

*Sonderdruck aus*

# Manierismus

Interdisziplinäre Studien  
zu einem ästhetischen Stiltyp  
zwischen formalem Experiment  
und historischer Signifikanz

Herausgegeben von  
BERNHARD HUSS  
CHRISTIAN WEHR

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg  
2014

---

## Inhaltsverzeichnis

### DER MANIERISMUSBEGRIFF ALS INTERDISZIPLINÄRE HERAUSFORDERUNG

Bernhard Huss / Christian Wehr  
Zur Einführung: Die Problemstellung ‚Manierismus‘ ..... 11

Gerhard Regn  
Manierismus: Kritik eines Stilbegriffs ..... 19

### ZWISCHEN POETOLOGISCHER NORM UND POETISCHER PRAXIS.

#### MANIERISTISCHES SCHREIBEN IN SPÄTMITTELALTER UND FRÜHER NEUZEIT

Gerhard Penzkofer  
Von der Macht der Liebe zum Eros der Macht. Manieristische  
Dichtung in den spanischen ‚Cancioneros‘ des Mittelalters  
und der Frühen Neuzeit ..... 47

Bernhard Huss  
Luigi Grotos *Rime*: Manierismen als implizite Metapoesie ..... 71

Maraïke Di Domenica  
Manierismus vs. Aristotelismus. Zur ästhetischen Subversion  
regulativer Prinzipien in den Horror-Tragödien der italienischen  
Renaissance ..... 93

Simona Oberto  
Manierismus und Burleske im italienischen Akademiewesen des 16.  
Jahrhunderts: Der Fall des als ‚lettera amorosa‘ maskierten  
Sprichwortbriefs des Arsiccio Intronato ..... 113

Carolin Hennig  
Guido Casonis *Passione di Christo* – manieristische Exaltiertheit im  
religiösen Figurengedicht? ..... 131

Josep Solervicens  
Gattungsmischung und Autoreflexivität jenseits des Petrarkismus  
in der Lyrik von Francesc Vicent Garcia ..... 161

Marc Föcking  
Manierismus und Anagramm. Sinnfülle und Sinnverlust geistlicher  
Anagrammdichtung im 17. Jahrhundert ..... 175

UNIVERSALITÄT EINES STILTYPUS? MANIERISMUS IN WORT, MUSIK,  
ARCHITEKTUR UND BILDENDER KUNST

Florian Mehlretter  
Plural und Manier. Begriffsstrategische Überlegungen zur Lyrik  
von Pietro Casaburi Urries und Ludovico Leporeo..... 193

Inga Mai Grootte  
Spielarten des musikalischen Manierismus: Serafino Cantones  
*Academia festevole* (1627) ..... 207

Jan Pieper  
Sabbioneta. Die Maßfigur einer Idealstadt  
aus dem Geiste des Manierismus ..... 233

Michael Zimmermann  
*La castrazione del cielo* und die Herrschaft über die Zeit. Der Garten  
Großherzog Cosimos I. de' Medici in Castello ..... 251

Karin Leonhard  
Verbreiterung der Ränder. Zum Kartuschenbild im 16.  
und 17. Jahrhundert..... 285

WISSEN UND DICHTUNG. MANIERISMUS IM SPANNUNGSFELD  
VON POETIK UND EPISTEMOLOGIE

Christian Wehr  
Manierismus und Anamorphose. Francisco de Quevedos  
*En breve cárcel traigo aprisionado* ..... 307

Marita Liebermann  
Optik und Rhetorik in Emanuele Tesauros *Cannocchiale aristotelico* ..... 321

Helmut Pfeiffer  
Manieren der Aufklärung. Zur Formierung der Kulturkritik zwischen  
Sozialbeschreibung und Kunstkritik ..... 337

## MANIERISTISCHE STILEXPERIMENTE IM 20. JAHRHUNDERT

- David Nelting  
Manierismus und Autobiographie. Überlegungen zu Stil und Selbst  
in Alain Robbe-Grillet's *Romanesques* ..... 359
- Barbara Kuhn  
*Manières en X*: Manierismen von Mallarmé bis Oulipo ..... 375
- Guido Rings  
Manieristische Tendenzen in der zeitgenössischen italienischen  
Narrativik: Vincenzo Consolo und das Labyrinth der Erinnerung ..... 413

JOSEP SOLERVICENS (UNIVERSITAT DE BARCELONA)

## Gattungsmischung und Autoreflexivität jenseits des Petrarkismus in der Lyrik von Francesc Vicent Garcia\*

Francesc Vicent Garcia ist ein katalanischer Dichter, Zeitgenosse von Giambattista Marino, Lope de Vega und Quevedo, und Autor eines umfangreichen Gesamtwerkes –man schreibt ihm fast 500 Gedichte zu –, welches daraufhin angelegt ist, den Erwartungshorizont seiner Leser konstant zu unterlaufen. Dies geschieht durch die kreative Neuformulierung literarischer Modelle, durch formalen Experimentalismus, durch unvermittelte Wechsel des Tons innerhalb eines Gedichts und durch eine besondere Vielfalt der Thematiken, die von Liebe bis hin zu Spiritualität reichen. Es handelt sich bei Garcia um einen Geistlichen, Pfarrer einer bescheidenen Pfarrei in Vallfogona de Riucorb. Daher ist er auch als *Rector de Vallfogona* bekannt. Freilich pflegte er auch gute Kontakte zur geistlichen und politischen Elite Kataloniens im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts.<sup>1</sup>

Sein Œuvre ist im Verlauf des 17. Jahrhunderts durch zahlreiche handschriftliche Liedersammlungen überliefert worden, einige von ihnen versehen mit Prolegomena, die eine burleske Interpretation andeuten. Parallel zu seiner weiträumigen Verbreitung tauchen eine Reihe von Imitatoren auf, die seine obszönsten, humoristischsten und derbsten Motive nachahmen, und diese Neuschaffungen in einigen Fällen verbreiten, als seien sie ebenfalls Teil des Œuvres von Garcia. Im Jahre 1703 erfährt der Rezeptionsprozess eine Wende, als unter der Schirmherrschaft der barocken *Acadèmia dels desconfiats* in Barcelona sein Werk nach den Kriterien der zeitgenössischen Ekdotik gedruckt wird sowie eine Vita des Dichters erscheint, die sein Œuvre als sprachliches und literarisches Modell darstellt, das es zu verehren anstatt zu übertreffen gelte, und aus dem sich subtile Konzepte und eine philosophische Sichtweise des

\* Der Artikel ist ein Teil des Forschungsprojekts Mimesi (FFI 2011–22910 und 2009SGR1239) der Universität Barcelona. Vgl. <http://stel.ub.edu/mimesi/>

<sup>1</sup> Für die Bibliographie von Francesc Vicent Garcia (1578/1579–1623) vgl. Albert Rossich: *Francesc Vicent Garcia. Història i mite del rector de Vallfogona*, Barcelona 1987; Enric Querol: *Estudis sobre cultura literària a Tortosa a l'edat moderna*, Barcelona 2006, S. 205–213.

Menschen gewinnen ließen.<sup>2</sup> Die Aufklärung belässt dem Dichter seine Kanonizität, mit der Romantik allerdings wird er als Vertreter von Artifizialität, gleichzeitiger Vulgarität und sowohl sprachlicher als auch literarischer ‚Kastilianisierung‘ zunehmend in den Hintergrund gedrängt.<sup>3</sup> Obwohl diese Ansicht heute gemeinhin nicht mehr geteilt wird, verfügen wir bisher trotzdem immer noch nicht über eine kritische Edition seines Werkes, ebensowenig über eine Übersetzung, und es finden sich nur außerordentlich wenige Studien über sein Œuvre.<sup>4</sup>

Distinktive Merkmale seiner literarischen Darstellung sind die Liebeskonzeption jenseits des *Canzoniere* von Petrarca, die Verschmelzung verschiedener Gattungen, Stile und Sprachregister in ein und derselben Komposition sowie die Offenlegung der Fiktionalität der Dichtung. Diese lassen sich mit dem Paradigma des ‚historischen‘ Manierismus verknüpfen, als „der provokative Verstoß gegen tradierte ästhetische Normen und Konventionen“, als „Hypertrophie der Kunstmittel“ oder als „Atrophie der Gehalte“, wie Hugo Friedrich es ausdrückt, oder, der Ansicht Joachim Küppers zufolge, als „Desorientierung des Diskurses in der Chaotisierungsstufe“.<sup>5</sup> Ziel dieser Arbeit jedoch ist es darzulegen, inwieweit die charakteristischen Elemente der Dichtung Garcias sich auch im epochalen Paradigma des Barock verstehen lassen.

#### Jenseits des Petrarkismus

In der Liebeslyrik Garcias macht die idealisierende Perspektive, die charakteristisch für die Renaissance ist, einer pragmatischeren und sinnlicheren Liebeskonzeption Platz, die in einigen Fällen klar dem Petrarkismus widerspricht, indem sie explizit dessen konstitutive Elemente subvertiert; in anderen Fällen nimmt sie eine Position am Rande oder - um ein Bild zu

<sup>2</sup> *L'harmonia del Parnàs, més numerosa en les poesies varies de l'atlant del cel poètic, lo doctor Vicent Garcia, rector de la parroquial de Santa Maria de Vallfogona*, Joaquim Vives Ximénez und Manuel de Vega (Hg.), Barcelona: Rafel Figueró 1703. Die *Vida* über Garcia von Manuel de Vega findet sich ediert und kontextualisiert bei Josep Solervicens: *La poètica del Barroc. Textos teòrics catalans*, Barcelona 2012.

<sup>3</sup> Vgl. Albert Rossich: *La fortuna literària i crítica de Francesc Vicent Garcia*, in: *Del Cinccents al Setcents: tres-cents anys de literatura catalana*, Belcaire d'Empordà 2011, S. 505–574.

<sup>4</sup> Teile seines Œuvres edieren die Bände Francesc Vicent Garcia: *Antologia poètica*, Albert Rossich (Hg.), Santes Creus 1985 und *Poesia catalana del barroc. Antologia*, Albert Rossich/Pep Valsalobre (Hg.), Belcaire d'Empordà 2006.

<sup>5</sup> Hugo Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M. 1964, S. 597; Joachim Küpper: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama, mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus* (Romanica Monacensia 32), Tübingen 1990, S. 296.

benutzen, das durch die Forschungsprojekte von Bernhard Huss geläufig geworden ist - „im Windschatten Petrarcas“ ein.<sup>6</sup>

Das Objekt der Liebe „no és ara cosa divina / ni amb eixos ulls l’he mirada“ („ist nun nichts Heiliges / noch habe ich sie mit diesem Blick betrachtet“), sondern ganz einfach eine junge Frau „feta d’ossos i de carn“ („aus Fleisch und Blut“). Garcia entfernt sich von der ‚descriptio puellae‘ des Petrarkismus. Das goldene Haar, die rubinfarbenen Lippen, die Zähne wie Perlen, die strahlenden Augen, die rosigen Wangen, die Tränen wie Kristall, die Haut wie weißer Marmor, das sanfte und engelsgleiche Aussehen, die Reinheit und Fragilität weichen einer ganz anderen Metaphorik: Die Damen bei Garcia sind brünett und proklamieren stolz die Nobilität und Schönheit ihrer Haarfarbe; ihr Mund „no és de corall“, gegenüber dem Lauras in „perle et rose vermiglie“ (*Canzoniere*, 157, Vers 12); ihr Gesicht „no és feta de neu“, im Gegensatz zu Lauras „calda neve il volto“ (157, Vers 9); ihr Blick ist verführerisch, „perquè tos ulls, fent ganyes, amb engany / atrauen als qui tracten amb desdeny“ („denn deine Augen, die zwinkern, locken mit List / die an, die sie verachten“), während die Augen Lauras „duo lumi onesti e belli“ sind (69, Vers 13).

In dem Gedicht *Pinta sa enamorada amb diferent estil que los demás* (*Er beschreibt seine Geliebte auf andere Weise als die übrigen*) wird die Ablehnung der petrarkistischen Metaphorik noch verschärft: „no més comparacions, vaja tot fora“ („keine Vergleiche mehr, weg mit all dem“) proklamiert das lyrische Ich, um daraus zu folgern, dass „en suma us dic, per no gastar paraules, / que sou de les hermoses quinta essència“ („alles in Allem sage ich Euch, um keine Worte zu verschwenden, / dass Ihr der Schönen Quintessenz seid“).<sup>7</sup> Es verwundert also nicht, dass er eine der Damen, an die er sich richtet, als „Dama d’escac“ („Schachdame“) bezeichnet, womit er ihre Bewegungsfreiheit, gemäß der Figur der Dame im Schach, betont. Dagegen besingt das lyrische Ich auch eine „Nimfa d’aiguëra“ („Spülsteinnymphe“), Damen wie Catarina, „geperuda i corcorvada“ („bucklig und krumm“) sowie unansehnliche Frauen verschiedenster Art.

Die Distanzierung vom Petrarkismus erfasst nicht nur die Geliebte, sondern auch das lyrische Ich, den Raum, in dem die Liebe entsteht, die Lexik, die Themen und Motive sowie das Wesen der Liebe selbst. Das lyrische Ich im Œuvre Garcias zeigt keine Spuren des beständigen und unermüdlichen Geliebten, der im Dienste unerfüllbarer Liebe handelt. Es tauchen stattdessen impulsive und leidenschaftliche, körperliche und weltliche Liebhaber, Exhibitionisten, Impotente, Voyeure oder ein erfahrener Zyniker auf, der sich sicher ist, dass „Amor sap que no em pesca amb tan vil cuc“ („Amor weiß, dass

<sup>6</sup> Vgl. den Titel des von Bernhard Huss geleiteten einschlägigen DFG-Projekts: *Im Windschatten Petrarcas. Fixierung und Sprengung von Autorität in der italienischen Lyrik der Frühen Neuzeit*.

<sup>7</sup> Vgl. *Poesia catalana del barroc*, Rossich/Valsalobre (Hg.), a.a.O., S. 299. Die Publikation hält das Gedicht für apokryph.

er mich mit einem so kleinen Wurm nicht angelt“).<sup>8</sup> Die Verliebtheit entwickelt sich keineswegs an einem bukolischen ‚locus amoenus‘, sondern in einer städtischen Umgebung und gelegentlich an solch prosaischen Orten wie auf einer städtischen Dachterrasse.

Aus diesen Ansätzen entstehen sowohl burleske Gedichte und mythologische Fabeln, die allesamt rinascimentale Topoi unterlaufen, als auch sinnlichere Gedichte, die von größerer Subtilität sind. Ich möchte in dieser Richtung nun zwei der elaboriertesten Beispiele genauer vorstellen, eine Dezime und ein Sonett. Die Dezime trägt in einem Großteil der Manuskripte sowie in der Edition von 1703 den erläuternden Titel *A una dama que, tenint una gran set, li donà son galant un gerro d'aigua* (*An eine Dame, deren Geliebter ihr einen Wasserkrug reicht, da sie großen Durst hat*).

De la caritat vinguí  
 a aconseguir la finor,  
 puix que li he apagat l'ardor  
 a la que me'l causa a mi.  
 Quan amb son preciós robí  
 l'aigua ditxosa tocà,  
 amb uns bisllums la il·lustrà  
 de resplendor carmesina,  
 fent, amb sa boca divina,  
 lo miracle de Canà.<sup>9</sup>

Dem großen Durst der Dame entspricht eine vergleichbare Glut des lyrischen Ichs. Die Dezime führt mit großer Anschaulichkeit zum einen die Sensualität des Abkühlens der Dame vor, da sie das Wasser trinkt, welches ihr das lyrische Ich reicht. Zum anderen zeigt sie auch das Erlöschen der Glut des lyrischen Ichs. Es nimmt in der Betrachtung der weiblichen Lippen Züge eines Schauspiels an, in dem das Wasser rot erleuchtet wird. Die von biblischen Bezügen unterfütterte sinnliche Darstellung, in der das lyrische Ich die karitative Rolle des guten Samariters und die Dame die Rolle Jesu bei der Hochzeit von Kana übernimmt, ist ein feinsinniges Oxymoron, um ein Liebeskonzept zu erläutern, das wenig

<sup>8</sup> Ebd., S. 47.

<sup>9</sup> *Poesia catalana del barroc*, Rossich/Valsalobre (Hg.), a.a.O., S. 61. Ich berichtige diese Edition in Vers 7 und ersetze „amb vislumbres la il·lustrà“ durch „amb uns bisllums la il·lustrà“ nach dem Manuskript 229 der Biblioteca Provincial de Palma de Mallorca (Textabschrift von 1630/31). Übersetzung: „Aus Nächstenliebe kam ich, / um Feinheit zu erlangen, / da ich jener die Glut löschte, / die eben diese in mir entfacht. / Als sie mit ihrem kostbaren Rubin / das gesegnete Wasser berührte, / erleuchtete sie es mit Glanz, / der karmesinrot schimmerte, / und vollbrachte mit ihrem göttlichen Mund / das Wunder von Kana.“

petrarkistisch ist. Sogar die Anspielung auf die „boca divina“ der Dame weist in diesem Kontext nur wenig idyllische Implikationen auf.

Eine ähnliche Situation entwirft das Sonett *A una hermosa dama de cabell negre, que es pentina en un terrat amb una pinta de marfil* (An eine schöne Frau mit schwarzem Haar, die sich auf einem Altan mit einem Kamm aus Elfenbein kämmt). In diesem Fall greift Garcia das antike Motiv der sich kämmenden Dame auf,<sup>10</sup> welches vor allem im spanischen und italienischen Literaturbarock verstärkt aufgegriffen wird. Joaquim Molas setzt das Sonett von Garcia mit einem Sonett von Camões, zweien von Lope de Vega, zweien von Góngora, einem von Marino sowie zweien von Villamedina in Bezug.<sup>11</sup> Das Sonett von Lope, enthalten in *La Arcadia* (1598), wird Dámaso Alonso zufolge zum rhetorischen Modell, dem Marino und Villamedina ziemlich genau folgen:<sup>12</sup> das Kämmen als nautische Metapher, der Kamm als Boot inmitten von „ondas del mar de unos cabellos“, und die Haare als Köder, der die Liebe anlockt, sind die Achsen dieses rhetorischen Modells. Garcia bezieht sich sicherlich auf Lopes Vorbild, dürfte aber auch das Sonett Marinos präsent haben.<sup>13</sup> Jedenfalls formuliert Garcia die Szene neu:

Amb una pinta de marfil polia  
 los cabells de finíssima atzabeja,  
 a qui los d'or més fi tenen enveja,  
 en un terrat la bella Flora un dia.  
 Entre ells la pura neu se descobria  
 del coll, que amb son contrari més campeja,  
 i com la mà com lo marfil blanqueja

<sup>10</sup> Angedeutet wird dies bereits in den *Metamorphosen* von Ovid (13,738), um in der Renaissance von Dichtern wie Camões wieder aufgenommen zu werden.

<sup>11</sup> Joaquim Molas: *Francesc Vicenç Garcia vs. Rector de Vallfogona*, in: *Serra d'or* 196 (1976), S. 34–39.

<sup>12</sup> Dámaso Alonso: *En torno a Lope*, Madrid 1972, S. 31–94. Das Sonett Lopes: „Por las ondas del mar de unos cabellos / un barco de marfil pasaba un día, / que humillando sus olas deshacia / los crespos lazos que formaban dellos. // Iba el amor en él cogiendo en ellos, / las hebras que en el peine deshacia, / cuando el oro lustroso dividía, / que este era el barco de los rizos bellos. // Hizo dellos Amor escota al barco, / grillos al albedrío, al alma esposas, / oro de Tíbar y del sol reflejos, // y puesta de un cabello cuerda al arco, / así tiró las flechas amorosas, / que alcanzaban mejor cuanto más lejos“.

<sup>13</sup> „Onde dorate e l'onde eran capelli, / navicella d'avorio un di fendea, / una man pur d'avorio la reggea / per questi errori preziosi e quelli; // e mentre i flutti tremolanti e belli / con drittissimo solco dividea, / l'or de le rotte fila Amor cogliea / per formarne catene a' suoi rubelli. // Per l'aureo mar, che rincrespando apria / il procelloso suo biondo tesoro, / agitato il mio core a morte già. // Ricco naufragio, in cui sommerso io moro, / poich'almen fur ne la tempesta mia / di diamante lo scoglio e'l golfo d'oro“ (*Della Lira del cavalier Marino. Terza parte*, Parma 1616, S. 34; Giovan Battista Marino: *Opere scelte*, Giovanni Getto (Hg.), Turin 1996, Bd. 1, S. 228).

pinta i mà d'una peça pareixia.  
 Jo de lluny tan atònit contemplava  
 lo dolç combat que amb extremada gràcia  
 aquestos dos contraris mantenien  
 que el cor enamorat se m'alterava  
 i, temerós d'alguna gran desgràcia,  
 de prendre'ls treves ganes me venien.<sup>14</sup>

Garcia ändert das blonde Haar der Protagonistinnen der früheren Sonette zu schwarzem, erwähnt ausdrücklich deren Opposition („a qui lo d'or més fi tenen enveja“) und verlagert die Handlung auf eine städtische Dachterrasse. Seine Kreativität wird jedoch vor allem durch die extreme Spannung, die erhöhte Sensualität und durch den außergewöhnlich plastischen Dynamismus hervorgehoben, den er der Szene verleiht. Das Kämmen ist nicht mehr nur eine friedliche Schifffahrt, sondern ein Kampf. Die Wellenbewegung der schwarzen Haare hebt die weiße Haut der Dame hervor und initiiert das Spiel der Kontraste zwischen dem Weiß des Kammes, der Hand und des Halses mit dem Schwarz der Haare. Die Quartette beschreiben die Bewegungen der Dame, während die Terzette die Unruhe fokussieren, die die Betrachtung des Kampfes im erstaunten lyrischen Ich auslöst. Bei Lope endet das Sonett mit dem Abschießen der Liebespfeile. Marino führt die Szene noch weiter fort, jedoch innerhalb des konventionellen bildlichen Kanons: „agitato il mio core a morte gia. // Ricco naufragio, in cui sommerso io moro“, wobei die rekurrente Todesmetaphorik in Marinos Sonett als erotische Metapher gelesen werden kann.<sup>15</sup> Bei Garcia ist der Kampf der Dame im Gegensatz dazu „dolç“, von „extremada gràcia“, jedoch auch gefährlich: eben so, dass das lyrische Ich den Wunsch verspürt, ihn anzuhalten, um eine Waffenruhe zwischen Weiß und Schwarz zu stiften. Die Art

<sup>14</sup> *Poesia catalana del barroc*, Rossich/Valsalobre (Hg.), a.a.O., S. 41. Übersetzung: „Mit einem Kamm aus Elfenbein glättete / das Haar von feinstem Gagat, / das selbst das Haar aus Feingold Neid empfinden lässt, / die schöne Flora eines Tages auf einer Dachterrasse. // Darunter lugte der reine Schnee / des Halses hervor, der durch sein Gegenstück noch mehr hervorstach, / und da weiß die Hand und weiß der Kamm, / Kamm und Hand aus einem Stück erschienen. // Aus der Ferne verfolgte ich verblüfft / den süßen Kampf, den mit höchster Anmut / diese beiden Gegner fochten, // sodass die Liebe in meinem Herz sich regte / und, ein großes Unglück fürchtend, / ergriff mich der Wunsch, ihnen Waffenruhe aufzuerlegen.“

<sup>15</sup> Vgl. allg. Thomas Borgstedt: *Kuss, Schoß und Altar. Zur Dialogizität und Geschichtlichkeit erotischer Dichtung* (Giovanni Pontano, Joannes Secundus, Giambattista Marino und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau), in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 44 (1994), S. 288–324; David Nelting: ‚La règle me déplaît...‘ Überlegungen zur Selbstautorisierung manieristischer Lyrik am Beispiel von Théophile de Viau und Giovan Battista Marino, in: *Sprachen der Lyrik von der Antike bis zur digitalen Poesie. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags*, Klaus W. Hempfer (Hg.), Stuttgart 2008, S. 309–330.

und Weise, in der das lyrische Ich den Kampf befrieden will impliziert, dass es sich zwischen den Kamm und die Haare begibt und die Handlung des Kämmens unterbricht, um die Dame zu berühren. In keinem Fall impliziert es eine Flucht in den Liebestod.

Garcias Sonett wurde als Beispiel für Kunst im Dienste belangloser Motive interpretiert, mir jedoch scheint es im Gegensatz dazu auch eine außergewöhnlich elegante Äußerung von Sinnlichkeit zu sein. Es positioniert sich bewusst außerhalb des Petrarkismus: Flora ist eine erreichbare Dame und das Verlangen, das sie auslöst, ist keinesfalls von spiritueller Natur. In diesem Zusammenhang jedoch sind das Herausfordern der Norm, die kreative Reformulierung des Motivs oder die Verkettung von Hyperbata, Hyperbelen, Oxmora und Chiasmen Instrumente für den Ausdruck eines neuen Liebesverständnisses, das sich mit dem Barock vereinbaren lässt.

### Gattungsmischung

Die Mischung von Gattungen und Stilen ist ein weiteres charakteristisches Element des poetischen Œuvres von Garcia, das konstant mit dem Erwartungshorizont des Lesers spielt und von feierlichen Exordia zu lakonischen und scharf formulierten Epilogen übergeht. In den lyrischen Werken erscheint dieser Wechsel des Tons zumeist nur im letzten Vers, in dem er von den im übrigen Teil des Gedichts vorgenommenen Kunstgriffen Abstand nimmt, und dem Hauptteil in Stimmung und Attitüde diametral gegenübersteht.<sup>16</sup> Diese Mischung lässt sich auch in den Langgedichten Garcias, die häufig narrativ sind, aufweisen. Allerdings nicht in allen, denn die burlesken mythologischen Fabeln behalten konstant ihren komischen Ton bei und die theoretischen Gedichte über die Desillusionierung oder das schnelle Fortschreiten der Zeit verlieren niemals ihre philosophische Diktion.<sup>17</sup>

Die *Navegació del marquès d'Almaçan* (1612), ein narratives Gedicht in 52 Dezimen, erzählt die Seereise von Barcelona nach Tarragona (nicht ganz 100 Kilometer), die Francisco Hurtado de Mendoza, Markgraf von Almazán und Vizekönig von Katalonien, mit seinem umfangreichen Gefolge unternimmt.<sup>18</sup> Der hochtrabende Ton des Exordiums, der eher für die Beschreibung einer großen Schiffsexpedition passend wäre; die Forderung der Muse des Ich-Erzählers, von der Schäferin („pastora“) zur Dame („senyora“) aufzusteigen; die Personen höheren Standes, die Hauptrollen spielen (der Vizekönig, die katalanische Aristokratie und die geistlichen Würdenträger); das Eingreifen von

<sup>16</sup> Zum Beispiel das Ende des Sonetts an den Leser: „sempre, pio lector, seràs un ase“ („immer, lieber Leser, wirst du ein Esel bleiben“); vgl. dazu weiter unten.

<sup>17</sup> *Faula d'Apol·lo i Dafne* („Aquell senyor resplendent“), in Francesc Vicent Garcia: *Antologia poètica*, a.a.O., S. 102–106; *Desengany del món* („Ja, de la casa encantada“), ebd., S. 37–58.

<sup>18</sup> Ebd., S. 59–74.

Göttern und mythologischen Figuren oder der Vergleich des Markgrafen mit Mars und dem römischen König lösen im Leser Erwartungen aus, die das Gedicht unterläuft, denn es widmet sich schlicht den Komplikationen, die bei der Schiffsreise in Folge eines Sturms entstehen, der die Besatzung seekrank werden lässt und sie noch vor dem Eintreffen am eigentlichen Ziel unfreiwillig zum Ankerwerfen zwingt. Das Unwetter verändert auch den Stil des Werkes, bis hin zu umgangssprachlichen Registern, und drückt die Todesängste der Markgrafen und des Gefolges aus, die sich lächerlichen und grotesken Situationen ausgesetzt sehen.

Martí de Riquer vertritt die Ansicht, dass das Gedicht zeige, wie wenig der Autor fähig gewesen sei, einen gehobenen Stil beizubehalten.<sup>19</sup> Jedoch sind die Stilmischung und die Veränderung des Erwartungshorizontes keineswegs willkürlich und ihre Absicht liegt nicht bloß darin, den Leser zu verblüffen. Vielmehr zeigen sie den Kontrast zwischen dem Prunk und dem anmaßenden Verhalten der Figuren in einem belanglosen Kontext sowie ihr lächerliches Verhalten während des Sturms, denn: „a tan real conseller / aquí, en esta quarta sala, l'aigua, atrevida, lo iguala / amb los mateixos forçats / per ell un temps condemnats / a la treballosa pala“ („Das kühne Wasser stellt den königlichen Ratsherrn / in diesem vierten Saale / mit den Sträflingen gleich, / die er für eine Zeit / zum mühevollen Ruder verurteilte“).<sup>20</sup>

Obwohl Garcia sein Werk nicht „poema eroicomico“ nennt, wie es wenige Jahre später Tassoni in *La secchia rapita* (1622) tun sollte, ist es diese neue barocke Gattung, die das Werk erklärt. Und obwohl Garcia dies in den *Prolegomena* nicht ausdrücklich erwähnt, so lässt sich mit den Worten Tassonis doch davon sprechen, dass es sich hier um ein „poema di nuova spezie“ handelt, der „contiene una impresa mezza eroica e mezza civile“, „per curiosità di vedere come riuscivano questi due stili mischiati insieme, grave e burlesco; imaginando che se ambidue diletstavano separati, avrebbero eziandio dilettrato congiunti e misti, se la mistura fosse stata temperata con artificio tale che dalla loro scambievole varietà tanto i dotti quanto gli idioti avessero potuto cavarne gusto“.<sup>21</sup> Die Verschmelzung von Stilen und verschiedenen Versmaßen lässt sich – obwohl nicht dem heroisch-komischen Register zugehörig – auch in der *Oració panegírica a Felip de Berga* (1613) wahrnehmen, die anlässlich seines Eintritts als Rektor der Universität de Lleida entsteht.<sup>22</sup>

#### Autoreflexivität

Ein weiteres charakteristisches Element des poetischen Œuvres von Garcia ist die Metafiktion. Seine Dichtung handelt häufig von Literatur, reflektiert

<sup>19</sup> Martí de Riquer: *Història de la literatura catalana*, Barcelona 1964, Bd. 3, S. 500.

<sup>20</sup> Francesc Vicent Garcia: *Antologia poètica*, a.a.O., S. 63.

<sup>21</sup> Alessandro Tassoni: *La secchia rapita*, Luigi Mannucci (Hg.), Turin 1928, S. 43–44.

<sup>22</sup> Francesc Vicent Garcia: *Antologia poètica*, a.a.O., S. 176–201.

zuweilen auch das eigene dichterische Werk ausgehend von der Dichtung selbst, und macht auf diese Weise deutlich, dass es sich um Fiktion handelt. Die autoreflexive Metafiktion ist weitaus komplexer als die üblicherweise in der Literatur angewendete, und kann durchaus als mit dem Manierismus verbunden gelten.

Der Dichter macht sich über die rhetorischen Stilmittel und die gekünstelte Sprache einiger seiner eigenen Gedichte lustig oder präsentiert die von ihm benutzten Metaphern als der Sprache unwürdig, sodass er diese also zugleich verwendet und tadelt. Dies ist ein weiteres Element, um den Erwartungshorizont der Leser zu unterlaufen. Die lange Romanze *Resposta a un soneto alabant-li lo romanç de la mossa dormidora* endet mit „Açò Garceni bufava, / i abaté en un punt lo vol / quan a cercar-lo vingueren / per a soterrar un cos“ („Und so brauste Garceni, / und unterbrach in dem Moment den Flug, / als sie ihn holen kamen, / um einen Leichnam zu bestatten“).<sup>23</sup> Garceni, eines der Pseudonyme Garcias, hatte, inspiriert von der Kraft des ‚furor‘ und hier dargestellt durch blasenden Wind, die dichterische Reise begonnen, wird jedoch dabei überraschend von seinen pastoralen Pflichten unterbrochen. Der Dichter *Garceni* wird wieder zum Pfarrer, dem *Rector de Vallfogona*.

Größere Komplexität nimmt das Sonett *A una monja verolosa (Für eine an Pocken erkrankte Nonne)* an. Eingangs erscheint es zunächst wie eine weitere Schmähschrift auf eine Nonne, in der, wenn auch zugegebenermaßen auf sehr kreative Art, durch böse Beleidigungen und despektierliche Vergleiche eine übertriebene Darstellung der Pockennarben vorgenommen wird. Die zwei Endverse können jedoch dazu führen, den ersten Eindruck nochmals zu überdenken:

Mala Pasqua us dó Déu, monja corcada,  
bresca sens mel, trepada gelosia,  
formatge ullat, cruel fisonomia,  
amb més puntes i grops que té l'arada!

D'alguna fossa us han desenterrada  
per no sofrir los morts tal companyia,  
quan eixa mala cara se us podria  
i estava ja de cucs mig rosegada;  
però, si sou de vèrmens escapada,  
per a ésser menjar de les cucales,  
que de mal en pijor la sort vos porta,

<sup>23</sup> *Poesia catalana del barroc*, Rossich/Valsalobre (Hg.), a.a.O., S. 94.

mantinga-us Déu la negra burullada,  
 i adéu-siau, que em par que em naixen ales  
 i em torno corb després que pic carn morta.<sup>24</sup>

Die zwei Endverse, in denen das lyrische Ich seine Angriffe unterbricht und sich von der Nonne verabschiedet, sind von Albert Rossich und Pep Valsalobre als untrügliches Zeichen für Körperkontakt zwischen dem lyrischen Ich und der Frau gelesen worden, hat man doch so das Verb ‚picar‘ interpretiert und das tote Fleisch mit der an Pocken erkrankten Frau identifiziert.<sup>25</sup> Selbstverständlich erlaubt das Sonett auch eine autoreflexive Lektüre, wenn man davon ausgehen will, dass das lyrische Ich sich selbst als satirischen Autor erkennt („i em torno corb“), der die Protagonistin gerade ungerechterweise geschmäht hat („després que pic carn morta“). Das Bild des Raben für den satirischen Dichter ist weder der antiken Welt<sup>26</sup> noch der barocken Literatur fremd, vor allem nicht in der Emblemik.<sup>27</sup> In diesem Zusammenhang wäre die satirische Schmähung das tote Fleisch, an dem der ‚Rabe‘ aufhört zu ‚picken‘ (also aufhört, zu kritisieren), und das Objekt des Gedichts wäre das Gedicht selbst, das satirische Vorgehen des lyrischen Ich. Die Funktion des Gedichts ist folglich keine satirische, sondern eine autorepräsentative.

Eindeutig autoreflexiv ist auch das Sonett *Al lector*, in manchen Versionen auch *Al crític lector*, das einen auffälligen Prologton aufweist. Auch dieses Sonett ist wiederum von Albert Rossich und Pep Valsalobre als Manifest einer burlesken Dichtung gelesen worden,<sup>28</sup> allerdings lässt sich auch hier innerhalb der literarischen Rezeption eine komplexere Reflexion finden:

Ara baixes la vista envers la immunda  
 gruta de l'univers, alberg de pena,  
 on jamai s'avingué la llum serena

<sup>24</sup> Ebd., S. 48. Übersetzung: „Ein unfrohes Fest beschere euch Gott, zerfallene Nonne, / Ihr Wabe ohne Honig, lückenhaftes Gitterwerk, / Ihr Löcherkäse, grausame Physiognomie / mit mehr Spitzen und löchriger als ein Ackerpflug! // Aus einem Grab haben sie Euch ausgegraben, / damit die Toten Eure Gesellschaft nicht ertragen müssen, / als dieses furchtbare Gesicht Euch faulte, / und es bereits von Würmern angenagt war; // Jedoch, wenn ihr vor den Würmern entkommen seid, / um Futter für die Krähen zu sein / und Euch das Schicksal vom Regen in die Traufe bringt, // So erhalte Euch Gott den schwarzen Dreck auf dem Gesicht, / und gehabt Euch wohl, denn mir scheint, mir wollen Flügel wachsen / und ich werde zum Raben, nachdem das tote Fleisch ich pickte.“

<sup>25</sup> Ebd., S. 48: „el final del poema ens reserva un cop d'efecte suplementari: el protagonista es veu a si mateix com un corb picotejant un cadàver, senyal evident que hi ha hagut contacte físic amb el cos de la dona“.

<sup>26</sup> Ovid: *Metamorphosen* 2,531–541.

<sup>27</sup> Sebastián de Covarrubias: *Emblemas Morales*, S. 510: „Hoc illi garrula lingua dedit“.

<sup>28</sup> *Poesia catalana del barroc*, Rossich/Valsalobre (Hg.), a.a.O., S. 50: „una declaració de principis en favor de la literatura burlesca“.

amb les tenebres de la nit profunda;  
 ara en lo cel, que de claror abunda,  
 mires dels signes la dorada vena,  
 i en la gran bola d'alimàries plena  
 les pollegueres fermes on se funda;  
 ara te'n vages a la terra freda,  
 a qui lo sol amb raigs escassos mira,  
 o a la que més de l'equinocci abrase,  
 entres en mar tempestuosa o queda,  
 en terra estigues, sossegat o amb ira:  
 sempre, pio lector, seràs un ase.<sup>29</sup>

Es ist weder erstaunlich, dass die ersten dreizehn Verse des Sonetts eine rhetorische Darstellung enthalten, welcher der letzte Vers in seinem Ton und seinem Sinn widerspricht, noch dass Garcia uns die Illusion der Macht der Literatur nehmen will. In diesem Fall zeigt das Gedicht den Lektüreprozess eines hypothetischen Lesers, der im *Œuvre* Gedicht Garcias die Geheimnisse der Unterwelt („la immunda gruta de l'univers“), des Himmels sowie der nördlichen und südlichen Hemisphäre entdecken will. Das Sonett vollzieht die rasch fortschreitende Suche nach: Jeweils eines der Quartette entspricht der Hölle und dem Himmel; der nördlichen Halbkugel nur die zwei ersten Verse des ersten Terzetts; der südlichen Halbkugel nur der letzte Vers des ersten Terzetts. Der Dichter jedoch schließt damit, den Leser mit dem Hinweis zu verunsichern, dass dieser trotz seiner Bemühungen immer unwissend bleiben wird, denn das Wissen ist *de facto* nichts weiter als eine Chimäre. Diese Betrachtungsweise geht weit über bloßen Spott hinaus.

Verschiedene barocke Prologe bestätigen diese Lektüre. Quevedo proklamiert in *Al lector, como Dios me lo depare, cándido o purpúreo, pio o cruel, benigno o sin sarna* aus *El mundo por de dentro* (1612), dem vierten Teil der *Sueños*, als eine allseits bekannte Tatsache, „que no se sabe nada y que todos son ignorantes, y aun esto no se sabe de cierto, que a saberse ya se supiera algo, sospéchase“ („dass man nichts weiß und alle unwissend sind, und auch wenn man dies nicht mit Gewissheit weiß, so vermutet man doch, dass, um es zu

<sup>29</sup> Ebd., S. 50. Übersetzung: „Bald lenkst du den Blick hinab zur unreinen / Weltengrube, Herberge des Leids, / die vom Licht des Himmels noch niemals ward erreicht, / in der Finsternis der tiefsten Nacht; // bald hinauf zum Himmel, der überschäumt von Licht, / betrachtest dort den goldenen Fluss der Zeichen, / und in der großen Kugel hellsten Lichts / die Fundamente, auf denen sie ruht; // bald begibst du dich zum kalten Teil der Erde, / den die Sonne nur mit wenigen Strahlen bedenkt, / oder zu dem, der vom Äquinoktium in brennende Glut verwandelt wird, // du begibst dich in wildes oder stilles Meer, / Bleib auf der Erde, ob ruhig oder wütend: / immer, lieber Leser, wirst du ein Esel bleiben.“

wissen, man bereits gewusst haben müsste“).<sup>30</sup> Im Folgenden stellt er eine Typologie von Lesern auf, die alle gleichermaßen desillusioniert sind, ausgenommen jene, „que no saben nada, ni quieren saber nada, ni creen que se sepa nada y dicen de todos que no saben nada y todos dicen dellos lo mismo, y nadie miente“ („die weder etwas wissen, noch etwas wissen wollen, noch glauben, dass jemand etwas wüsste, und die von allen behaupten, dass sie nichts wüssten und alle von ihnen dasselbe behaupten, und keiner lügt“).<sup>31</sup> Durch das Sonett von Garcia erfahren wir in performativer Weise eine der großen Wahrheiten des Barock: die Abwesenheit jeglicher Gewissheit, zumindest im poetischen Œuvre Garcias.

#### Zusammenfassung

Der fortwährende Rekurs auf das Paradoxon und auf die Subversion des Erwartungshorizontes wird zur Antriebskraft, welche die klassischen Motive unterläuft und die dichterischen Thematiken erweitert. Dieser erschöpft sich jedoch nicht in Überraschungseffekten, sondern bewirkt stattdessen einen Dechiffrierungsprozess, mit dem er entweder das Ingenium des Schöpfers darstellt oder das des Lesers weckt. Die Distanzierung von den petrarkistischen Konventionen vermag zu überraschen, verbleibt jedoch nicht bei reinem Spott, sondern erlaubt es auch, eine neue Sensualität auszudrücken. Die Mischung von Gattungen, Strophenformen und Stilen, in Verbindung mit einem heroisch-komischen Gedicht, kann den Leser verwirren, ist jedoch auch ein wirksames Werkzeug: Im Fall der *Navegació del marquès d'Almaçan* erlaubt sie, den eitlen Prunk der Figuren darzustellen, die vor der Küste Schiffbruch erleiden. Die literarische Selbstreflexion vermittelt nicht allein eine Grundsatzklärung der Prinzipien satirischer und burlesker Literatur, sondern das lyrische Ich stellt den willkürlichen Einsatz von Satire in dem nur scheinbar satirischen Sonett *A una monja verolosa* in Frage und führt im Sonett *Al lector* den Illusionscharakter des Wissens vor.

Ich stelle mich also der Auffassung entgegen, das poetische Œuvre Garcias als anspruchslos zu betrachten, und bei ihm nur einen formalen Experimentalismus jenseits jeglicher Inhalte oder ausschließlich Spott oder Satire zu sehen. Manuel de Vegas Ansicht in der *Vida* aus dem Jahre 1703 scheint mir adäquater zu sein als die Prolegomena, die nach der Komik orientiert sind, in den ersten handschriftlichen Liedersammlungen erscheinen und in den Editionen des 19. Jahrhunderts sowie in einigen aktuellen Interpretationen des Dichters wieder auftauchen. Die Langgedichte, welche der Enttäuschung, dem

<sup>30</sup> Francisco de Quevedo: *Obras completas en prosa*, Alfonso Rey (Hg.), Madrid 2003, Bd. 1.1, S. 357–358.

<sup>31</sup> Ebd., S. 358.

Misserfolg, der Einsamkeit oder dem Lauf der Zeit gewidmet sind, können eine stärker epistemologisch orientierte Lektüre seines Gesamtwerkes nur bestärken.

Aus dieser Perspektive erscheinen die Chaotisierung des Diskurses, die Reduktion der Inhalte und die Hypertrophie der Form als ungenügende Parameter, um das Œuvre Garcias zu erklären. Es ist mir jedoch ebenfalls klar, dass auch das zum mittelalterlichen Dogmatismus zurückkehrende Modell der Diskurs-Renovatio nicht passt, welches Joachim Küpper für den Barock in einer Studie vorschlägt, die in vieler Hinsicht für das Epochenverständnis der Frühen Neuzeit grundlegend gewesen ist.<sup>32</sup> Ohne den Paradoxa von Garcia nacheifern zu wollen, würde ich sagen, dass ein komplexeres Barockverständnis – das Elemente berücksichtigt wie die Mischung von Stilen und Gattungen auf formaler und epistemologischer Ebene, die Erkenntniskritik oder den lyrischen Sensualismus – dem Œuvre Garcias angemessen sein könnte (ebenso dem Lopes, Góngoras, Quevedos, Graciáns oder Tesauros). Der Manierismus wäre in diesem Fall ein Stilprinzip, das sich mit dem Barock verknüpfen ließe, ebenso wie es auf die Avantgarde beziehbar wäre, und das je nach Epoche eine spezifische inhaltliche Kontur erhält.

In jedem Falle möchte ich, neben der epochalen Abgrenzung, auf die besondere Qualität des Œuvres von Garcia hinweisen, das in Katalonien viel zu sehr vernachlässigt wird und in der internationalen Romanistik kaum bekannt ist. Das konstante Spiel mit Rezeptionserwartungen, die kreative Adaption von Traditionen sowie der formale Experimentalismus sind es wert, dass sein Name innerhalb der Entwicklung der europäischen Lyrik im Übergang von der Renaissance zum Barock mehr Berücksichtigung findet.

<sup>32</sup> Vgl. Küpper: *Diskurs-Renovatio*, a.a.O.