes („in abdito dictum“) vielmehr auf die Problematik der Ver- und Entschlüsselbarkeit von Dichtung angespielt wird. Im Verlauf des Dialogs ist es dabei gerade die Dichtung und das mit ihr verbundene metaliterarische Wissen, das entgegen der rigiden Dichtungskritik, die ‚Augustinus‘ vorbringt, neue Denkstrukturen durch Techniken der Hermeneutik und literarischen Exegese zu implementieren vermag und im Rückgriff auf traditionelles Wissen neuen Diskursen den Weg bereitet. Die folgenden Überlegungen wollen genau diesen Befund weiter verfolgen und beobachten, wie sich die Selbstautorisierung der Dichterfigur Franciscus zu mittelalterlichen Zeichensystemen und Literaturparadigmen verhält, indem sie mit einem Fokus auf die Präsentation des ‚Augustinus‘ und der Veritas vorrangig die Rahmung des Textes am Anfang sowie am Ende betrachten und die Frage erörtern, inwieweit ein Moment dichterischer *potentia* durchscheint, das die Frage nach Subjektivität und humanistischem Individualbewusstsein, die bislang in der Forschung im Zentrum gestanden zu haben scheint, entscheidend konturiert und im Sinne einer zeichentheoretisch grundierten Selbstautorisierung erweitert.

Veritas und die Dialogisierung

Das *Secretum* ist als Text auch in der Hinsicht in einer für die Frühe Neuzeit charakteristischen Weise plural, dass es sich ganz bewusst verschiedenen, aus unterschiedlichen Traditionszusammenhängen stammenden Gattungen einschreibt. Dabei kommt diesen Zuschreibungen im Spannungsverhältnis der den historischen Gattungskontexten unterlegten epistemologischen Formationen eine wichtige Rolle in der Verortung des eigenen Schreibens sowie der auktorialen Selbstbespiegelung in einem paganen, humanistischen Kontext zu: Direkt angeschlossen an die Apostrophe des Büchleins rekuriert die narrative Instanz auf den antiken Dialog, der das Vorbild zur formalen Gestaltung des folgenden Textes sei: „Hunc nempe scribendi morem a Cicerone meo didici; at ipse prius a Platone didicerat.“¹⁷ Eine solche Genealogie der Dialogtradition von Platon über Cicero, in die sich

¹⁷ Petrarca: *Secretum*, P.10, S. 18f.

der Dichter hier einreicht, ist angesichts der mittelalterlichen Begriffsgenese, die den Dialog viel stärker an originär christliche Textsorten (etwa Hagiographien) bindet,¹⁸ markiert humanistisch, zumal ihre Genese fast belehrend aufgezeigt wird.

Mit diesem Hinweis liegt der expliziteste Verweis auf eine Gattungszugehörigkeit vor, wenngleich Gattungsbegriff und -bewusstsein freilich noch nicht die Trennschärfe besitzen, die spätere poetologische Debatten ausmachen sollen. Als literarische Form, die im Laufe des Rinascimento, auch weil sie die Möglichkeit bietet, einen Diskurs in seiner Widersprüchlichkeit textuell abzubilden, bevorzugt Verwendung finden soll, fügt sich der Dialog in besonderer Weise in frühneuzeitliche Diskurssysteme ein;¹⁹ Regn spricht diesbezüglich in Rückbindung an die Frage der literaturhistorischen Positionierung Petrarcas von einem „Gattungsdispositiv, das den Aufbruch zur Neuzeit als Selbstentzweiung des Subjekts plastisch macht.“²⁰ Dieser dem Dialog generell inhärente Effekt wird auch dadurch potenziert, dass das *Secretum* als zweite evidente Gattungsklassifikation bewusst als autobiographischer Text lesbar gemacht worden ist, ohne dass gewährleistet wäre, dass Fiktionsimmanentes und Lebensweltliches eindeutig identisch wären.²¹

Petrarca gibt jedoch noch weitere Hinweise auf textuelle Traditionen, denen sein Text nahestehe, etwa in der Langversion des Titels, die sich im Incipit einiger Handschriften wiederfindet: „De secreto conflictu curarum mearum“.²² Im Begriff des *conflictus* scheint ein Verweis auf die Gattung des dialogischen Streitgedichts vorzuliegen,²³ die sich im Mittelalter aufgrund der zentralen Bedeutung der Dialektik innerhalb der *Septem artes*

¹⁸ Vgl. Marc Föcking: „Dyalogum quendam‘. Petrarcas *Secretum* und die Arbeit am Dialog im *Trecento*“. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktionen einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance*. Stuttgart 2002, S. 75-114, hier S. 83f. Für einen weiteren literaturgeschichtlichen Überblick über die Gattungsgenese und Semantik des Dialogbegriffs vgl. Cardelle de Hartmann: *Lateinische Dialoge*, S. 29ff.

¹⁹ Zur Inszenierung von Diskursen in Dialogen vgl. Klaus W. Hempfer: „Lektüren von Dialogen“. In: Ders. (Hg.): *Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktionen einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance*. Stuttgart 2002, S. 1-38, hier S. 22ff.

Tatsächlich wird der Dialog in Hempfers Frühe-Neuzeit-Forschung aus dem Grunde als ideales Feld der Erprobung für die rinascimentale Pluralität wahrgenommen, weil verschiedene Positionen auch zum Teil unvermittelt nebeneinander bestehen können und die Gattung somit häufig plurale Strukturen in ihrer Grundanlage verwirklicht.

²⁰ Regn: „Pluralisierung von Wahrheit im Individuum“, S. 523.

²¹ Weintraub spricht diesbezüglich vom „perspectivism“ des *Secretum*, vgl. Karl Joachim Weintraub: *The Value of the Individual. Self and Circumstance in Autobiography*. Chicago, London 1978, S. 98.

²² Vgl. Petrarca: *Secretum*, Anm. 1, S. 403 und Cardelle de Hartmann: *Lateinische Dialoge*, S. 565.

²³ Vgl. Regn: „Pluralisierung von Wahrheit im Individuum“, S. 509.

liberales und der Ausbildung rhetorisch-dichterischer Kompetenzen²⁴ großer Beliebtheit erfreute. Obwohl Petrarca die dieser Textsorte zugrundeliegende scholastische *disputatio* als substanzlose rhetorische Fingerübung andernorts ablehnt,²⁵ ist die grundsätzliche Figurenkonstellation des *conflictus*, bestehend aus zwei Vertretern mit diametral entgegengesetzten Positionen, von denen eine die für den Leser erkennbar verbindliche ist, und einer Richtinstanz, die die *disputatio* am Schluss ordnet, dem ersten Anschein nach sehr klar aufgerufen.²⁶ Gattungskonform initiiert die Allegorie der Veritas als Garantin der Glaubwürdigkeit des Textes das Gespräch zwischen Franciscus und ‚Augustinus‘ und bleibt weiterhin präsent. Sie greift allerdings später nicht wieder ins Gespräch ein.

Der Grund für diesen durch die aufgerufene Textsortenkonvention markierten Bruch liegt in einer Dialogisierung des Wahrheitsprinzips, das sich im *Secretum* äußert. An ‚Augustinus‘ gewandt bringt Veritas dafür, dass sie nicht selbst das Gespräch leitet, sondern es ihrem Begleiter als geeigneterem Mittler überträgt, etwa folgende Begründung vor:

Nam et iste tui semper nominis amantissimus fuit; habet autem hoc omnis doctrina, quod multo facilius in auditorum animum ab amato preceptore transfunditur; et, nisi te presens forte felicitas miseriarum tuarum fecit immeomorem, multa tu, dum corporeo carcere claudebaris, huic similia pertulisti.²⁷

Das hier zum Tragen kommende Argument verweist auf die *Confessiones*, die Augustinische Autobiographie, zurück. Die Persona des Kirchenvaters ist nicht deshalb ein idealer Diskutant, weil sie etwa theologische Schriften verfasst hat oder schlichtweg insofern *auctoritas* besitzt, als ihr lebensweltliches Pendant durch eine Heiligsprechung autorisiert wäre. Vielmehr bezieht ‚Augustinus‘ seine Eignung gerade aus seiner Nichteignung, spricht: aus dem in seiner Autobiographie auserzählten Leid und seiner früheren Sündhaftigkeit, die ganz explizit als kontingent und zwingend durch irdisches Dasein bedingt dargestellt wird, wenn Veritas ihren Begleiter an die Zeit „dum corporeo carcere claudebaris“ erinnert.²⁸ Die Überzeugungskraft des ‚Augustinus‘ resultiert dabei nicht allein aus seinem Wissen, seiner theologischen Kompetenz für die „doctrina“, sondern hauptsächlich

²⁴ Für einen Überblick über die Textsorte des Streitgedichts, s. Jörg O., Fichte: „Das Streitgedicht im Mittelalter“. In: Ders. et al. (Hg.): *Das Streitgedicht im Mittelalter*. Stuttgart 2019, S. XI-XXV.

²⁵ Vgl. Föcking: „Dyalogum quendam“, S. 92.

²⁶ Vgl. ebd., S. 89f.

²⁷ Petrarca: *Secretum*, P.7, S. 14.

²⁸ Küpper erblickt hierin eine komplexe Augustinismuskritik auf der Basis der Dichotomie von Lebenspraxis und Idealität. Schließlich ließe sich die Konversion aus der Augustinischen Autobiographie als durch ein Wundererlebnis initiiert identifizieren. Setze man aber nun das für den

aus einer Erlebniskonzeption, der *experientia*,²⁹ die durch empathisches Nachvollziehen des Erlebens Franciscus' zwischen christlicher Heilslehre und persönlicher, kontingenter Welterfahrung gewissermaßen vermittelt. Es ist eine irdisch-menschliche Form der *auctoritas*, die, begünstigt durch die Beziehung, die Franciscus durch die Lektüre Augustinischer Texte („amantissimus fuit“, „amato preceptore“) zu seinem Gegenüber rein emotional entwickelt hat, hier die eigentlich erwartbare Kompetenz des ‚Augustinus‘ als Theologe und göttlicher Gesandter ersetzt.

Dadurch, dass nun die traditionelle autoritative Legitimationsstrategie modifiziert wird, wird jedoch das allegorisch präsente Prinzip der *veritas* generell neu ausgerichtet. Mit der Substitution von *auctoritas* durch *experientia* geht eine Ausdifferenzierung der Wahrheitskonzeption in Wahrheitsbereiche mit unterschiedlichen Verbindlichkeitsgraden³⁰ einher. Wahrheit muss mit einer Form von lebensweltlich erfahrbarer Glaubwürdigkeit einhergehen, um als solche erkannt zu werden. Sie besteht nicht per se, sondern muss sich im Medium dieser Erfahrbarkeit erst erweisen. Die logische Konsequenz dessen ist der Verlust einer Vorstellung von absoluter oder hierarchisierter Wahrheit. Im Verlauf des *Secretum* offenbart sich dies in den Versuchen des ‚Augustinus‘, sein Gegenüber von einem sündhaften Weg abzubringen, insofern immer mehr, als zunächst noch rationalistische Argumentationen mit dem Ziel, menschliche Fehler in einem Verfahren des Intellekts zu bekämpfen,³¹ dominieren, diese jedoch zunehmend *exemplum*-Erzählungen und Rekursen auf das persönliche Erleben des ‚Augustinus‘ weichen.³² Mithin erweist sich also

Augustinismus konstitutive Prinzip der Willensfreiheit (s. dazu auch Rabil Jr.: „Petrarch, Augustine and the Classical Christian Tradition“, S. 99) als Verhinderungsgrund für permanentes göttliches Eingreifen voraus, der die Einzigartigkeit des Augustinischen *miraculum* unterstreiche, ließe sich fragen, inwieweit die moralisch wertende Position, die ‚Augustinus‘ gegenüber Franciscus einnimmt, dann überhaupt legitim sei, vgl. Joachim Küpper: „Philology and Theology in Petrarch“. In: *MLN* 122 (2007), S. 133-147, hier S. 139f, vgl. zum Kontingenzbegriff auch: Küpper: „Das Schweigen der Veritas“, S. 451.

²⁹ Vgl. Föcking: „Dyalogum quendam“, S. 98ff.

³⁰ Vgl. Hempfer: „Sinnrelationen zwischen Texten“, S. 162f..

³¹ Vgl. Klaus Heitmann: „Augustins Lehre in Petrarca's *Secretum*“, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 22 (1960), S. 34-53, hier S. 68.

³² Vgl. Föcking: „Dyalogum quendam“, 105f.

Hierin liegt nicht einmal unbedingt eine Manipulation Augustinischer Positionen vor. Tatsächlich lässt sich der *Confessiones*-Rekurs, mit dem die Auswahl des Kirchenvaters als Gesprächspartner begründet wird, als eine spezifisch frühhumanistische Augustinusrezeption deuten, vgl. Christian Moser: *Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbstthermeneutik von Platon bis Montaigne*. Tübingen 2006, S. 651f. Als prähumanistisch stilisierter Denker wird seine Präsenz im *Secretum* plausibilisiert und eine *imitatio* des ‚Augustinus‘ in einen Kontext humanistischer Subjektivität überführbar gemacht. Dabei stützt sich diese Lesart darauf, dass in den

im Dialoggeschehen Dichtung und die hermeneutische Betrachtung und Auslegung von Dichtung, denn um nichts anderes handelt es sich bei den *Confessiones* unter allen Augustinischen Schriften am ehesten, als mit größerer Erkenntnisfähigkeit ausgestattet als die theologische Lehrmeinung an sich.

Dass es sich hierbei um eine Konzeption von Wahrheit handelt, die nicht auf ihrer Intelligibilität beharrt, wird in der Präsentation der Allegorie, die sich bezeichnenderweise bereits im ersten Satz des Proömiums als eine vorgegriffene poetologische *conclusio* findet, deutlich:

Attonito michi quidem et sepiissime cogitanti qualiter in hanc vitam intrassem, qualiter ve forem egressurus, contigit nuper ut non, sicut egros animos solet, somnus opprimeret, sed anxium atque pervigilem mulier quedam inenarrabilis etatis et luminis, formaque non satis ab hominibus intellecta, incertum quibus viis adiisse videretur: virginem tamen et habitus nuntiabat et facies.³³

Schon die komplexe syntaktische Strukturierung dieser Anfangsszene im Ciceronianschen Stil³⁴ sorgt für eine Inszenierung der Figur des Franciscus in einem Gestus der *contemplatio* und macht seine Unsicherheit bezüglich des Weges, den es zu gehen gelte, plastisch. Seine selbstversunkene Reflexion bezieht sich auf den Anfang und vor allem das Ende des Lebens und eröffnet somit den eschatologischen Kontext des später einsetzenden Gesprächs mit ‚Augustinus‘ und dessen Beharren auf die *meditatio mortis* als Mittel der Befreiung von menschlicher Sündhaftigkeit. Allerdings analogisiert der Text diese nächtliche Reflexion, die in ihrer Semantik kontrastiv das Erscheinen der strahlenden Veritas vorbereitet, mit einem Traum, der stark an das Motiv des „breve sogno“³⁵ erinnert, das im *Canzoniere* als Einleitung und Einwand gegen eine spezifisch dichterische Weltkonzeption aufgegriffen wird. Der Zustand der Dichterfigur ist durch eine Ambivalenz von Wirklichkeit und unwirklicher Vorstellungswelt, innerer und äußerer Welt beschrieben, die eine von dem Wahrgenommenen ausgehende rationale Erkenntnis zunächst gar nicht begünstigt.

Confessiones nach Flasch erstmalig die philosophische Wahrheitssuche unmittelbar an das subjektive Erleben geknüpft wird, vgl. Kurt Flasch: *Augustin. Einführung in sein Denken*. Stuttgart 1994, S. 231.

³³ Petrarca: *Secretum*, P.1, S. 8.

³⁴ Vgl. ebd., Anm. 2, S. 404ff.

Regn weist in seiner ausführlichen Kommentierung des ersten Satzes darauf hin, dass sich intertextuelle Verweise etwa auf Cicero und Boethius hier mit einer christlichen Kontemplation überkreuzen, sodass die Evokation der Veritas von Anfang an mit einer Ambivalenz unterlegt ist.

³⁵ Vgl. Francesco Petrarca: *Canzoniere*. Hg. v. Gerhard Regn und übers. v. Karl Förster, Mainz 1987, I, S. 38, V. 14.

In dem Gefangensein der Dichterfigur Franciscus sind Imagination und Perzeption überblendet und tatsächlich setzt die Erscheinung der Wahrheitsallegorie diese insgesamt gerade fort und führt nicht, wie es die topische Vorstellung der hell strahlenden Wahrheit zunächst erahnen ließe, zu einer letztgültig orientierenden Erkenntnis. Als „mulier quedam inenarrabilis etatis et luminis, formaque non satis ab hominibus intellecta“ steht auch die Veritas zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungsmustern und wird undarstellbar, weil sie, wenn auch sinnlich perceptibel, aufgrund der Zersetzung des Wahrheitsbegriffes selbst nicht länger intelligibel ist. Hier ist die Dialogisierung des Wahrheitskonzepts folglich noch einmal angewendet: Veritas ist zwar persönlich erfahr und erlebbar, als abstraktes Prinzip intellektuell jedoch zunächst nicht begreiflich.

Wenngleich die Frauengestalt also als illustrative Allegorie noch aufgerufen wird,³⁶ führt insbesondere der Begriff des *inenarrabilis* die Problematik der Darstellung, des Auserzählens der Allegorie und damit eine brisante poetologische Frage nach dem Verbleib des analogistischen Prinzips des Zeichensystems ein, für das die Allegorie geradezu emblematisch steht.³⁷ Der Signifikant verbindlicher Wahrheit ist unverfügbar geworden, da zum einen der Dichter sie nicht erblicken und unvermittelt überhaupt nicht erkennen kann und sie zum anderen ihrer fiktionsimmanenten Funktion entledigt ist. Somit wird sie auch in ihrer Zeichenhaftigkeit leer und lässt ein Deutungsmuster, das auf der Kohärenz analogistischer Zeichensysteme basiert, ins Leere laufen.

Zwar affirmiert Franciscus gegen Ende des *Secretum* die funktionale Position der Veritas ausdrücklich, indem er darauf verweist, dass sie zur Wahrhaftigkeit des Gesprächs beigetragen habe.³⁸ Allerdings führt dies nicht dazu, dass die allegorische Figur noch einmal zu Wort käme. Vielmehr liegt hierin ein Gestus des Dichters sowie des Philologen, der

³⁶ Zur Klassifikation verschiedener Formen von Allegorien zwischen Exemplarität und Allegorese, vgl. Christel Meier[-Staubach]: „Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen“. In: *Frühmittelalterliche Studien* 10 (1976), S. 1-69.

³⁷ Vgl. Hans Robert Jauß: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. München 1977, S. 19.

³⁸ Vgl. Petrarca: *Secretum*, III.103, S. 396: „Huic autem quas referam grates, que, multiloquio non gravata, usque nos ad exitum expectavit? Que si usquam faciam avertisset, operti tenebris per devia vagaremur solidumque nichil vel tua contineret oratio, vel intellectus meus exciperet.“ Bezeichnenderweise affirmiert Franciscus hier gerade, dass sein Verstand von der Präsenz der Veritas begünstigt worden sei. Allerdings scheint das rationale Prinzip, das diesem Ausspruch zugrunde liegt, insofern von dem des Anfangssatzes unterschieden zu sein, als der Erkenntnisprozess bereits stark literarisch-dichterisch modelliert ist.

sich mithilfe gewisser Lektürepraktiken und nicht zuletzt durch die Verwendung der Figur und ihre anschließende fiktionsimmanente Depotenzierung in seinem literarischen Werk der Wahrheit bemächtigt hat. Da in diesem Zusammenhang auch der Begriff der *tenebrae*, die die Veritas durch ihre physische Präsenz verhindert habe, fällt, lässt sich die Beteuerung des wichtigen Einflusses der Veritas in zweierlei Hinsicht lesen: Als sinnhafte Allegorie und Teil einer kohärenten Zeichenwelt wird die Veritas zwar ihrer Funktion entledigt, doch geht damit eine Autorisierung des Dichters Petrarca einher, der nun in der Abkehr von mittelalterlicher Dunkelheit den Wahrheitsanspruch für sich selbst postulieren kann.

Vor allem angesichts der Positionierung der beiden Stellen, an denen die Veritas im Dialog einbezogen oder thematisiert wird, nämlich im Proömium und im poetologischen Schlusspart, ist Wahrheit als solche und als theoretisches Konzept in einer Zeit der Potenzierung der Wahrheitsbegriffe also durchaus noch eine virulente theoretische Figur; Wahrheitsprinzipien werden nicht per se negiert, sondern vielmehr differenziert. Dabei ist es interessant, dass Petrarca die eigentlich zumindest von ‚Augustinus‘ erwartbare Referenz auf die Bibel im Laufe des gesamten *Secretum* bewusst ausspart, um, wie Regn mutmaßt, eine Dialogisierung von Wahrheit überhaupt erst möglich zu machen und nicht durch die Absolutheit des Wahrheitsanspruches, der der Glaubenswahrheit nach wie vor zukommt, zu blockieren.³⁹ Ganz allgemein ist, wie sich noch erweisen wird, das Aussparen gewisser *auctoritates* eine zentrale argumentative Strategie des Textes, die sich in einer Poetologie der dichterischen Selektion, Ausklammerung und Neuordnung argumentativer Positionen als Bedingung des Meinungsaustauschs im Zeichen einer dichterischen Autonomie äußert.

Um das Motiv der Nichtdarstellbarkeit der Veritas von einer christlichen Dichotomie von göttlichem Allwissen und menschlicher Blindheit klar abzugrenzen, deutet der Texte nach der ersten Feststellung der Unverfügbarkeit der allegorischen Figur eine Möglichkeit der Wahrheitserkenntnis an, die durch die Figur der Allegorie auch eng mit der Augustinischen Zeichentheorie in *De doctrina cristiana* verwoben ist. Die Veritas wird zum *integumentum*, zu einer Form von stilistischer Dunkelheit und Unauflösbarkeit, die durch philologisch-literarische Technik erkennbar gemacht werden kann. Vorbereitet wird dies bereits in der Darstellung der Veritas als Jungfrau („*virginem tamen et habitus*

³⁹ Vgl. Regn: „Pluralisierung von Wahrheit im Individuum“, S. 520f.

nuntiabat et facies“), die sich einer Passage in der *Aeneis* als Intertext bedient, in der Aeneas Venus, die er nicht erkennt, als Jungfrau anspricht.⁴⁰

Aufbauend auf diesem ersten Antikerekurs wird die Veritas nun schrittweise literarisch referenzialisiert und dadurch greifbar gemacht.⁴¹ Nochmals rekurriert Franciscus auf Vergil und verwendet ein explizit kenntlich gemachtes Zitat,⁴² um die Repräsentantin der Wahrheit anzusprechen, was in Anbetracht der übersinnlichen Epiphanie, auf die er damit reagiert, ein markiert humanistischer Gestus ist. Dann verengt die Veritas selbst das Netz literarischer Referenzen durch einen Hinweis auf ein Werk Petrarcas, das Fragment gebliebene Epos *Africa*, in dem er sie dargestellt habe.⁴³ Im Medium dieser Autoreferenzialität vermag Franciscus sie erst endgültig zu erkennen. Es ist ein textueller Vertreter weltlicher Dichtung, der in dieser ausdrücklichen dichterischen Selbstinszenierung sogar auf einer Rezeptionsebene in seinem Erkenntnispotenzial demonstriert wird, da auch der Leser, der bis dahin im Unklaren gelassen worden war, erst mit diesem Hinweis Klarheit darüber erlangt, um wen es sich bei der Figur handelt.⁴⁴

Singularisierung und Lob der Dichtung sind in dem erkenntnisstiftenden Selbstbezug in raffinierter Weise miteinander verquickt, denn die Veritas als legitimierte und von Franciscus unabhängige Instanz ist in der Lage, Petrarcas lebensweltlich in Planung befindliches Werk zu loben und zu bewerben, und der Autor gleicht sich und sein Schreiben durch die Abfolge der Referenzen von der *Aeneis* zur *Africa* zumindest funktional Vergil an. Im Grunde ist diese Verbindung von Eigenlob und Ausweis der Möglichkeiten dichterischer Weltkonzeptionen (etwa durch die Allegorese) auch bereits in der ersten Präsentation angelegt, wenn Franciscus angibt, die Veritas sei „non satis ab hominibus intellecta“. Was hier mithilfe der Sichtbarmachung durch dichterische Autoreferenzen vorgeführt wird, ist dann eben gerade der Kontrast des größtmöglichen Kollektivs („hominibus“) zur Figura Petrarcas, die sich von dem Kollektiv singular abzugrenzen versteht.

⁴⁰ Vgl. Petrarca: *Secretum*, Anm. 4, S. 407.

⁴¹ Vgl. Moser: *Buchgestützte Subjektivität*, S. 678.

⁴² Vgl. Petrarca: *Secretum*, P.2, S. 10.

⁴³ Vgl. ebd., P.3, S. 10.

⁴⁴ Vgl. ebd., P.4, S. 10.

Durch die in der Tätigkeit des von Einsamkeit und Abgeschiedenheit bestimmten, meditativen Dichtens⁴⁵ fernab vom „conventus hominum“ liegende Möglichkeit zur Überschreitung der Grenze menschlicher Wahrnehmung des Übersinnlichen kann also die Dunkelheit und Unklarheit der Welt erkannt und im nächsten Schritt aufgelöst werden.

„Augustinus“ als Dichter und *integumentum*

Das Auftauchen des Kirchenvaters in einem Text, der sich in einer Traditionsreihe mit Cicero präsentiert, stellt, ein Diskrepanzphänomen im Sinne der Hempfer'schen Pluralität dar. Doch bleiben die diskrepanten Strukturen innerhalb des Dialogs nicht als solche bestehen, sondern in ihnen ist eine integumentale Auflösbarkeit angedeutet,⁴⁶ die auf der Aufwertung des Literalsinns beruht, der nun die unterliegenden Sinnpotentiale subvertiert. Mit diesem Verfahren geht eine spezifisch dichterische Konzeption von Wahrheit analog zur textuellen Inszenierung der Veritas einher, die deutlich relativistischer angelegt ist als diejenige, auf die sich die Figur des „Augustinus“ in der von ihm entworfenen christlichen Weltkonzeption offenbar beruft. So wird im Anschluss an das *experientia*-Konzept seine Verurteilung der dichterischen *superbia* des Franciscus, an die sich eine längere Debatte anschließt, die eine Entsprechung in den Augustinischen Schriften hat,⁴⁷ durch die sprachlich-literale Modellierung eigentlich zur Strategie der Selbstautorisierung umfunktioniert.

Der Begriff der Sünde, als die die *superbia* gilt, zu der Franciscus sich am Ende des Dialogs in einem markierten Bruch mit gattungskonventionellen Synthesestrukturen gleichsam positiv bekennt,⁴⁸ wird dabei zunächst auf einer semantischen Ebene entscheidend dekonstruiert. Im Proömium führt die Veritas ihn im Hinblick auf die generelle Frage nach dem Umgang mit Sünden bereits folgendermaßen ein:

⁴⁵ Zur topischen Verknüpfung von Meditation und *solitudo* im Petrarkischen Œuvre, vgl. Karl Enekel: „*Sacra solitudo*. Petrarch's authorship and the *locus sacer*“. In: Igor Candido (Hg.): *Petrarch and Boccaccio. The Unity of Knowledge in the Pre-Modern World*. Berlin, Boston 2018, S. 52-64, hier S. 53.

⁴⁶ Zur Deutung des „Augustinus“ als *integumentum*, vgl. Küpper: „Das Schweigen der Veritas“, S. 468f.

⁴⁷ Flasch (vgl. *Augustin*, S. 105) etwa betont die Gleichsetzung der *superbia* mit dem Bösen bei Augustinus.

⁴⁸ Nachdem sich die Autorenfigur zuvor bereits als durchaus kritischer Diskutant erwiesen hat, zeigt er sich nun endgültig uneinsichtig und stimmt seinem Gegenüber auch nach längerer Rede mit der Begründung, dass er noch ein Epos zu vollenden habe, nicht uneingeschränkt zu. Dass dem so ist, wird auch insofern markiert, als „Augustinus“ die Weigerung seines Gegenübers explizit

Care michi ex milibus Augustine, hunc tibi devotum nosti nec te latet quam periculosa et longa egritudine tentus sit, que eo propinquor morti est quo eger ipse a proprii morbi cognitione remotior!⁴⁹

Es handelt sich also bei dem mit dem Leid des ‚Augustinus‘ parallelisierten Leid des Franciscus um eine generelle emotionale Disposition, denn von der christlichen Sünde der Trägheit (*accidia*) wird an anderer Stelle ausdrücklich auf das Ciceronianische Konzept des auch hier präsenten *aegritudo* als Form eines allgemeinen Kammers verschoben.⁵⁰ Ausgehend vom Sündenbegriff wird durch diese Referenz, die die Ciceronianische Rahmung komplettiert, gleich zu Beginn eine Semantik eingeführt, in der der Geisteszustand des Beichtenden nicht etwa als menschliche Fehlerhaftigkeit konzipiert ist, sondern als Krankheit, die folgerichtig punktuell durch ein Ablassen vom Schreiben und nicht durch ein endgültiges dichterisches Moratorium kuriert werden kann.⁵¹ Noch deutlicher wird dies in der zweiten Begrifflichkeit, die hier zur Anwendung kommt, dem *morbus*. Durch die semantische Umwertung, die dieser festsetzt, wie auch durch das Unterlaufen dichtungsfeindlicher Positionen mithilfe ihrer systematischen Illustration mit Verweisen auf die antike Dichtung⁵² gelingt es Petrarca, seine Figur auf der Literalebene zu evozierten topischen Vorwürfen, die aus einem christlich moralphilosophischen Kontext Dichtern entgegengebracht werden, in Widerspruch zu bringen.

Ein solches Vorgehen lässt sich bereits auf der Gattungsebene beobachten. Petrarca referiert etwa in der Figurenkonstellation und Thematik auf die *Soliloquia* des Augustinus referiert, an die das *Secretum* vor allem in der Darstellung einer allegorischen Figur als Gesprächspartner⁵³ sowie in der sehr ausführlichen Besprechung der Frage nach Wahrheit und Erkenntnis von Wahrheit anknüpft. Damit provoziert er auch durch die

macht, jedoch hinnimmt, vgl. Petrarca: *Secretum*, III.105, S. 400: „In antiquam litem relabimur, voluntatem impotentiam vocas. Sed sic eat quando aliter esse non potest“.

⁴⁹ Ebd., P.7, S. 14.

⁵⁰ Vgl. Regn: „Pluralisierung von Wahrheit im Individuum“, S. 500ff. und George W. McClure: *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*. Princeton 1991, S. 28f.

⁵¹ Vgl. Bortolo Martinelli: „Abice ingentes historiarum sarcinas... demitte Africam‘: Il finale del *Secretum*“. In: *Revue des études italiennes* 29 (1983), S. 58-73, hier S. 70.

⁵² Tatsächlich wird die Position des ‚Augustinus‘ zum Teil auch dadurch ad absurdum geführt, dass er, um sie zu belegen, häufig pagane antike Texte verwendet, vgl. Heitmann: „Augustins Lehre“, S. 35.

⁵³ Vgl. Erich Loos: „Petrarca und Boethius. Das Verschweigen der *Consolatio philosophiae* im *Secretum*“. In: Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn (Hg.): *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance. Literaturwissenschaftliche Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*. Wiesbaden 1983, S. 258-271, hier S. 260.

zentrale Referenz auf Cicero als Gewährsmann des Dialogs einen Bruch mit Augustinischer Lehre. Der Grund dafür liegt darin, dass der realhistorische Kirchenvater sich insbesondere in seinen späteren Schriften sehr deutlich gegen jenes Ciceronianische Modell des Dialogs gewandt hatte, das in der Tradition platonischer Maieutik durch seine mündliche textuelle Inszenierung im Gegensatz zum aufgewerteten schriftlich inszenierten Dialogisieren nicht für die Erkenntnis von Wahrem geeignet sei.⁵⁴ Ein fiktionalisiertes Pendant des Heiligen in einer explizit antik-paganen Tradition verpflichteten Dialog einzugliedern und somit unter strategisch bewusstem Verschweigen der Augustinischen Haltung die Genealogie der Gattung von Cicero direkt zum Kirchenvater zu erweitern,⁵⁵ stellt ein bemerkenswert freies Spiel mit der *auctoritas*, die ‚Augustinus‘ als Vertreter sakraler und zum Schweigen gebrachter Wahrheit zukommt, dar.

Schon im Proömium deutet sich an, dass der ‚Augustinus‘, den Petrarca hier fiktionssimmanent und als literarische Figur präsentiert, sehr selektiv wahrgenommen ist, dass es sich im Sinne des integumentalen Spiels mit Brüchen und Diskrepanzen, das im Dialog seine Wirkung entfaltet, um eine Version des Heiligen handeln muss, die ebenso wie die Veritas im Zeichen der Dichtung steht und Franciscus als Dichter oder Philologe entgegentritt. Deshalb wird die Erkenntnisproblematik in ihrer konkreten Form in der Präsentation der Figur nochmals aufgerufen, aber aufgrund der suggerierten Ebenbürtigkeit der Figuren nicht mehr in der gleichen Weise realisiert:

Quem postquam sine trepidatione sustinui, dum mira dulcedine captus inhereo, circumspiciensque an quisquam secum afforet an prorsus incommittata mee solitudinis abdita penetrasset, virum iuxta grandævum ac multa maiestate venerandum video. Non fuit necesse nomen percuntari : religiosus aspectus, frons modesta, graves oculi, sobrius incessus, habitus aere sed romana facundia gloriosissimi patris Augustini quoddam satis

⁵⁴ Vgl. Hempfer: „Sinnrelationen zwischen Texten“, S. 159f.

Die schriftliche Form gewährleistet die Kontrolle und Kontrollierbarkeit des Denkprozesses, vgl. Moser: *Buchgestützte Subjektivität*, S. 352. Nicht umsonst ermahnt die Ratio, die dem Sprecher hier an Stelle der Veritas zur Seite steht, permanent zu weniger hastigem oder sprunghaftem Denken.

Die gewählte Form introspektierten Sprechens, für die die Ratio performativ den Begriff des *soliloquium* vorschlägt, soll dabei der „discutiendum inconditus pervicaciae“ (Aurelius Augustinus: *Selbstgespräche. Von der Unsterblichkeit der Seele*. Hg. v. Hanspeter Müller und übers. v. Harald Fuchs, München, Zürich 1986, 14.1f, S. 100) entgegenwirken, die die Erkenntnis im antiken Dialog erschwere. Somit wird die stimmliche Pluralität, die für den Dialog im Grunde konstitutiv ist, als der Konzeption einer verbindlichen Wahrheit, wie sie der Kirchenvater anstrebt, abträglich bewertet, vgl. Küpper: „Das Schweigen der Veritas“, S. 473.

⁵⁵ Vgl. Föcking: „Dyalogum quendam“, S. 96f. und Carol Everhart Quillen: *Rereading the Renaissance. Petrarch, Augustine and the Language of Humanism*. Ann Arbor 2008, S. 196f.

apertum indicium referebant. Accedebat dulcior quidam maiorque quam nonnis
hominis affectus, qui me suspectari aliud non sinebat.⁵⁶

Der Unterschied zur Reaktion der erzählerischen Instanz auf die Veritas wird hier sehr klar herausgestellt. ‚Augustinus‘ ist eine dem gebildeten Literaten Franciscus bekannte und sehr viel greifbarere Figur, die ihm ein „apertum indicium“ über seine Identität gibt.

Dabei wird er zunächst in einer mit seiner *auctoritas* konformen Darstellungsform vorgeführt, die seine *maiestas* unterstreicht und ihn zu einer ehrwürdigen Gestalt stilisiert, doch wird mit dieser relativ schnell gebrochen. Zwar ist die Aufzählung der Augustinischen Attribute dadurch, dass sie dem Erkenntnismoment syntaktisch vorangestellt ist, mit starkem Impetus versehen. Doch der Umstand, dass die Nennung des Namens einer der höchsten Autoritäten des spätantiken Christentums, die eine stark auratische Wirkung gehabt hätte, als nicht nötig abgetan wird, legt unwillkürlich einen anderen Akzent. Wie bei der Veritas ist der Prozess der Identifizierung des ‚Augustinus‘ nicht als unmittelbares, epiphaniehaftes Erlebnis dargestellt, wie es in dem Bericht eines Konversionserlebnisses, als der sich das *Secretum* über weite Strecken ausgibt, folgerichtig wäre. Petrarca verlässt sich bewusst weder auf die Wirkung, die die Namensidentität hätte haben können, noch auf die generelle religiöse Implikation des Auftretens seiner Figur. Er beruft sich *expressis verbis* auch kaum auf sie und behält die hagiographische Figurenmodellierung, die klassischerweise am Strahlen des Antlitzes sowie der zeitenthobenen Undefinierbarkeit des Alters erkennbar wird, der Veritas vor;⁵⁷ stattdessen führt er eine sehr spezifische, säkularisierte und gleichermaßen durch die Perspektive des humanistischen Gelehrten gefärbte Version des Kirchenvaters ein, bei der sich das Moment dichterischer Erkenntnis nicht mehr wie zu Anfang über eine Problematisierung der Wahrnehmung generiert, da ‚Augustinus‘ von vorneherein eine hauptsächlich literarische Referenzfigur ist.

Zu Beginn der Akkumulation der Attribute betont die Erzählinstanz zwar noch ausdrücklich den „religiosus aspectus“, die tugendhafte „frons modesta“ des Kirchenvaters, die zumindest seine Frömmigkeit hervorheben. Liegt in den „gravis oculis“ jedoch bereits eine gewisse Form der Stilisierung vor – hier im Gestus der *contemplatio*, der ‚Augustinus‘ als Gelehrten mit Franciscus gleichsetzt – so verweist der zuletzt genannte Passus „habitus afer sed romana facundia“ mit der Anspielung auf Augustinus‘ Geburt in Karthago und

⁵⁶ Petrarca: *Secretum*, P.5f., S. 12.

⁵⁷ Vgl. Cardelle de Hartmann: *Lateinische Dialoge*, S. 188.

seine Laufbahn als Rhetoriker explizit auf die *Confessiones*. Ergo bezieht die Erzählinstanz ihr Wissen über den Kirchenvater nicht primär aus seinen rein theologischen Schriften, auch nicht aus einer Gesamtheit seiner Texte, sondern selektiv aus dessen Autobiographie. Petrarca konzipiert somit nicht nur die Dichtung als Manifestationspunkt und möglichen Erfahrungsraum einer frühneuzeitlichen Subjektivität, die sich im Laufe eines identifikatorischen Rezeptionsprozesses konstruiert und selbst begreift,⁵⁸ sondern er nimmt der Figur des ‚Augustinus‘ durch ihre Literarisierung ihren Sonderrang und stellt sie auf eine Ebene mit allen dichterischen *auctoritates*.

Franciscus trifft im Grunde auf einen Literaten, der mit rhetorischen und zugleich dichterischen Kompetenzen ausgestattet ist. Gestützt durch den modifizierten dialogisierten Wahrheitsbegriff versinnbildlicht das gemeinsame Auftreten von Veritas und dem mit *facundia* begabten ‚Augustinus‘ hier das Ethos des Redners als Zusammenbringen von rhetorischer Fertigkeit und ontologischer Wahrhaftigkeit,⁵⁹ sodass die Veritas als Legitimationsfigur in einem Gegenentwurf zu einer Position der Dichtung als *fabula*⁶⁰ fungieren kann. Für eine solche spezifisch dichterische Sicht auf den *glorissimus pater*, die den erbaulichen Charakter seiner theologischen Schriften ausklammert und stattdessen eine Konstruktion seiner dichterischen Persona als Ergebnis einer Lektüreerfahrung nach vorn stellt, steht das (literar-)ästhetische Prinzip der *dulcedo*, das ‚Augustinus‘ im obigen Zitat in programmatischer Weise semantisch präfiguriert und seine Charakterisierung beschließt. Auch zur Zeit Petrarcas ist eine derart selektive Wahrnehmung eher untypisch,⁶¹ ja sogar höchst problematisch, denn sie verkennt die Augustinische Gewichtung von *signum* und *res* ganz klar und fokussiert eben gerade das *signum*, sprich: die ästhetische Ausgestaltung des Literalsinns und nicht das ihm zugrundeliegende Sinnpotenzial.

Der neu gesetzte gestalterische Fokus sorgt dabei für ein Ambivalentwerden von Zeichen und Bezeichnetem, das dem *signum* selbst ein neues Potenzial zuspricht. Als Beispiel sei hier die vor dem Hintergrund der durchaus beteuerten Hochschätzung des Kirchenvaters insbesondere als Verfasser der *Confessiones* auffällige räumliche Verortung des Dialoggeschehens, die von ‚Augustinus‘ selbst herbeigeführt wird: „simul me benigne

⁵⁸ Vgl. Moser: *Buchgestützte Subjektivität*, S. 651ff.

⁵⁹ Vgl. Giuliani: *Allegoria, retorica e poetica*, S. 67f.

⁶⁰ Siehe dazu die Bindung der Dichtung an die *doctrina*, aus der der Vorwurf der *fabula* folgt, vgl. Nelting: „Frühneuzeitliche Selbstautorisierung“, S. 189.

⁶¹ Zur generellen Augustinus-Rezeption und -Wahrnehmung, vgl. Quillen: *Rereading Renaissance*, S. 20ff.

intuens paternoque refovens complexu, in secretiorem loci partem Veritate previa parumper adduxit; ibi tres partiter conседimus.“⁶² Der in seiner allegorischen Bedeutsamkeit die spätere Gesprächsentwicklung vorbereitende Zug zweier Dichterfiguren, deren Worte hier auch bildlich – „Veritate previa“ – in ihrem Wahrheitsgehalt affirmiert werden, führt eine räumliche Rahmung in einem dichterisch-intertextuellen Kontext herbei: ‚Augustinus‘ ruft mit dem Aufsuchen eines abgeschiedenen Ortes das Verhalten seines realhistorischen Vorbilds in der prominenten Episode von der eigenen Bekehrung in den *Confessiones* auf.⁶³ Umso überraschender ist allerdings, dass der „secretiorem loci partem“ als Raum kaum markiert ist und überhaupt nicht weiter beschrieben wird. Der Leser erfährt nichts über den rahmenden Ort, der traditionell und im Einklang mit der Gattungskonvention des Dialogs bukolisch ausgestaltet sein müsste. So weist Regn besonders darauf hin, dass ein ganz entscheidendes Element fehlt, das in der intertextuellen Struktur bewusst als eine Leerstelle gestaltet ist:⁶⁴ der Feigenbaum, der zum Birnenbaum im Kontrast steht, von dem die Augustinische Erzählerfigur in den *Confessiones* als Erweis für die Erbsünde stahl.⁶⁵

Im ersten Buch thematisieren die Diskutanten diese Passage sogar explizit und verhandeln darüber die Frage nach der Legitimität der Dichtung und des Dichterberufs, um die Kritik selbst durch ein Moment von Singularisierung zu subvertieren. Als Franciscus seine humanistische Bildung unter Beweis stellt, indem er zeigt, dass er die betreffende Stelle aus den *Confessiones* natürlich kennt, und den Feigenbaum erwähnt, reagiert ‚Augustinus‘ mit einem fast harschen Verweis auf die Dichtung seines Gegenübers:

Recte quidem; nec enim mirtus ulla nec hедера, denique dilecta ut aiunt Phebo laurea, quamvis ad hanc poetarum chorus omnis afficitur tuque ante alios, qui solus etatis tue contextam eius ex frondibus coronam gestare meruisti, gratior esse debet animo tuo tandem aliquando in portum ex tam multis tempestatibus revertenti, quam ficus illius recordatio, per quam tibi correctionis et venie spes certa portenditur.⁶⁶

Das Beichtgespräch ist hier eben als eine Unterhaltung unter Dichtern inszeniert. Ethisch-lebenspraktische Aspekte, die zur Sprache kommen, werden explizit auf reale Texte bezogen und die in ihnen ausbleibende *imitatio* des Augustinus als Modell guten Lebens wird von einer poetologischen Ebene überlappt: Mit dem Verweis auf die Petrarkische

⁶² Petrarca: *Secretum*, P.8, S. 16.

⁶³ Vgl. ebd., Anm. 18, S. 412.

⁶⁴ Vgl. Regn: „Pluralisierung von Wahrheit im Individuum“, S. 534f.

⁶⁵ Vgl. Gisèle Mathieu-Castellani: „La cérémonie des aveux des *Confessions* au *Secretum*“. In: *Rivista di letteratura moderna* 59 (2006), S. 1-27, hier S. 9.

⁶⁶ Petrarca: *Secretum*, I.13, S. 48.

coronatio, die in der hier aufgemachten Dichotomie weltlichen Ruhms und christlicher Heilserwartung dem „*ficus salutare*“⁶⁷ antithetisch gegenübersteht, kritisiert ‚Augustinus‘ die *variatio*, die der Imitation seines eigenen Textes beigefügt wurde. Zugleich macht er sie dadurch jedoch nochmals kenntlich und ermöglicht die Inszenierung der dichterischen *Figura* in ihrer spezifischen Potenz. Indem er den Prätext der *Confessiones* zunächst durch die besondere Nähe, die Franciscus zu den Schriften des ‚Augustinus‘ durchgehend zu haben betont, aufwertet, dann modifiziert und dann seine Modifikation wieder demonstrativ als Ausdruck seiner eigenen dichterischen Kompetenz ausstellt, generiert Petrarca ein Modell selbstbewusster auktorialer Selbstautorisierung.

In der komplexen syntaktischen Struktur dieses Ausspruchs heben sich Tadel und Lob dabei in einer Weise gegenseitig auf, die diese Kompetenz auf sprachlicher Ebene erweist. Das „*Recte quidem*“, das der Ausführung vorangeht, suggeriert aufgrund der Prägnanz noch eine klare Kritik. Gleichsam parenthetisch unterstreicht der Kirchenvater jedoch, dass, obzwar die Ruhmessucht und die damit verbundene *superbia* verurteilenswert seien und die Sodalität des „*poetarum chorus*“ in seiner Versessenheit auf den Lorbeer falsch gehe, es auf der Gegenseite, der komplementären Singularität, Petrarca sei, der am ehesten die Lorbeerkrone verdiene. Ganz im Sinne des „kompetenten Sünders“⁶⁸ wird Franciscus über die Subtexte, die die kunstvolle Satzstruktur eröffnet, ein Wissen über die eigene Sündhaftigkeit ausgestellt, wodurch dieser zur Mittelsperson zwischen paganer und christlicher Welt avanciert, sodass das Eingeständnis eines abgeschwächten Fehlers gerade das eigentliche Distinktionsmerkmal eines individuellen Bewusstseins bildet.

Eine solche Struktur scheint die eigentliche Triebfeder Petrarkischer Selbstautorisierung im *Secretum* zu sein. Ganz bewusst schafft der Autor immer wieder Brüche und Ambivalenzen mit mittelalterlichen Mustern der Welterklärung, indem er etwa Allegorien in ihrer Unverfügbarkeit ausstellt oder Wahrheitskonzepte und autoritative Bezugspunkte eines eigentlich kohärenten Referenzsystems relativiert. Hierin liegt durchaus ein Übertreten einer Grenze, das eine Epochenschwelle, beziehungsweise einen tiefgreifenden Paradigmenwechsel im Sinne einer Hinwendung zu diskrepanten und pluralen Weltmodellen

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. hierzu den Aufsatztitel von Huss: „Der kompetente Sünder“.

zu suggerieren scheint. Allerdings geht eine Debatte über den hier besprochenen Text dann fehl, wenn sie sich an Aspekten der Periodisierung im Sinne einer Mittelalter-Neuzeit-Dichotomie entlang entwickelt. Konstitutiv für die Selbstautorisierung im *Secretum*, die hauptsächlich im Zeichen einer dichterischen Singularisierung zu stehen scheint, ist nicht allein die Individualisierung, die sich in der Ausgestaltung des Franciscus als alter ego Petrarcas niederschlägt, das den Dichter lebensweltlich als Ausnahmeerscheinung präsentiert. Der Fokus liegt vielmehr auf dem Changieren zwischen Ordnungssystemen, das Petrarkischem Dichten, das diese immer wieder verlässt, um sie anschließend demonstrativ wiederherzustellen, eigen zu sein scheint.

Helge Kreisköther

Rameaus *Les Indes galantes* oder: Die Grenzüberschreitungen des Opéra-ballet.

Die Gattungsbezeichnung *Opéra-ballet* existiert, man ahnt es, allein im französischen Musiktheater. Auf den ersten Blick scheint sie etwas ‚unentschlossen‘ oder vielmehr tautologisch. Denn schon die um drei Jahrzehnte ältere Tragédie en musique (Tragédie lyrique), der von Jean-Baptiste Lully geschaffene Archetypus der französischen Barockoper, setzt sich – hierin besteht ein maßgeblicher Unterschied zur italienischen Opera seria¹ – nicht nur aus Gesangsnummern, sondern eben auch aus zahlreichen Ballettsequenzen zusammen. Aneinandergereiht in den sogenannten *divertissements* oder *fêtes*, nehmen diese *mouvements de danse* immerhin ein Drittel bis die Hälfte jedes Aufzugs einer Tragédie ein.² Gleichwohl ist die vermeintliche Doppelung insbesondere aus heutiger musik- bzw. kulturwissenschaftlicher Perspektive sinnvoll, da jenes bunte Genre, das seine Blütezeit nach Lullys Tod (1687) in der ersten Hälfte, vor allem im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts erlebt³, stilistisch und dramaturgisch schlicht anders funktioniert als seine erhabene ‚Vorläuferin‘.

Der Name *Ballettoper* respektive *Opernballett* weist zunächst auf einen bedeutenden Bühnenästhetischen Wandel hin, der um 1700 in Frankreich, vorrangig im tonangebenden Paris einsetzt: „Lullys Konzeption der Tragédie en musique als gesungenes Drama machte einer Vorstellung Platz [präziser: *koexistierte* fortan mit einer Vorstellung], in der Musik und Tanz die erste Rolle einnahmen.“⁴ Terpsichore tritt also zum ersten Mal in der Operngeschichte in ernsthafte Konkurrenz mit Melpomene.⁵

¹ Vgl. Elisabeth Schmierer: *Geschichte der Oper*. Stuttgart 2001, S. 68.

² Vgl. Graham Sadler: *The Rameau Compendium*. Woodbridge 2017, S. 79.

³ Herbert Schneider: „Opéra-ballet“. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil 7 (Mut-Que). Kassel/Stuttgart 1997, S. 650.

⁴ Schmierer: *Geschichte der Oper*, S. 62.

⁵ Bezeichnenderweise entsteht 1720 mit *La Terpsichore* ein Instrumentalstück von Jean-Féry Rebel, das die Muse des Tanzes virtuos ‚in Szene setzt‘. Vgl. Monika Woitas: *Geschichte der Ballettmusik. Eine Einführung*. D. i. Elisabeth Schmierer (Hg.): *Gattungen der Musik. Band 12*. Laaber 2018, S. 59.

Weniger mythologisch gesprochen: das Ballett und die Tonkunst als solche werden im neuartigen Opéra-ballet, „un genre moins noble et plus populaire que celui de la tragédie“⁶, in einer Weise zelebriert, welche den Anhänger:innen der versisch bzw. rezitativisch geprägten französischen Oper und ihrem antikisierenden Heroismus zunächst fremd gewesen sein muss. Die Gesetze des *Entertainments* relativieren nunmehr die ausschließliche Funktion der Bühnenmusik als *repræsentatio majestatis*.

Die affektreichen, harmonisch ausgeklügelten Gesangspartien einer Alceste, Armide, Médée u.v.m. dominieren die 1673 mit *Cadmus et Hermione* (Lully/Quinault) offiziell begründete tragische Gattung; das Opéra-ballet erhebt dessen ungeachtet – oder vielmehr: eingedenk dessen – den Tanz zum bedeutungstragenden, nicht länger beiläufigen Part im Zusammenspiel der (musikalischen) Künste.⁷ Lediglich im *Ballet-pantomime* oder im simplen Einakter, *acte de ballet*, ist die Choreographie noch essentieller.⁸ Hier wird allerdings auch kaum gesungen.

Die erste „Melange aus Ballett und Oper“⁹ schufen, nach breitem Forschungskonsens, André Campra und Antoine Houdar de La Motte mit *L'Europe galante*, uraufgeführt im Jahr 1697.¹⁰ Ein signifikanter struktureller Unterschied zur Tragédie en musique wird hierin bereits offenkundig: Die Ersetzung der klassischen fortlaufenden Fünf-Akt-Handlung durch zwei bis vier (seltener auch fünf) separate *entrées*.¹¹ Diese in sich geschlossenen Auf- bzw. Einzüge, Quasi-Akte, sind nunmehr einzig durch ein direkt im Prolog eingeführtes Oberthema lose miteinander verknüpft¹² – dem Rokokogeschmack gemäß in aller Regel *l'amour*, personifiziert durch Venus oder den umtriebigen Cupido selbst¹³ –, wahren aber mittels ihrer heterogenen Settings und musikalischen Stimmungen eine bislang ungekannte Eigenständigkeit.

⁶ Sylvie Bouissou: „Les Indes galantes“ [Booklet-Text]. In: Jean-Philippe Rameau: *Les Indes galantes. Opéra-Ballet en un prologue et quatre actes*. Livret de Louis Fuzelier. Les Arts Florissants, William Christie. Arles 1991, S. 12.

⁷ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 642f.

⁸ Ebd., S. 643.

⁹ Woitas: *Geschichte der Ballettmusik*, S. 55.

¹⁰ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 641.

¹¹ Vgl. Sadler: *Rameau Compendium*, S. 145 und Woitas: *Geschichte der Ballettmusik*, S. 55.

¹² Vgl. Sadler: *Rameau Compendium*, S. 145.

¹³ So etwa in *L'Europe galante*, in einem der letzten Opéra-ballets, *Les fêtes de Paphos* (1758), und auch in *Les Indes galantes*; andere Werktitel wie *Les voyages de l'Amour* (1736), *Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1747) u. a. verweisen ohnehin auf die Omnipräsenz der Liebe. Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 644f. u. 650.

In seiner Schrift *Der vollkommene Capellmeister* beschreibt der Hamburger Johann Mattheson schon 1739 prägnant und treffend diese Auffälligkeit des neuen Genres: „Es [das Opéra-ballet] hat ein Vorspiel von zween Auftritten. Das Wercklein selbst ist in keine Handlungen, sondern nur in drey Aufzüge, die nicht zusammen hangen, eingetheilet.“¹⁴ In diesem Sinne gibt es in *L'Europe galante* beispielsweise folgende separierte (und dem Epochenklischee entsprechende) Schauplätze: eine französische Ortschaft auf dem Lande, eine verborgene spanische *plaza*, einen italienischen Ballsaal sowie den Garten eines türkischen Serails.¹⁵

Innerhalb eines gesamten Opéra-ballet sorgt diese „locker gefügte [...] Narration“¹⁶, ähnlich den *masques* und *semi-operas* im Raum des englischen Musiktheaters¹⁷, für reizvolle Kontraste und eine ungleich höhere Abwechslung als in der unflexiblen, schematischen Tragédie. Während die kompositorischen Bestandteile von musikalischer Tragödie und Ballettoper also, oberflächlich betrachtet, identisch sind – Ouvertüre, Prolog, dialogisierende *récits* (Rezitative), *airs*, Ensembles, Chöre, Ballettsequenzen und programmatische *scènes* (Sturm, Kampf, Traum usw.) weisen grundsätzlich beide Gattungen auf¹⁸ –, werden fundamentale Unterschiede eher im Hinblick auf die jeweilige dramaturgische Konzeption deutlich. Im Falle des Opéra-ballet steht diese in enger Beziehung zu der Etablierung eines neuen *goût*, der nicht zuletzt im französischen Musiktheater hervortritt.

Dem mythologischen oder seltener frühneuzeitlich-ritterlichen Plot der Tragédie en musique mit seinen verworrenen Intrigen, Gegenintrigen etc. setzt das Opéra-ballet überschaubare, idyllische, häufig pastorale Szenerien, weniger ‚staatstragende‘, nur selten zugespitzte Konflikte und vor allem bürgerlich-komödiantische Figuren aus der Gegenwart (oder jüngeren Vergangenheit) entgegen.¹⁹ Die Liebe, die in der französischen Barockoper neben Tugend (*vertu*), Ruhm (*gloire*) und Treue (*fidélité*) beinahe noch als Prima inter Pares erscheint, wird im neuen Genre, wie bereits erwähnt, zum

¹⁴ Zitiert nach: Schneider: „Opéra-ballet“, S. 642.

¹⁵ Vgl. Antoine Houdar de La Motte: *L'Europe galante*. Livret/Libretto. In: André Campra: *L'Europe galante* (1697). Les Nouveaux Caractères, Sébastien d'Hérin. Versailles 2017, S. 39, 46, 51 u. 58.

¹⁶ Woitas: *Geschichte der Ballettmusik*, S. 56.

¹⁷ Vgl. Ulrich Michels: *dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München 2008. S. 285.

¹⁸ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 644.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 641ff.

einheitsstiftenden inhaltlichen Leitmotiv. Uranie²⁰ bringt es in *La Lyre enchantée*, der II. Entrée aus Rameaus Dreiakter *Les surprises de l'Amour* (1748), auf den Punkt: „La sagesse est de bien aimer, // Et d'aimer toujours sans partage.“²¹

Zeitgenössischen Stilattributen wie *vif*, *léger* und *galant* Rechnung tragend²², markiert die Erfindung des Opéra-ballet daher, im Wortlaut von Ernst Bücken, den „Durchbruch des Rokokogeschmacks durch das feierliche Pathos des Lullyschen Barocks“²³. Zwar stellt das Rokoko streng genommen überhaupt keine musikhistorische Epoche dar²⁴ und ist auch in der Literaturwissenschaft als Epochenbegriff umstritten²⁵, doch Bückens Zuweisung scheint treffend, da die Charakteristika der interdisziplinären ‚Mode‘ Rokoko – als Endphase oder Ablösung des Barock betrachtet – tatsächlich auf die musikalische Sphäre der Ballettoper übertragen werden können: „[A]lles Repräsentative und Heroisch-Großartige wird jetzt abgelehnt zugunsten des Kleinen, Intimen, Zierlichen, Ironisch-Scherzhaften und Sinnlich-Spielerischen, das auch empfindsame Züge trägt.“²⁶

Dass es sich beim postulierten ‚Geschmackswandel‘, insbesondere im französischen Raum, keinesfalls um ein musik- bzw. theatergeschichtliches Einzelphänomen handelt, zeigt indessen schon ein kurzer Exkurs in die anderen *beaux-arts* der, wenn man sie so nennen will, Rameau-Epoche. In der Lyrik entstand etwa mit der *poésie fugitive* (synonym auch „poésie légère“²⁷ oder „poésie de circonstance“²⁸ genannt) gegen Ende des 17. Jahrhunderts, zeitgleich mit dem Opéra-ballet, eine „im

²⁰ D. i. die Muse Urania.

²¹ Pierre-Joseph Bernard: „Les Surprises de l'Amour“. Livret/Libretto. In: Jean-Philippe Rameau: *Les Surprises de l'Amour. Opéra-ballet*. Paris, 1758. Livret: Pierre-Joseph Bernard (Gentil-Bernard). *Les Nouveaux Caractères*, Sébastien d'Hérin. San Lorenzo de El Escorial 2013. S. 46.

²² Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 642.

²³ Michels: *dtv-Atlas Musik*, S. 283.

²⁴ Im Bezug auf den Epochenwechsel von Barock zu Klassik zwischen 1720 und 1760 spricht man in der Musikwiss. eher von *Früh-* oder *Vorklassik*, von *galantem* bzw. *empfindsamem* Stil – verknüpft vor allem mit Komponisten wie C. Ph. E. Bach, Gluck, Johann Stamitz u. dem jungen Haydn. Vgl. Michels: *dtv-Atlas Musik*, S. 333.

²⁵ Vgl. Gisela Henckmann: „Rokoko“. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 2007. S. 656.

²⁶ Henckmann: „Rokoko“, S. 657.

²⁷ Vgl. Günther Schweikle: „Poésie fugitive“. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 2007. S. 590.

²⁸ Vgl. Gisela Schlüter: „Von der Aufklärung bis zur Französischen Revolution“. In: Jürgen Grimm und Susanne Hartwig (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*. 6., vollständig neubearbeitete Auflage. Stuttgart 2014. S. 239

höfischen Umkreis und Milieu der Salons angesiedelte Gelegenheitsdichtung“²⁹, die anakreontisch gefärbt war und Allzu-Erhabenes ablehnte.³⁰ Auch hierin wird kaum etwas anderes besungen als die Macht der Liebe. Beispielhaft angeführt seien Verse aus *L'art d'aimer* (1740; Erstdruck 1775) von Pierre-Joseph „Gentil“ Bernard, bezeichnenderweise der spätere Librettist von Rameaus Tragédie *Castor et Pollux* (1737/54): „Ce sentiment soumis, tendre, ingénu, // Prompt, mais durable; ardent, mais soutenu; // Qu'émeut la crainte, et que l'espoir enflamme.“³¹ Und auch in der kontemporären Malerei bricht sich ein legerer, geschwungener Stil Bahn, der überbordende höfische Elemente verschmäh. So lösen die pastoralen, unterschwellig erotischen Sujets der sogenannten *Fêtes galantes*³², repräsentiert durch Antoine Watteau (1717: *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*), Nicolas Lancret, Jean-Baptiste Pater etc., die royale Gemäldekunst eines Charles Le Brun ab³³, während Claude Gillot mit seinen Darstellungen der Gaukler des Théâtre-Italien gleichermaßen eine Rokoko-Ästhetik einläutet.³⁴

Heitere Momentaufnahmen werden demnach im Frankreich des frühen 18. Jahrhunderts zunehmend beliebter, Figurationen des Amourösen, Unbeschwerten, Im-Aufbruch-Begriffenen bestreiten sukzessive – in allen Künsten – die etablierte Alleinherrschaft von Pathos, *grandeur* und *noblesse*. Kythera als mythische Insel der Aphrodite, ein exemplarisches, besonders anschauliches Sujet der französischen Rokokomalerei, steht demzufolge keineswegs für einen willkürlich von Watteau gewählten und dargestellten Landstrich, sondern für einen weitreichenden Topos:

Die liebesethische Konzeption des Gemäldes von Watteau [d. i. *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*] und die Annahme desselben durch die Akademie als Historienbild belegen den mit dem Sujet verbundenen Anspruch. Das lange 18. Jahrhundert wird sich Kythera und der mit der Insel verbundenen Liebeskonzeption noch besonders widmen. Allerdings geht mit dieser ja auch schon sprichwörtlich belegten Idee eines „faire un voyage à Cythère“ [...] sowohl der Verlust der christlich-ethischen Konzeption einher als auch eine

²⁹ Vgl. Schweikle: „Poésie fugitive“, S. 590.

³⁰ Schlüter: „Von der Aufklärung bis zur Französischen Revolution“, S. 239.

³¹ Pierre-Joseph Bernard: *L'art d'aimer*. Notice et notes par F. de Donville. In: François Tulou (Hg.): *Petits poèmes érotiques du XVIII^e siècle*. Paris 1889. S. 5.

³² Auf das höfische, später salontaugliche Konzept der *Galanterie* kann aufgrund des begrenzten Umfangs in diesem Aufsatz nicht näher eingegangen werden.

³³ Vgl. Schmierer: *Geschichte der Oper*, S. 61f.

³⁴ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 643.

Popularisierung, die sich in den verschiedensten Gattungen und Medien niederschlägt.³⁵

Unter diese „verschiedensten Gattungen und Medien“ fällt demgemäß auch das Opéra-ballet. Wie singt schließlich Valère am Ende der I. Entrée aus Rameaus *Les Indes galantes*, als er mit seiner Geliebten Émilie endlich zurück in die Heimat aufzubrechen gedenkt: „Hâtez-vous de vous embarquer, // Jeunes cœurs, volez à Cythère!“³⁶

Im Bereich des Musiktheaters erfährt der ‚kytherische *goût*‘ seit Ende des 17. Jahrhunderts zusätzlich eine komische Akzentuierung. Wie die ältere *Comédie lyrique*, die heitere Schwester der Tragédie lyrique (en musique) mit einer gleichermaßen ‚fließenden‘ Handlung, adaptieren die ersten Opéra-ballets dementsprechend stilistische Elemente des improvisationsfreudigen Jahrmarkttheaters, in Paris *Théâtre de la foire* genannt³⁷, und bringen diese auf die Bühne der vormals ausschließlich für ernste Stoffe reservierten Académie royale de musique.³⁸ Ermöglicht respektive begünstigt wird diese ‚Horizontenerweiterung‘ des Musiktheaters auch durch die Popularität der Commedia dell’arte, die seit der Ausweisung der Comédie-Italienne aus der französischen Hauptstadt im Jahr 1697³⁹ stetig angewachsen ist.⁴⁰

Offenheit, Flexibilität und Heiterkeit erscheinen vor dem Hintergrund eines etwas in die Jahre gekommenen französischen Klassizismus und seinem poetologischen Regelkanon gewiss attraktiv. Das Bedürfnis des zeitgenössischen Pariser Publikums nach ebendiesen Eigenschaften dürfte insbesondere aus Sicht der Opernkomponisten aber auch eine große praktische Herausforderung bedeutet haben. Nicht umsonst stellt der Librettist Pierre-Charles Roy noch 1753 spöttisch fest, das Opéra-ballet korrespondiere hervorragend mit einer stereotypen französischen Kardinaltugend – *l’impatience*.⁴¹ Positiver ausgedrückt verlangt das Publikum aus der Zeit Campras, Rameaus und

³⁵ Kirsten Dickhaut: „Kytherische Liebe. Liebe auf Kythera.“ In: Kirsten Dickhaut (Hg.): *Liebesemantik. Frühneuzeitliche Darstellungen von Liebe in Italien und Frankreich*. Wiesbaden 2014. S. 325.

³⁶ Louis Fuzelier: „Les Indes galantes“. Livret/Libretto. In: Jean-Philippe Rameau: *Les Indes galantes. Opéra-Ballet en un prologue et quatre actes*. Livret de Louis Fuzelier. Les Arts Florissants, William Christie. Arles 1991. S. 54.

³⁷ In diesem Umfeld sammelt auch der junge Rameau erste theaterpraktische Erfahrungen. Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 3.

³⁸ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 645.

³⁹ Ergo dasselbe Jahr, in dem das Opéra-ballet *L’Europe galante* seine Uraufführung erlebt.

⁴⁰ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 645.

⁴¹ Vgl. Cuthbert Girdlestone: *Jean-Philippe Rameau. His Life and Work*. Newly revised and corrected edition. New York 1969. S. 322.

Mondonvilles (ergo ca. 1695–1760) nach einem besonders hohen musikalischen Abwechslungsreichtum. Die traditionsreichen Gattungen Oper (Tragédie en musique) und Ballett (nicht erst seit Ludwig XIV. von königlicher Relevanz: *ballet de cour*) können, für sich allein genommen, dieses Bedürfnis nicht mehr länger befriedigen. Dementsprechend honorieren Theatergänger:innen auf lange Sicht nur noch jene Werke bzw. Werkteile (einzelne Entrées), die überdurchschnittlich unterhaltsam, d.h. im Vergleich mit früheren Stücken hinsichtlich ihres Sujets und musikalischen Gehalts erkennbar *innovativ* gewesen sind. Auf kaum ein Werk der Gattung Opéra-ballet trifft letzteres – gerade durch die Brille des 21. Jahrhunderts betrachtet – in so hohem Maße zu wie auf *Les Indes galantes*, Jean-Philippe Rameaus ambitionierte Koproduktion mit dem Textdichter Louis Fuzelier. Hierzu später mehr.

Die Sorge vor dem schnellen Überdruß des Opernpublikums führt indessen zu bizarren Praktiken, die weit entfernt von einem heutigen Verständnis von Werktreue oder Originalität liegen. So war es zwischen 1700 und 1750 keinesfalls verpönt, sondern vielmehr kompositorisch-kommerzieller ‚Common Sense‘, einzelne Entrées eines erfolglosen Opéra-ballets nach dessen Uraufführung zu revidieren, radikal zu kürzen respektive zu erweitern oder schlichtweg auszutauschen – ein Prozess, der mitunter erst nach Dekaden abgeschlossen war.⁴² Grundsätzlich handelt es sich hierbei um keinen französischen ‚Sonderfall‘ in der Musiktheatergeschichte, bedenkt man etwa, wie viele Jahre Beethoven an seinem Opernprojekt *Leonore* alias *Fidelio* arbeitete, um es mehrfach fundamental umzugestalten und es letztlich vom dialogischen Singspiel in eine heroische Freiheitsoper zu transformieren.⁴³ Doch im barocken Frankreich ist man nach 1700, also bereits in der Frühphase des Opéra-ballet⁴⁴, zu der weitreichenden Praxis übergegangen, Entrées und Prologe aus verschiedenen Werken sowie eigenständige *actes de ballet* desselben oder sogar unterschiedlicher Komponisten zu einem völlig neuen Sammelsurium zusammenzustellen, welches dann, etwas irreführend, *fragment* genannt wird.⁴⁵ Ganz nach dem Prinzip: Erfreut sich eine bestimmte Entrée auffälliger Beliebtheit

⁴² Schon die komplexe Entstehungs- und Revisionsgeschichte der *Indes galantes* (1735–61) belegt dies sehr anschaulich.

⁴³ Vgl. Helga Lühning: „Einführung“. In: Ludwig van Beethoven: *Leonore oder der Triumph der ehelichen Liebe. Fidelio. Eine Oper in zwei Aufzügen*. Herausgegeben und eingeleitet von Helga Lühning. Mit einem Nachwort von Dörte Schmidt. Stuttgart 2009. S. 10.

⁴⁴ Genauer gesagt seit 1702 (Campra/Danchet: *Les fragments [sic] de Monsieur de Lully*). Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 97.

⁴⁵ Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 97.

– sei es auch nur aufgrund einiger ohrwurmhafter *airs* –, darf damit gerechnet werden, dass man ihr in einem völlig anderen Werkzusammenhang, gewissermaßen als ‚Recycling-Produkt‘, wiederbegegnet.

Mit den Französinen und Franzosen jener Epoche sollte wegen ihrer ‚Flutterhaftigkeit‘ aber auch nicht zu hart ins Gericht gegangen werden, denn auch andere Nationen kultivierten im Barock interessante Mischformen der Vokal- bzw. Bühnenmusik. Zu nennen wäre z. B. das *pasticcio* der zeitgenössischen italienischen Oper, das Händel und andere Seria-Komponisten bekanntlich als Entertainment zur Pausenfüllung nutzen⁴⁶, oder – wenngleich eher Ergebnis einer Textänderung als einer völligen Neuzusammenstellung – das sogenannte Parodieverfahren in Johann Sebastian Bachs Kantatenwerk⁴⁷. Von der selbstverständlichen Übernahme früher komponierter oder fremder Melodien bis hin zur willkürlichen Aneinanderreihung mehrerer in sich geschlossener Akte: Eine gewisse *souplesse d’esprit* war, wenn man so möchte, ein ästhetischer Leitstern für die Komponistengenerationen des 18. Jahrhunderts. Doch zurück zu den Eigenheiten des Opéra-ballet.

Wenn bereits die „locker gefügte [...] Narration“⁴⁸ der Entrées, für sich genommen, Hörer:innen bzw. Zuschauer:innen weitaus weniger Konzentration abverlangt als die durchgehende, lange und oft langatmige Handlung einer *Tragédie lyrique en cinq actes*, so kommt die Neuzusammenstellung und somit -kontextualisierung einzelner Aufzüge diesem vermeintlich regressiven Rezeptionsvermögen noch weiter entgegen. Aus unserer heutigen Distanz von annähernd 300 Jahren lässt sich das Bestreben, ein vielschichtiges Œuvre in losgelöste kürzere Werkbestandteile zu zergliedern und diese immer wieder neu zu vermarkten, aber durchaus auch als *progressiv* einstufen.

Wie Sylvie Bouissou festgestellt hat, antizipiert das Opéra-ballet mitsamt seinen *fragments* schließlich unser schnelllebiges digitales Zeitalter, genauer gesagt „l’avancée lente mais sûre de l’ère du vidéo-clip“⁴⁹. Zumindest lässt das Genre bereits die Vorliebe

⁴⁶ Vgl. Schmierer, *Geschichte der Oper*, S. 74.

⁴⁷ Vgl. Martin Geck: *Johann Sebastian Bach*. 5., überarbeitete Auflage. Reinbek bei Hamburg 2008. S. 104 u. 140f. Parodien wurden wiederum auch in der franz. Barockmusik angewandt, allerdings in einem anderen, *tänzerischen* Zusammenhang: „French librettists were often required to adapt words to existing dance movements. [...] The resulting dance song was known as a *parodie* [...]“ (Sadler, *Rameau Compendium*, S. 153.)

⁴⁸ Woitas, *Geschichte der Ballettmusik*, S. 56.

⁴⁹ Bouissou: „Les Indes galantes [Booklet]“, S. 13.

für eine kurzweilige musikalische Sinnlichkeit erahnen⁵⁰ und repräsentiert, wie in den nachfolgenden Jahrhunderten die hybriden Gattungen Singspiel, Zauber- und Märchenoper, Revue, Musical etc. den Stilpluralismus einer popkulturellen Epoche *avant la lettre*.

Die terminologische Klassifizierung entsprechender Werke als Opéra-ballet scheint angesichts ihrer spezifischen Dramaturgie, kompositorischen Verfasstheit und besonderen zeitgenössischen ‚Vermarktung‘ allemal gerechtfertigt. Problematisch ist die in der musikologischen Forschung längst etablierte Benennung allein aufgrund ihrer anachronistischen Prägung. Während Stücke mit den skizzierten Charakteristika, die ihre Hochphase vor allem zwischen 1715 und 1735 erleben⁵¹, zeitgenössisch schlicht *ballet* oder – seit Louis Fuzeliers Libretto zu *Les fêtes grecques et romaines* (1723) – *ballet héroïque*⁵² genannt werden, sprechen erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts Textdichter und Theoretiker von „Opéra-ballets“.⁵³ Erstmals werden letztere in folgenden musik- bzw. bühnenästhetischen Schriften als solche benannt: 1758 in *Le Spectacle des beaux-arts* von Jacques Lacombe, 1769 in *De l'art du théâtre* von Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, 1775 in den *Anecdotes dramatiques* von Jean-Marie-Bernard Clément.⁵⁴ Man beginnt also erst, das Opéra-ballet schärfer zu definieren, als es beinahe wieder ausgestorben ist.

Die Verwirrung scheint überdies komplett, wenn 1760 in *Ballets, opéra, et autres ouvrages lyriques* von Louis-César de la Baume Leblanc⁵⁵ und noch 1791 in der von Framéry und Ginguené herausgegebenen *Encyclopédie méthodique* von „Ballet-opéra“ die Rede ist⁵⁶ – sicher kein bloßer Verwechslungs- oder Druckfehler, sondern ein Indiz für die mangelnde Festlegung einer einheitlichen Bezeichnung im Blütejahrhundert dieses „allein der französischen Nation eigen[en]“⁵⁷ Gattungspänomen. Wie im Falle der

⁵⁰ Wenngleich die Spieldauer einer Entrée mit der Länge eines selten über fünf Minuten hinausgehenden Clips kaum zu vergleichen ist, mag doch die im Opéra-ballet zur Schau gestellte ‚Liebestollheit‘ ihre Entsprechung in den thematisch nicht minder begrenzten, sexualisierten Musikvideos des Pop-Zeitalters gefunden haben.

⁵¹ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 643 u. 648.

⁵² In den Entrées des *Ballet héroïque* treten in der Regel Figuren aus der antiken Geschichte anstelle mythologischer Held:innen auf. Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 34.

⁵³ Vgl. ebd., S. 34 u. 145.

⁵⁴ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 642.

⁵⁵ Auch: La Baume Le Blanc (1708–1780).

⁵⁶ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 642.

⁵⁷ Ebd.

Tragédie (mise) en musique vs. Tragédie lyrique⁵⁸ obliegt es heutigen wissenschaftlichen Betrachtungen, sowohl die irreführende zeitgenössische Terminologie als auch (zwecks einer ‚logischen‘ Übersichtlichkeit) neuere musikhistorische Erkenntnisse zu berücksichtigen.

Wenn das Ballet héroïque also mitunter einen zusammenhängenden Plot ohne Entrées aufweist⁵⁹, sollte es – anders als zu Rameaus Lebzeiten – systematisch vom Opéra-ballet abgegrenzt werden. Daraus folgt, dass nur ein gewisser Teil der im 18. Jahrhundert mit *ballet héroïque* betitelten Werke nach heutigen ‚Maßstäben‘ der Kategorie *opéra-ballet* zugerechnet werden kann. Noch offenkundiger wird die gattungstheoretische Begriffsdiskrepanz in Bezug auf die am weitesten verbreitete zeitgenössische Klassifizierung zahlloser Werke als bloßes *ballet*. Hier gilt es aus moderner Perspektive, sorgfältig zu unterscheiden zwischen Kompositionen, die eindeutig Opéra-ballet-Gestalt haben – Rameaus *Les Indes galantes* von 1735/36 oder *Les fêtes d’Hébé* von 1739 beispielsweise – und jenen, die ohne Entrée-Reihung auskommen und daher dem geschlossenen *acte de ballet* entsprechen.

Letztlich weist die begriffliche Problematik rund um das Opéra-ballet just auf dessen Alleinstellungsmerkmal in der (französischen) Geschichte des Musiktheaters hin: die vielfältige *mélange* von Genres, die in ihrer gesamten Bandbreite lustvoll zwischen den Polen Lully’scher *noblesse* und komödiantischem Vergnügen, zwischen dramaturgisch komplexer *mini-tragédie* bzw. *-comédie*⁶⁰ und vermeintlich sinnentleerer *marivaudage* changiert.⁶¹

Auch *Les Indes galantes*, ein Stück, das in seiner ursprünglichen Gestalt (noch unter dem Titel *Les Victoires galantes*) am 23. August 1735, in erweiterter Fassung mit allen vier Entrées am 10. März 1736 in der Pariser Académie royale uraufgeführt wird, erscheint in zeitgenössischen Quellen häufig als „ballet héroïque“.⁶² Tatsächlich entspricht es

⁵⁸ Diese beiden Varianten werden von der neueren Musikwissenschaft (so auch in diesem Aufsatz) synonym gebraucht. Graham Sadler weist nach, dass die zu Lebzeiten von Lully/Rameau ausschließlich „Tragédie [mise/remise] en musique“ genannten Werke jedoch erst seit Mitte des 18. Jhs. als „Tragédie lyrique“ bezeichnet werden, um sie schärfer von der Tragödie des Sprechtheaters abzugrenzen (*lyrique* = die Gesangskunst betreffend). Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 210.

⁵⁹ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 642.

⁶⁰ Sylvie Bouissou nennt die II. Entrée aus *Les Indes galantes*, *Les Incas du Pérou*, treffend eine „mini-tragédie en musique“. Vgl. Bouissou: „Les Indes galantes [Booklet]“, S. 15.

⁶¹ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 649.

⁶² Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 108.

allerdings sämtlichen formalen und dramaturgischen Kriterien des Opéra-ballet: Auf Ouvertüre und Prolog folgen voneinander unabhängige Entrées, die unterschiedliche ‚Färbungen‘ aufweisen (nach Sylvie Bouissou: *dramatique, tragique, bucolique* und *comique*⁶³) und nur durch das gemeinsame Oberthema verknüpft sind: die Liebe. In diesem Fall geht es jedoch nicht um Amors Verstrickungen in vier Landstrichen Europas (wie noch bei *L'Europe galante*), sondern geographisch weitreichender über getrennte und wieder vereinte Liebespaare in vier (für damalige Begriffe) exotischen Erdteilen – der Türkei, dem Inka-Reich (Peru), Persien⁶⁴ und einer Waldlandschaft Nordamerikas.

Zusammen mit Jean-Philippe Rameaus fünf großen Beiträgen zur Gattung *Tragédie en musique* – *Hippolyte et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749) und *Les Boréades* (1763) – und mit seiner kunstvollen *Comédie lyrique* *Platée* (1745) gehören *Les Indes galantes* zu den wegweisenden Werken des Komponisten, Musiktheoretikers, Cembalisten und Organisten, der erst vergleichsweise spät (im 50. Lebensjahr) zum Musiktheater gekommen ist. Bis 1773 wird das kontrastreiche Stück mit den Entrées *Le Turc généreux*, *Les incas du Pérou*, *Les Fleurs – Fête persane* und *Les Sauvages* in Paris immerhin 320 mal gegeben⁶⁵; ein Jahr später beginnt die Gluck-Ära in der französischen Hauptstadt, die das gesamte alte Repertoire schnell verschwinden lässt.⁶⁶ Die Französische Revolution tut im Hinblick auf das Vermächtnis der ‚Hofmusiker‘ des verhassten *Ancien Régime* ihr übriges – Rameau ist immerhin 1745 zum „Compositeur de la musique de la chambre du roi“ ernannt und einige Monate vor seinem Tod in den Adelsstand erhoben worden.⁶⁷

Les Indes galantes geraten in der Folge, wie die meisten Bühnenwerke Rameaus, für fast 200 Jahre in vollständige Vergessenheit, bevor das Stück im Juni 1952 in einer monumentalen Inszenierung der Opéra Garnier (Regie: Maurice Lehmann, Dirigat: Louis

⁶³ Vgl. Bouissou: „Les Indes galantes [Booklet]“, S. 13.

⁶⁴ Schnell lässt der modische Schauplatz des Vorderen Orient (bei Fuzelier: der Palast des liebeskranken Prinzen Tacmas) an die *Lettres persanes* eines Montesquieu (Erstveröffentlichung 1721) denken.

⁶⁵ Vgl. Bouissou: „Les Indes galantes [Booklet]“, S. 14.

⁶⁶ Vgl. Benoît Dratwicky: „Charles-Hubert Gervais. Hypermnestre.“ In: Gervais, Charles-Hubert: *Hypermnestre. Tragédie. Paris, 1717*. Purcell Choir, Orfeo Orchestra, György Vashegyi. San Lorenzo de El Escorial 2019. S. 29.

⁶⁷ Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 6 u. 10ff.

Fourestier) wieder aufgeführt wird – und sich bis 1965 im Repertoire hält.⁶⁸ Jüngste Inszenierungen – vor allem Bordeaux 2014 (Regie: Laura Scozzi, Dirigat: Christophe Rousset) und Paris 2019 (Regie: Clément Cogitore, Dirigat: Leonardo García Alarcón) – zeugen heute wieder von einem wachsenden Interesse des intermedialen Regietheaters an Rameaus Ballettoper. Der Zeitzeuge Voltaire, gewöhnlich um keinen Angriff auf sein intellektuelles Umfeld verlegen, hat also Recht behalten mit seiner Prophezeiung in einem unmittelbar nach der Uraufführung verfassten Brief (11.09.1735): „Je crois que la profusion de ses doubles croches peut révolter les lullistes⁶⁹. Mais à la longue, il faudra bien que le goût de Rameau devienne le goût dominant de la nation, à mesure qu’elle sera plus savante.“⁷⁰

Gemessen an diesen Zeilen sprengen Rameau (1683–1764) und sein Librettist Fuzelier (1672/74–1752) den Rahmen dessen, was seit André Campra innerhalb des neuen ‚leichtfüßigen‘ Genres üblich war. Zum einen hebt Voltaire den Reichtum von Zweiunddreißigstelnoten in der Partitur der *Indes galantes* hervor – ein ironischer Verweis auf Rameaus Ideenreichtum und orchestrale Klangfülle, wie ihn Campra bereits nach der Uraufführung von *Hippolyte et Aricie* 1733 ganz ähnlich angebracht hatte.⁷¹ Zum anderen spielt der Philosoph auf den konservativen Geschmack der sogenannten *lullistes* an. Diese werden sich bekanntlich – empört über Rameaus Abkehr vom streng gebauten, deklamatorischen Rezitativ, über seine zahlreichen musikdramatischen Neuerungen und satztechnisch-harmonischen Kühnheiten – bis in die 1750er Jahre hinein eine geistige Fehde mit den *ramistes* um die ideale Beschaffenheit der französischen Oper liefern.⁷² Letztlich geht es hierbei um die zweifellos älteste opernästhetische Frage, ob Wort oder Musik das Primat hat.

⁶⁸ Vgl. Benoît Dratwicki: „La Renaissance des *Indes galantes* en France à l’époque moderne.“ In: Jean-Philippe Rameau: *Les Indes galantes. Version de 1761*. Purcell Choir, Orfeo Orchestra, György Vashegyi. San Lorenzo de El Escorial 2018. S. 29.

⁶⁹ Bezeichnung für die Lully-Anhänger, die weit über den Tod des Florentiners hinaus (im Grunde bis zur neueren *Querelle des Bouffons* 1752–54) dessen (Rezitativ-)Ästhetik in der Tragédie en musique als mustergültig betrachten.

⁷⁰ Aus einem Brief Voltaires an Nicolas-Claude Thiériot (1697–1772). Zitiert nach: Bouissou, Sylvie: Jean-Philippe Rameau. Musiciens des Lumières. Paris 2014. S. 363.

⁷¹ Campra (1660–1744) soll gegenüber dem Prince de Conti, einem stadtbekanntem Opernmäzen, geäußert haben: „Il y a dans cet opéra [*Hippolyte*] assez de musique pour en faire dix“. Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 49.

⁷² Zur Lully-Partei zählen u. a. Pierre-Charles Roy (1683–1764), die Komponisten Jean-Joseph Mouret (1682–1738) und Jean-Marie Leclair (1697–1764); erklärte Rameau-Anhänger sind wiederum Geistesgrößen wie Voltaire und Diderot. Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 122 u. 186.

Tatsächlich nimmt die Lully-Partei besonders an Rameaus zweiter Bühnenkomposition Anstoß – obgleich es sich bei *Les Indes galantes* ‚nur‘ um ein Opéra-ballet handelt. So schreibt Pierre-François Guyot Desfontaines als vehementer Kritiker: „[C]’en est trop. Je suis tirillé, écorché, disloqué dans la diabolique sonate [sic] des *Indes galantes*, j’en ai la tête tout ébranlée.“⁷³ Selbstredend gibt es auch unmittelbar gegensätzliche Positionen – andernfalls wären *Les Indes galantes* nicht 1743, 1751 und 1761 wiederaufgenommen, in den Jahrmarktstheatern parodiert oder gar ins Italienische übertragen worden.⁷⁴ De facto setzt die Verbannung von der Bühne also, wie zuvor schon dargelegt, erst lange nach Rameaus Tod ein, unabhängig von den intriganten Bemühungen der *lullistes*.

In Voltaires zitiertem Briefauszug heißt es weiterhin (frei übersetzt), dass die französische Nation gut beraten sei, die Ästhetik Rameaus als die ihrige, mustergültige anzunehmen. Nach seinem bereits aufrüttelnden Operndebüt mit *Hippolyte et Aricie* gelingt dem Komponisten der *Indes galantes* also offenkundig ein programmatischer Richtungswechsel des französischen Musiktheaters. Zusammengefasst: In einer Epoche, in der Lully-Epigonen wie das Duo François Francœur und François Rebel (1735: *Scanderberg*) oder Pascal Collasse (1736: *Thétis et Pélée*) nur geringfügig von der Tradition der Tragédie en musique abweichen⁷⁵ und Opéra-ballets für gewöhnlich eher ‚substanzlos‘ und ‚seicht‘ (eben *rokokohaft*) daherkommen⁷⁶, überrascht Rameau mit einem unerhört dichten, musikalisch höchst anspruchsvollen ‚Tanzstück‘.

Die Voltaire’sche Klassifizierung als „plus savante“ dürfte folglich im Sinne von ‚komplexer‘, ‚anspruchsvoller‘ (für die Zuschauer:innen), aber auch ‚reichhaltiger‘ hinsichtlich des erwartbaren musikdramatischen Ausdrucksspektrums zu verstehen sein. Formelle Anlage, Instrumentierung, Harmonik sowie der Textgehalt der *Indes galantes* hinterlassen offenkundig Spuren in den musikinteressierten und auch philosophisch-intellektuellen Pariser Zirkeln des Siècle des Lumières.⁷⁷

⁷³ Zitiert nach: Sylvie Bouissou: *Jean-Philippe Rameau. Musicien des Lumières*. Paris 2014. S. 400.

⁷⁴ Vgl. Bouissou, *Jean-Philippe Rameau*, S. 402.

⁷⁵ Vgl. Regine Klingsporn: *Jean-Philippe Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit. Opernkomposition, Musikanschauung u. Opernpublikum in Paris 1733-1753*. Stuttgart 1996. S. 21.

⁷⁶ Vgl. Schmierer, *Kleine Geschichte der Oper*, S. 64.

⁷⁷ Notabene: Die literarische (Früh-)Aufklärung überschneidet sich rein chronologisch, insbesondere im französischen Raum, mit den Ausläufern des musikalischen Barock (seltener auch: Rokoko).

Sylvie Bouissou verweist exemplarisch auf Rameaus souveräne Synthese französischer und italienischer Stilelemente in *Les Indes galantes*⁷⁸ – eine Gestaltungsweise, die operngeschichtlich erst 1781 mit Mozarts *Idomeneo, re di Creta* auf ihrem Gipfelpunkt angelangt ist.⁷⁹ So stehen vergleichsweise schlichte *airs* und *Rondeaux* neben virtuosen, von der Opera seria inspirierten Da-capo-Arien wie z. B. Fatimes „Papillon inconstant“ in der III. Entrée.⁸⁰ Rameaus durchkomponierte *scènes* zur Schilderung von Stürmen (I. Entrée), Erdbeben und Vulkanausbrüchen (II.) stecken voller instrumentaler Klangeffekte (vor allem in den Streichern), die mitunter Passagen von Hector Berlioz (*Symphonie fantastique*) oder sogar Béla Bartók antizipieren.⁸¹

Außerdem untersteicht Bouissou die exzeptionelle Gestaltung einer Ensembleszene, wie man sie eigentlich erst vom klassischen Mozart (Da-Ponte-Opern) kennt, nämlich das Duett des Liebespaares Phani und Carlos in der Szene II.7 („Pour jamais, l’amour nous engage“). Dieses wird durch die zornigen Einwürfe des Sonnenpriesters Huascar („Non, non, rien n’égale ma rage“) zu einem *Terzett*, das textliche ‚Chaos‘ innerhalb der Nummer somit zu einem sinnstiftenden musikalischen Höhepunkt. Weiterhin fungiert der Chor in *Les Indes galantes* nicht mehr ausschließlich als ‚dekoratives‘, aus der Distanz kommentierendes Kollektiv, sondern als unmittelbar beteiligter Akteur, der den dramatischen Ausdruck zusätzlich intensiviert (z. B. der in den Seesturm involvierte *Chœur des matelots* in der I. Entrée.)

Die zahlreichen konzeptionellen Neuerungen in *Les Indes galantes* sind jedoch nicht ausschließlich das Verdienst des Komponisten Rameau: Louis Fuzelier gelingt mit seinem Libretto ebenfalls durchaus Richtungweisendes. Sein Bestreben, auf mythologische, frühneuzeitlichen Epen wie *Orlando furioso* oder der Bibel (*Tragédie biblique*) entnommene Figuren – also vorwiegend hochwohlgeborene Herrscher:innen – zu verzichten, um wie gesagt bürgerliche, teils realhistorische Persönlichkeiten⁸² auf die Bühne der Pariser Oper zu bringen, wird in dem 1735 uraufgeführten Stück konsequent verwirklicht; ebenso Fuzeliers Plädoyer für die Einführung außereuropäischer (‚exotischer‘) Sujets in das französische Musiktheater.

⁷⁸ Vgl. Bouissou: „Les Indes galantes [Booklet]“, S. 15f.

⁷⁹ Vgl. Schmierer, *Kleine Geschichte der Oper*, S. 83.

⁸⁰ Bouissou: „Les Indes galantes [Booklet]“, S. 16.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Inspiriert durch Chroniken, zeitgenössische Reise- oder Zeitungsberichte. Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 98.

Bereits 1725 schreibt der Librettist im *Avertissement* zu *La Reine des Péris* selbstbewusst: „Le public jugera par l’essai qu’on lui présente aujourd’hui, si le système fabuleux des Orientaux mérite d’occuper nos théâtres autant que la mythologie grecque et romaine.“⁸³ Über die zeittypische Schwärmerei der französischen Literatur (Antoine Galland, Montesquieu, Voltaire) für den Orient, Übersee und fremdländische Völker hinaus, gelingt Fuzelier spätestens in *Les Indes galantes* kraft seiner Darstellung der zwar nicht wortwörtlich *indischen*⁸⁴, aber durchweg dem französischen Verständnis von Exotismus zuzuordnenden Nationalitäten ein Perspektivwechsel. Diesen antikolonialistisch zu nennen, wäre überzogen – schließlich lautet der ‚Auftrag‘ im Prolog: „Portez vos armes et vos fers // Sur les plus éloigné rivage!“⁸⁵ –, doch zumindest kulturell relativistische Tendenzen in der Tradition eines Montaigne werden von Fuzelier evoziert:

[L]e texte du dramaturge [Fuzelier] est un prétexte pour critiquer la civilisation européenne [...]. De fait, le poème rompt avec l’idée d’une supériorité de la civilisation sur l’état sauvage dans *Les Sauvages*, repousse le préjugé d’un barbarisme viscéralement attaché à la Turquie dans *Le Turc généreux* [...] et dénonce l’avidité et la brutalité des conquérants du Nouveau Monde dans *Les Incas du Pérou*.⁸⁶

In den ‚authentischen‘, kontrastierenden Tableaus werden also nicht nur – wie in früheren Opéra-ballets – auf heitere Weise Stereotype von Geschlecht, Nationalität und Charakter reproduziert, sondern auch hegemoniales bzw. missionarisches Denken problematisiert (mal mehr, mal weniger explizit) sowie Toleranzvorstellungen einer prä-rousseauistischen europäischen Aufklärung propagiert. Letzteres geschieht im Schlussakt *bei den Wilden* in beinahe überzeichneter Form: Schließlich sind die *Sauvages* hier – Rousseau rückt augenscheinlich nah – rein, friedvoll und naturverbunden, während die Herren aus Frankreich und Spanien eitel, intrigant und egozentrisch auftreten.⁸⁷

⁸³ Zitiert aus: Schneider: „Opéra-ballet“, S. 648.

⁸⁴ „Indien“ (*l’Inde*) ist hier als geographisch unpräziser Modebegriff des 18. Jhs. zu verstehen – zwar nicht für alles willkürlich Exotische, aber doch für den gesamten asiatischen Raum und die Neue Welt. Vgl. Nathalie Lecomte: „Exotisme“. In: Philippe Beaussant: *Rameau de A à Z*. Paris 1983. S. 139.

⁸⁵ Louis Fuzelier: „Les Indes galantes“. Livret/Libretto. In: Jean-Philippe Rameau: *Les Indes galantes. Opéra-Ballet en un prologue et quatre actes*. Livret de Louis Fuzelier. Les Arts Florissants. William Christie. Arles 1991. S. 36.

⁸⁶ Bouissou, *Jean-Philippe Rameau*, S. 371.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 378.

Diese stoffliche und beinahe auch ethnologische ‚Horizontenerweiterung‘ ergänzt Fuzelier wiederum durch die Forderung, übernatürliche, magische Phänomene und ‚Zauberspuk‘ auf der Bühne des Musiktheaters sukzessive durch naturwissenschaftlich nachvollziehbare Ereignisse – Stürme, Erdbeben, Vulkanausbrüche etc. – zu ersetzen. In diesem Sinne propagiert er im Vorwort zum Libretto der *Indes galantes* eine unverkennbar aufklärerische Opernästhetik, indem er das Sendungsbewusstsein eines weitgereisten Forschers mit der Theatertradition eines Racine in Einklang bringt und abschließend eine Vertonung seines Textes (durch Rameau) in Aussicht stellt:

Les naturalistes les plus habiles appuient le témoignage des voyageurs par des raisonnements physiques, et par des expériences plus convaincantes encore que les arguments. Me condamnera-t-on, quand j’introduis sur le théâtre un phénomène plus vraisemblable qu’un enchantement? et aussi propre à occasionner des symphonies dramatiques?⁸⁸

Den einflussreichen *Saggio sopra l’opera in musica* des Grafen Algarotti und die 1761/62 einsetzende Wiener Openreform Christoph Willibald Glucks und Ranieri de’ Calzabigis in manchen Punkten vorwegnehmend⁸⁹, verlangt Fuzelier also zusammengefasst einen Realismus *avant la lettre*: eine Veränderung respektive Erweiterung der textlichen Inspirationsquellen für die Oper bzw. Ballettoper, mehr Glaubwürdigkeit (*vraisemblance*), Nachvollziehbarkeit und, im wörtlichen Sinne: Naturverbundenheit vor allem seitens des Librettisten.

Ohne die angeführten konzeptionellen Kühnheiten des Duos Rameau–Fuzelier zu relativieren, muss gemäß neuerem Forschungsstand gleichwohl angemerkt werden, dass sich die Verfasser der *Indes galantes* natürlich auch die Ideen diverser Vorläufer zunutze, um nicht zu sagen: zueigen gemacht haben. Die Sturmszene in I.2 etwa zeigt, verglichen mit Zeitgenössischem, eine schier singuläre Geschlossenheit, entspricht aber dem Topos sogenannter *tempêtes*, wie sie ähnlich bereits in Bühnenwerken von Collasse, Campra oder Jean-Baptiste Matho, also deutlich vor *Les Indes galantes* auftauchen.⁹⁰ Fernerhin ist der Verzicht auf mythologisches Personal schon in Antoine Houdar de La Mottes Textbuch zu *L’Europe galante* aus dem Jahr 1697 ein beabsichtigtes Novum – zeichnet er doch ohnehin die allermeisten Libretti des Opéra-ballet aus.⁹¹ Es kommt also darauf an, die

⁸⁸ Schneider: „Opéra-ballet“, S. 648.

⁸⁹ Vgl. Michels: *dtv-Atlas Musik*, S. 339 u. 347.

⁹⁰ Vgl. Bouissou: *Jean-Philippe Rameau*, S. 385.

⁹¹ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 645ff.

vermeintliche Progressivität der *Indes galantes* verhältnismäßig, unter Berücksichtigung diverser stilistischer Entwicklungen im hybriden französischen Musiktheater um 1730/40, kurzum: eingedenk der gattungshistorischen Prozesse zu hinterfragen.

Wenngleich die revolutionären, ‚schockierenden‘ Aspekte von Rameaus Musik für heutige Ohren ungleich schwerer nachzuvollziehen sein dürften als für die zeitgenössischen, kann seine dichte, das Tonartenspektrum ausschöpfende Schreibweise aus der Retrospektive als signifikanter Meilenstein in der Entwicklung einer emotionsreichen, nicht mehr standardisierten, sondern mit Rücksicht auf die entsprechende dramatische Situation *individualisierten* Klangsprache angesehen werden.

Was Rameau in puncto kompositorischer Kühnheit mit dem chromatisch-enharmonischen *Parzentrio* aus *Hippolyte et Aricie* (*Trio des Parques*; II. Akt) angestoßen hat, entwickelt er in manchen Szenen der *Indes galantes* mit progressivem Selbstverständnis fort. So weist insbesondere das vielzitierte *Tremblement de terre* der Szene II.8 expressive Ausdrucksvielfalt von der Dynamik über punktierte Rhythmen und Synkopen bis hin zu ‚rauen‘ Spielanweisungen auf.⁹² An anderen Stellen lässt er hingegen eine besonders ‚ätherische‘ Instrumentation (*Airs pour Borée/Zéphire*, III.8)⁹³ oder eine subtile kontrapunktische Satztechnik (II.5) für sich sprechen. Philippe Beaussant hebt etwa das ungewöhnliche Vorspiel (*ritournelle*) hervor, das, den fünf Szenen des Prologs folgend, die I. Entrée einleitet: „[P]age de musique ‚pure‘, fugue à quatre voix au thème complexe, avec de grands déhanchements qui rappellent ceux de l’ouverture.“⁹⁴

Dass neben solchen Passagen auch weitaus konventionellere Tänze, *airs* und Duette stehen, versteht sich angesichts einer Gesamtaufführungsdauer von annähernd drei Stunden von selbst. Dem Zeitgenossen und produktiven Librettisten Jean-François Marmontel zufolge handelt es sich bei Bernards Textbuch zu *Castor et Pollux* um „das einzige Libretto [einer Rameau-Oper], das jenen Quinaults⁹⁵ ebenbürtig ist“⁹⁶; doch dürften Fuzeliers ‚Naturalismus‘, seine exotischen Settings und ‚glaubwürdigen‘ Figuren,

⁹² Vgl. Bouissou: *Jean-Philippe Rameau*, S. 393.

⁹³ Vgl. ebd., S. 397.

⁹⁴ Philippe Beaussant: „Indes galantes“. In: Philippe Beaussant: *Rameau de A à Z*. Paris 1983, S. 186f.

⁹⁵ Gemeint ist Philippe Quinault (1635–1688), der Tragödienlibrettist Lullys.

⁹⁶ Herbert Schneider: „Tragédie lyrique“. In: Siegfried Mauser (Hg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 12: Die Oper im 18. Jahrhundert*. Hg. von Herbert Schneider u. Reinhard Wiesend. Laaber 2001, S. 177.

die auf dem ganzen Globus ihre Liebes- und Freiheitsträume zu verwirklichen suchen, für den Musikdramatiker Rameau zumindest eine ebenso große Inspirationsquelle gewesen sein.

Stellvertretend für das Œuvre Jean-Philippe Rameaus einerseits, für den vorläufigen Zenit des Opéra-ballet andererseits – einen letzten wird es etwa 20 Jahre später mit *Les fêtes de Paphos* (1758) aus der Feder von Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville und drei verschiedenen Librettisten erleben⁹⁷ –, bleiben *Les Indes galantes* ein spannender Forschungsgegenstand. Begreift sich die Komparatistik als vernetzende intermediale Disziplin, wird sie dankbar sowohl an musik- und theaterwissenschaftliche als auch librettologische Erkenntnisse anknüpfen, um das weite Feld des französischen Musiktheaters des *dix-huitième siècle* auch für sich zu erobern. Vielleicht vermag dieser Aufsatz zumindest, in bescheidenem Rahmen, aufmerksame Rezipient:innen für die allzu häufig trivialisierte Gattung Opéra-ballet zu gewinnen. Welche musikdramatische Intensität mitunter in dieser spätbarocken ‚Tanzgaudi‘ steckt – historisch umklammert von Lullys Tragédie lyrique und den sogenannten Reformopern Glucks –, zeigen uns *Les Indes galantes* in beispielhafter Manier.

⁹⁷ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 650.

Linda Simonis

„Une pitié funeste.“ Pathos-Szenen in Jean Racines *Andromaque*¹

Jean Racines Tragédie *Andromaque*,² die im Jahr 1667 erstmals aufgeführt wurde,³ ist, wie bereits das erste Bühnenstück des französischen Dramatikers, die *Thébaïde*, nach dem Vorbild der Euripideischen Tragödien verfasst.⁴ Als vorrangige Prätexte können Euripides' *Andromache* und *Troerinnen* gelten, die Racine Thema und Stoff für sein Drama geliefert haben. Gleichwohl hat Racine, die Handlung seines Stücks auf eigenständige, von Euripides' *Andromache* abweichende Weise gestaltet: Beide Tragödien zeigen die leidvolle Situation der Witwe Hektors, die nach dem Fall Trojas in griechische Gefangenschaft geraten und Sklavin von Pyrrhus, Sohn des Achilles, geworden ist. Während die Protagonistin bei Euripides indessen ihren Sohn Astyanax bereits verloren hat und zur Nebenfrau von Pyrrhus geworden ist, erscheint Racines *Andromache* vor allem als Beschützerin ihres Sohnes Astyanax, der abweichend von der antiken Überlieferung in Racines Adaptation des Mythos noch lebt. Zugleich erhält bei Racine auch Pyrrhus eine bedeutendere Rolle, insofern er als Liebender um *Andromache* wirbt und ihr seinen Schutz anbietet.

Racines *Andromaque* ist eine Tragödie des Leidens und Mitleidens. Dieses Motiv tritt schon in der zweiten Szene des ersten Akts hervor: Orest, der als Gesandter der übrigen griechischen Fürsten auftritt, fordert Pyrrhus auf, den Sohn Hektors auszuliefern und diesen so dem Schicksal seines Todes zu überlassen. In diesem Zusammenhang warnt Orest Pyrrhus vor den politischen Konsequenzen, wenn dieser sich von einem menschenfreundlichen Affekt zu einem unklugen Verhalten verleiten lasse:

¹ Für wichtige Hinweise und Anregungen zu diesem Beitrag danke ich Susanne Friede und Christoph Groß.

² Der Text von Racines *Andromaque* wird hier nach der Pléiade-Ausgabe zitiert: *Andromaque. Tragédie*. In: Racine: *Œuvres complètes*, Band I: Théâtre – Poésie. Édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris : Gallimard 1999, S. 193-256. Nachweise zu zitierten Stellen finden sich nach den Zitaten in Klammern im Text.

³ Das Stück wurde im November 1667 zunächst in den Gemächern der Königin gespielt, bevor es im Hôtel de Bourgogne in Paris vor einem größeren Theaterpublikum aufgeführt wurde. Vgl. „*Andromaque – Notice*“ in: Racine: *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 1318-1343, hier S. 1322-1323.

⁴ Vgl. Tristan Alonge: *Racine et Euripide. La révolution trahie*. Genève: Droz 2017, S. 132, 146-151.

[...] la Grèce avec douleur
Vous voit du sang troyen relever le malheur,
Et vous laissant toucher d'une pitié funeste,
D'une guerre si longue entretenir le reste.
Ne vous souvient-il plus, Seigneur, quel fut Hector ? (I. ii. 151-155)

Mit der „pitié funeste“, die Orest seinem Gegenüber im Modus des Vorwurfs entgegenhält, ist zugleich ein Leitkonzept des Dramas benannt, das schon hier als ein zweiseitiges, ambivalentes Motiv erscheint. Die *pitié* wird hier nicht uneingeschränkt positiv gewertet, sondern erhält durch das Epitheton „funeste“ einen negativen Akzent; sie wird mit den Konnotationen des Düsternen und Unheilvollen versehen. Diese düstere Dimension der *pitié* stellt Orest heraus, wenn er in der Folge das Unheil, das aus der mitleidigen Haltung gegenüber dem trojanischen Jungen hervorzugehen droht, in eindringlichen Worten ausmalt:

Et qui sait ce qu'un jour ce fils peut entreprendre ?
Peut-être dans nos ports nous le verrons descendre,
Tel qu'on a vu son père embraser nos vaisseaux,
Et la flamme à la main, les suivre sur les eaux.
Oserai-je, Seigneur, dire ce que je pense ?
Vous-même de vos soins craignez la récompense,
Et que dans votre sein ce serpent élevé
Ne vous punisse un jour de l'avoir conservé. (I. ii. 161-168)

Es ist nicht weniger als die Gefahr einer Erneuerung des Konflikts, die Vision eines erneuten Ausbruchs des soeben beendeten Trojanischen Krieges, den Orest seinem Gesprächspartner vor Augen führt. Im suggestiven Bild der Schlange, das hier als Topos des Undanks zitiert wird, beschwört er die Gefahr einer sich gegen seinen Wohltäter wendenden Gewalt des Adoptivkinds, um so die Tötung des Trojanischen Fürstensohnes als präventive Maßnahme zu rechtfertigen.

In seiner Entgegnung auf die Vorhaltungen Orests verteidigt Pyrrhus unterdessen seine Position, indem er die Harmlosigkeit des Kindes betont und zugleich sein eigenes Recht geltend macht, über seine Gefangenen selbst zu verfügen. Im Zuge seiner weiteren Argumentation erhält sodann das Mitleid eine positive Wertung, indem es als natürliche Regung und positive Kraft hervortritt:

La Victoire et la Nuit, plus cruelles que nous,
Nous excitaient au meurtre, et confondaient nos coups.
Mon courroux aux Vaincus ne fut que trop sévère.
Mais que ma Cruauté survive à ma Colère ?

Que malgré la pitié dont je me sens saisir,
 Dans le sang d'un Enfant je me baigne à loisir ?
 Non, Seigneur. Que les Grecs cherchent quelque autre proie ;
 Qu'ils poursuivent ailleurs ce qui reste de Troie :
 De mes inimitiés le cours est achevé ;
 L'Épire sauvera ce que Troie a sauvé. (I. ii. 206-220)

War das Töten im Kontext der Zerstörung Trojas, so Pyrrhus' Argument, dem Krieg geschuldet und durch jenen Ausnahmezustand erklärbar, hat es nun, Jahre später und im Frieden, keinen Grund und keine Rechtfertigung mehr. Dem Gegensatz von Krieg und Frieden, der der Argumentation zugrunde liegt korrespondiert das antinomische Affektpaar von Zorn (*courroux, colère*) und Mitleid: Ist im Krieg, in der Situation des Kampfes, der Zorn der dominierende Affekt, gilt es im Frieden, dem Impuls des Mitleids zu folgen. Auffallend ist zudem, dass die *pitié* hier als etwas erscheint, das im Modus des Erlebens erfahren wird, als eine Macht, die das Subjekt berührt und ergreift: „la pitié dont je me sens saisir“. Wer der Regung des Mitleids folgt, scheint also zunächst einmal mehr zu reagieren als eigenmächtig zu handeln. Gleichwohl stimmt, Pyrrhus' Darlegung zufolge, das, wozu die *pitié* drängt, mit dem überein, was auch dem Nachdenken und vernünftigen Abwägen als sinnvoll einleuchtet. Auf den supponierten Einklang von *pitié* und Vernunft deutet auch die Schlüssigkeit und logische Stringenz des abschließenden Verses, in dem Pyrrhus' Rede kulminiert: „L'Épire sauvera ce que Troie a sauvé.“ In Pyrrhus' Ausführungen erfährt das Mitleid also eine positive Wertschätzung, die dessen negativer Akzentuierung durch seinen Vorredner diametral entgegengesetzt ist.

Dass uns das Mitleid als umstrittenes Phänomen entgegentritt und zum Gegenstand der Debatte wird, ist unterdessen keine idiosynkratische Eigentümlichkeit von Racines Tragödie. Die Rede über die *pitié*, die hier geführt wird, ist vielmehr in einem weiteren frühneuzeitlichen Diskurszusammenhang zu sehen, der über die Literatur im engeren Sinne hinausreicht. Wie Katherine Ibbett in ihrer Studie *Compassion's Edge* gezeigt hat,⁵ gewinnt die Frage der *pitié* im 16. Jahrhundert in Frankreich im Kontext der konfessionellen Bürgerkriege eine spezifische Dringlichkeit und Relevanz. Vor dem Hintergrund des religiösen Konflikts und der Gewalterfahrungen des Kriegs verbindet sich, so Ibbetts Befund,⁶ das Denken und Sprechen von Mitleid mit einem Moment von „partisanship“.

⁵ Vgl. Katherine Ibbett: *Compassion's Edge. Fellow-Feeling and Its Limits*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2018, S. 1-8.

⁶ Ebd., S. 6.

Mitleid erweist sich als eine Kategorie, die ebenso trennt wie verbindet:⁷ Wenngleich es seinem Begriff nach auf Verallgemeinerung zielt, wirkt die Zuschreibung des Mitleids als eine normative und exklusive Operation, die Grenzen zieht und die Kluft zwischen den Parteien verstärkt.⁸ Auswirkungen und Resonanzen dieser Mitleidsdiskussion, ihrer distinktiven und limitierenden Effekte sind, wie Ibbett weiterhin ausführt,⁹ noch in der Literatur der nachfolgenden Epoche, des 17. Jahrhunderts, zu vernehmen.

Racines *Andromaque* gehört zu jenen Werken des Grand Siècle, die die Mitleidsproblematik wiederaufnehmen und diese Thematik zum Angelpunkt der literarischen bzw. dramatischen Gestaltung machen. Die polarisierende Wirkung des Mitleids, die sich in den einander widerstreitenden Positionen von Pyrrhus und Orest bekundet, entfaltet sich in dem Drama nicht zufällig vor dem Hintergrund eines Kriegs, nämlich des Trojanschen Kriegs. Zwar ist letzterer zum Zeitpunkt des Beginns der Dramenhandlung bereits beendet, doch aus seinen Folgen droht sich ein neuer Konflikt, ein Streit zwischen Pyrrhus und den übrigen Griechen, abzuzeichnen. Neben den spaltenden Effekten des Mitleids tritt dabei unterdessen, in den Äußerungen von Pyrrhus, der die *pitié* verteidigt, auch deren mögliche verbindende Potenz hervor. Das Fürstentum Epirus soll, so Pyrrhus, den gefangenen Trojanern nicht nur einen Zufluchtsort bieten; es soll zugleich ein Ort der Aufhebung von Distinktionen, der Überbrückung der Gegensätze, sein. Die ehemals getrennten Parteien der Griechen und Trojaner, so schwebt Pyrrhus vor, werden sich zu einer neuen Gemeinschaft vereinen:

J'y consens avec joie :
Qu'ils cherchent dans l'Épire une seconde Troie ;
Qu'ils confondent leur haine, et ne distinguent plus
Le sang qui les fit vaincre et celui des vaincus. (I. ii. 229-232)

Bemerkenswert an der zitierten Stelle ist nicht nur die dort eröffnete Aussicht, dass Epirus den Gefangenen eine neue Heimat, ein „zweites Troja“ bieten soll. Pyrrhus' Rede zielt vielmehr grundsätzlicher darauf, die Vorstellung einer ethnisch-kulturellen und politischen Differenz zwischen Griechen und Trojanern zu unterlaufen. Indem er fordert, keinen Unterschied mehr zu machen zwischen dem „Blut“ der Griechen und dem der Trojaner, negiert er jene Differenzen von Siegern und Besiegten, von Freund und Feind, die das Kriegsgeschehen regierten. In dem Postulat der Gleichheit bzw. Nicht-Unterschie-

⁷ Ebd., S. 1.

⁸ Vgl. ebd., S. 32.

⁹ Vgl. ebd., S. 134-158.

denheit von Siegern und Besiegten klingt darüber hinaus die Idee einer möglichen Vereinigung und Vermischung an, die auf Pyrrhus' Vorhaben, sich mit Andromache zu vermählen, vorausdeutet.

Während Pyrrhus somit darauf drängt, das Grauen des vorangehenden Krieges hinter sich zu lassen und zu vergessen, tritt uns in Andromache eine Figur entgegen, die auf dem Erfordernis der Erinnerung beharrt und das Andenken an das Leiden zu ihrer Sache macht. Dieser Imperativ des *souvenir* tritt schon in der Szene des ersten Auftritts von Andromache (I, iv) eindringlich hervor. In dieser Szene sehen wir eine Begegnung zwischen Pyrrhus und Andromache, die diesen darum bittet, wie gewohnt, einmal am Tag ihren Sohn sehen zu dürfen:

Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon Fils.
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste, et d'Hector et de Troie,
J'allais, Seigneur, pleurer un moment avec lui :
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui. (I. iv. 260-264)

Im Zentrum der zitierten Passage steht zunächst die enge Beziehung Andromaches zu ihrem Sohn, dem allein sie ihre Sorge und Zuwendung widmet. Dabei ist es unterdessen nicht nur die Mutterliebe, die die enge Bindung Andromaches zu Astyanax begründet. Der Junge hat darüber hinaus eine weiterreichende symbolische und kulturelle Bedeutsamkeit, die Andromache pointiert zusammenfasst: „le seul bien qui me reste, et d'Hector et de Troie“. Die Besonderheit des Jungen besteht also darin, dass er Andromache mit ihrer trojanischen Vergangenheit verbindet und so ein Andenken an diese Vergangenheit zu stiften vermag. Mehr noch: Er ist das „einzige Gut“, das durch die Zerstörung des Kriegs hindurch bis in die Gegenwart bewahrt werden konnte. Dabei sind es insbesondere zwei Namen, die für jene verlorene Vergangenheit stehen: Hektor und Troja. Astyanax nimmt also in Andromaches Wahrnehmung die Stelle ihres verstorbenen Gatten Hektor ein. Damit steht er zugleich – symbolisch wie metonymisch – für „Troja“, das hier gleichermaßen als Name für die Stadt, für das dort beheimatete Fürstengeschlecht sowie für die gesamte, damit verbundene kulturelle Welt zu lesen ist.

Nähere Aufmerksamkeit in diesem Kontext verdient der Umstand, dass Andromache ihr Zusammensein mit ihrem Sohn als ein gemeinsames Weinen beschreibt: „J'allais, Seigneur, pleurer un moment avec lui“. Der Vorgang des Weinens mag dabei zunächst als

eine Form der Selbstklage¹⁰, eine Klage über die gegenwärtige traurige Lage, verstanden werden. Darüber hinaus ist er zugleich Ausdruck der Trauer über die verlorene Vergangenheit, den Verlust der Familie und kulturellen Welt, die hier, gewissermaßen in einem von Tag zu Tag wiederholten Ritual manifestiert und stets aufs Neue vergegenwärtigt wird. In dem Gestus der Klage, der uns hier entgegentritt, lässt sich eine Nähe und Affinität zum elegischen Sprechen erkennen, die insbesondere Andromaches Äußerungen charakterisiert.

Die trauernde Rückbesinnung und kontemplative Erinnerung werden unterdessen in der genannten Szene abrupt unterbrochen. Denn Pyrrhus interveniert in Andromaches Vorstellung der elegischen Gemeinschaft mit Astyanax, indem er ihr die Gefahr ins Bewusstsein ruft, die das Leben ihres Sohnes bedroht:

Ah ! Madame, les Grecs, si j'en crois leurs alarmes,
Vous donneront bientôt d'autres sujets de larmes. (I. iv. 265-266)

In der Folge offenbart Pyrrhus seiner Dialogpartnerin die Forderung der Griechen, Astyanax auszuliefern und so dessen Tötung zuzulassen. Damit führt er Andromache ihre prekäre Lage und Schutzbedürftigkeit vor Augen. Er hofft, sie auf diese Weise für sich zu gewinnen, sie dazu zu bewegen, sich mit ihm zu vermählen.

In ihren auf Pyrrhus' Enthüllung folgenden Entgegnungen hebt Andromache nicht allein die Unschuld des Kindes hervor, das von seiner Herkunft und von den kriegerischen Auseinandersetzungen nichts weiß.¹¹ Aufschlussreich ist, dass sie in diesem Zusammenhang erneut das Motiv der Tränen hervorhebt und die bereits erwähnte stellvertretende und symbolische Bedeutung des Jungen betont:

Et vous prononcerez un Arrêt si cruel ?
Est-ce mon intérêt qui le rend criminel ?
Hélas ! on ne craint point qu'il venge un jour son Père ;
On craint qu'il n'essuyât les larmes de sa Mère.
Il m'aurait tenu lieu d'un Père et d'un Époux ;
Mais il me faut tout perdre, et toujours par vos coups. (I. iv. 275-280)

¹⁰ Dieses Konzept verdanke ich dem grundlegenden Papier von Susanne Friede und Christoph Groß: „Praktiken der (Selbst-)Klage und des Mitleids in der Lyrik des 16. Jahrhunderts (Italien/Frankreich)“ (Bochum, 25.01.2022). Daran knüpfen auch meine Überlegungen zum elegischen Sprechen an.

¹¹ Vgl. I. vi. 270-272 : „Andromaque : Digne objet de leur crainte !/ Un enfant malheureux, qui ne sait pas encor/ Que Pyrrhus est son maître, et qu'il est fils d'Hector.“

Indem Astyanax für Andromache die Stelle des Vaters wie die des Gatten vertritt, wirkt er als Memorialfigur, als eine *persona*, die die Erinnerung an Eëtion und Hektor und in eins damit an die trojanische Vergangenheit wachhält. Paradoxerweise sind es die (fortwährenden) Tränen („les larmes de sa mère“), die Andromache nicht verlieren und sich nicht nehmen lassen will, da diese das Medium bereitstellen, in dem die Erfahrung des Leids und die verlorene Vergangenheit vergegenwärtigt werden können. Nur im Vollzug des Weinens, im Modus der Klage, lässt sich die Erinnerung auf Dauer stellen.

Schon die Szene der ersten Begegnung der beiden Hauptfiguren exponiert somit den zentralen dramatischen Konflikt, aus dem Sprache und Handlung der Tragédie hervorgehen: Pyrrhus bietet sich Andromache als Beschützer an und offeriert, ihr und ihrem Sohn ein ihrer fürstlichen Herkunft gemäßes Leben zu ermöglichen. Im Gegenzug fordert er indessen Andromaches Einwilligung, sich mit ihm zu vermählen. Um dieses Anliegen geltend zu machen, stellt sich Pyrrhus im weiteren Fortgang der Szene in der Rolle des selbstlosen Retters dar, der seine Besitztümer wie sein eigenes Leben aufs Spiel setzt (I. iv. 281-288). Vor dieser Folie bringt er sodann sein eigenes Anliegen vor, indem er Andromache darum bittet, ihn nicht länger als Feind zu betrachten und zurückzuweisen.¹²

In ihrer Antwort auf Pyrrhus' Werbung erweist sich Andromache nicht nur als loyale Trojanerin, die ihrem Gatten über den Tod hinaus die Treue hält, sondern auch als besonnene und kluge Rednerin. Denn einerseits erkennt sie das generöse Angebot von Pyrrhus als Zeichen der Großmut an, andererseits fordert sie ihn auf, das Ansehen, das ihm auf diese Weise zukommt, nicht durch die Schwäche einer erotischen Neigung zu verspielen:

Seigneur, que faites-vous, et que dira la Grèce ?
Faut-il qu'un si grand Cœur montre tant de faiblesse ?
Voulez-vous qu'un dessein si beau, si généreux
Passe pour le transport d'un Esprit amoureux ? (I. iv. 297-300)

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass Andromache die Unmöglichkeit, eine Liebesbeziehung zu Pyrrhus einzugehen, mit dem Hinweis auf ihre immerwährende Trauer begründet:

¹² Vgl. I. vi. 289-296: „Mais parmi ces périls, où je cours pour vous plaire,/ Me refuserez-vous un regard moins sévère ?/ Haï de tous les Grecs, pressé de tous côtés,/ Me faudra-t-il combattre encor vos cruautés ?/ Je vous offre mon Bras. Puis-je espérer encore/ Que vous accepterez un Cœur qui vous adore ?/ En combattant pour vous, me sera-t-il permis/ De ne vous point compter parmi mes Ennemis ?“

Captive, toujours triste, importune à moi-même,
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime ?
Que feriez-vous, hélas ! d'un Cœur infortuné
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamné ? (I. iv. 301-304)

Als „Captive, toujours triste“ ist Andromache, ihrem eigenen Selbstverständnis nach, gewissermaßen der Inbegriff der Trauer,¹³ deren lebendige Personifikation. Als „zu ewigen Tränen“ („à des pleurs éternels“) bestimmte Frau kennt sie keine andere Identität mehr als die der Klage, die ihre Rede in den Umkreis des elegischen Sprechens rücken lässt. Auch in Racines *Andromaque* begegnet uns somit jene „tristesse majestueuse“, die herkömmlich einer anderen Racineschen Tragödie, der *Bérénice*, zugeschrieben wird.¹⁴ Dieser elegischen Grundstimmung entspricht auch das Anliegen, mit dem sich Andromache im Fortgang der Szene an Pyrrhus wendet:

À de moindres faveurs des Malheureux prétendent,
Seigneur : c'est un Exil que mes pleurs vous demandent.
Souffrez que loin des Grecs, et même loin de vous,
J'aie caché mon Fils, et pleurer mon Époux. (I. iv. 337-340)

Das tränenreiche Exil, das Andromache als Refugium für sich und ihren Sohn erbittet, unterstreicht ihre Rolle als Instanz der trauernden Erinnerung, die sie sich selbst, als einzige ihr gemäße Aufgabe, zugeordnet hat. Die Selbstbeschreibung Andromaches als elegische *persona* deutet dabei zurück auf jenes zu Beginn der hier erörterten Szene in ihren ersten Worten evozierte Bild ihres Beisammenseins mit ihrem Sohn und ihrer gemeinsamen Trauer. Zwar wird uns die Begegnung dieser beiden Figuren an keiner Stelle des Dramas auf der Bühne gezeigt – Astyanax gehört ja zu jenen abwesenden Gestalten des Stücks, die als unsichtbare Kräfte auf den Gang der Tragödie entscheidenden Einfluss nehmen¹⁵ –, doch wird die Zusammenkunft von Mutter und Sohn in der Figurenrede des Dramas mehrfach beschrieben, sowohl in den Äußerungen Andromaches als auch in denen anderer Figuren. Die ausführlichste und eindrucksvollste Schilderung dieser Szene findet sich in einer Äußerung von Pyrrhus, als dieser seinem

¹³ Vgl. Jennifer Tamas: „Overcoming the Shadow: Andromaque's Ambivalent Triumph.“ In: Nicholas Hammond und Joseph Harris (Hg): *Racine's Andromaque. Absences and Displacements*. Leiden: Brill 2020, S. 95-113, hier S. 104.

¹⁴ Vgl. Racine: „Préface [à Bérénice]“. In: ders. *Œuvres complètes*. Bd. I. Paris: Gallimard 1999, S. 450-453, hier S. 450.

¹⁵ Vgl. Nicholas Hammond: „Andromaque's Absences.“ In: Nicholas Hammond und Joseph Harris (Hg): *Racine's Andromaque. Absences and Displacements*. Leiden: Brill 2020, S. 9-23, hier S. 11-12.

Gefährten Phoenix berichtet, wie er Andromache bei ihrem Beisammensein mit ihrem Kind vorgefunden hat:

J'allais voir le succès de ses embrassements.
Je n'ai trouvé que pleurs mêlés d'emportements.
Sa misère l'aigrit. Et toujours plus farouche,
Cent fois le nom d'Hector est sorti de sa bouche.
Vainement à son Fils j'assurais mon secours,
« C'est Hector, (disait-elle en l'embrassant toujours ;)
Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace ;
C'est lui-même, c'est toi, cher Époux, que j'embrasse. » (II. v. 651-658)

Die zitierte Episode, die ein Geschehen von erhöhter emotionaler Intensität in ein anschauliches Bild fasst, ist als eine Pathosscene anzusprechen.¹⁶ Als prägnanter Ausschnitt aus dem Dramengeschehen führt sie uns die leidvolle Situation der trojanischen Prinzessin gleichsam in einem Miniaturbild vor Augen. Der Hinweis auf die „pleurs mêlés d'emportements“, die Mischung aus Trauer und Leidenschaft, verleihen Andromaches Klage eine besondere Eindringlichkeit und stellen uns die Begebenheit als eine Szene vor, die durch die Überlagerung mehrerer Affekte eine spezifische Dichte und Intensität gewinnt. Eine gesteigerte Ausdruckskraft erhält die genannte Szene schließlich durch die Identifikation des Jungen mit seinem Vater Hektor, die sich in der Wahrnehmung Andromaches vollzieht. Diese Überblendung deutet sich schon in der wiederholten Nennung von Hektors Namen an, um dann in den in direkter Rede wiedergegebenen, an den kleinen Astynax gerichteten Worten ihren Höhepunkt zu erreichen. Dabei sind es nicht nur einzelne körperliche Attribute und Charakterzüge des Kindes, die Andromache an dessen Vater erinnern („Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace“). Ihre Rede kulminiert vielmehr in einer feierlichen Apostrophe, in der sie in dem Knaben ihren Gatten begrüßt: „C'est lui-même, c'est toi, cher Époux, que j'embrasse.“

Das Pathos der genannten Szene verdankt sich unterdessen nicht allein der Überlagerung und Verdichtung von Affekten und Erinnerungen. Es ist vor allem Resultat einer kunstvollen poetischen Gestaltung, die nicht zuletzt aus der Wiederaufnahme

¹⁶ Zum Begriff der Pathosscene vgl. Rainer Dachsel: *Pathos: Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*. Heidelberg: Winter 2003, S. 35-44. Siehe auch Philipp Stoellger: „»Und als er ihn sah, jammerte es ihn«. Zur Performanz von Pathoszenen am Beispiel des Mitleids“. In: Ingolf U. Dalferth und Andreas Hunziker (Hg.): *Mitleid. Konkretionen eines strittigen Konzepts*. Tübingen: Mohr Siebeck 2007, S. 289-305, hier S. 294-295, S. 297-298.

literarischer Vorlagen und dem geschickten Einsatz literarischer Bezüge ihre spezifische Wirkung bezieht.

Eine erste antike Referenz nennt und zitiert Racine selbst im Vorwort zu *Andromaque*: Jene Episode aus dem dritten Buch von Vergils *Aeneis*, in der Aeneas und seine Gefährten an der Küste von Epirus an Land gehen und dort zu ihrem Erstaunen erfahren, dass dieses vormals griechische Gebiet nun von dem Priamussohn Helenus beherrscht werde. Dort begegnen die Trojaner auch Andromache, die, seit dem Tod von Pyrrhus, bei Helenus eine zurückgezogene, der Erinnerung an Hektor und Troja gewidmete Existenz führt. Die betreffende Passage aus der *Aeneis* stellt Racine in Auszügen (III. 292-293, 301, 303-305, 320-328, 330-332) seinem Vorwort voran, um sie sogleich als eine, wenn nicht die wichtigste Quelle seiner Tragödie herauszustellen:¹⁷ „Voilà en peu de Vers tout le sujet de cette Tragédie“. Zwar hat Racine in dieser Äußerung die intertextuelle Bedeutung, die der Vergil-Stelle für seine Tragödie zukommt, im Verhältnis zu seinen beiden anderen (in der Folge noch näher zu erörternden) antiken Vorlagen wohl ein Stück weit zu stark gewichtet. Doch es ist kaum zu übersehen, dass Racine jener Passage einen entscheidenden Grundzug seiner Gestaltung der Andromache entnommen hat: Es ist die Haltung der trauernden Rückbesinnung, die an der Vergil-Stelle als bestimmendes Kennzeichen der dort skizzierten Andromache hervortritt und in der Racines Figur der trauernden Witwe und Mutter vorweggenommen scheint. Vergil zeigt uns Andromache, wie sie an einem für ihren verstorbenen Gatten errichteten Grabmal den Manen Opfer darbringt:¹⁸

sollemnis cum forte dapēs et tristia dona
ante urbem in luco falsi Simoentis ad undam
libabat cineri Andromache manisque vocabat
Hectoreum ad tumulum, viridi quem caespite inanem
et geminas, causam lacrimis, sacraverat aras. (III. 301-305)

Zwar handelt es sich um ein leeres Grabmal („tumulum ... inanem“), das gewissermaßen als Ersatz dient für das Grab Hektors, das Andromache in ihrer Heimat zurücklassen musste; gleichwohl erfüllt es die Funktion des Erinnerungsorts, an dem die trojanische

¹⁷ Racine: *Œuvres complètes* I, Paris: Gallimard 1999, S. 196-197, hier S. 197.

¹⁸ Übersetzung: „Und zufällig brachte da Opfermahl und Trauergaben in einem Hain vor der Stadt an den Wassern des falschen Simois Andromache der Asche dar; die Manen rief sie an bei Hectors Grab, das sie – leer – mit Rasen begrünt und wo sie zwei Altäre geweiht hatte, um dort zu weinen.“ (Vergil: *Aeneis*. Lateinisch – Deutsch. Übersetzt und hg. von Edith und Gerhard Binder. Stuttgart: Reclam 2018, S. 143.)

Witwe das Ritual des Totenkults vollziehen (sollemnis [...] dapes et tristia dona [...] libabat cineri“) und das Andenken an ihren verstorbenen Gatten erneuern kann. Dabei ist bezeichnend, dass Vergil jene Kultstätte zugleich als einen Ort bzw. Grund der Tränen („causa lacrimis“) beschreibt und damit jenes Motiv des Weinens hervorhebt, aus dem Racine den bestimmenden Grundzug seiner Andromache-Figur entwickelt. An der genannten Vergil-Stelle erhält dieses Motiv zusätzlichen Nachdruck dadurch, dass es wenige Zeilen später wieder aufgenommen und erweitert wird, als sie sich bei ihrem Gesprächspartner Aeneas nach dessen Sohn Ascanius erkundigt: „talia fundebat lacrimans longosque ciebat/ incassum fletus“ (III. 344-345).¹⁹

Als wichtigste Quelle und Hauptbezugspunkt für die Gestaltung der Andromache-Astyanax-Stellen in Racines Tragödie kann unterdessen eine Passage aus dem sechsten Gesang von Homers *Ilias* gelten, jene berühmte Episode, in der Hektor, der sich für einen Moment aus dem Kampfgeschehen zurückgezogen hat, um seine Gattin aufzusuchen (*Ilias* VI, 392-496). Wie Tristan Alonge in einer wichtigen neueren Studie zu Racine und seinen griechischen Vorlagen eingängig darlegt,²⁰ hat Racine Homers *Ilias* im Original gelesen und u.a. diese Episode in seinem eigenen Exemplar des Epos, das uns aus seiner Bibliothek erhalten ist,²¹ mit Anmerkungen versehen.

Schauen wir uns die genannte Passage genauer an: Andromache eilt ihrem Gemahl bereits entgegen, wobei sie den Knaben Astyanax mitbringt. Die Episode ist gleichsam als Abschiedsszene gestaltet, in der die beiden Ehepartner, den Tod Hektors vorausahnend, über ihr künftiges Schicksal reflektieren.²² Nicht zufällig ist es das Kind, das an der betreffenden Textstelle zunächst die Blicke des Vaters auf sich zieht und als dritte Figur im vorgeführten Beziehungsgefüge die wechselseitige Bindung der Eltern bekräftigt:²³

Und trug im Bausch den Knaben, den munteren, der noch klein war,
Hektors Sohn, den geliebten; er glich einem schönen Stern.
[...]

¹⁹ „Dies brachte sie unter Tränen hervor und weinte noch lange vergebens.“ (Übersetzung: Edith und Gerhard Binder, wie Anm. 18).

²⁰ Vgl. Tristan Alonge: *Racine et Euripide. La révolution trahie*. Genève: Droz 2017, S. 136-137 und S. 162-165.

²¹ Vgl. Paul Bonnefon: „La Bibliothèque de Racine.“ *Revue d'histoire littéraire de la France* 2 (1898), S. 169-219.

²² Zur Bedeutung der Episode vgl. Wolfgang Schadewaldt: „Hektor und Andromache“. In: ders.: *Homers Welt und Werk*. Stuttgart 1959, S. 207-233.

²³ Homers *Ilias* zitiere ich in der Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt: Homer. *Ilias*. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt am Main: Insel 1975. Die griechischen Textstellen folgen der Ausgabe *Homeri Opera* in five volumes. Hg. von David B. Munro und Thomas W. Allen. Oxford: Oxford University Press. 1920.

Ja, da lächelte er, auf den Knaben blickend, in Schweigen. (*Ilias*, VI. 400-405)

Entsprechend ist es in der Rede Andromaches, die als erste das Wort ergreift, zunächst die Sorge um das Kind und das jenem bevorstehende Unglück, das sie ihrem Gatten vorhält, bevor sie auf ihr eigenes Leid zu sprechen kommt:

„Unbegreiflicher! Vernichten wird dich dein Ungestüm! Und nicht erbarmst du dich
Deines kleinen Kindes noch meiner, der Unglücklichen, die ich bald Witwe
Von dir bin! Denn bald erschlagen Dich die Achaier,
Alle herangestürmt. [...]“ (VI, 407-410)

Der zitierte Beginn von Andromaches Rede ist ein Einsatz von großer Eindringlichkeit, von sprachlicher wie emotionaler Intensität. Es ist ein zwischen flehentlicher Bitte und vorwurfsvoller Klage changierender Sprechakt, der im appellativen²⁴ Duktus der Apostrophe und der wiederholten Ausrufe zum Ausdruck kommt. In diesem Zusammenhang klingt in dem Verb ἐλεᾶρειν auch das Motiv des Mitleids an, das hier, wenngleich es grammatisch im Modus der Negation steht, als ein für die Grundrichtung der Äußerung bestimmender Aspekt hervortritt. Eine solche Anrufung ist dazu disponiert, das Mitleid ihres (innerfiktiven) Gegenübers zu wecken wie auch, in rezeptionsästhetischer Hinsicht, die Leser bzw. Zuhörer zu einem entsprechenden emotionalen Responz zu bewegen.

Darüber hinaus fällt auf, dass Andromache ihre Rede mit einer für ein Gespräch zwischen Ehepartnern ungewöhnlichen Anrede beginnt, wenn sie Hektor als δαίμονιε (daimónie) anspricht. Das Attribut δαίμωνιος schreibt einem Menschen oder Wesen übermenschliche, überirdische Eigenschaften zu. Andromache spricht Hektor somit nicht als ein vertrautes, intimes Gegenüber an, sondern als eine entrückte, dem gewöhnlichen menschlichen Fassungsvermögen sich entziehende Gestalt. Doch nicht nur die Figur, auch die betreffende Szene insgesamt wird so mit einem Nimbus des Außerordentlichen versehen. Sie erscheint als eine von der herkömmlichen Erfahrungswelt sich abhebende Begebenheit. Damit deutet sich ein Aspekt des Überirdischen und Schicksalhaften an, der in den folgenden Zeilen fortgeführt wird. Nicht ohne Grund bezeichnet Andromache im nächsten Vers sich selbst als „Unglückliche“ (ἄμμορος) und verweist damit auf eine schicksalhafte Fügung, die ihr ein glücklicheres Los verwehrt habe. Daran unmittelbar anschließend, führt sie sodann, in einer zukunftsweisen Voraussage, näher aus, worin

²⁴ Zur Bedeutung appellativer Elemente im Kontext von Leid und Mitleid vgl. die richtungweisenden Ausführungen von Susanne Friede und Christoph Groß: „Praktiken der (Selbst-)Klage und des Mitleids“ (wie Anm. 10).

ihr Unglück besteht: in ihrem bevorstehenden Dasein als Witwe, in das sie durch Hektors Tod versetzt werden wird.

Der ausführliche und vielschichtige Dialog Andromaches und Hektors kann hier nicht in seiner Gesamtheit erörtert noch in der Fülle seiner Bedeutungsnuancen erfasst werden. In Betracht zu nehmen ist unterdessen noch eine Passage in Hektors Antwort, in der dieser, in genauer Entsprechung zu den oben angeführten Ausführungen Andromaches, den Untergang Trojas und seinen eigenen Tod voraussieht. Dabei ist es bezeichnenderweise nicht der Gedanke an den Fall Trojas noch das Schicksal seiner trojanischen Kampfgenossen, das Hektor bewegt, sondern vielmehr die Vorstellung der Leiden seiner hinterbliebenen Frau, die den Mühen der Gefangenschaft und Sklaverei ausgesetzt sein wird:

Doch nicht der Schmerz um die Troer wird mich hernach so kümmern,
Selbst um Hekabe nicht und Priamos, den Herscher,
Noch um die Brüder, die da viele und edle
In den Staub fallen werden unter feindlichen Männern,
So wie um dich, wenn einer von den erzgewandeten Achaiern
Dich Weinende wegführt und raubt dir den Tag der Freiheit,
Und du in Argos webst für eine andere am Webstuhl
Und Wasser trägst von der Quelle Messeïs oder Hypereia,
Viel widerstrebend, doch ein harter Zwang liegt auf dir.
Und einst wird einer sprechen, wenn er sieht, wie du Tränen vergießt:
,Die da ist Hektors Frau, der der Beste war im Kampf
Unter den pferdebändigenden Troern, als sie um Ilios kämpften.'
So wird einst einer sprechen, und dir wird neu der Schmerz sein
Im Entbehren eines solchen Mannes, der abwehrte den Tag der Knechtschaft.
Aber mag mich doch, gestorben, die aufgeschüttete Erde decken,
Ehe ich deinen Schrei vernähme und deine Verschleppung! (Ilias VI. 450-465)

Hektors Beschreibung skizziert hier jene aus der Perspektive der *Ilias* in der Zukunft liegende Situation, die in ihren Grundzügen die Ausgangskonstellation der Andromache-Dramen von Euripides und Racine bildet, nämlich die Lage Andromaches als Sklavin im Hause eines griechischen Herrn. Hektors Rede liefert so gewissermaßen die Blaupause für das situative Grundschema, aus dem die Dichter der Andromache-Tragödien – auf je unterschiedliche Weise – ihre Figuren – und Handlungskonstellationen entwickeln.

Die zitierte Passage bietet überdies insofern eine aufschlussreiche Folie für Racines Tragödie, als uns hier das Thema des Leidens und Mitleidens auf prägnante Weise entgegentritt und in einer Folge von eindrucksvollen Pathoszenen entfaltet wird. Der Passus beginnt mit einem ausführlichen Vergleich, der asymmetrisch gestaltet und als

Figur der Überbietung angelegt ist. Hektors Kummer (ἄλγος) über all jene Personen und Güter, die er durch den Untergang Trojas verlieren wird, so der Tenor der Komparation, reicht nicht an jenen Schmerz heran, den ihm die Vorstellung des künftigen Schicksals von Andromache bereitet. Letzteres wird in einer Folge einzelner Momente vorgeführt: ihrer Gefangennahme und Verschleppung, ihrer Arbeit am Webstuhl und als Wasserträgerin, einer Folge, die schließlich in einer detaillierter ausgearbeiteten und als anschauliche Begebenheit vorgestellten Szene ihren Höhepunkt findet. Andromaches Status als Sklavin, der den Angelpunkt der genannten Schilderung bildet, wird durch die Begriffe des „harten Zwangs“ (κρατερὴ ἀνάγκη) und des „Tags der Knechtschaft“ (δούλιον ἦμαρ) benannt, der dem ehemaligen „Tag der Freiheit“ (ἐλεύθερον ἦμαρ) antithetisch entgegengesetzt ist. Als poetische Gestaltungsmittel des Affekts fallen zudem die mehrfachen Hinweise auf die Semantik des Weinens und der Tränen in den Blick, die gleichsam als sprachliche Pathosformeln gelten können: das Epitheton δακρυόεις („tränenreich“, ‚weinend‘, 455) und die Partizipialform δάκρυ χέουσας („Tränen vergießend“, 459).

Um die erörterte Passage in ihrem Stellenwert richtig einschätzen zu können, muss man sich bewusst machen, dass diese Ausführungen nicht auf etwas Bezug nehmen, das in der fiktiven Gegenwart der epischen Handlung tatsächlich erfahren wird. Vielmehr ist es ein imaginiertes zukünftiges Leid,²⁵ das sich Hektor in seiner Vorstellung ausmalt. Wir haben es hier also mit einer Fiktion innerhalb der Fiktion zu tun. Dieser eigentümliche, in zweifacher Weise von der Ebene der Wirklichkeitserfahrung abgehobene Status der Schilderung mindert unterdessen nicht deren affektive Wirkung. Der Rekurs auf die Imagination dient hier vielmehr als ein Mittel, das die Wirkungskraft der bildhaft vorgestellten Begebenheiten verstärkt. Dies trifft insbesondere auf die am Ende der Passage evozierte, elaboriertere Szene zu, die den Abschluss und Höhepunkt von Hektors Gedankengang bildet:

Und einst wird einer sprechen, wenn er sieht, wie du Tränen vergießst:
 ‚Die da ist Hektors Frau, der der Beste war im Kampf
 Unter den pferdebändigenden Troern, als sie um Ilios kämpften.‘
 So wird einst einer sprechen, und dir wird neu der Schmerz sein
 Im Entbehren eines solchen Mannes, der abwehrte den Tag der Knechtschaft.
 (VI. 459-463)

²⁵ Vgl. Emily Allen-Hornblower: *From Agent to Spectator. Witnessing the Aftermath in Ancient Greek Epic and Tragedy*. Berlin/Boston: de Gruyter 2016, S. 42.

Bemerkenswert ist, dass hier in dem nicht näher bestimmten „einer“ (τις) die Figur eines außenstehenden Beobachters eingeführt wird, der die weinende Andromache betrachtet und diese Beobachtung kommentiert. Die in wörtlicher Rede wiedergegebene Äußerung jenes Fremden oder Passanten, die man sich von einer Geste des Zeigens begleitet vorstellen mag, erkennt Andromache als „Hektors Frau“. Wie man hier sieht, ergibt sich Andromaches soziale Identität aus derjenigen ihres Mannes; ihr eigener Name wird nicht genannt. Hektor wird unterdessen näher bestimmt durch den ausführlichen Relativsatz, durch den ihm die Eigenschaft, der „Beste im Kampf gewesen zu sein“ (ἀριστεύεσκε μάχεσθαι), zuerkannt wird. Durch diese Zuschreibung lässt der namenlose Sprecher dem verstorbenen Hektor jene Anerkennung zuteil werden, die dem Angehörigen der archaischen griechischen Kultur in Gestalt des Ruhmes (bzw. Nachruhmes) vorschwebte. Doch diese unerwartete Wertschätzung Hektors, die durch einen Unbekannten in der Fremde ausgesprochen wird, bedeutet offenbar für Andromache keine Milderung ihres Leidens und vermag kaum Trost zu spenden. Denn wie der anschließende Kommentar deutlich macht, rufen jene Worte ihr den Verlust Hektors nurmehr umso deutlicher ins Bewusstsein, indem sie auf die Lücke, den Mangel verweisen, den sein Tod in ihrem Leben hinterlassen hat. Die Erneuerung ihres Schmerzes, von der an der genannten Stelle die Rede ist (σοὶ δ' αὖ νέον ἔσσεται ἄλγος, 462), schließt in der Trauer um den Toten zugleich die Klage über die eigene Schutzlosigkeit mit ein, das Fehlen eines Beschützers, der sie vor dem Sklavendasein bewahren könnte.

Die paradoxe Pointe der angeführten Episode liegt freilich darin, dass sie aus der Perspektive einer Figur entwickelt wird, die jene leidvollen Begebenheiten nicht mehr erleben wird bzw. kann, so sehr sie diese auch in der Imagination in größtmöglicher Eindringlichkeit auszumalen sucht – eine Diskrepanz, die Hektor in den seine Rede abschließenden Zeilen (464-465) auch selbst reflektiert.

In der genannten Episode des Abschieds von Andromache und Hektor ist somit die Thematik des Leidens und Mitleidens, die einen Grundzug von Racines Andromache-Tragödie bildet, bereits vorgeprägt. Nicht zuletzt in der poetischen Gestaltung des Pathos, die die Homerische Episode charakterisiert, bot sich Racine eine geeignete Vorlage an für jene Sprache der Affekte, insbesondere der *pitié*, die die dramenpoetische Verfasstheit seiner *Andromaque* bestimmt. Auch in Racines Drama ist es die Imagination, der Raum der Vorstellung, der als Medium der Evokation und Entfaltung von Affekten und Emotionen dient. Doch während die Imagination in der zitierten Homer-Stelle die Form

einer Projektion in die Zukunft annimmt, ist es in Racines Tragödie die Erinnerung an die Vergangenheit, die die affektbesetzten Vorstellungen der Protagonistin hervorbringt.

Schließlich ist noch ein weiteres entscheidendes Element hervorzuheben, das die Homer-Stelle mit Racines *Andromaque* verbindet: Nicht zuletzt die zentrale Bedeutung, die dem kleinen Astyanax in Racines Drama zukommt, ist in der ‚Abschiedsszene‘ aus der *Ilias* vorgezeichnet. Gegen Ende der Episode umarmt Hektor den Knaben und betet für ihn zu den Göttern (474-481), bevor er ihn Andromache überreicht (482-484): „So sprach er und legte seiner Gattin in die Arme/ Seinen Sohn, und sie empfing ihn in dem duftenden Bausch des Gewandes,/ Unter Tränen lachend.“ Die Übergabe des Kindes markiert einen feierlichen und sinnbildhaften Moment:²⁶ Mit dieser Gebärde wird Andromache das Kind anvertraut; sie erhält so gewissermaßen den Auftrag, für es zu sorgen und es zu beschützen.

Die zuletzt genannte emblematische Szene liefert Racine den entscheidenden Anknüpfungspunkt, aus dem er das Profil seiner Protagonistin entwickelt. In Racines *Andromache* tritt uns eine Frau entgegen, die jenen ‚Auftrag‘ zu ihrer wichtigsten Aufgabe, zur *raison d'être* ihrer Existenz gemacht hat. Entsprechend sind auch die beiden zentralen Rollen, die ihr in diesem Drama zukommen,²⁷ in der Episode aus der *Ilias* vorgeprägt: die der weinenden Witwe und die der um ihren Sohn bekümmerten und sich für ihn aufopfernden Mutter.

Die für Racines Tragödie konstitutive Dimension der Erinnerung, so lässt sich auf der Basis der vorangehenden Beobachtungen festhalten, verweist somit nicht nur auf die supponierte oder vorgestellte Vergangenheit der Dramengestalt Andromache. Auch gehört die von jener evozierte Welt der Vergangenheit nicht bloß der Ebene der im Drama gestalteten Geschichte oder der des Mythos an. Die hier wirksame Operation des *souvenir* führt vielmehr ebenso in einen Raum literarischer Texte, indem sie jene antiken Dichtungen abrufft, die Racine als Bezugstexte und literarische Vorlagen seiner Tragödie dienten. Zu den Vorlagen, die auf diese Weise in die Dramenfiktion und das Bewusstsein der Zuschauer bzw. Leser eintreten, gehört neben der *Ilias* als weitere maßgebliche Quelle

²⁶ Der sinnbildhafte, emblematische Charakter der genannten Szene zeigt sich auch in der einflussreichen Wirkung, die die betreffende Episode auf die Bildtradition ausgeübt hat. Die Begegnung von Andromache und Hektor war nicht nur ein beliebtes Sujet attischer Vasenmalerei. Sie findet sich auch auf verschiedenen römischen Wandgemälden und wirkte von dort bis in die neuzeitliche Kunstgeschichte. Vgl. Christine Tauber: „Andromache.“ In: *Mythenrezeption – Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst*. Hg. von Maria Moog-Grünwald. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008 (*Der Neue Pauly*, Supplemente Bd. 5), S. 77-80.

²⁷ Vgl. Tristan Alonge: *Racine et Euripide*, S. 153-154.

Racines vor allem Euripides' *Andromache*. Letzterer entlehnt Racines gleichnamige Tragödie nicht nur, wie Tristan Alonge gezeigt hat,²⁸ wichtige Aspekte der Handlungsführung und Figurenkonstellation. Auch der für Racines Drama bestimmende elegische Ton ist der Euripideischen Vorlage nachgebildet. Als entscheidende Referenz kann dabei näherhin Andromaches Klagegesang in der Eingangs- bzw. Vorszene der genannten griechischen Tragödie gelten, der nicht ohne Grund in der Forschung unter dem Aspekt seiner Affinität zum antiken Genre der Elegie diskutiert worden ist.²⁹

Die genannte Passage hebt sich schon formal von den übrigen Teilen der Dramenkomposition ab, da er in elegischen Distichen verfasst ist, also jenem Versmaß, das man üblicherweise in antiken Epigrammen und Elegien findet.³⁰ Wie Denis Page in einem in diesem Kontext einschlägigen Aufsatz dargelegt hat,³¹ spricht manches dafür anzunehmen, dass Andromaches Gesang nach dem Vorbild älterer Totenklagen (*threnoi*) verfasst ist, die innerhalb des breiten und thematisch vielgestaltigen Spektrums der griechischen Elegie³² eine bedeutende Untergattung bildete. Diesem gattungspoetischen Bezug gemäß ist das insgesamt 14 Verse umfassende Gedicht, das von der Protagonistin zur Flöte gesungen wird, durch einen Grundton der Klage geprägt. Während die ersten vier Zeilen (Vers 103–106) in summarischer Form die Ereignisse des Trojanischen Kriegs und näherhin den Tod Hektors in Erinnerung rufen, wendet sich Andromache in den folgenden acht Zeilen, nunmehr in der Ich-Form sprechend, ihrem eigenen Schicksal zu:³³

Selber ward ich geschleppt vom Gemach zum Gestade des Meeres,
Legte der Knechtschaft Joch Auf das geschändete Haupt.
Ströme von Tränen benetzten die Wangen mir, als ich zurückließ
Trojas Stadt, den Palast, Hektor, den lieben, im Staub.
Sagt, warum seh ich Unselige noch immer das Licht dieses Tages
Ich, der Hermione Magd, Die mich so grausam verfolgt,
Daß ich mit flehenden Armen das Bild dieser Göttin umschlinge;

²⁸ Vgl. Alonge: *Racine et Euripide*, S. 146-151.

²⁹ Vgl. Denys L. Page. „Die elegischen Distichen in Euripides *Andromache*.“ In: *Die Griechische Elegie*. Hg. von Gerhard Pfohl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, S. 393-421.

³⁰ Vgl. Martin L. West. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin, New York: de Gruyter 1974, S. 1-20.

³¹ Vgl. Page. „Die elegischen Distichen in Euripides *Andromache*“, S. 393-399.

³² Vgl. Gerhard Pfohl: „Einleitung“. In: ders. (Hg.): *Die griechische Elegie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, S. 1-23, hier S. 5-6; sowie Ewen Bowie/ Friedrich Spoth: „Elegie“. In: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 3. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 969-976.

³³ Ich zitiere nach folgender Ausgabe: Euripides: *Andromache*. In: ders. *Sämtliche Tragödien und Fragmente. Griechisch – deutsch*. Übersetzt von Ernst Buschor. Hg. von Gustav Adolf Seeck. Band II. München: Beck 1963. S. 163-249, hier S. 170-173.

Tränengelöst wie der Bach, Der sich am Felsen zerstäubt! (107-116)

In gewisser Analogie zu dem oben erörterten Passus aus der *Ilias* verbindet sich an der zitierten Stelle die Trauer über den verstorbenen Gatten mit der Klage über das eigene Leid. Als sprachliche Pathosformeln wirken hierbei vor allem die Selbstbezeichnung „ich Unselige“ (111: ἐγὼ μελέα) sowie der zweifache Verweis auf die Tränen, zunächst in wörtlicher (109: πολλὰ δὲ δάκρυά), dann in metaphorischer Form (116: τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόεσσα λιβάς).

Dieser eindringlichen Selbstbeschreibung als unglückliche Schutzsuchende,³⁴ die die Euripideische Protagonistin vorträgt, hat Racine wesentliche Grundzüge für seine Adaptation der Andromache-Figur entnommen. In der trauernden und weinenden Andromache, wie sie uns Euripides präsentiert, erkennen wir im Ansatz jene „Captive, toujours triste“, als die uns Racines Protagonistin entgegentritt. Vor allem im Schlussvers der Elegie, in der die Identität der trauernden Person sich ganz im Strom ihrer Tränen aufzulösen scheint, wird Racines Bild einer Andromaque „à des pleurs éternels condamnée“ vorweggenommen.

Wie sich hier erkennen lässt, sind die in Racines Drama vorgeführten Affekte und Emotionen vor allem diskursiv verfasste, durch die poetische Sprache der Tragédie evozierte Phänomene.³⁵ Es sind überdies in hohem Maße literarisch geprägte, im Rekurs auf vorgängige, vor allem antike literarische Texte bzw. Dichtungen gestaltete Wahrnehmungs- und Vorstellungsweisen. Im Blick auf diesen literarisch verfassten Erinnerungsraum, den Racines Tragödie eröffnet, verdient eine Stelle im Handlungsverlauf des Dramas nähere Aufmerksamkeit, die von Kommentatoren und Interpreten der *Andromaque* seit je als rätselhaft empfunden wurde. Gemeint ist jene merkwürdige Wendung am Ende des dritten Akts, als Andromache, nachdem sie im Gespräch mit Ihrer Vertrauten Céphise noch einmal die verschiedenen Gesichtspunkte ihres Dilemmas vorgeführt hat, mit einer unerwarteten Formulierung schließt: „Allons, sur son tombeau, consulter mon Époux“ (III. viii. 1052). Andromache fordert also dazu auf, das Grab oder

³⁴ Vgl. Elizabeth Scharffenberger: „Andromache“. In: Andreas Markantonatos (Hg.): *Brill's Companion to Euripides*. Leiden, Boston: Brill 2020, Bd. 1, S. 139-157, hier S. 146-147.

³⁵ Vgl. Roland Barthes: *Sur Racine*. Paris: Seuil 1963, S. 66. Denkt man an die Aufführung des Dramas, sind darüber hinaus auch die Körpersprache, der gestische und mimische Ausdruck der dramatischen Personen als wichtige Momente der Evokation von Gefühlen zu berücksichtigen. Vgl. Sylvaine Guyot: *Racine et le corps tragique* Paris: Presses Universitaires de France 2014, S. 83-115.

Grabmal ihres Gatten aufzusuchen, um bei jenem Rat einzuholen. Doch worum handelt es sich bei dem hier genannten ‚tombeau‘?

Das (innerhalb der Dramenfiktion betrachtet) tatsächliche Grab Hektors, das sich dem Mythos zufolge in weiter Ferne an der Küste Kleinasiens befinden müsste, wird hier schwerlich gemeint sein können.³⁶ Wenn mit dem ‚tombeau‘ überhaupt ein konkretes Objekt angesprochen ist, so wird man sich dieses wohl als ein Artefakt vorstellen dürfen, das, stellvertretend für das tatsächliche Grab, für Andromache einen symbolischen *lieu de mémoire*, einen gleichsam kultischen Erinnerungsort, konstituiert.³⁷

Wie Nicholas Hammond und Joseph Harris in einem aufschlussreichen Beitrag unter dem Titel „Hector’s empty tomb“ dargelegt haben,³⁸ verweist Andromaches Entschluss, zum ‚tombeau‘ ihres Gatten zu gehen, auf eine merkwürdige Leerstelle im Ablauf der Dramenhandlung. Im Blick auf die architektonische Komposition des Dramas bezeichnet diese Stelle den Übergang vom dritten zum vierten Akt der Tragödie, der zugleich den zentralen Wendepunkt des Dramas markiert. Andromaches Besuch an Hektors Grabmal ist also gewissermaßen ein Geschehen, das sich im Zwischenraum der Akte, in einem Raum des Außen, im *off*, vollzieht. Das ‚tombeau‘ bezeichnet einen Ort, der außerhalb der Bühne und außerhalb der manifesten Dramenhandlung liegt, der für den Zuschauer bzw. Leser unsichtbar bleibt.

Für Racines Protagonistin ist jenes Grabmal offenbar ein Ort der Selbstbesinnung und Reflexion, ein Ort, an dem es ihr gelingt, einen Ausweg aus ihrem Dilemma zu finden und zu einer Entscheidung zu gelangen. Kehrt sie doch gleich in der folgenden Szene, der ersten des vierten Akts, als entschlossene Frau zurück, die nun bereit ist, sich auf eine Ehe mit Pyrrhus einzulassen.³⁹

Der abwesende, aber in der Vorstellung evozierte ‚tombeau‘ eröffnet unterdessen nicht nur der Protagonistin einen Raum des Nachdenkens; er bietet auch einen Ort der literarischen und poetologischen Reflexion: In seiner Unbestimmtheit fordert er die Leser bzw. Zuschauer dazu auf, seiner rätselhaften Identität nachzuspüren. Als konstitutive Leerstelle lädt er uns dazu ein, den literarischen Anspielungen und Zitaten des

³⁶ Vgl. Nicholas Hammond und Joseph Harris: „Introduction: Hector’s empty tomb“. In: Dies. (Hg): *Racine’s Andromaque. Absences and Displacements*. Leiden: Brill 2020, S. 1-8, hier S. 1.

³⁷ Vgl. ebd., S. 2.

³⁸ Vgl. ebd., S. 1-3.

³⁹ Andromache beschließt, die Ehe mit Pyrrhus einzugehen, um diesen zu verpflichten, für ihren Sohn zu sorgen. Sie beabsichtigt aber zugleich, sich nach der Eheschließung das Leben zu nehmen, um so ihrem verstorbenen Gatten treu zu bleiben (Vgl. *Andromaque* IV. i. 1080-1102).

Dramentextes zu folgen, um ihn im Durchgang durch die Reihe der intertextuellen Verweise mit Bedeutung zu versehen.⁴⁰ Der ‚empty space‘, der sich zwischen den beiden Akten auftut, ist somit nicht nur ein persönlicher Erinnerungsraum, an dem die Protagonistin in ihrer Vorstellung ihrer trojanischen Vergangenheit und ihrem verstorbenen Gatten begegnen kann. Er ist ebenso ein literarischer Gedächtnisraum, ein Ort, an dem die literarischen (insbesondere antiken) Vorlagen evoziert und den Rezipienten der Tragödie ins Bewusstsein gerufen werden. Das abwesende, lediglich in der Imagination vorgestellte Grab bildet somit zugleich eine Figur der poetologischen Reflexion, die uns die intertextuelle Verfasstheit von Racines Tragödie vor Augen führt.

Die zuletzt dargelegten Beobachtungen regen dazu an, den Stellenwert der Affekte und deren Darstellung in Racines Drama erneut zu betrachten und zu überdenken. Es fällt auf, dass die dort vorgeführten Affekte und Emotionen als in doppelter Hinsicht reflektierte und vermittelte anzusprechen sind. Zunächst begegnen uns jene Gefühle schon auf der Ebene der Figuren als in hohem Maße reflektierte Phänomene. Denn sie artikulieren sich im Medium einer poetischen Sprache, die, durch ihren Kunstcharakter von der Alltagssprache abgehoben, ein feinsinniges Instrumentarium des Ausdrucks und der Reflexion von Gefühlen bereit stellt. Als eindrucksvolle Figur der Reflexion erscheint zudem die oben genannte jenseits der Bühne sich vollziehende Einkehr Andromaches am Grabmal, die als Szene des Nachdenkens eine Distanzierung von den leidvollen Erfahrungen ermöglicht und es der Protagonistin erlaubt, die eigene affektive Betroffenheit in einem gedanklichen Zugang zu erfassen. In Racines Tragödie begegnet uns überdies noch eine weitere, zweite Ebene der Reflexion: Die im Verlauf des Dramas dargestellten und evozierten Gefühle und Affekte geben sich, wie oben angedeutet, vielfach als literarisch vermittelte zu erkennen. Wie wir gesehen haben, sind die uns dort vorgeführten Affekte und affektbetonten Situationen häufig entsprechenden Momenten oder Szenen aus früheren literarischen Texten nachgebildet, die Racine als Vorlagen dienten. Dabei verbirgt die Tragédie den Zitatcharakter jener Stellen nicht, sondern lässt ihn – für den aufmerksamen Rezipienten – sichtbar werden. Die für das Drama bestimmenden Gefühlslagen, die Momente des Leidens und Mitleidens geben sich so als Wiederaufnahmen vorgängiger literarischer Affektkonstellationen zu erkennen, die adaptiert und in Eins damit mit neuen semantischen Dimensionen versehen werden.

⁴⁰ Vgl. Hammond und Harris: „Introduction“, S. 2: „Since Racine gives precious few clues about the tomb itself, to resolve its enigma we are invited to follow a second chain of displacements, an intertextual one leading from Racine’s work to its various sources.“

Dass die Affekte in Racines Drama ihre sprachliche und literarische Gestaltung herausstellen, bedeutet unterdessen keine Verminderung ihrer Ausdrucks- und Aussagekraft. Die intertextuelle Beschaffenheit der betreffenden Momente und Szenen bereichert und verstärkt vielmehr deren semantischen und emotionalen Gehalt und verleiht ihnen so eine gesteigerte Wirkung und Intensität. In diesem Zusammenhang verdient auch die visuelle Dimension nähere Beachtung, die für die affektiven Elemente in Racines Dramen charakteristisch ist. Dabei beschränkt sich jene visuelle Dimension nicht auf das, was auf der Bühne gezeigt, was durch körperlichen Ausdruck, Gestik und Mimik der Dramenfiguren sichtbar gemacht wird. Zu ihr gehören ebenso Momente der anschaulichen Beschreibung und des sprachlichen Vor-Augen-Stellens, von denen Racine vor allem in den genannten affektiv besetzten Passagen Gebrauch macht und die dazu auffordern, sich die angesprochenen Phänomene und Konstellationen in Form eines Bildes zu vergegenwärtigen. Unter diesen sprachlich erzeugten Bildern ragt insbesondere jene Triade von Andromache, Astyanax und dem in der Erinnerung evozierten Hektor heraus, die sich, in der Figurenrede des Dramas mehrfach aufgerufen, zu einer emblematischen Szene verdichtet. Dieses Beziehungsgefüge stellt gewissermaßen die Grundfigur dar, in deren Radius sich Andromaches Gedanken- und Gefühlswelt bewegt. Es ist das elegische Dispositiv, aus dem Andromaches trauernde und nostalgische Rückbesinnung hervorgeht. Als Vehikel der Erinnerung an die Trojanische Vergangenheit bildet es eine entscheidende intertextuelle Schnittstelle, von der aus sich die für Racines Drama konstitutiven literarischen Bezüge zu Homers *Ilias*, Euripides *Andromache* sowie Vergils *Aeneis* eröffnen. Nicht zuletzt aber ist diese Konstellation ein Medium der *pitié*, des Mitleids und Mitleidens mit Astyanax und dem verstorbenen Hektor, das die Titelheldin bewegt und das den Anstoß gibt zu jenem Entschluss, der die entscheidende Wende der Dramenhandlung hervorbringt. Andromaches Mitleid erweist sich dabei unterdessen nicht als eine *pitié funeste*, sondern als eine hellere, hoffnungsvollere Neigung,⁴¹ aus deren Wirkungen – durch eine unerwartete Wendung des Geschehens⁴² – für die Protagonistin und ihren Sohn die Möglichkeit einer neuen Existenz im Fürstentum Epirus hervorgeht.

⁴¹ Racines Andromache erschöpft sich somit nicht in dem einseitigen Bild der ‚veuve noire‘, das Michel Serres in einer berühmten Interpretation von dieser Dramengestalt gezeichnet hat. Vgl. Michel Serres: *Andromaque, veuve noire*. Paris: L’Herne 2012.

⁴² Während Pyrrhus durch einen Anschlag aufgebracht Griechen getötet wird, nimmt die Tragödie für Andromache einen glücklicheren Ausgang, insofern ihr nun, als legitimer Nachfolgerin von Pyrrhus (Vgl. V. v. 1631-1635), die Herrschaft über das Fürstentum Epirus zufällt.

Natascha Herkt

Die Eule als Bildgegenstand frühneuzeitlicher Emblematis – Ein Beispiel aus den *Imprese Sacre* des Paolo Aresi

Zur Symbolik der Eule

Beschäftigt man sich mit der Eule als Motiv in der Emblematis, stößt man auf eine kulturhistorisch vielfältige Zuschreibungsgeschichte. Dabei ist es mitunter nützlich, verschiedene Arten von Eulen zu unterscheiden. Denn von Eulen im Allgemeinen zu sprechen, erweist sich nicht immer als zielführend, da sich die Bedeutung je nach Art der abgebildeten Eule durchaus voneinander unterscheiden kann. Besonders auffällig sind die Unterschiede zwischen dem in der griechischen und römischen Antike positiv konnotierten Steinkauz und dem als Todesboten geltenden Uhu. In der griechischen Antike galt der Steinkauz als Attribut der Göttin Athene. Diese Verbindung lässt sich bis in die Anfänge der griechischen Überlieferung zurückverfolgen. Schon bei Homer begegnet die Bezeichnung γλαυκῶπις als Epitheton der Athene, die uns so als eulenäugige (bzw. kauzügige) Göttin entgegentritt (*Odysee* VI, 13). Vom sechsten bis zum ersten Jahrhundert vor Christus ist der Kauz als Motiv auf diversen Münzen der Stadt Athen abgebildet: ¹



Silberne Tetradrachme mit Eule der Athene, ca. 480–420 v Chr., Musée des Beaux Arts, Lyon.
© Marie-Lan Nguyen 2009. https://en.wikipedia.org/wiki/Owl_of_Athena#/media/File:Tetradrachm_Athens_480-420BC_MBA_Lyon.jpg

¹ Vgl. Desmond Morris: *Eulen. Ein Portrait*. Berlin 2014, S. 22-23.

Auch auf antiken bemalten Vasen und Gefäßen begegnet uns Athene vielfach in Begleitung ihres Wahrzeichens, des Eulenvogels, wie folgender Lekythos aus dem 5. Jahrhundert vor Christus illustriert:



Athene, begleitet von einer Eule, attischer rotfiguriger Lekythos, ca. 490 v. Chr., Metropolitan Museum of Art. © Marie-Lan Nguyen 2011. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Athena_owl_Met_09.221.43.jpg

Während der Kauz der Minerva auch über die griechische Antike hinaus als Glückssymbol gilt, lässt sich diese positive Konnotation nicht unbedingt auf andere Eulenarten übertragen.

Im fünften Buch von Ovids *Metamorphosen* wird die Verwandlung des Askalpus in einen Uhu beschrieben. Der Sohn des Acheron und der Nymphe Orphne beobachtet als Einziger, wie Proserpina in der Unterwelt von den Kernen eines Granatapfels isst und verrät dies an Iuppiter. Dieser verwehrt daraufhin Proserpina die Rückkehr. Askalpus wird für

seinen Verrat von Proserpina bestraft, die ihn mit Wasser aus dem Unterweltfluss Phlegethon besprengt, woraufhin er in einen Uhu verwandelt wird:² „ingemuit regina Erebi testemque profanam/ fecit avem sparsumque caput Phlegethontide lympham/ in rostrum et plumas et grandia lumina vertit“ (V. 543-545). An der zitierten Stelle schildert Ovid zunächst noch in beschreibendem Zugang das Ergebnis der Verwandlung, indem er Schnabel, Gefieder und die großen Augen als charakteristische Attribute der Eule anführt. In der Folge zeichnet sich jedoch sogleich eine negative Wertung ab, wenn die Hässlichkeit des Vogels und dessen Funktion als unheilvolles Omen betont werden: „foedaque fit volucris, venturi nuntia luctus, ignavus bubo, dirum mortalibus omen“ (V. 549-550). („So wird er ein häßlicher Vogel, der Vorbote künftiger Trauer, der scheue Uhu, ein böses Vorzeichen für die Sterblichen.“)³

In der *Naturalis historia* von Plinius d. Ä. wird im Abschnitt über die Nachtvögel der Uhu als „Leichenvogel“⁴ bezeichnet. Unter den Nachtvögeln gilt er als der am meisten verabscheute.⁵

Er bewohnt Einöden und nicht nur verlassene, sondern auch verwünschte und unzugängliche Orte; er ist ein Unhold der Nacht, gibt keinerlei Gesang, sondern nur ein Ächzen von sich. Er ist deshalb, in Städten oder überhaupt am Tage gesehen, eine grauenvolle Vorbedeutung. Doch weiß ich, daß er sich mehrfach auf Privathäuser niederließ, ohne einen Todesfall anzukündigen.⁶

Plinius schwächt in seinem letzten Satz die negative Bedeutung des Uhus leicht ab, indem er gegenteilige Beobachtungen anführt. Neben dem Uhu wird bei Plinius der Steinkauz näher betrachtet. Auf eine mögliche zeichenhafte Bedeutung wird nicht eingegangen, stattdessen wird sein territoriales Kampfverhalten näher beschrieben.⁷ Plinius rechnet die Eulen den sogenannten Nachtvögeln zu, die am Tage schlecht sehen. Namentlich führt er den Uhu, den Steinkauz und die Baumkäuze an. Die Gruppe der Nachtvögel wiederum ordnet Plinius den Vögeln mit krummen Krallen zu.⁸

² Vgl. P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 2010, S. 276-277.

³ Ebd., S. 277.

⁴ C. Plinius Secundus d. Ä.: *Naturkunde*. Lateinisch – deutsch. Buch X, Zoologie: Vögel, Weitere Einzelheiten aus dem Tierreich. Hg. u. übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. 2. Auflage. Düsseldorf 2007, S. 37.

⁵ Vgl. ebd., S. 37.

⁶ Ebd., S. 37.

⁷ Vgl. ebd., S. 39-40.

⁸ Vgl. ebd., S. 37.

An der *Naturalis historia* sowie an den naturkundlichen Schriften des Aristoteles und des Theophrast orientiert sich der frühchristliche *Physiologus*.⁹ Neben weiteren Einflüssen lassen sich, aufgrund seiner moralisierenden Auslegung von Natur, auch Ähnlichkeiten zu antiken Tierfabeln feststellen. Der im zweiten oder dritten Jahrhundert nach Christus in Alexandria entstandene *Physiologus* wurde in altgriechischer Sprache verfasst (daher auch die Bezeichnung *Physiologus graecus*) und behandelt symbolträchtige Tiere, Fabelwesen, Pflanzen und Steine.¹⁰ Diese werden im Sinne der christlichen Heilslehre interpretiert. Der anonyme Verfasser beruft sich hierbei immer wieder formelhaft auf die Autorität eines namenlosen *Physiologus*, d.h. eines Naturkundigen, wodurch die Schrift ihren Namen erhielt.¹¹ Natur wird im *Physiologus* als Symbolsprache verstanden, die einer allegorischen Deutung bedarf.¹² Der *Physiologus* beeinflusste die christliche Ikonographie maßgeblich und fand in Spätantike und Mittelalter weite Verbreitung in zahlreichen Handschriften.

Das Kapitel über den Nachtraben (Περὶ Νυκτικόρακος) beschreibt einen Eulenvogel. Wie im *Physiologus* üblich, beginnt das Kapitel mit einer Bibelstelle aus der Septuaginta¹³. Görgemanns weist auf die Mehrdeutigkeit des Begriffs ‚Nachtrabe‘ hin, der im vorangestellten Psalm 102,7 genannt wird. Luther übersetzte den Begriff ‚Nachtrabe‘ mit ‚Käuzchen‘. Der Steinkauz wird im Altgriechischen jedoch als γλαῦξ bezeichnet. Wenn Aristoteles hingegen den Nachtraben erwähnt, lassen seine Beschreibungen an eine Waldohreule denken. Strabo bezeichnete in seiner *Geographica* mit dem Nachtraben möglicherweise einen Uhu.¹⁴ Ausgehend vom Nachtraben in der Ruinenstätte, mit dem der Dichter des Psalms sich vergleicht, entwickelt der *Physiologus* eine Deutung dieses Vogels als Christussymbol. So wie der Nachtrabe die Nacht mehr als den Tag liebe, bevorzuge Christus die Heiden gegenüber den Juden. Diese theologische Deutung wird nur knapp begründet und ist dahingehend gewagt, als dass der Nachtrabe im

⁹ Vgl. Nikolaus Henkel: *Studien zum Physiologus im Mittelalter*. Tübingen 1976, S. 12-16.

¹⁰ Vgl. Stavros Lazaris: *Le Physiologus grec. Bd. 1: La réécriture de l'histoire naturelle antique*. Florenz 2016, S. 9-30, S. 81-99.

¹¹ Vgl. Horst Schneider: „Einführung in den Physiologus.“ In: Zbyněk Kindschi Garský u. Rainer Hirsch-Luipold (Hg.): *Christus in natura. Quellen, Hermeneutik und Rezeption des Physiologus*. Berlin 2019, S.5-13, hier S. 5-6.

¹² Vgl. ebd., S. 6.

¹³ Vgl. ebd., S. 8.

¹⁴ Vgl. Herwig Görgemanns: „Der Physiologus und die Tierkunde der Griechen.“ In: Zbyněk Kindschi Garský u. Hirsch-Luipold, Rainer (Hg.): *Christus in natura. Quellen, Hermeneutik und Rezeption des Physiologus*. Berlin 2019, S. 17-26, hier S. 18.

Deuteronomium zu den unreinen Tieren gezählt wird.¹⁵ Diese Spannung versucht der Autor des *Physiologus* mittels zweier Pauluszitate aufzulösen, in denen die Dialektik der Menschwerdung Jesu thematisiert wird. Indem sich Jesus erniedrigte, rettete er die Menschheit aus der Sünde. Görgemanns weist an dieser Stelle auf die Paradoxie hin, die durch das Nebeneinander beider Deutungen eröffnet wird. Einerseits steht die Dunkelheit für die Heiden, denen sich Jesus als Erlöser, symbolisiert durch den Nachtraben, mit Liebe zuwendet. Andererseits steht die Dunkelheit für das Böse und Unreine, in das sich Jesus durch die Menschwerdung begibt.¹⁶

Diese teils einander ergänzenden, teils widersprüchlichen Bedeutungen der Eule als symbolisches Tier werden in der frühneuhochzeitlichen Emblematik produktiv genutzt. Ein Beispiel hierfür ist das Schleiereulen-Emblem in den *Imprese Sacre* des Paolo Aresi.

Das Schleiereulen-Emblem in den *Imprese Sacre* des Paolo Aresi

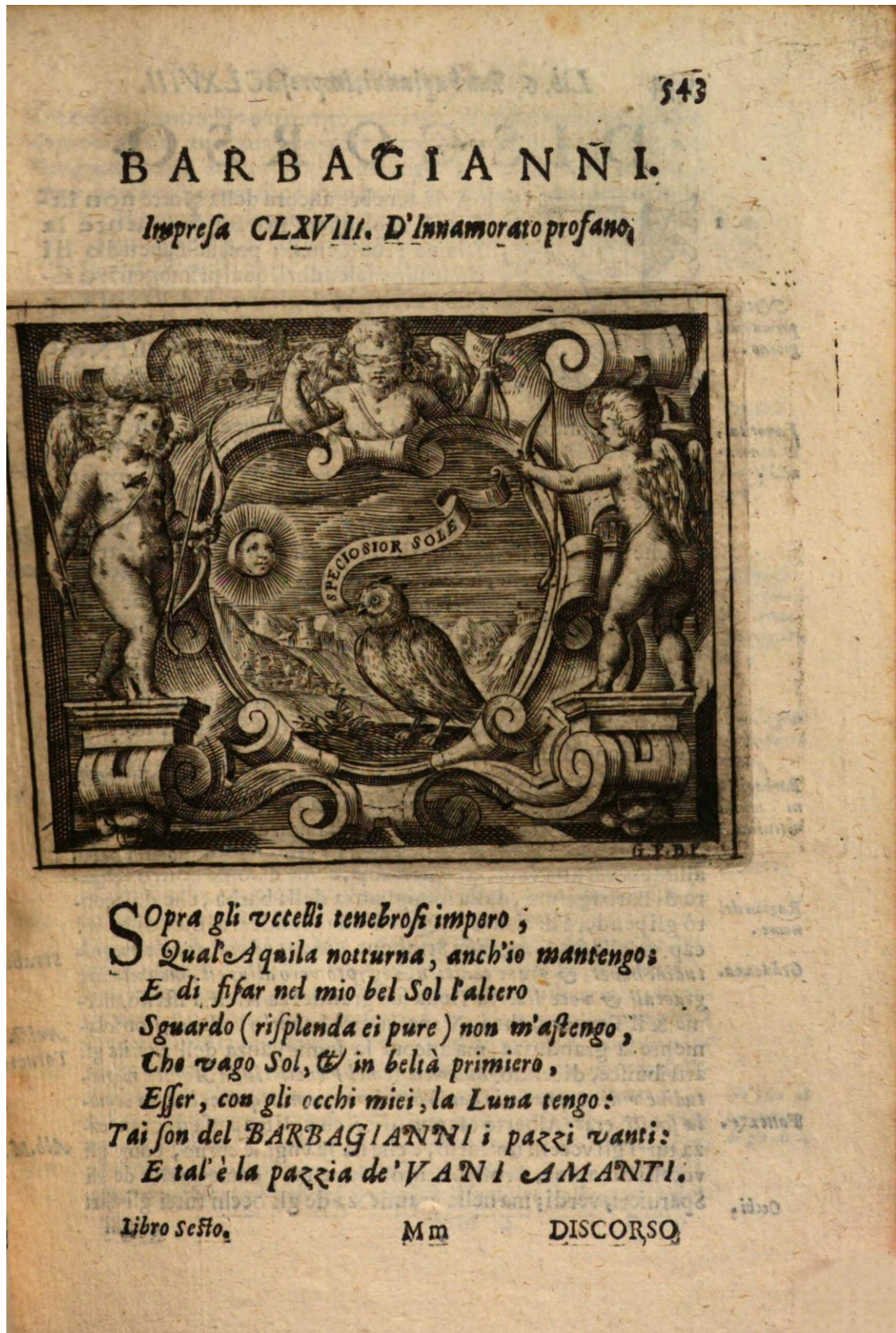
Paolo Aresi (1574-1644), regulierter Chorherr und Theatiner, lehrte unter anderem in Neapel und Rom Philosophie und Theologie. Seit 1620 hatte er das Amt des Bischofs von Tortona inne. Er ist der Verfasser der *Imprese Sacre*, einer Reihe von Emblembüchern, die erstmals 1613-15 in Verona in zwei Bänden erschien. Die Sammlung wurde in den darauffolgenden Jahren stetig erweitert und umfasste letztlich sieben Bände mit insgesamt 200 Emblemen. Die *Imprese Sacre* wurden zu einem der wichtigsten Impresenwerke der Theatiner. Stecher der 1630-35 in Tortona bei Calenzano erschienenen Bände ist der Mailänder Bildhauer Giovanni Paolo Bianchi.¹⁷ Der sechste Band der *Imprese Sacre* beschäftigt sich mit den Lastern. Das 168. Emblem trägt als Überschrift den Gegenstand der Pictura, „BARBAGIANNI“ (Schleiereule). Wie durchgängig in der Sammlung, folgen auf die Überschrift, Nummer und das Thema des Emblems, „D’Innamorato profano“ (Vom weltlich Verliebten). Das Motto ist, wie auch bei den anderen Emblemen der *Imprese Sacre*, in die Pictura mittels eines Spruchbands integriert. Die Pictura zeigt eine auf dem Boden stehende Eule im Vordergrund, die zur

¹⁵ Vgl. ebd., S. 18.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 19.

¹⁷ Vgl. Veronika Hausler: *Exponat Nr. 47. Paolo Aresi: Imprese Sacre [...]*. In: Wolfgang Harms, Gilbert Heß, Dietmar Peil (Hg.): *SinnBilderWelten. Emblematische Medien der Frühen Neuzeit*. [Katalog der Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek München 11.08.-1.10.1999]. München 1999, S. 41.

Seite blickt und dabei einen Himmelskörper ansieht. Das Spruchband legt ihr die Worte „Speciosior Sole“ in den Schnabel:



Aresi, Paolo: Delle Sacre Imprese 6,1. Tortona 1634. S. 543. [Bayerische Staatsbibliothek München. Sign.: 4 Hom. 121-5/6,1. urn:nbn:de:bvb:12-bsb10363411-9].

Im Mittel- und Hintergrund ist eine hügelige Landschaft mit Wäldern und Burgen zu sehen. Der Himmelskörper gleicht einer Sonne, jedoch beinhaltet diese auf der linken Seite einen Halbmond. Die Pictura wird ornamental gerahmt. In den Rahmen integriert ist die mehrfache Darstellung des Liebesgottes Amor. Die Pictura ist beinahe herzförmig, erinnert jedoch auch an ein Wappen oder einen Schild. Die Herzform wird ebenfalls im Brustgefieder der Eule angedeutet. Die Subscriptio des Emblems besteht aus neun Versen:

Sopra gli uccelli tenebrosi impero
Qual' aquila notturna, anch'io mantengo;
E di fissar nel mio bel Sol l'altero
Sguardo (risplenda ei pure) non m'astengo,
Che vago sol, & in beltà primiero,
Esser, con gli occhi miei, la Luna tengo:
Tai son del barbagianni i pazzi vanti:
E tal è la pazzia de' vani amanti.

Dies lässt sich wie folgt übersetzen:

Herrschaft über die dunklen Vögel,
als nächtlicher Adler, halte ich auch
Und auf meine schöne andere Sonne zu heften
den Blick (möge sie rein leuchten) enthalte ich mich nicht,
Eine blasse Sonne, & in höchster Schönheit
zu sein, dafür halte ich, in meinen Augen, den Mond:
Das sind die verrückten Prahlereien der Schleiereule:
Und so ist der Wahn der eitlen Liebenden.

Es folgt ein dreißigseitiger *Discorso*, in dem die christlichen Kontexte des Emblems, dessen moralische Implikationen sowie dessen intertextuelle Bezüge zu antiken und zeitgenössischen Quellen ausführlich erläutert werden. Aresi stellt zu Beginn seines *Discorso* fest, dass die heimische Schleiereule, aufgrund ihrer Größe und Stärke dem Nachtadler (*Aquila notturna*) entspricht. Ebenso entspricht jene dem Uhu (*Bubo*) der lateinischen Quellen, da beide sich darin gleichen, mittels ihres Namens verspottet zu

werden. Beim Uhu beschreibt der Name den Klang seiner Stimme, bei der Schleiereule (Barbagianni) wird ihr Bart verspottet.¹⁸ So beweist Aresi einerseits seine Gelehrtheit, andererseits disqualifiziert er keine seiner Quellen als unwesentlich für die Deutung des Emblems.

Das Motto des Emblems, „Speciosior Sole“, ist ein Bibelzitat aus dem Buch der Weisheit (7,29), das dem biblischen König Salomo zugeschrieben wurde:

est enim haec speciosior sole | et super omnem stellarum dispositionem
| luci comparata invenitur prior¹⁹

Denn sie ist glänzender als die Sonne und über jedem Sternbild; im Vergleich mit dem Licht stellt sie sich als überlegen heraus.²⁰

An dieser Stelle wird die Überlegenheit der Weisheit gepriesen. Diese wählt sich Salomo zur Braut, da er sie unter allen Tugenden, als die Höchste ansieht. Noch deutlicher wird die Allegorie von der Weisheit als der Geliebten des Königs Salomo in Weisheit 8:2:

Sie habe ich geliebt und ich habe nach ihr gesucht seit meiner Jugend und ich habe danach verlangt, sie mir als Braut zu nehmen, und ich wurde zum Liebhaber ihrer Schönheit.²¹

Wenn die Schleiereule in Aresis Emblem somit den Mond als ihre höchste Sonne preist, erweist sie sich vor dem Hintergrund des Bibelzitats in besonderem Maße als närrisch und dumm. Zudem kann der Mond, analog zur Sonne der Weisheit, als eine Vergegenständlichung der Dummheit gelesen werden, die sich die Eule als Braut gewählt hat. Eine weitere Steigerung des irrtümlichen Verhaltens der Schleiereule ergibt sich aus der Tatsache, dass zumindest der Kauz unter den Eulenvögeln in der Bildtradition als Symbol der Weisheit interpretiert werden kann, wodurch sich die Schleiereule im Vergleich dazu in der Subscriptio durch das Bestehen auf ihrem Urteil als besonders närrisch entlarvt. Indem die Schleiereule sich noch dazu als „nächtlicher Adler“ bezeichnet, wird eine weitere Bildtradition aufgerufen, vor deren Hintergrund die Schleiereule sich nochmals als töricht erweist. Der Adler wird in der Bildtradition der

¹⁸ Vgl. Paolo Aresi: *Delle Sacre Imprese Di Monsigr. Paolo Aresi Vescovo Di Tortona. Libro Sesto. [...]* Tortona 1634, S. 544.

¹⁹ Hieronymus: *Biblia Sacra Vulgata*. Lateinisch – deutsch. Band III. Psalmi – Proverbia – Ecclesiastes – Canticum canticorum – Sapientia – Iesus Sirach. Hg. v. Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers u. Michael Fieger. Berlin 2018, S. 972.

²⁰ Ebd., S. 973.

²¹ Ebd., S. 973.

Emblematik, zurückgehend auf den *Physiologus graecus*²², als Vorbild für den Menschen interpretiert. Ebenso wie der Adler sich der Sonne zuwendet, solle der Mensch sich Christus zuwenden. Damit verkennt die Schleiereule in ihrer Verehrung des Mondes auch Jesus Christus als höchste Instanz und betet stattdessen ein weltliches Götzenbild an. Das Motto „speciosior sole“ spielt als Überschrift in der christlichen Bildtradition der Darstellung Mariens eine Rolle, etwa im Genter Altarbild Jan van Eycks. Dort wird Maria als überirdisch schön dargestellt und ihr goldener Nimbus enthält die erste Hälfte des Bibelverses 7,29 aus dem Buch der Weisheit.

Die hier ausgeführte kurze Betrachtung des Schleiereulenemblems aus den *Imprese Sacre* kann die Differenziertheit der Auslegung in Aresis 30-seitigem *Discorso* nur ansatzweise andeuten. Es konnte jedoch hoffentlich ein Eindruck davon vermittelt werden, wie das Emblem gelehrte Diskurse der Theologie und Naturkunde in sich versammelt, um aus diesen eine eigene Komposition aus Text- und Bildelementen zu gestalten.

Abbildungsverzeichnis

Silberne Tetradrachme mit Eule der Athene, ca. 480–420 v Chr., Musée des Beaux Arts, Lyon. © Marie-Lan Nguyen 2009.

Athene, begleitet von einer Eule, attischer rotfiguriger Lethykos, ca. 490 v. Chr, Metropolitan Museum of Art. © Marie-Lan Nguyen 2011.

Barbagianni. Impresa CLXV. In: Aresi, Paolo: *Delle Sacre Imprese Di Monsigr. Paolo Aresi Vescovo Di Tortona. Libro Sesto. In cui le fatte in biasimo di Satanasso, e de' fuoi membri si contengono. Da singolari Discorsi non meno frustuosi, che diletteuoli. & a Predicatori utilissimi accompagnate. Colle solite Tauole delle Imprese, delle cose più notabili; e delle applicationi a' Vangeli di tutto l'Anno.* Parte Prima. In Tortona, Per Pietro Gio: Calenzano, Stampator Episcopale. Con licenza de' Superiori. Tortona 1634. [Bayerische Staatsbibliothek München. Sign.: 4 Hom. 121-5/6,1. S. 543. urn:nbn:de:bvb:12-bsb10363411-9].

²² Vgl. Arthur Henkel u. Albrecht Schöne (Hg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Taschenausgabe. Stuttgart 2006, S. 2085.

Knut Martin Stünkel

Sermo est panis animae -
Prolegomena zur Untersuchung von Metaphern des Alltäglichen im
religiösen Sprechen des Nikolaus von Kues

Die folgenden Seiten umreißen prospektiv Ansatzpunkte und Aufgaben eines Forschungsprogramms¹, welches die Metaphern des Alltäglichen und ihre Rolle im Denken des Nikolaus Cusanus (Nikolaus von Kues 1401-1464) qualitativ und quantitativ untersucht. Zum Einsatz werden dabei auch im Falle der quantitativen Erschließung computergestützte analytische Instrumente kommen, die im Zuge der Arbeit im neuen SFB 1475 ‚Metaphern der Religion‘ entwickelt werden.² Zugleich bietet die Untersuchung der Werke Cusanus‘ ein signifikantes Fallbeispiel für die Rolle von Metaphern im religiösen Sprechen überhaupt.

Die Untersuchung des cusanischen Werks hinsichtlich seiner Metaphern ist also kein Selbstzweck im Sinne einer Exegese seiner Schriften – obgleich zu hoffen ist, daß sie auch zum besseren Verständnis dieser Schriften beiträgt. Obwohl heutzutage vor allem als Philosoph wie teilweise auch immer noch als Theologe rezipiert, ist Cusanus vor allem doch ein Autor, dessen Überlegungen nicht von seinem *religiösen* Hintergrund zu trennen sind. Als Theologe nicht unumstritten, war er doch in der religiösen Institution seiner Zeit gut vernetzt, fest verankert und auch äußerlich erfolgreich und angesehen. Innerhalb des katholischen Christentums brachte er es immerhin zum Fürstbischof (von Brixen seit 1450), zum Legaten in Deutschland (von 1451-1452) und zum Kardinal (seit 1448/50), manchen war er sogar *papabile*, mindestens aber war er enger Mitarbeiter oder sogar Freund verschiedener Päpste, vor allem der ‚Humanistenpäpste‘ Nikolaus V (1447-1455) und Pius II. (1458-1464). Er argumentiert von einem dezidiert christlichen Standpunkt aus; auch seine philosophischen Äußerungen, die Texte, die heutzutage als Beiträge zur philosophischen Diskussion rezipiert werden, sind daher auch als religiöses Sprechen zu explizieren. Die deutlichsten Fälle religiösen Sprechens in seinem Oeuvre sind allerdings

¹ Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 441126958.

² Siehe Stefanie Dipper, Frederik Elwert: „Annotating Deliberate Metaphors: An Implementation of Steen’s Five Step Method“. *Journal of Computational Literary Studies*, im Erscheinen.

seine knapp dreihundert Predigten (inklusive Predigtentwürfe), welche fast den ganzen Zeitraum seiner Autorschaft (1430-1463) begleiten. Auf diesen Predigten, soweit sie vorliegen, die in letzter Zeit wieder mehr Aufmerksamkeit in der Forschung finden, liegt auch das Hauptaugenmerk der Untersuchung.

Cusanus ist einerseits als dezidierter Sprachtheologe, andererseits als herausragender Vertreter provokativen religiösen Sprechens in einer wichtigen historischen Übergangssituation für eine entsprechende Untersuchung religiöser Metaphorik besonders geeignet. Sein Wirken fällt in die Zeit der beginnenden Renaissance, des Humanismus und auch der unmittelbaren Vorgeschichte der Reformation. Cusanus ist ebenfalls in besonderer Weise an antiken Autoren interessiert. Nicht zu einem geringen Grade ist, spätestens nach seiner Reise nach Konstantinopel (1437), seine Art religiöser Sprache von seinem Interesse an griechischen und römischen Autoren beeinflusst. Und nicht zuletzt ist er in besonderer Weise an alltäglichen Dingen und Prozessen interessiert, die er in seinen Schriften gerne nutzt, um seine Ideen einzuführen, zu prüfen und zu verdeutlichen.

1) Metaphern, Cusanus und Religion

Metaphern führen keine Randexistenz in der Riege beliebter Forschungsobjekte. Längst sind sie vom Geruch eines ‚bloß rhetorischen‘, ‚uneigentlichen‘ Sprechens befreit. Metaphern wird, gerade im Hinblick auf die Entstehung menschlichen Wissens, einiges, wenn nicht sogar alles zugetraut.

So spricht Hans Blumenberg in seinen *Paradigmen für eine Metaphorologie* (1960) bekanntlich von dem welterschließendem bzw. weltkonstitutiven Potential der Metaphern, insbesondere im Falle der ‚absoluten Metaphern‘.³ Bei Cusanus scheint diese Hochschätzung der Kraft der Metaphern in und für die menschliche Erkenntnis noch potenziert⁴: sie können auf eine bestimmte Weise auch noch zur wenigstens annähernden Erschließung des die Welt Transzendierenden dienen. Dabei wird eine Funktion der (absoluten) Metapher relevant, die Blumenberg – mit Referenz zur cusanischen *docta ignorantia* – wie folgt beschreibt:

„Denn dies ist doch die genaue Darstellung der Funktion der ‚absoluten Metapher‘, die in die begreifend-begrifflich nicht erfüllbare Lücke und Leerstelle einspringt,

³ Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt: Suhrkamp 1999, S. 10-13.

⁴ Vgl. Blumenberg: *Paradigmen*, S. 182.

um auf ihre Art auszusagen. [...] Sie gibt ein ‚Bild‘ anstelle des Begriffs und des Nachvollzugs im Begreifen, sie bildet nach im wörtlichen Sinn, und ihr Nachbilden ist zugleich Metapher für das Nachgebildete und Metapher für das Nichterreichenkönnen.“⁵

Die Metapher bietet ein Bild für das von ihr indirekt Bezeichnete und ihr Funktionieren stellt gleichzeitig den Prozeß des Transzendierens von einem Verfügbaren zu einem Unverfügbaren selbst dar.

Die durchzuführende Untersuchung kann auf einem breiten Fundus von Erkenntnissen aus der bisherigen Literatur aufbauen, setzt jedoch neue Akzente und Schwerpunkte. Die wissenschaftliche Literatur zu Nikolaus von Kues ist vielfältig und reichhaltig. Kaum kann man mehr von ihm als einem vergessenen Autor oder einem bloßen Geheimtipp sprechen. Auch das Thema der Metaphern hat bereits einen breiten Anklang in der Forschung zu Cusanus gefunden: verschiedene seiner Metaphern überhaupt und auch solche, die sich speziell auf konkrete Objekte beziehen, sind schon zum Gegenstand eingehender Studien geworden.⁶

Eine Untersuchung kann nun entlang zweier Hauptlinien vollzogen werden: zum einen in *philologischer* Hinsicht zur Frage, was die verwandten Metaphern für das Werk von Cusanus bedeuten, zum anderen in *systematischer*, was das Werk des Cusaners für eine Theorie der Metaphern beizutragen hat. In der einen Hinsicht ist die Metapher ein

⁵ Blumenberg, *Paradigmen*, S. 177.

⁶ Exemplarisch genannt seien hier nur die Arbeiten: Ralf Konersmann: *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt am Main: Fischer 1991. bzw. Stephan Grotz: *Negation des Absoluten: Meister Eckhard, Cusanus, Hegel*, Hamburg: Meiner, ebenso wie der 2005 herausgegebene Band Inigo Bocken/ Harald Schwaetzer, Harald: *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nikolaus Cusanus*, Maastricht: CSC 2005 über den Spiegel; über das Buch Yamaki Kazuhiko: „Buchmetaphorik als ‚Apparitio Dei‘ in den Werken und Predigten des Nikolaus von Kues“, *Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft* 30 (2005), S. 117–144.; über die Mauer (des Paradieses) João Maria André: „Die Metapher der ‚Mauer des Paradieses‘ und die Kategorie des Erkennens“. In: *Intellectus und Imaginatio: Aspekte geistiger und sinnlicher Erkenntnis bei Nicolaus Cusanus*, hrsg. von João Maria André, Gerhard Krieger und Harald Schwaetzer, Amsterdam: John Benjamins 2006, S. 31–42; dann über die Tätigkeit des Sehens Maria Simone Marinho Nogueira, (2006): „Die Metapher des Sehens bei Nikolaus von Kues“, in: *Intellectus und Imaginatio: Aspekte geistiger und sinnlicher Erkenntnis bei Nicolaus Cusanus*, hrsg. von João Maria André, Gerhard Krieger und Harald Schwaetzer, Amsterdam: John Benjamins 2006, S. 135–141, über das Laufen Oleg G. Dushin: „Über die Metapher des Laufens bei Nikolaus von Kues“, in: *Nikolaus von Kues: ein bewundernswürdiger historischer Brennpunkt. Philosophische Tradition und wissenschaftliche Rezeption*, hrsg. von Klaus Reinhardt und Harald Schwaetzer, Regensburg: Roderer 2008, S. 89–95; über den Wurf Ágnes Heller: „The Metaphor of the Throw in Nicholas of Cusa’s Game of Spheres“, *Graduate Faculty Philosophy Journal* 33 (2012), S. 473–490.

Element im cusanischen Denken, in der anderen Hinsicht ist das cusanische Denken ein Beispiel für die Wirkungsweise von Metaphern im religiösen Sprechen.

Religiöses Sprechen ist ein vielfältiges Phänomen, dessen Formen nicht leicht auf einen Nenner zu bringen sind; Gebete gehören ebenso dazu wie dogmatische Traktate. Verbunden werden diese vielen verschiedenen Sprachformen durch ihren ihnen gemeinsamen Bezug auf, bzw. ihre Geprägtheit durch ‚Religion‘. Der im Folgenden zugrunde gelegte funktionale Begriff von Religion bzw. religiöser Sprache resoniert in besonderer Weise mit dem Denken des Nikolaus von Kues. Religion ist im Sinne Niklas Luhmanns als eine spezifische Form der Bearbeitung von Kontingenz unter den Aspekt der Unterscheidung von Transzendenz und Immanenz zu verstehen.⁷ Religiöse Sprache sucht entsprechend das unverfügbare Transzendente mit immanenten Mitteln zu fassen.⁸ Die Diskrepanz zwischen dem Ziel der sprachlichen Äußerung und ihren Möglichkeiten ist insbesondere ein Thema cusanischer Überlegungen.

Es gilt also, anhand des theologisch-philosophischen und homiletischen Werks Nikolaus' die Frage zu beantworten: Was leistet die Metapher für die religiöse Sprache und wie ist diese Rolle zu bewerten?⁹

⁷ „Zur Bezeichnung der beiden Werte des religionsspezifischen Codes eignet sich am ehesten die Unterscheidung von Immanenz und Transzendenz. Man kann dann auch sagen, daß eine Kommunikation immer dann religiös ist, wenn sie Immanentes unter dem Gesichtspunkt der Transzendenz betrachtet. [...] In der Einheit des Codes setzten beide Werte einander wechselseitig voraus. Erst von der Transzendenz aus gesehen erhält das Geschehen in dieser Welt einen religiösen Sinn.“ (Niklas Luhmann: *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp 2000, S. 77).

⁸ Volkhard Krech hat eine entsprechende ‚Arbeitshypothese‘ zum Begriff der Religion aufgestellt: „[Religion] wendet die Unterscheidung von Transzendenz und Immanenz an und bearbeitet durch sie den Umgang mit – zumindest tendenziell – als unverfügbar und unhintergebar Geltendem im Unterschied zu Verfügbarem und Disponiblem. Die Differenz von Transzendenz und Immanenz liegt religiöser Kommunikation zugrunde, doch die Konkretion dieser Unterscheidung variiert diachron und im interkulturellen Vergleich.“ (Volkhard Krech: *Wo bleibt die Religion? Zur Ambivalenz des Religiösen in der modernen Gesellschaft*. Bielefeld: transcript 2011, S. 42).

⁹ Daß die Untersuchung der alltäglichen Metaphern bei Cusanus auch für eine generelle Theorie religiöser Sprache nützlich sein könnte, zeigt unter anderen der von David Bartosch durchgeführte Vergleich zwischen Cusanus' Interesse für das Alltägliche und dem des chinesischen Gelehrten Wáng Yángmíng (1472–1529) Beide nutzen gewöhnliche Dinge wie einen Löffel, einen Spiegel oder ein Samenkorn als Startpunkt einer elaborierten und tiefgreifenden philosophischen Untersuchung (David Bartosch: *‚Wissendes Nichtwissen‘ oder ‚gutes Wissen‘? Zum philosophischen Denken von Nicolaus Cusanus und Wáng Yángmíng*. München: Fink 2015, S. 317–329).

2) Cusanus und die Rolle der Sprache

Die Untersuchung nimmt ihren Ausgangspunkt von einem in der einschlägigen Literatur häufig betonten Sachverhalt über das Denken Nikolaus' von Kues: Die Rolle der *Sprache* im Denken Cusanus' kann kaum überschätzt werden. Spätestens seit Karl Otto Apels bahnbrechendem Aufsatz¹⁰ ist die wechselseitige Durchdringung von Sprache und Theologie ein stark beachtetes Thema der Forschung zu seinem Denken. Kurt Flasch faßt diesen sprachtheologischen Aspekt des cusanischen Denkens in pointierter Kürze: für die Ursprungsphilosophie Cusanus gilt: Sein ist Sprache.¹¹ Sprachlichen Äußerungen kommt deshalb eine metaphysische Bedeutung zu, die es wiederum im Medium der Sprache aufzuzeigen gilt. Sprachliche Formen sind daher Mittel und Gegenstand der annähernden (asymptotischen) metaphysischen Spekulation im Wechselspiel von Negation und Affirmation.

Cusanus fordert für dieses nicht setzende Denken in Bewegung eine *konjekturale* Methode, ein intellektuelles Prozessieren in Vermutungen (siehe seine Schrift *De coniecturis*). Auch die Sprache dieses Denkens muß seinem konjekturalen Aspekt gerecht werden. Während also Cusanus Überlegungen zum Thema Sprache schon häufiger Gegenstand der Forschung waren, wird sein spezifischer Gebrauch der Sprache, sein Sprechen selbst, weniger thematisiert. Die Frage, wie das Sprechen Cusanus' als spezifisch religiöse Sprache funktioniert, d.h. als eine Art der Kontingenzbewältigung anhand der Unterscheidung von Transzendenz und Immanenz, ist noch offen und bedarf der eingehenden Untersuchung.

Cusanus religiöse Vorstellungen können nicht von ihrer spezifischen sprachlichen Fassung getrennt werden. Für ihn ist das Denken in einem spezifischen Sinne Theo-*logie* als Sprechen von dem Einen. Diese Theo-*logie* ist nun wesentlich *Anthropo-*logie** als menschliches Sprechen. Für Cusanus ist die Fähigkeit des Menschen zur *Begriffsbildung* das auszeichnende Element der menschlichen Existenz überhaupt. Sie ist der Grund dafür, den Menschen als *deus secundus* bezeichnen zu können.¹² Sie ist zugleich in einem

¹⁰ Siehe Karl Otto Apel: „Die Idee der Sprache bei Nicolaus von Cues“. *Archiv für Begriffsgeschichte* 1 (1955), S. 200-221.

¹¹ „In der strikt finalistisch konzipierten Ursprungsphilosophie des Cusanus geht es um das Sichzeigen von Sinngehalten. Sie faßt den Ursprung von allem als einen Ursprung, der spricht. Sie definiert das wahre Sein oder das Wesen von diesem Sprechen her. Sie sagt, das Sein sei Sprache.“ (Kurt Flasch: *Nicolaus Cusanus*. München: Beck 2001, S. 122).

¹² Vgl. hierzu Karl Bormann: *Nicolaus von Kues: ‚Der Mensch als zweiter Gott‘*, Trier: Paulinus. 1999.

definitiven Sinne die Limitation des Menschen, dessen Kreativität sich eben ‚nur‘ auf die Möglichkeit der Begriffsbildung beschränkt – im Unterschied, aber auch im Abbild des Schöpfertums Gottes.¹³ Dies gilt insbesondere für den religiösen Bereich: Unter anderen ist die Schöpfung eines Begriffs von Religion eine Leistung des Menschen auf rationaler Ebene und ein Abbild des einen Gottes.¹⁴ Wahrheit ist folglich nur in Bewegung, in Annäherung zu haben: mittels einer affirmativen Theologie, die, jeweils korrigiert durch die Erkenntnisse der negativen Theologie¹⁵, in Begriffen innovativ fortschreitet. Die hier operierende Vernunft denkt konjunktural, also dynamisch und zielgerichtet; hierzu nötig ist laut Cusanus die Selbstaufhebung der Begriffe hin zum Einen. Anders formuliert: dieser Überstieg ist der *transcensus* und geschieht mittels transumptiver Begriffe. So gesehen ist die Sprache selbst durch eine Weise des μεταφέρειν als ein Prozess der semantischen und begrifflichen Übertragung ausgezeichnet.

Sachlich gefordert sind also im Denken Cusanus' mutige Begriffe bzw. kühne Metaphern, die neue Möglichkeiten des Aufstiegs (*ascensus*) erschließen. Auf diese Weise ist es philosophisch gerechtfertigt, „daß Cusanus immer auch mit der Sprache experimentiert, ihre semantisch-metaphorischen Strukturen in neuer Weise auszuloten sucht und vor allem die Offenheit seines Denkens auch in der Offenheit und Freiheit seiner Sprachverwendung spiegeln lassen will“.¹⁶ An dieser Stelle werden aber Metaphern für religiösen und theologischen Diskurs bedeutsam. Entsprechend bezieht sich Stoellger, ausgehend von Überlegungen Hans Blumenbergs, vornehmlich auf Cusanus als eines Kronzeugen für eine Einschätzung von Metaphern als eines wesentlichen Instruments metaphysischer Mutmaßungen, d.h. als eines Mittels, Transzendenz und gleichzeitig

¹³ Eusebio Colomer hat diesen Umstand wie folgt auf den Punkt gebracht: „Cusanus bringt diese Teilhabe mittels der christlichen und augustiniischen Idee der *imago dei* zum Ausdruck. Der menschliche Geist ist das lebendige Abbild des absoluten Geistes. Wenn wir Gott denken als einen unendlichen Künstler, der sich in einem Werk vollkommener Kunst auszudrücken plant, so gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder ein genaues, aber totes Abbild zu machen, oder es weniger genau, aber lebendig zu machen, mit dem Vermögen, sich seinem Muster fortdauernd zu nähern. Dies ist der Fall des menschlichen Geistes: Geringer als Gott besitzt er die angeborene Kraft, sich zu entwickeln und Ihm ähnlich zu werden.“ (Eusebio Colomer: „Die Erkenntnismetaphysik des Nikolaus von Kues im Hinblick auf die Möglichkeit der Gotteserkenntnis“. *Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft* 11 (1973), S. 204-223, hier S. 221).

¹⁴ Vgl. hierzu Knut Martin Stünkel: *Una sit religio. Religionsbegriffe und Begriffstopologien bei Cusanus, Llull und Maimonides*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 111.

¹⁵ Zum Wechselspiel von negativer und affirmativer Theologie bei Cusanus vgl. Thomas Leinkauf: *Nicolaus Cusanus. Eine Einführung*. Münster: Aschendorff 2006, S. 148 f.

¹⁶ Leinkauf: *Nicolaus Cusanus*, S. 163.

deren Entferntheit von möglicher Faßbarkeit anzuzeigen.¹⁷ Metaphorisches Sprechen spielt eine bedeutsame, wenn nicht die bedeutsamste Rolle in der Entwicklung und Durchführung des Denkens Nikolaus' von Kues.

Cusanus Metaphern stehen im engen Zusammenhang mit seinem *transcensus*-Konzept. Bei der bloßen Konstatierung und wiederholten Bestätigung der Differenz von Transzendenten und Immanenten darf allerdings im Prozeß des Denkens nicht stehengeblieben werden. Cusanus betont in seinen Schriften vielmehr die Notwendigkeit eines seine eigenen Limitierungen in asymptotischer Annäherung übersteigenden Denkens. Dieser Prozeß ist als *transcensus* begrifflich gefaßt. Es müssen hierfür die methodischen Anweisungen über den Prozess des Transzendierens mittels sprachlicher Überlegungen hin zu einer höheren Stufe der Erkenntnis¹⁸ genauer unter die Lupe genommen werden. Der *transcensus* bezeichnet die Möglichkeit der *Theologia affirmativa*. Die Metapher scheint hierbei ein besonders geeignetes Instrument zur sprachlichen Fassung des *transcensus*-Gedankens. Gewissermaßen tragen die Metaphern den *transcensus* schon im Namen. Als *meta-pherein* leistet die Metapher den Übertrag, die Selbstübersteigerung des Denkens. Metaphern sind also bei Cusanus nicht nur Mittel zum Zweck, sondern zeigen selbst etwas Entscheidendes auf: den möglichen Weg zum Göttlichen.

Wie schon Hans G. Senger erläutert hat, gehören Sprache und Metapher (bzw. Metaphorisierung) bei Cusanus eng zusammen: es gibt eine inhärente Disposition der Sprache zur Metapher. Theologisches Sprechen operiert mittels transzendierender Begriffe, welche sprachliche Bedeutung von einer tieferen zu einer höheren Stufe von Erkenntnis und Verstehen transferieren.¹⁹ Begriffe haben in ihrer Kapazität, diese Stufen zu verbinden, d.h. in ihrer *Shifterfunktion*, daher einen wesentlichen topologischen Aspekt.²⁰ Sprachlichen Ausdrücken und insbesondere Metaphern eignet daher zudem

¹⁷ Philipp Stoellger: *Metapher und Lebenswelt: Hans Blumenbergs Metaphorologie als Lebenswelt-hermeneutik und ihr religions-phänomenologischer Horizont*. Tübingen: Mohr Siebeck 2000, S. 384-385 und 389

¹⁸ Vgl. hierzu Markus Riedenauer: „Logik, Rationalität und religiöse Rede nach Nikolaus Cusanus“, in: *Juden, Christen und Muslime. Religionsdialoge im Mittelalter*. Hg. von Matthias Lutz-Bachmann und Alexander Fidora. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, S. 192–220, hier 206-207.

¹⁹ Hans Gerhard Senger: „Die Sprache der Metaphysik“. In: *Nikolaus von Kues. Einführung in sein philosophisches Denken*. Hg. von Klaus Jacobi. Freiburg/ München: Alber 1979, S. 74-100, hier S. 100.

²⁰ Vgl. hierzu Stünkel: *Una sit religio*, S. 285.

eine bestimmte Aktivität. Für die Metapher der Spur weist Blumenberg in seiner Auseinandersetzung mit Cusanus auf deren inhärenten Bewegungscharakter hin.²¹ Diese sprachindizierte Bewegung, so könnte man ergänzen, wirkt dabei von beiden Seiten aus, d.h. vom intellektuell verfolgenden menschlichen Geist wie auch vom permanent sich entziehenden ‚Gegenstand‘ der Verfolgung her, welcher somit einen Sog ausübt und die Erkenntnis zu einem wesentlich dynamischen Unternehmen macht. Durch die Metapher wird die Transzendenz attraktiv.

Von besonderem Interesse ist dabei die spezifisch cusanische *Metaphorik der Präpositionen*. Dies zeigt sich insbesondere im Falle der präpositional ausgedrückten Richtungsangaben, die eine bestimmte räumliche Ordnung anzeigen. Der Ort Gottes ist nur metaphorisch zu bestimmen. Christian Ströbele weist hierbei insbesondere auf die lokale Metaphorik der Hinordnung des menschlichen Geistes auf Gott im Sinne einer ‚hin...zu‘ Beziehung hin²², die als prozessuale Hinwendung ausdeutbar ist. Auch die von Cusanus besonders hervorgehobene Relation von *complicatio* („Einfaltung“) und *explicatio* („Ausfaltung“) kann in diesem Sinne als raumbezogener metaphorischer Umgang mit der Unterscheidung von Immanenz und Transzendenz analysiert werden. Anschließend an Beobachtungen Ströbeles zu *De possest* ist es möglich, von der räumlichen ‚Supermetapher‘ des IN²³ (in-sein/ eingefaltet-sein) bei Cusanus zu sprechen. Das religiöse Potential einer Metapher steckt vor allem in der durch sie ausgedrückten Richtungsangabe. Metaphern zur Transzendenzbearbeitung sind vor allem räumliche Metaphern, die ihren Kern im Ausdruck einer spezifischen *konstellativen Anordnung des Raumes* haben.²⁴ Räumliche Relationen wie die hier-dort Relation oder die von oben und unten können als Ausdruck basaler Transzendenz gefaßt werden, von denen aus ein *Prozeß des Transzendierens*, zunächst in formaler Transzendenz durch ein reflektierendes

²¹ „Der Cusaner hingegen hat die Metapher in einer ihrer ganz authentischen Assoziationsmöglichkeiten entwickelt, indem er die Spur nicht als statische Signatur des Schöpfers an seinem Werk versteht, sondern als die einen Pfad signierende Verweisung eines flüchtigen und zu verfolgenden Zieles. [...] Für den Cusaner ist die Spur Anweisung zur Bewegung, zur Verfolgung.“ (Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe. Frankfurt: Suhrkamp 1996, S. 575).

²² Christian Ströbele: *Performanz und Diskurs: Religiöse Sprache und negative Theologie bei Cusanus*. Münster: Aschendorff 2015, S. 92/93.

²³ Ströbele: *Performanz*, S. 302.

²⁴ Vgl. die Überlegungen Albertsons zur ‚spatialization of theology‘ bei Nikolaus von Kues (David Albertson: „Mapping the Space of God: Mystical Weltbilder in Nicholas of Cusa and the Structure of ‘De ludo globi‘ (1463)“. In: *Weltbilder im Mittelalter: Perceptions of the World in the Middle Ages*. Hg. von Philipp Billion. Bonn: Bernstein-Verlag 2009, S. 61-82, hier S. 70 f.).

Individuum bis hin zu einer semantisch aus gefüllten spezifischen, d.h. religiösen Transzendenz möglich wird.²⁵ Die Analyse der cusanischen Metaphorik der Präpositionen, gerade im Kontext alltäglicher Dinge und Erfahrungen, muß daher ein Schwerpunkt der Untersuchung sein.

3) Alltäglichkeit

Im Gegensatz zu seinen akademischen Kollegen ist Cusanus insbesondere und nicht zuletzt eigener Einschätzung nach in der Lage, sein spekulatives Denken mit alltäglichen Erfahrungen in produktiver Weise zu verbinden. Mittels alltäglicher Erfahrungen und Erfahrungsgegenstände, so seine grundsätzliche Einsicht, kann ein Weg zu einer philosophischen bzw. theologischen Erkenntnis gebahnt werden²⁶, und zwar sogar vorzugsweise.

Die Bedeutung des *Alltäglichen* in Cusanus' findet in der berühmten Figur des *Laien* ihre Personifikation und ihren gleichsam inbegrifflichen Ausdruck. Bekanntermaßen nutzt der Laie das Alltägliche als Ausgangspunkt und für greifbare Beispiele theologisch-philosophischer Reflexion – nicht zuletzt in Opposition zu den Begriffsspekulationen zünftiger Philosophen und Theologen.²⁷ Spätesten seit der bahnbrechenden Studie von Ruedi Imbach²⁸ steht er im Fokus der Cusanus-Interpretation, aber auch darüber hinaus. Der scheinbare Spezialfall der Metaphern des Alltäglichen ist somit vielmehr von paradigmatischer Bedeutung für eine Untersuchung der Rolle der Sprache im Denken Nikolaus' von Kues – und sogar für das religiöse Sprechen überhaupt. Da Cusanus immer besondere Sorgfalt walten läßt, um den Rahmen bzw. das jeweilige ‚Setting‘ seiner Schriften und insbesondere seiner philosophischen Dialoge zu konzipieren²⁹ kann die Prominenz des Alltäglichen, vor allem manifestiert in der Figur des Laien, insbesondere in diesen Zusammenhängen kein Zufall sein.

²⁵ Siehe hierzu demnächst Knut Martin Stünkel: *Key Concepts of the Study of Religions in Contact*. Leiden: Brill (im Erscheinen).

²⁶ Vgl. Grotz: *Negation des Absoluten*, S. 177.

²⁷ Vgl. hierzu Jan-Hendryk de Boer (2003): „Plädoyer für den Idioten. Bild und Gegenbild des Gelehrten in den Idiota-Dialogen des Nikolaus von Kues“. *Concilium Medii Aevi* 6 (2003), S. 195–237.

²⁸ Ruedi Imbach: *Laien in der Philosophie des Mittelalters: Hinweise und Anregungen zu einem vernachlässigten Thema* (Bochumer Studien zur Philosophie Band 14). Amsterdam: Grüner 1989.

²⁹ Siehe hierzu Knut Martin Stünkel: „Locating the Dialogue. On the Topology of the Setting in Medieval Religious Colloquies“. In: *Locating Religions. Contact, Diversity, and Translocality*. Hg. von Nikolas Jaspert und Reinhold F. Gleis (DHR 10). Leiden: Brill 2017, S. 293-314, hier S. 294-301.

Die Möglichkeit eines solchen theoretisch relevanten Bezugs auf Alltäglichkeit ist nach Cusanus epistemologisch begründet, da alle möglichen Untersuchungsgegenstände des menschlichen Geistes letztlich Gott mitzuthematisieren haben: „In allen sachhaltigen epistemischen Bezugnahmen auf Gegenstände unseres Wissens ist es nach Cusanus Gott, der darin thematisch wird.“³⁰ Jegliches Seiendes ist somit eine Anzeige Gottes und kann als solche begrifflich expliziert werden. Beispiele aus der Alltäglichkeit nun machen diesen Umstand besonders prägnant und binden die philosophisch-theologische Spekulation zurück an die konkrete Erfahrungswelt – wie es der cusanische Laie in paradigmatischer Weise in den drei *Idiota*-Dialogen vorführt.³¹ Für diese Dialoge hat etwa Clyde Lee Miller in seiner Untersuchung von Cusanus' Metaphern für den Geist die besondere Rolle alltäglicher Erfahrungen im Prozess des geforderten *konjekturalen Denkens* hervorgehoben.³² Aber nicht nur hochgradig theoretisch besetzte Begriffe, sondern auch ein Kinderspiel resp. eine konkrete gedrechselte Kugel wie in *De ludo globi*³³ ist ein wichtiger Ansatzpunkt tiefgehender philosophischer, d.h. vermutender Erörterung. Cusanus nutzt in diesem Text das Spiel, um nichts weniger als das Universum selbst theoretisch zu erkunden.³⁴

Metaphern des Alltäglichen sind also insbesondere geeignet, eine spezifische Wirkung gemäß der Wortkreativität des Menschen zu entfalten. Die spezifische Kraft der Worte (*vis vocabuli*) erlaubt dabei im Ausgang von jeglichem, also auch und gerade dem alltäglichen Wort „in Überschreitung der nur endlichen Wortbedeutung zum Grund aller Benennung im göttlichen Wort zumindest annäherungsweise voran[zu]schreiten.“³⁵ Die in jedem Wort durch dessen Basis, nämlich des göttlichen Wortes, vorhandene Kraft wurde in der Literatur schon verschiedentlich als zentrales Element des cusanischen

³⁰ Leinkauf: *Nikolaus Cusanus*, S. 153.

³¹ Vgl. zu den von Cusanus verwandten Konkreta Günter Stachel: „Schweigen vor Gott. Bemerkungen zur mystischen Theologie der Schrift *De Visione Dei*“. *Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft* 14 (1980), S. 167-181, hier S. 171.

³² Clyde Lee Miller: *Reading Cusanus. Metaphors and Dialectics in a conjectural universe*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press 2003.

³³ Siehe hierzu Reinhold F. Gleis: „Konkav und Konvex. Die Spielkugel in Nikolaus von Kues' *De ludo globi*“. *Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft* 34 (2016), S. 261–285, hier S. 266 f.

³⁴ Vgl. Norbert Winkler: „Fürstliche Laien von Cusanus spielerisch belehrt. Philosophische Begrifflichkeit und metaphorische Rede in *De ludo globi*“, in: *Können – Spielen – Loben. Cusanus 2014*. Hg. von Tilman Borsche und Harald Schwaetzer. Münster: Aschendorff 2016, S. 357–372.

³⁵ Ströbele, Performanz, S. 235.

Denkens hervorgehoben.³⁶ Für Cusanus ist es somit ihr metaphorisches Potential, das es der menschlichen Sprache erlaubt, explorativ zu sein und schrittweise (höhere) Schichten des Denkens und der Bedeutung zu erreichen, ohne aber an irgendeiner Stelle dieses Prozesses verharren zu können. Der Laie nennt dies in *Idiota de sapientia* die *theologia sermocinalis*, die Theo-logie, die an die Rede gebunden ist – das verkündigte Wort, die Predigt (*sermo*) wäre hier der deutlichste Fall³⁷: *Unde haec est sermocinalis theologia, qua nitor te ad Deum per vim vocabuli ducere modo quo possum faciliori et veriori.*³⁸

Metaphern des Alltäglichen, zumal in Predigten, haben also bei Cusanus eine besondere Rolle: sie sind gleichzeitig Praxis und Verdeutlichung des Prozesses des Transzendierens. Es ist daher eine lohnende Aufgabe, die Bezüge auf Alltägliches im Werk Nikolaus' systematischer darzustellen, als es bisher geschehen ist.

4) Die Aktivität der Metapher: Weitermetaphorisierung und Kataphorik

Blumenberg faßt die spezifische Prozessualität der Metapher wie folgt: „Die Metapher ist zur Bewegung fähig, kann Bewegung darstellen, wie es die zum Transzendieren anleitende ‚Sprengmetaphorik‘ des Cusanus am eindringlichsten bestätigt, die mit den geometrischen Figuren operiert und sie transformiert.“³⁹ Metaphern entfalten jedoch nicht nur Aktivität durch den ihren inhärenten und in ihrem Gebrauch ausgedrückten

³⁶ Insbesondere von Jan Bernd Elpert: „Vom Wort, vom ewigen Wort, dem Logos, geht alles aus. Aus ihm entströmt alles. Hier liegt, wie schon öfters bemerkt, der Grund, die Basis für jegliches Wort, sei es gesprochen oder nur im Geiste gedacht. Im Wort selber liegt also eine Kraft verborgen. Cusanus nennt sie die ‚vis vocabuli‘. Die ‚vis vocabuli‘ aber ist allen bekannt (‚communiter nota‘), d.h. die ‚vis vocabuli‘ ist eine universelle Größe. Zu ihr haben alle in gleicher Weise Zugang. Über die ‚vis vocabuli‘ ist es möglich, einen Weg zurück zum Logos zu gehen. Dieser Weg jedoch führt ins Schweigen, in die Dunkelheit, ohne daß aber Cusanus das mystische Schweigen einseitig glorifizieren würde. Denn dieser Weg ins Schweigen findet seine Grundlage darin, daß die menschliche Rede, die auf diesen Weg führt, eine signifikative Rede ist. [...] Das Motto, so können wir sagen, lautet also ‚ad deum per vim vocabuli‘.“ (Jan Bernd Elpert: *Loqui est revelare – verbum ostensio mentis: Die sprachphilosophischen Jagdzüge des Nikolaus Cusanus*. Frankfurt am Main: Lang 2002, S. 140/141).

³⁷ Vgl. Karl-Hermann Kandler: „Theologia mystica – theologia facilis – theologia sermocinalis bei Nikolaus von Kues“. In: *Historia Philosophiae Medii Aevii. Studien zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*. Hg. von Burkhard Mojsisch und Olaf Pluta. Amsterdam/Philadelphia: Grüner 1991, S. 467-476, hier S. 475.

³⁸ Nicolai de Cusa: *Idiota de sapientia/ Idiota de mente*. In: *Opera omnia V*. Hg. von Renate Steiger. Hamburg: Meiner 1983 (h V), S. 66 („Daher ist dies eine Theologie der Rede und des Wortes, in der ich mich mittels der Kraft der Worte bemühe, dich auf die möglichst leichte und wahrste Art zu Gott zu führen.“)

³⁹ Blumenberg: *Paradigmen*, S. 178.

Prozeß des Transzendierens. Weitere bewegende Elemente sind, gerade im Falle des religiösen Sprechens Nikolaus von Kues', zu beachten.

Diese Dynamik betrifft auch die Frage nach traditionellen und innovativen Metaphern im Werk und deren Verhältnis. Viele der Metaphern, die in den Schriften des Kardinals auftauchen, fallen nicht vom Himmel bzw. sind originale Prägungen in seinem Sprachgebrauch. Als theologischer Autor ist Cusanus ein aufschlußreiches Beispiel für den insbesondere in der religiösen Sprache zu beobachtenden Prozeß der *Weiter-metaphorisierung*, dem insbesondere religiöse Metaphern unterliegen. Zunächst einmal haben solche Metaphern in den religiösen Traditionen eine für ihre Analyse bedeutsame Geschichte. In der als eigenen akzeptierten Tradition vorkommende Metaphern werden aufgegriffen und fortentwickelt, zuweilen in ihrer metaphorischen Funktion. Zu einem bestimmten Zeitpunkt eingeführte Metaphern werden etwa zunächst überführt in Wörtlichkeit und von dort später wieder metaphorisiert usw. Auch können Metaphern des Urtextes im Kommentar wiederum metaphorisiert werden. Dabei entstehen mit der Zeit bestimmte Schachtelungen von Metaphern, an die sich neue Schichten der Interpretation, der Rückführung ins Wörtliche oder auch der Re-metaphorisierung anlagern.

An dieser Stelle wird der (diachron) *komparative Aspekt* des Projekts besonders relevant. In der für Cusanus entscheidenden christlichen Tradition etwa werden beispielsweise bestimmte Metaphern des Alten Testaments (die selbst natürlich auch Übernahmen aus anderen religiösen Traditionen sein können) im Neuen Testament übernommen und womöglich modifiziert. Die in den Texten des Alten und des Neuen Testaments vorkommenden Metaphern werden nun wiederum von der theologischen Literatur, von den Kirchenvätern und insbesondere in den biblischen Kommentaren erläutert und analysiert. Diese durch die Literatur in mehrfacher Schachtelung vermittelten Metaphern, vielleicht zusätzlich durch Predigthandbücher⁴⁰, werden von Cusanus selbst insbesondere in seinen Predigten verwandt, besprochen und weiterentwickelt. Auch neue Quellen für seine Predigten werden von ihm erschlossen.

⁴⁰ Cusanus benutzt bevorzugt, insbesondere in seinen Predigten aus den Jahren 1452-1456, die Handbücher mit Modellpredigten des Aldobrandinus von Tuscanella (-1314); siehe hierzu Heinrich Pauli: „Die Aldobrandinuszitate in den Predigten des Nikolaus von Kues und die Brixener Aldobrandinushandschrift. Ein Nachtrag zu Hermann Hallauers Katalog der Brixener Handschriften aus dem Besitz des Nikolaus von Kues“. *Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft* 19 (1991), S. 163-182.

Obwohl Cusanus der Meinung ist, daß der Prediger sich nicht auf die Erläuterungen anderer stützen dürfe⁴¹, liegt das Innovative des Metapherngebrauchs also nicht unbedingt in der Neueinführung, sondern in der jeweiligen spezifischen Weise der Weitermetaphorisierung einer bereits eingeführten Metapher. Der Nachvollzug ihrer (Weiter-)Entwicklung bis und durch Cusanus ist eine wichtige Aufgabe in der Untersuchung seiner religiösen Metaphern.

Im Falle des (Proto-)Humanisten Nikolaus von Kues ist noch eine weitere mögliche Quelle von Metaphern hinsichtlich ihrer durch ihn vorgenommenen Weitermetaphorisierung relevant, nämlich der Bereich der klassischen antiken Literatur und Philosophie.⁴² Peter Casarella hat Cusanus Sprachreflexionen entsprechend mit seinem Interesse an der Rekonzeptualisierung des Kunst-Zyklus und seiner produktiven Aufnahme der Rhetorik der Renaissance in Verbindung gebracht (Casarella 2017, 124-164).⁴³ Doch dieses ist nicht nur für eine ‚Theologie des Wortes‘, sondern auch für eine Metaphorologie des Alltäglichen bei Cusanus von Interesse.

Die Weitermetaphorisierung nun betrifft bestimmte, als solche genau zu kennzeichnende Bereiche, denen sich Cusanus in besonderer Weise annimmt. Auffällig häufig finden sich beispielsweise in seinem Werk und besonders in den Predigten Metaphern der Nahrung (*cibus*), die als solche zwar zweifellos aus einem alltäglichen Bereich stammen, jedoch gleichzeitig auch abhängig sind von neutestamentlichen (eucharistischen) Redeweise von Brot und Wein und deren theologischer Ausdeutung insbesondere in der patristischen Tradition. Nicht nur dienen Cusanus ‚Worte als Brot‘⁴⁴, zudem bietet auch die produktive Aufnahme Metapher des (täglichen) Brotes Möglichkeiten des religiösen Aufschwungs durch theo-logische Annäherung. Bei Cusanus ist das in teilweise provokanter Weise ausgeweitet zu Metaphern des Metabolismus – der (körperlichen) Verdauung.⁴⁵ In seiner Predigt CLXXVIII vom 16. März 1455 zu Johannes 6, 11 („Jesus nahm also die Brote, sprach das Dankgebet und teilte es an die Leute aus, die sich gesetzt hatten.“) heißt es etwa in doch frappanter Gleichsetzung, daß der geistliche

⁴¹ Vgl. Klaus Reinhardt: „Nikolaus von Kues in der Geschichte der mittelalterlichen Bibelexegese“, *Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft* 27 (2001), S. 31-63, hier S. 37.

⁴² Reinhardt: Nikolaus von Kues, S. 37.

⁴³ Siehe Peter Casarella: *Word as Bread. Language and Theology in Nicholas of Cusa* (Buchreihe der Cusanus-Gesellschaft Vol. XXI). Münster: Aschendorff 2017, hier S. 124-164.

⁴⁴ Siehe Casarella: *Word as Bread*.

⁴⁵ Vgl. Reinhardt: Nikolaus von Kues, S. 41.

Mensch Speise sei, die im Leib Christi verwandelt wird (*interior spiritualis homo fiat cibus convertibilis in corpus Christi*) wie auch umgekehrt Gott die Speise unseres Geistes sei (*Deus est cibus spiritus nostri*). Die Predigt abschließend formuliert Cusanus diese Metapher bis in die letzte Konsequenz aus:

„Daß wir aber Speise Gottes sind, ist offenbar, weil wir Kinder Gottes werden können. Wir können also in Glieder Christi verwandelt werden, daß der Geist des Lebens des Gottessohnes uns beleben kann. Denn nach seinem Bild werden wir umgestaltet werden wie die Speise in den Gespeisten.“⁴⁶ (Nikolaus von Kues 2007, 343)

*Quod autem simus cibus Dei patet, quia possumus fieri filii Dei. Possumus igitur converti in membra Christi, ut spiritus vitae Filii Dei nos possit vivificare. Nam ad eius similitudinem transformabimur sicut cibus in cibatum.*⁴⁷

Das Beispiel um einen gewöhnlichen Vorgang im menschlichen Leben zeigt, daß Cusanus nicht vor dem Gebrauch von ver- bzw. aufstörenden, auf jeden Fall merkwürdigen Metaphern in seiner Predigtpraxis zurückschreckt. Eine spezifische Rolle im cusanischen Denken haben eine spezifische Art von Metaphern, die eine besondere Art der übersteigenden Aktivität entfalten. Diese Art von Metaphern möchte ich als *Kataphern* (aggressive Metaphern) bezeichnen. Es sind – im Unterschied zum textlinguistischen Begriff der Katapher – Sprachformen, die bei Anwendung zu einem Stutzen führen und zum Um- aber auch Weiterdenken nötigen. Meredith Ziebart hat herausgestellt, daß Cusanus in seinem vermutenden Denken eine ganze Reihe ‚aggressive metaphors‘ eingeführt hat, und zwar vor allem, um die menschlichen intellektuellen Fähigkeiten mit ihren eigenen Grenzen zu konfrontieren – und somit letztlich zu transzendieren.⁴⁸ Aggressiv können Metaphern auch dadurch wirken, daß sie bisherige Selbstverständlichkeiten – wie etwa von einem Laien (*idiotia*) keinen substanziellen Beitrag zu einer philosophischen Diskussion zu erwarten – gerade durch Rückgriff auf alltägliche oder gewöhnliche/ ordinäre Prozesse in Frage stellen und nötigen, diese zu überdenken und schließlich zu verwerfen. Sie rufen eine Reaktion hervor. Begriffsbildungen (siehe seine Gottesbegriffe) und Metaphern im Werk von Cusanus sind

⁴⁶ Nikolaus von Kues: *Predigten in deutscher Übersetzung*. Band 3: Sermones CXXII-CCIII. Hg. am Institut für Cusanus-Forschung von Walter Andreas Euler, Klaus Reinhardt und Harald Schwaetzer. Münster: Aschendorff 2007, S. 343.

⁴⁷ Nicolai de Cusa: *Sermones CLXXVI-CXCII*. Hg. von Silvia Donati, Harald Schwaetzer, Franz-Bernhard Stammkötter. Hamburg: Meiner 2004 (h XVIII/4). S. 288.

⁴⁸ Meredith Ziebart: „Laying Siege to the Wall of Paradise: The Fifteenth-Century Tegernsee Dispute over Mystical Theology and Nicholas of Cusa’s Strong Defense of Reason“. *Journal of Medieval Religious Cultures* 41 (2015), S. 41–66, hier S. 58.

daher immer auch Provokationen.⁴⁹ Deutlich wird hierdurch das *performative* Element der Metaphorik in religiöser Sprache. Auf die Bedeutung dieses performativen Aspekts hat insbesondere in letzter Zeit Christian Ströbele in seiner Analyse der religiösen Sprache Cusanus' eindringlich hingewiesen.⁵⁰

Cusanus ergänzt in seinen Begriffsspekulationen das transzendierende Potential metaphorischen Sprechens durch den provokativen Aspekt des Umsturzes bisheriger Haltungen; und zwar in sprachlicher Performanz: *Meta-Phorik* wird *Kata-Phorik*. Das wird beispielsweise besonders deutlich in seinen Überlegungen zum Namen Gottes und den ungewöhnlichen Vorschlägen, die Cusanus hierzu macht: *possest, non-aliud, posse* etc.. Es wird aber ebenso deutlich in den Ausführungen des Laien zum Löffelschnitzen: hier wird unter anderem dem Rhetor gezeigt, daß es zum intellektuellen Hochmut⁵¹ gegenüber alltäglichen Prozessen wie der handwerklichen Herstellung eines Löffels vom Standpunkt des theologischen Denkens überhaupt keinen Grund gibt⁵², im Gegenteil werden gerade hier bestimmte Wahrheiten besonders deutlich und Erkenntnis ermöglicht.

5) Alltägliche Metaphern und religiöse Sprache

Objekte, Praktiken und Bilder, auch Worte des alltäglichen Lebens spielen eine wichtige Rolle im Denken Nikolaus' von Kues. Für den Einzelfall sind sie bisher durchaus Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses gewesen. Ihre systematische Untersuchung hingegen steht noch aus, insbesondere hinsichtlich des semantischen Feldes alltäglichen Lebens, in das sie gehören. Als einen eigenständigen linguistischen Bereich im Sinne eines semantischen bzw. metaphorischen Feldes, also als ein

⁴⁹ Vgl. hierzu Knut Martin Stünkel: „Provozierte ‚Religion‘ – Der einheitliche Religionsbegriff als philosophische Antwort auf die Herausforderung durch Religionen bei Nikolaus von Kues“. In: *Herausforderung durch Religion? Begegnungen der Philosophie mit Religionen in Mittelalter und Renaissance*. Hg. von Gerhard Krieger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 326-340.

⁵⁰ Siehe Ströbele, Performanz und Diskurs.

⁵¹ Entsprechend kunstvoll auf das Motiv des Gewöhnlichen und Alltäglichen verweisend hatte Cusanus seinen Dialog *Idiota de mente* eingeleitet. Der Rhetor hatte dem löffelschnitzenden Laien vor seinem Dialog mit dem Philosophen folgendes zu verstehen gegeben: *Erubeo, idiota, inquit, te per hunc maximum philosophum his rusticis operibus implicatum reperiri; non purabit a te se theorias aliquas auditurum*. (h V, 88) („Es ist mir peinlich, Laie, daß dieser große Philosoph dich mit so gewöhnlicher (alltäglicher) Arbeit beschäftigt antrifft. Er wird nicht glauben, daß er von dir irgendwelche tiefere Einsichten hören wird.“)

⁵² Vgl. zu Cusanus' Hochschätzung der Handwerkskunst und seiner entsprechenden Inszenierung derselben in seinen philosophischen Schriften Gleis: Konkav und Konvex, S. 268.

semantisches Register konstituierend sind sie bisher nicht wahrgenommen und im Zusammenhang analysiert worden.

Gerade in Hinsicht auf die Analyse der cusanischen *Predigten* erscheint diese Forschungsaufgabe lohnenswert, da Cusanus hier auch ein Publikum adressiert, das nicht unbedingt mit der Leserschaft seiner philosophisch-theologischen Werke identisch ist – und auch dieses überfordert haben könnte.⁵³ Dies jedoch ist kein Bewertungskriterium, die *Predigten* haben in vielerlei Hinsicht eine zentrale Rolle in seinem Oeuvre. Cusanus, so Walter Andreas Euler, betrachtet sie insbesondere in seiner Eigenschaft als Bischof von Brixen nicht als bloße Nebentätigkeit, sondern vielmehr „die Glaubensverkündigung durch die Predigt als eine der wesentlichen Aufgaben seines Bischofsamtes.“ – obwohl dieses seelsorgerisch-religiöse Engagement für Bischöfe des Spätmittelalters überhaupt und insbesondere in seiner Intensität alles andere als üblich war.⁵⁴ Schon Wolfgang Lentzen-Dies hat auf die Spezifik der *Predigten* als eine innovative Mischung und ein Entdeckungen ermöglichendes Zusammenspiel von empirischer Erfahrung, Rationalität und Glaubenseinsicht nachdrücklich hingewiesen.⁵⁵ Dabei knüpft Cusanus an die Erfahrungswelt seiner Zuhörer an ohne jedoch von seinem hohen Anspruch in der Entfaltung seiner Ideen abzugehen.⁵⁶ Es ist zu untersuchen, mit welchen sprachlichen Mitteln Cusanus diese Wirkung erzielen zu können meint.

Eine vorbereitende quantitative Analyse⁵⁷ der cusanischen Metaphern in seinem Predigtwerk erscheint daher als ein erster Schritt der Analyse als angemessen. Die Untersuchung insgesamt jedoch muß einerseits von Beginn an geleitet sein von einer eingehenden philologisch-hermeneutischen Detailanalyse der einzelnen Metapher wie auch einer übergreifenden Interpretation der alltäglichen Metaphern im religiösen Feld

⁵³ Vgl. Volker Mertens: „Die Predigt des Nikolaus von Kues im Kontext der volkssprachlichen Kanzelrede“. *Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft* 30 (2005), S. 171–190, hier S. 189.

⁵⁴ Walter Andreas Euler: „Die Christusverkündigung in den Brixener *Predigten* des Nikolaus von Kues“. *Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft* 27 (2001), S. 65–80, hier S. 65 und 67.

⁵⁵ Wolfgang Lentzen-Deis: *Den Glauben Christi teilen: Theologie und Verkündigung bei Nikolaus von Kues*. Stuttgart: Kohlhammer 1991.

⁵⁶ Vgl. Euler: Christusverkündigung, S. 78.

⁵⁷ Auch in dieser Hinsicht hat es in der Forschung schon Vorläuferuntersuchungen gegeben, beispielsweise in der Wortfeldanalyse Günter Stachels zu *De visione dei* (siehe Stachel, Schweigen vor Gott, S. 168–171).

insgesamt. Der präpositional-räumliche sowie der kataphorische Aspekt religiösen Sprechens in Metaphern bietet sich für eine solche forschungsleitende Funktion an.

Nikolaus von Kues ist ohne Zweifel eine zentrale Figur in der Entwicklung religiöser Sprache durch Metaphern des Alltäglichen vor dem großen Umbruch in der abendländischen Christenheit um das Jahr 1517. Es scheint daher eine lohnende Aufgabe, die Ergebnisse einer entsprechenden Untersuchung seiner Metaphern des Alltäglichen mit denen einer Untersuchung der Metaphern des Alltäglichen bei einem der Protagonisten dieses Umsturzes, der im entstehenden Protestantismus eine ähnliche institutionelle Stellung erlangte wie Cusanus in der alten Kirche, zu vergleichen. Durch seinen klassisch geprägten, humanistischen Hintergrund bietet sich hier, fast genau hundert Jahre nach Cusanus, *Philipp Melanchthon* (1497-1560) in besonderer Weise an. Eine entsprechende Untersuchung wird Linda Simonis durchführen.⁵⁸ Es ist zu hoffen, daß der beide Untersuchungen abschließende Vergleich der alltäglichen Metaphern im religiösen Sprechen bei Cusanus und Melanchthon nicht nur die Interpretation ihres Denkens vertieft, sondern auch zur Beantwortung der Frage beitragen kann, auf welche Weise Metaphern für die Ausbildung und Entwicklung religiöser Sprache, gerade in einer Umbruchszeit, von Bedeutung sind. Es sind vor allem die Metaphern des Alltäglichen, die hier eine herausgehobene Rolle spielen können.

⁵⁸ Linda Simonis: „Melanchthon als Dichter des Alltäglichen“. In: *Komparatistik Online* 2020, S. 108–128.[https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_online/article/view/209]