

Gustav René Hocke

## **Manierismus in der Literatur**

Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst



*Paul Ludwig Landsberg gewidmet*

»Das Feuer ist Mangel an Sättigung.«

*Heraklit*

»Wir werden auf die Geschichte hingewiesen, da erscheint uns ein neues Licht. Nach und nach lernen wir den Vorteil kennen, der uns dadurch zuwächst, dass wir bedeutende Vorgänger haben, welche aus der Folgezeit bis zu uns heran wirkten. Uns wird ja dadurch die Sicherheit, dass wir, insofern wir etwas leisten, auch auf die Zukunft wirken müssen, und so beruhigen wir uns in einem heiteren Ergehen.«

*Goethe*

»Begriff von Philologie: Sinn für das Leben und die Individualität einer Buchstabenmessung. Wahrsager aus Chiffren; Letternaugur.«

*Novalis*

»Am Ufer saß ich,  
Fische, die öde Ebene im Rücken.«

*T. S. Eliot*

**Erster Teil:**  
**Der magische Buchstabe**

**1.**

**Europas verborgene Spannungsfelder**

**Aus dem »mundus subterraneus« der Geistesgeschichte**

Im Spiegelbild des »modernen« Europäers verbergen sich entlegene Spannungsfelder. Sie haben einen Magnetismus eigener Art. Durch grelle Feuerzeichen mögen sie sich auswirken oder durch das rasche, nur nächtliche Blühen giftig erscheinender Blumen. Die Problematik des modernen Menschen kann man aus einer lediglich horizontalen Spannungsebene im Allein-Heute nur unvollkommen begreifen. Es gibt auch Spannungsschichten der Geschichte. Wer in sie dringt, steht vor vertikalen, geistig geologischen Strukturen des Problematischen. An ihren über- und ineinander gelagerten Berührungsflächen, gerade in Randschichten, gären und rauchen die chemischen, die alchimistischen, die esoterischen, die hermetischen Prozesse des Übergangs, der Krise, der speziell vom »Problematischen« erlebten Grenz-Lagen der Wende und der welthistorischen Peripetien des Geistes nicht nur des leidenden, des beleidigten Menschen vor allem. Gerade dieses Verborgene, diese Welt in der »Unterirdischkeit« des europäischen Geistes, beginnt uns zunehmend zu fesseln. Es scheint zur Aufgabe unserer Generation zu gehören, den »*mundus subterraneus*« in der europäischen Geistesgeschichte mit empirisch-kritischen Mitteln ans Licht des Tages zu heben. Diese oft bewusst versteckte Welt ist allerdings faszinierend. Sie ist reich an Grotten, verworrenen Gängen, Fossilien, farblosen Grottenasseln, blinden Fischen, überempfindlichen Fledermäusen, an von oben nach unten wachsenden Stalaktiten und an von unten nach oben steigenden Stalagmiten. Doch dazu mehr noch: In diesen Tropfstein-Höhlen unserer geistigen Überlieferungen finden wir, umgeben von eisiger Finsternis, wenn wir Glück haben, an bläulich-grünen Felswänden Zeichen, seltsam stilisierte »Hieroglyphen«, Botschaften unserer Vorfahren, für welche die Natur reine Dämonie war, die aber dafür Wahrheit fanden, Wahrheit nur in der eigenen Fantasie, ein *inneres* Abbild der Dinge, und die daher das bloße Abbild der Natur missachteten, verachteten.

## **Exoterik und Esoterik**

Der europäische Geist will sich heute nicht mehr nur aus seinen äußeren, exoterischen Landschaften begreifen. Er möchte in die inneren, esoterischen Labyrinth seiner Seinsgründe eindringen. Er möchte mehr über seinen »mundus subterraneus« wissen. Dieser Ausdruck stammt von Athanasius Kircher, dem »abstrusen« Polyhistor des 17. Jahrhunderts. Er meinte, das »Innere« unseres Planeten sei nichts anderes als ein nie entwirrbares Labyrinth. Welchen Sinn hat es, nicht nur in die Labyrinth des Erdinnern, sondern nun in die »esoterischen« Labyrinth des europäischen Kulturorganismus einzudringen? Man kann und wird es verstehen: Der »moderne« Mensch strebt nach einer nicht nur seelenkundlichen, sondern auch nach einer formenkundlichen Analyse aller jener Bestandteile der europäischen Kultur, die je und eh die »Problematik« seines Wesens (in der Geschichte) sichtbar gemacht haben. Er sucht nach psychischen Archetypen, nicht nur im Klinischen, nicht nur im Psychologischen. Er will das ihn – gerade heute – so unheimlich umdringende Problematische aller sogenannten »Kultur« in und aus dem begreifen, was gemeinhin als »Ästhetik«, als die Lehre vom »Schönen«, bezeichnet wurde.

Vielleicht wird überhaupt der intelligente moderne Europäer, sofern er nicht im Malstrom der technisierten Massengesellschaft untergegangen ist, dadurch zu einem neuen, durchaus schöpferischen Repräsentanten seiner geistigen Umwelt, dass er Wissen über das Absolute, Erlösung aus neurotischer Problematik in den *Werken* der Künstler, der Dichter oder Komponisten sucht. Welch ein Wandel! Niemand wird übersehen können, dass wir wieder mitten in einer neuen alexandrinischen Gnosis stehen, in einer Gnosis, die »Ur-Wahrheit«, Begegnung mit einem Absoluten, vor allem in Kunst, Literatur und Musik finden möchte, also im »vorkirchlichen« Raum. Das kann uns als ein Zeichen der Hoffnung gelten. Es liegt aber auch die Gefahr störender Neurosen nahe, Symptomen der heutigen politischen Selbstzerstörungstendenzen. Unsere Ästhetik hat mit unseren psychologischen Errungenschaften nicht Schritt gehalten, sofern es um Grundelemente geht. Wir verfügen über eine Tiefen-Psychologie. Es wird Zeit, nach Elementen einer Tiefen-Ästhetik zu graben.

## **Formenkunde des Irregulären**

Gnosis aus Begegnung mit nur Kunst, Literatur und Musik kann im psychischen Aufbau einer Persönlichkeit zerstörend wirken, wenn, gerade was »Problematiker« angeht, eine elementare Formenkunde im ästhetischen Weltbild fehlt oder mangelhaft ist. Wer Erlösung im Ästhetischen sucht, ohne die Strukturen der irregulären Ästhetik des Problematischen zu kennen, begibt sich in Gefahr. Geistig passt er sich, ohne es zu wissen, den vereinfachenden Prozessen der technisierten Massengesellschaft von heute an. Er wird Opfer einer »Mode«, so wie breite

Schichten Opfer jeweiliger totalitärer Ideologien werden. Mehr noch: Er versteht sein irreguläres Ideal nicht einmal so, wie er es, in ehrlicher Gewissensprüfung, in stillen Stunden innig möchte.

Insofern wird für jeden, der das Problematische Europas und das Problematische in sich selbst illusionslos verstehen will, das »Unbewusste« in der unterirdischen Geistesgeschichte Europas Ereignis, als Weg für und zu persönlicher Freiheit ... zu einem viel unmittelbareren Zwiegespräch mit dem nicht reduzierbaren Numinösen, zu einem Stehen vor Gott.

### **Geistesgeschichtliche Speläologie**

Daher ergibt sich die Notwendigkeit, in einer Krisenzeit geistesgeschichtliche Speläologie, systematische kulturelle Höhlenforschung zu treiben. Sie soll weder vor-täuschen, noch ent-täuschen. Sie soll einen Ariadnefaden vermitteln, der in einem Labyrinth von Selbst-Täuschung zumindest zu *einem* Ausgang verhilft. Wer damit nicht zufrieden ist – am Ende unseres Weges –, der mag sich andere Ausgänge suchen. Wer sich in diese Schächte hinab- und auch hinaufbegibt, weiß, dass er sich zu einem Abenteuer anschickt, aber er wird hoffen dürfen – im Sinne der »*Theologia Cordis*«, des »*Intelletto d'Amore*« –, in seit Langem nicht durchwanderten Gängen auf jene Geheimzeichen zu stoßen, von denen bereits die Rede war. Doch mag es dann geschehen, dass diese Gebilde, bringt man sie ans Licht zurück, allzu »schockartig« auf Helle reagieren. Sie könnten dann – im Empfinden und Urteil des Lesers – wie Tiefwasserfische, hält man sie in die Sonne, nicht nur sterben, sondern blitzschnell zu Staub zerfallen, und das geschieht, wie man weiß, auch manchem archäologischen Ausgrabungsgut. Doch wollen wir versuchen, solchen Zeichen, Niederschlägen ursprünglicher Gebärden, zu einer wenigstens dokumentarischen Dauer zu verhelfen. In einem speläologischen Spiegel des europäischen Geistes mögen sie dann erhalten bleiben, Buchstabe um Buchstabe, Wort um Wort, Satz um Satz.

### **»Natürlich« und »Künstlich«**

Zwei Ausdrucksgebärden wird dieser Menschenspiegel zunächst immer wieder verzeichnen, elementar gesagt, einen »natürlichen« und einen »künstlichen«. Und die gleiche Zweiheit wird dieser Spiegel auch angesichts des Ur-Duktus des Schreibens vermerken. Stellt man der »knappen«, zwar auch stilisierten, aber un-»verblühten« Weise die Art des verschnörkelnden, *ver-blühten*<sup>1</sup> Mitteilens gegenüber, so ist der literarische Manierismus (als Ausdrucksform des problematischen Menschen) so alt wie die Literatur selbst. Dieses Gegensatzes wurde man sich schon zur Zeit Platons bewusst. Das Streitgespräch zwischen Attizisten (Klassizisten) und Asianern (Manieristen) gehört zu den archaischen Spannungen des europäischen

Geistes.<sup>2</sup> Das Wort »klassisch« ist ein Spätling in unserem Vokabular. In Altrom war es zunächst ein steuerrechtlicher Ausdruck. Ein *classicus* gehörte der höchsten Steuerklasse an.<sup>3</sup>

### **Attizismus und Asianismus**

Attizistisch bedeutet in der antiken Rhetorik: bündig, konzentriert, knapp, kunstvoll, wesentlich. Asianisch weist auf das extrem Gegenteilige hin, auf Übermaß, Vieldeutigkeit, gekünsteltes Beginnen mit dem Unwesentlichen und listiges, wortreiches Umzingeln des Kerns, subjektives, perspektivistisch bewusst »täuschendes« Darstellen. Eduard Norden nannte den attizistischen Stil konservativ, den asianischen: modern.<sup>4</sup> Wir können unsere Begriffspole also erweitern: klassisch = attizistisch, harmonisierend, konservativ. Manieristisch = asianisch, hellenistisch, disharmonisierend, modern. Der attizistische Stil hat das Ideal der entspannenden Regularität, der asianische Stil dasjenige auch der »Phantasiai«<sup>5</sup>, des spannungsvollen Irregulären.

Warum heißt dieser Stil »asianisch«? Er ist – schon im 5. Jahrhundert v. Chr. – im griechischen Kleinasien entstanden. Durch die Begegnung des griechischen Mutterlandes mit altorientalischen Kulturen erhielt er entscheidende Impulse. Als seine ältesten Vorbilder gelten Gorgias von Leontini, Empedokles und vor allem der »dunkle« Heraklit, »Urahn des Surrealismus« (Breton) mit seinen verrätselnden Antithesen, Metaphern und Wortspielen. Schilderungen des damaligen Konflikts zwischen diesen beiden Stilen findet man in den rhetorischen Abhandlungen Ciceros und in Quintilians Lehrbuch der Rhetorik. »Das höchste Gesetz des Asianismus liegt in der Willkür« (Norden), aber es handelt sich, wie wir sehen werden, sehr oft auch um eine wohlerwogene, ja, berechnete Willkür.

### **Mimesis und Phantasia**

Doch wollen wir versuchen, den Gegensatz von Attizismus und Asianismus im Zusammenhang mit unseren Manierismus-Problemen in ein anderes dialektisches Verhältnis zu bringen. Attizistisch wird schon im 2. Jahrhundert v. Chr. ein »Stil« genannt, der auf die alten »klassisch reinen«, »gesunden« (Cicero) attischen Vorbilder aus dem 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. zurückgreift, insbesondere auf die Musterautoren Thukydides, Lysias und Demosthenes. Deren Ideal war die »Mimesis«, die Naturnachahmung bzw. die »Darstellung menschlicher Handlungen und Taten, in deren Umkreis der Mensch selbst eingeschlossen bleibt wie in dem eines Schicksals oder einer ursprünglichen Ordnung«.<sup>6</sup> Den asianischen Stil hat man bisher meist nur mit den polemischen Begriffen seiner attizistischen Gegner gekennzeichnet (vor allem Ciceros und Quintilians). Diese nur negativen Stilskriterien bedürfen der gleichen Korrektur, die uns Ernesto Grassi zum Mimesis-Begriff gegeben hat. Wir werden das im Laufe

dieser Darstellung ergänzen. Doch wollen wir einleitend schon der attizistisch-»klassischen« »Mimesis« die asianisch-»manieristische« »Phantasia« gegenüberstellen. Wir berufen uns dabei auf drei Stellen in der Rhetorik des Quintilian (Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr.).

Um die großen Stilgegensätze seiner Zeit zu charakterisieren, weist Quintilian auf die bildende Kunst hin. Er nennt dabei z. B. Theon von Samos, der sich durch ein lebendiges Erfassen von Vorstellungen auszeichne, durch »Phantasiai« (XII, 10, 6). An anderer Stelle schreibt er dazu: »Phantasiai nennen die Griechen – wir mögen dazu immerhin ›visiones‹ sagen – die Seelenkräfte, vermöge deren wir Bilder abwesender Dinge uns so lebhaft vorzustellen imstande sind, dass wir sie mit Augen zu sehen und leibhaftig vor uns zu haben glauben. Wer solche *Vorstellungen* lebendig erfasst, wird in Stimmungen sehr stark sein« ... »Oft entstehen solche Bilder in der Langeweile und in *krankhaften* Wunschträumen« ... »Dieses seelische Laster (*animi vitium*), warum sollte man es nicht zweckmäßig anwenden?«<sup>7</sup> (VI, 2, 29) Schließlich nennt Quintilian die Phantasiai: »Abbilder der Dinge«.

Wenn Quintilian etruskische (asianische) Künstler von attizistischen ebenso unterscheidet wie asianische Redner von attizistischen, wenn er Perikles mit der »Schlichtheit« des attizistischen Redners Lysias vergleicht, so können wir als einen Gattungsbegriff für asianische Stilmerkmale den Ausdruck »Phantasiai« wählen. Der attizistisch-klassisch-konservativen »Mimesis« kann man zumindest als heuristisches Prinzip das asianisch-manieristisch-moderne »Phantastikon« gegenüberstellen, und wir haben damit, wie wir noch näher belegen werden, die literarische Wurzel der subjektivistischen Idea-Lehre, des *Disegno Fantastico*, der *Imitazione Fantastica* der manieristischen Traktatisten der Jahrzehnte vor und nach Shakespeare wie der heutigen »Modernen« speläologisch vor uns.<sup>8</sup> Im Jahre 1650 schreibt einer der italienischen Programmatiker des damaligen Manierismus, Matteo Peregrini, in seinem Buch »*Fonti del Ingegno*« (Bologna 1650), es lägen die »Ideen der Dinge« »in unserem Busen«. Sie lagerten dort wie in einer Mustermesse oder wie in den Buchstaben-Kästen der Setzereien. Man könne sie daher auch »*Immagini*« oder »*Fantasmi*« nennen.<sup>9</sup> Dazu Shakespeare: »Und wie die schwangre Fantasie Gebilde / von unbekanntem Dingen ausgebiert / gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt / das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.«<sup>10</sup>

### **Alte und neue Redeweise**

Zur Mimesis gehört die harmonische Ordnungslehre der »*archaia retoriké*«, der alten Redeweise, zum Phantastikon die »*nea retoriké*«, die neue Redeweise. Die Mimesis stellt den Menschen und sein Schicksal in kreishafter Harmonisierung, das Phantastikon den Menschen in »Fantasie-Bildern« dar. Die Phantasiai-Künstler kennen und brauchen das Korrektiv der »Natur« nicht. Die Welt der Fantasiebilder ermöglicht es, alles in alles zu verwandeln, die

elementaren Aggregat-Zustände zu missachten. Nicht die Welt der Natur, sondern die Welt der Vorstellung wird zum künstlerischen Ereignis.

### **Hellenistische Ursprünge der »Phantasia«-Ästhetik**

Kann man den Ursprung unserer zeitgenössischen Kunst- und Literatur-Revolution in hellenistische Zeit verlegen? Wir dürfen uns für erste Ansätze auf Kenner der Antike berufen wie z. B. Bernhard Schweitzer<sup>11</sup>. Fassen wir seine Forschungsergebnisse über den Begriff »Phantasia« kurz zusammen. »Phantasia«, Vorstellungsbild, wurde schon von Aristoteles mit der Kunst in Verbindung gebracht. In der stoischen Philosophie wird aus diesem mehr psychologischen ein kosmologischer Begriff. Durch Phantasia erfasst man den Weltgrund. Phantasia wird zu einer »Durchgangsstelle zwischen göttlichem Willen und menschlicher Ausführung«. Die mythische Ordnungswelt der Mimesis gerät allmählich aus den Angeln. Es erfolgt »die Geburt der revolutionären Persönlichkeit« – nach dem Erlebnis des Sonder-Daseins der Phantasia<sup>12</sup>. Dieses sich in einem neuen Sinne frei fühlende Subjekt will sich »nicht mehr dem Herkommen beugen und nicht mehr im handwerklichen Sinne Stein auf Stein zur gemeinsamen sterblichen Welt und zum gemeinsamen Weltbild fügen«. Es fordert »seine eigene Welt«. Der mythische Objektivismus der Mimesis wird durch den zunächst noch mythischen Subjektivismus der Phantasia-Gnosis verdrängt. Es beginnt die »Auf-Sich-Bezogenheit allen Fühlens und Denkens«. Daraus ergeben sich »neue Quellen der Kraft«. Der Künstler bezieht jetzt sein »Gesetz aus dem Innern«<sup>13</sup>. Es entsteht »ein neues Bewusstsein von schöpferischem, individuellem Gestalten«. Das Vorstellungsbild des Künstlers, die Phantasia, wird »identisch mit dem Angelpunkt des ganzen seelischen und geistigen Lebens«. Dieser Bruch erfolgte also im frühen Hellenismus (4.–3. Jhdt. v. Chr.).

### **Merkmale erster Wandlungen**

Nicht die Ordnung, die Gemeinschaft, die Harmonie, sondern die Affekte und die individuelle Tragik, ja, »die Beobachtung pathologischer Reizerscheinungen« werden Ziele und Mittel von Kunst und Dichtung. »Das Ziel war nicht mehr objektive Richtigkeit, sondern subjektive Wirkung der Darstellung«<sup>14</sup>. Der Gegensatz von Mimesis und Phantasia wird immer stärker. Es handelte sich damals also schon um »die Todesstunde des klassischen Idealismus und um die Geburtsstunde des Individualismus«. Die Phantasia-Kunst-Idee tritt »in reifer Form zur Zeit der zweiten Sophistik auf und systematisiert bei Plotin«. Diese neuplatonische Phantasia-Ästhetik wirkt – wie wir wissen<sup>15</sup> – im gesamten europäischen Manierismus bis heute nach. »Der realen Nachahmung des Gegenständlichen wird die apriorische und in Gott gegründete Sympathie zwischen Natur und Künstler gegenübergestellt«<sup>16</sup>. Philostratos schreibt (im Leben

des Apollonios von Tyana VI. 19, p. 256, etwa 250 v. Chr.): »Die Phantasia – eine weisere Künstlerin als die Nachahmung (Mimesis) –. Nachahmung bildet, was sie sieht, die Phantasia aber *auch das, was sie nicht sieht*.<sup>17</sup>« »Der Wert des durch Phantasia gesetzten irrealen Bildes überstieg immer mehr den des realen Vorbildes; das Band, welches das künstlerisch Wirksame mit der Sinnenwelt verband, wurde immer dünner.« Seneca, einer der Lieblingsautoren maßgebender europäischer Manieristen, fasst diese Wendung in die Worte: »Es ist – ganz belanglos, ob der Künstler sein Modell draußen hat, auf das er seine Blicke richtet, sondern im Innern ...«<sup>18</sup>

Zu dieser Hypostase der Phantasia gesellt sich dann eine neue – mehr ästhetisch-psychologische – Anwendung der platonischen Mania-Lehre. Es interferieren also nicht nur Asianismus und Manierismus, sondern auch Phantasia und Mania<sup>19</sup>. Doch vergessen wir nicht, dass dies alles im hellenistischen Neuplatonismus noch in einem mythischen Urgrund geborgen bleibt. Plotin schrieb eine der tiefsten Formeln zur Ästhetik der Antike: »Die irdische verfälschte Wirklichkeit verlangt nach der Ergänzung in einem *schönen* Bilde, damit sie sowohl als etwas Schönes erscheine als auch überhaupt sei.<sup>20</sup>« Die hyper-subjektivistische Säkularisierung erfolgt erst später.

### »Ungesunde« Bilder

Davon, von der Gefahr, die Inhalte der Phantasia zu verabsolutieren, hat Quintilian (35–86 n. Chr.), als er von bestimmten »Phantasiai« als von »seelischen Lastern« schrieb, offenbar schon gewusst<sup>21</sup>. Die demiurgische Verabsolutierung der Phantasia-Innen-Welt musste also durchaus Baudelaire als Vorboten zu seinen »*Paradis Artificiels*« erschienen sein<sup>22</sup>. Eines ist sicher: Vom schöpferischen »irregulären« Phantasia-Kunstwerk von Rang bis zu den zahllosen künstlerischen manieristischen Manifestationen der Phantasia als »seelischer Laster« ergibt sich eine unendliche Skala von individuellen Entfaltungsmöglichkeiten. Wir werden sehen, dass diese neuen Aspekte einer manieristischen Gebärdenkunde dazu verhelfen, einen starren Schematismus zu vermeiden. Das »Phantastikon« kann irrational, aber, in einem besonders typisch manieristischen Sinne, auch sehr »ingeniös« sein, also stark der Kontrolle einer – im Sinne des Labyrinth-Erbauers *Daidalos* – *berechneten* Technik des phantastisch-intellektuellen Kunstingenieurs unterliegen.

### Kontinuität im Irregulären

Dürfen wir den Asianismus mit dem Oberbegriff einer antinaturalistischen Kunst der Phantasiai kennzeichnen? Gibt es eine europäische Kontinuität des Anti-Harmonischen, des Irregulären? Wir wollen schrittweise vorgehen. Der Archäologe Reinhard Herbig hat den antiken

(literarischen) Gegensatz von Attizisten und Asianern mit zeitgenössischen Begriffen auf die bildende Kunst übertragen, anlässlich einer Abhandlung über antike Fresken in Pompeji und in Boscoreale. Die (attizistischen) Fresken der Mysterien-Villa bei Pompeji sind: klar, einfach, schlicht, ungebrochen, ruhig, nicht überanstrengt, ohne überflüssige Akzente. Die (asianischen) Fresken von Boscoreale sind übersteigert, der *formale* Reichtum überwuchert den Inhalt. Diese Kunst überredet, überspannt, überrennt, aber eben auch mit gesuchten, berechneten Mitteln. In der »manieristischen« Kunst Altgriechenlands (z. B. in der pergamenischen Plastik) »verläuft keine Kontur ohne vielfache zittrige Brechungen, keine ohne stete Wendung und Wiederwendung«. Nirgends begegnet man »großen ungebrochenen Schwüngen des Verlaufs«. »Die Übergänge vollziehen sich in heftigem Bruch.«<sup>23</sup> Wie rund 1900 Jahre vorher Quintilian, so hat auch Baltasar Gracián vor 300 Jahren, 36 Jahre nach Shakespeares Tod, in seinem für den dichterischen Manierismus dieser Zeit maßgebenden Traktat über »*Agudeza y Arte de Ingenio*« auf diesen Dualismus eines natürlichen (»*laconico*«) und künstlichen (»*asiatico*«) Stils hingewiesen.

### **Schreibkünstler**

Um auch den literarischen Manierismus als Konstante der europäischen Geistesgeschichte und in unserem Sinne als Ausdruck einer Triebstruktur zu begreifen, wird man mit dem Buchstaben, mit dem Alphabet beginnen müssen. Manierismus in der Literatur fängt nicht beim Wort, beim Satz, bei der Periode an. Schon der Buchstabe regt den Trieb zur Symbolisierung, Bereicherung, Ausschmückung, Verdunkelung und Verrätselung an, zur Kombination von Phantasie und berechnender Künstlichkeit. Der Buchstabe stellt nicht nur einen Laut dar. Er ist selbst ein bildhaftes Zeichen, das vor allem in den frühen Kulturen des Vorderen Orients einen magischen oder mystisch-religiösen Symbolwert hatte. Nimmt man Buchstaben zunächst als »Bilder«, so wird damit, nachdem wir einige Elemente des Manierismus in der Kunst untersucht haben<sup>24</sup>, in optisch fassbarer Weise ein Übergang geschaffen für eine Darstellung des Manierismus in der Literatur.

Ein attizistisches, »klassisches« Zeichen für einen Buchstaben findet man in der Darstellung des Buchstaben »M« aus dem »Gründlichen Bericht der alten lateinischen Buchstaben« (um 1540) des deutschen Schreibkünstlers Johann Neudörffer. Dieses Zeichen dient dem klaren Erkennen und der Schönheit, die unmittelbares Bedeuten auszustrahlen vermag. Man ahnt attische Struktur antiker Tempel. Vergleicht man nun damit einen anderen Buchstaben aus der Shakespeare-Zeit, das Initial »W« von Paul Franck aus dessen Versalienbuch »Schatzkammer« (1601), so begegnet man der anderen, der asianischen Welt. Wie der Sinn eines manieristischen Kunstwerks oder Gedichts verdunkelt erscheint, so geht hier die Erkennbarkeit des

elementaren Mitteilung-Zeichens verloren. Subjektivismus herrscht vor.

Die entfesselte Phantasie wird antiklassisch. »Ein ausschweifendes Schnörkelwesen bringt ... das statische Regelschema der Renaissance ins Schwanken.« Inkommensurable Kurven bilden »Vexierbilder«<sup>25</sup>. »Das Prinzip der Veränderung und Verwandlungen, ein echt manieristisches, triumphiert in den Großbuchstaben der Kurrent.« Die Mitteilung wird deformiert. Es entsteht ein verschlüsseltes Lineament. Alles kann miteinander vertauscht werden. Doch dieses Verfahren verliert sich keineswegs im grenzenlos Überschwänglichen. Auch der Manierismus hat seine Ordnung, sein metaphysisches Idealgefüge. Sein Symbol ist das Labyrinth. Man findet zur Zeit des römischen und florentinischen Manierismus Buchstaben- und *Wort-Labyrinth*. In dem »Neu Fundamentbuch« von Urban Weyss und Christoffel Schweytzer (Zürich 1562) kann man in dieser kunstvollen Konstruktion lesen: »Wer will erfahren der welt wesen Der thuo disen reimen lesen, Darinnen wirt er finden geschwind, Wie die ganze welt ist worden blind« usw. Die Verdeckung des Funktionswerts von Buchstabe und Wort beginnt beim literarischen Manierismus also schon beim Schreiben der Schriftzeichen. Es wäre voreilig, dies als »barockes« Schnörkelwesen ab- und gering zu schätzen. Auch die manieristische Schreibkunst ist ein Versuch, durch Kalkül das Berechenbare der Künstlichkeit mit dem Unberechenbaren des Phantastikon zu vereinen. Es handelt sich ursprünglich noch um alchemistische Verbindungs-Kunst auch beim Kunstschreiben sinn-bedeutener Zeichen, um den eigengearteten Ausdruck einer uralten »*Alchimie du Verbe*«. Die Dekadenz lässt nicht lange auf sich warten.

### **Gestik und Duktus**

Bevor wir weitergehen, müssen wir schon und gerade hier anhand unserer beiden Schreibmuster auf ein wichtiges Erkenntnismittel hinweisen. Wenn Manierismus Ausdrucksgebärde eines bestimmten Ausdruckszwangs ist<sup>26</sup>, so wird man seine Gestik (Ciceros *gestus orationis*)<sup>27</sup> in den abstrakten Lineaturen der manieristischen Schreibmeister Nürnbergs besonders gut erkennen können. Man hat hier geradezu grafologisches Material zur Deutung psychischer Voraussetzungen des Manierismus, Elemente für eine manieristische Ausdruckskunde. (Geste von *gerere* = tragen, aber auch zeigen, eine Weise, etwas zu zeigen, *se gerere* = sich zeigen.) Dem manieristischen Gestus entspricht ein manieristischer Duktus. Die Art, wie man einen Buchstaben malt, offenbart den Duktus einer Gebärde. Man sieht also in konkreter Weise manieristischen Gestus und Duktus, wenn man sich noch einmal den angeführten Buchstaben »W« ansieht und ihn mit dem »klassischen« Buchstaben »M« vergleicht. Eines unserer Hauptgesetze ergibt sich auch aus dieser Konfrontierung. Die manieristische Darstellung fügt hinzu, bereichert, überhöht. Durch Phantasiai verstärkt, verdunkelt sie und übertreibt. Die

Welt erscheint weder einfach, noch wird sie in einfacher Weise dargestellt. Daher führt der Duktus der manieristischen Gestik immer wieder ins Labyrinth, in eine künstliche Ordnung des (anscheinend) Krausen, Wirren, Versteckten, des undurchdringlich Beziehungsreichen, und zwar in der Kunst wie in der Dichtung, in der Musik wie im Denken und im Lebensstil.

Wir wollen jedoch hier darauf verzichten, weitere Äußerungen einer solchen »Ausdrucks-kunde« zu verfolgen. Wir haben uns die Aufgabe gesetzt, eine historische Entwicklung darzustellen und eine manieristische Konstante in der europäischen Literatur mit Beispielen zu belegen<sup>28</sup>. Wir ziehen dieses empirische Verfahren vor, weil es uns vor Abstraktionen sichert, den Ursünden mancher »Literaturwissenschaft«. Wir werden dabei zunächst mit der Antithese: Attizismus – Asianismus operieren, in der Hoffnung, zum Schluss eine überzeugende Integration vortragen zu können.

### **Poetische Labyrinth**

Kehren wir zu unserem Alphabet – nun als Literatur – zurück. Wenn dem problematischen Menschen die Welt als Labyrinth erscheint und wenn *Daidalos*, wie wir noch sehen werden, als mythisches Urbild der *artifiziellen*, labyrinthischen Ordnung anzusehen ist, so können und müssen schon Buchstaben- und Zahlenkombinationen als elementare Mittel erscheinen, das Irrationale der Natur durch das Rationale des Kalküls zu überwinden. Doch soll in solchen artifiziellen Ordnungen gleichzeitig die Wunderbarkeit des unauflösbar Widersprüchlichen erhalten bleiben! Wieder ein dramatischer Grundzug des Manierismus, der selbst im pseudomythischen Nur-Noch-Spielen mit Buchstaben-Kombinationen zumindest noch zu ahnen ist. Wir werfen einen Anker in das Meer von Geschichte, das um uns braust, und versuchen eine erste Orientierung. Im Jahre 1651 veröffentlichte der deutsche Jesuitenpater Eusebius Nieremberg zu Madrid in spanischer Sprache ein merkwürdiges Werk. Es heißt »*Occulta Philosophia de la Sympatia y Antipatia*«. Es handelt sich um eine mystische Kosmologie, die bis ins 19. Jahrhundert hineingewirkt hat. Joseph Scheebens Interpretation der katholischen Mysterien wurde davon beeinflusst<sup>29</sup>. In diesem Werke Nierembergs, eines Zeitgenossen von Tesauro und Gracián<sup>30</sup>, finden wir die Welt als »*Laberinto Poetico*« charakterisiert<sup>31</sup>. Der Wunderbau der Natur erscheint als eine Nachahmung der Kunst. Die Welt ist von Gott »gemacht«, in »artifizieller« Weise, nach Formeln der Arithmetik und der Kunst, nach Urgesetzen von Sympathie und Antipathie.

Um aber das göttliche Verfahren genauer zu erklären, weist Nieremberg – in dieser Epoche des damaligen Spätmanierismus – auf die Buchstabenlabyrinth eines römischen Dichters aus konstantinischer Zeit hin, auf Optatianus Porfyrius. Die »höchst künstlichen« Labyrinth des Porfyrius, in der »Manier« von Buchstaben-Reihen gebildet, erscheinen ihm »*ingeniosissimi*«,

äußerst geistvoll. In tausend labyrinthischen »*maneras*« sei also eine göttliche Harmonie entstanden, eine rätselhafte (labyrinthische) Ordnung des Chaotischen. Uns interessiert vor allem, dass Nieremberg zur Erklärung dieser geheimnisvollen Strukturen auf die antiken Technopagnien hinweist, d. h. auf die Buchstaben- und Figuren-Gedichte der Antike. Wir begegnen damit einem ersten formalen Manierismus, der aus der Antike stammt, im Manierismus des 17. Jahrhunderts. Diese alten »poetischen Labyrinth«, die auf älteste Kulturen, vor allem Ägypten und China, zurückweisen, haben in der zeitgenössischen Literatur zu einem oft schwer entwirrbaren Symbolismus angeregt. Einer ihrer Vorläufer, Mallarmé, nannte sein lyrisches Werk: »ein blumengeschmücktes Labyrinth«. Die Erzählungen des Spaniers Jorge Luís Borges (geb. 1899) haben den bezeichnenden Titel »*Aleph*«, hebräische Bezeichnung für den Buchstaben »A«<sup>32</sup>. Diese in jedem Sinne alexandrinischen Prosastücke sind gongoresk, bewusst nach Vorbildern des 17. Jahrhunderts stilisiert. Labyrinth schreiben heißt anscheinend unentwirrbare Beziehungen herstellen, den Leser in »magische« Welten entführen<sup>33</sup>. Ein symbolisches Labyrinth wird – bei Borges – zu einem »unsichtbaren Labyrinth der Zeit«. Gedacht wird an ein »Labyrinth der Labyrinth, an ein gekrümmtes, sich stetig ausdehnendes Labyrinth, das die Vergangenheit und Zukunft umschließt und die Sternenwelt in sich einbezieht.«<sup>34</sup>

Solche Technopagnien gehen zurück auf Alexandrien, auf den ersten großen Sammelpunkt des asianischen Manierismus, die Gegenwelt des Attizismus. Sie wurzeln im alexandrinischen Neuplatonismus. Die Ursprünge aber liegen in der Alphabet- und Zahlenmystik der semitischen Frühkulturen des Orients. Dieses *kombinierende* Prinzip hat auch die Kunst der konstantinischen Zeit beeinflusst<sup>35</sup>. In der manieristischen Literatur Spätroms wurde es zur Mode<sup>36</sup>, im manieristischen 17. Jahrhundert aber zu einer Zwangsvorstellung. In der deutschen »Barock«-Dichtung wimmelt es von Buchstabenkünsteleien dieser Art.

### **Literarische Kuben**

Labyrinthische Gesetzmäßigkeit! Im Jahre 1704 veröffentlicht Joh. Christoph Männling den »Europäischen Helikon«, ein Lehrbuch der Poetik, angeregt durch das Wirken der Marino-Schüler Hofmannswaldau und Lohenstein. Beide bezeichnet Männling als seine »Ariadne-Fäden«. Wie später Mallarmé, Valéry, Benn geht er auf die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Wortes »*Poietes*« zurück; es kommt von »Machen«. Höchste Kunst des »poietischen« Machens bekunde man bei der Herstellung eines »Irrgedichtes«, eines »Cubus«, d. h. eines »*Carmen Labyrinthum*«, »welches in einen Irrgarten führt, und links und rechts, oben und unten, überzwerch, in die Breite und Länge gelesen wird. Es besteht aber das ganze Kunststück in dem allermittlersten Buchstaben, welcher groß gesetzt steht, von dem gehen

hernach alle andern in die anderen Linien ab, wie solches hier als Exempel am deutlichsten kann zeigen, da wir die Worte nehmen wollen: Gott ist mein Trost. Also in der Mitten G den Anfang zu lesen machet, und mehr als 40mahl können gelesen werden«<sup>37</sup>. In Oviedo (Asturien) findet man eine vom Fürsten Silo erbaute Kirche San Salvador. Der Grabstein ihres Erbauers trägt eine Inschrift, die wie ein Geheim-Code aussieht. In der Mitte nach den vier Ecken t, t, t, t lässt sich der Satz »Silo princeps fecit« auf 45 760 verschiedene Arten lesen. Das geheimnisvollste »Magische Quadrat«, Anagramme und Palindrome vereinigend, ist die berühmte Sator-Arepa-Formel<sup>38</sup>.

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Dazu kurze Erklärungen: Der Bauer (Sämann) Arepo (Eigennamen) lenkt mit seiner Hand (Arbeit) den Pflug (Räder). Religiöse Deutung: Gott (*Sator*) beherrscht (*tenet*) die Schöpfung (*rotas*), die Werke der Menschen (*opera*) und die Erzeugnisse der Erde (*arepo* = Pflug). Die Wörter lassen sich zunächst horizontal und vertikal viermal lesen. Aus den wenigen Buchstaben hat man 13 anagrammatische (lateinische) Sätze gebildet. Die Vereinigung der beiden Wörter »*tenet*« in der Mitte bildet ein Kreuz. Durch Rösselsprung ergeben sich die Wörter »*Pater noster*« und A O = das Monogramm Christi usw. usw. Das Quadrat galt daher als Zauberzeichen.

Unter Hinzufügen von Alpha und Omega (in lateinischen Buchstaben) ergibt sich also:

A  
P  
A  
T  
E  
R  
A P A T E R N O S T E R N O  
O  
S

T  
E  
R  
O

### **Pangrammatische Kunstgriffe**

Es gibt uralte formale Manierismen. Auch sie führen auf die graeco-orientalische Antike zurück. Wir können sie als manieristische Grundformen, als das kleine Einmaleins gleichsam ansehen für starke Spannungsverhältnisse zwischen Natur und Geist.

Älteste formale Manierismen in Bezug auf Buchstaben-Kombinationen sind die »lipogrammatischen« (z. B. Gedichte ohne den Buchstaben »s« o. Ä.) und »pangrammatischen« Kunstgriffe (z. B. möglichst viele aufeinanderfolgende Wörter mit demselben Buchstaben). Eines der berühmtesten pangrammatischen Kunststücke stammt von Ennius. Es lautet: »*O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti.*« Ernst Robert Curtius findet – außer diesen beiden formalen Manierismen und den Buchstaben- oder Figurengedichten – weitere vier »Hauptarten«. Es sind:

1. Die »*logodaedalia*«, d. h. Verwendung von nur einsilbigen Wörtern in Versen; oder jeder Vers beginnt und endet mit einem Monosyllabon, wobei das Schlusswort jedes Verses als Anfangswort des nächsten wiederkehrt.
2. Das versfüllende Asyndeton, d. h. die Worthäufung im Vers.
3. Die *versus rapportati*, d. h. »mehrere verschränkte Aufzählungen, in denen die meist in der Dreizahl vorhandenen Nomina, Verba, Adjektive, adverbialen Bestimmungen usw. erst durch Auflösung der Verskombination in ihrer Zugehörigkeit zueinander erkannt werden können, während die hörbare Satzgestalt zu falscher Vorstellung verführt, zurücktritt und erst für das Auge abgewickelt werden muss«. Ein Beispiel von Opitz: »Die Sonn', der Pfeil, der Wind, verbrennt, verwundet, weht hin / mit Feuer, Schärfe, Sturm, meine Augen, Herze, Sinn.« Aufzulösen: Die Sonn' verbrennt mit Feuer meine Augen usw.
4. Das Summationsschema, d. h. Summierung aller Gedichtmotive im Schlussvers.<sup>39</sup>

### **O Petrus – Proteus**

Alle diese formalen Manierismen stammen aus der antiken Literatur. Sie kennzeichnen insbesondere den noch ausschließlich rhetorischen Charakter der »Manierismen« der lateinischen Literatur des Mittelalters. Sie tauchen aber auch in allen späteren manieristischen Epochen wieder auf, wobei sich allerdings, wie wir später sehen werden, eine fortschreitende

Verwandlung und schließlich eine Preisgabe der überlieferten, der attizistischen rhetorischen Rezepte ergibt. Dies zu verfolgen und zu belegen, gehört zu den wichtigsten und reizvollsten Aufgaben einer Phänomenologie und Geschichte des literarischen Manierismus. Die Liste formaler Manierismen wird zwangsläufig länger werden.

Das manieristische Streben nach Wirkung und Verblüffung, die *meraviglia* Marinos, führt also zu einem ersten elementaren »Hantieren« mit Buchstaben. Nur einige Beispiele aus der dazu besonders geeigneten lateinischen Sprache! Paronomasie: *amans – amens* = verliebt = verrückt. Gleichklang bei verschiedener Vokallänge und Bedeutung: *malo malo malo mala*. (Ich möchte lieber ein Apfelbaum sein als ein schlechter Mann im Unglück.) Hinzutreten und Wegfall eines Buchstabens: *Amore, more, ore, re coluntur amicitiae*. (Durch Liebe, Sitte, Wort und Tat werden Freundschaften gepflegt.) Anagramme: Aus »Roma« lassen sich durch Umstellen der Buchstaben verschiedene Wörter bilden: *Roma amor armo maro mora oram ramo*. Aus »Berolinum« (Berlin) wird »*lumen orbi*«. Aus dem Englischen Gruß wurden durch Anagramme 1 200 Loblieder auf Maria gemacht. Aus dem schwankenden *O Petrus* wird »*Proteus*«. Berühmt war der Vers von Bernard von Banhuysen: »*Tot tibi sunt dates, Virgo, quot sidera caelo*«. Man hat ausgerechnet, dass man diesen Vers 1022 mal umschreiben, neu kombinieren könne, der Zahl der damals bekannten Gestirne entsprechend. Er hieß deswegen »Das homerische Wunder«.

Es kommt aber eine weitere Tendenz hinzu: die gewollte Verdunkelung, das Bemühen um ein geheimnisvolles Chiffresystem, um verbergendes Bedeuten. Novalis: »Rätselweisheit, oder die Kunst, die Substanz unter ihren Eigenschaften zu verbergen.« Baltasar Gracián preist in seinem schon erwähnten Traktat »*Agudeza y Arte de Ingenio*«<sup>40</sup> die Technik der Buchstaben- und Wort-»Verdrehung«. Auf diese Weise erzeuge man Wort-»Labyrinth«. Die Buchstaben und Silben könne man so vertauschen, dass sich eine »*Nueva y misteriosa significación*« ergibt.<sup>41</sup> Anagramme u. Ä. dienen also nicht nur dem Spiel, dem Vergnügen, dem nur banalen Witz

---

<sup>1</sup> Georg Philipp Harsdörffer empfiehlt im »Poetischen Trichter« »verblühte Beschreibung«. Ausgabe Nürnberg 1653, Bd. III p. 12.

<sup>2</sup> Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*. Leipzig, Berlin 1909, p. 18, 126 f, 325 f, 587 f, 807 f.

<sup>3</sup> cf. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern 1948, p. 251 ff.

<sup>4</sup> cf. auch Franz Altheim, *Klassik und Barock in der römischen Geschichte*. In: *Retorica e Barocco. Atti del III. Congresso Int. di Stud. Umanistici*. Rom 1955, p. 15. »Asianismus als Form war, wenn irgend etwas Barock.« Attizismus und Asianismus – »ein Gegensatz von weltgeschichtlicher Bedeutung« (p. 23).

<sup>5</sup> Quintilian, *De Institutione Oratoria*. VI, 2, 29; X, 7, 15; XII, 10, 6.

<sup>6</sup> cf. Ernesto Grassi, *Kunst und Mythos*. rde Bd. 36, Hamburg 1957, p. 118. Wir benutzen den Begriff »Mimesis« also in diesem neuen, differenzierten Sinne.

<sup>7</sup> Adolf Trendelenburg, der, durch diese Stellen Quintilians angeregt, die altgriechische Plastik u. a. von Theon

---

von Samos auf Phantasiai untersucht (Schrift gleichen Titels, Berlin 1910), lässt diese Sätze fort, also »krankhafte Wunschträume« und »seelische Laster«. In der idealistischen Ästhetik waren solche Begriffe mehr als anrühlich, während der Attizist Quintilian ganz unbefangen meint, man könne diese mehr oder weniger »krankhaften« Phantasiai als Redner gelegentlich durchaus anwenden.

<sup>8</sup> cf. G. R. Hocke, Die Welt als Labyrinth, rde Bd. 50/51, Hamburg 1957, p. 37 ff. (Weiterhin nur als WL zitiert.)

<sup>9</sup> o. c. p. 3. Vgl. dazu Teil III.

<sup>10</sup> »Sommernachtstraum« V, I. (Vgl. »Rowohlts Klassiker« Bd. 48, S. 101/3).

<sup>11</sup> »Der bildende Künstler und der Begriff des Schöpferischen in der Antike.« (Darin über den Gegensatz von Mimesis und Phantasia). In: N. H. Jb. 1925, p. 95 ff.

<sup>12</sup> o. c. p. 99.

<sup>13</sup> o. c. p. 100.

<sup>14</sup> o. c. p. 104.

<sup>15</sup> cf. WL p. 37 f.

<sup>16</sup> Schweitzer o. c. p. 110.

<sup>17</sup> Zitiert von Schweitzer o. c. p. 110. Dazu eine Bemerkung von Georg Philipp Harsdörffer, dem bedeutendsten Traktatisten des deutschen Manierismus im 17. Jahrhundert. »Der Poet handelt von allen und jeden Sachen, die ihm vorkommen, wie der Maler alles, was er sieht abbildet; ja auch, was er nie gesehen, als in seinen sinnreichen Gedanken.« o. c. p. 3. Dazu weiter Harsdörffer o. c. p. 166.

<sup>18</sup> Zitiert von Schweitzer o. c. p. 114.

<sup>19</sup> Zur Interferenz von Manier und Manie cf. WL.

<sup>20</sup> »Enneaden«. V, 8, 9. Von Schweitzer zitiert o. c. p. 124.

<sup>21</sup> Diese Quintilian-»Kritik« an den Phantasiai wird von Schweitzer nicht berücksichtigt.

<sup>22</sup> cf. Teil V.

<sup>23</sup> cf. Reinhard Herbig, Zwei Strömungen späthellenistischer Malerei. Die Antike. Berlin 1931, sowie A. v. Salis, Die Kunst der Griechen. Kap. »Manierismus«. Zürich 1953.

<sup>24</sup> cf. WL.

<sup>25</sup> cf. Werner Doede, Schönschreiben, eine Kunst. Johann Neudörffer und seine Schule im 16. und 17. Jahrhundert. München 1957, und: Die deutschen Schreibmeister von Neudörffer bis 1800. Hamburg 1958. Beides sind grundlegende Werke der Schriftenmalerei und über damalige »Linearkonstruktionen«, Vorläufer zeitgenössischer abstrakter Kompositionen.

<sup>26</sup> ct. WL.

<sup>27</sup> Nach Aristoteles gibt Quintilian in seiner Rhetorik eine minutiöse Gebärdenlehre (o. c. XI, 3). Demosthenes hat seine Gebärden vor einem Spiegel einstudiert. Er tadelt die übermäßig bewegten Gebärden als »*magis proprietates*«, als Eigentümlichkeiten der Magier.

<sup>28</sup> Wer manieristische Phänomene mit den Mitteln der »Ausdruckskunde« untersuchen will, findet im Werk von Klages, Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft (1921), einige nützliche begriffliche Voraussetzungen. Empfohlen seien ferner: Hermann Strehle, Mienen, Gesten und Gebärden. 1954. Theodor Piderit, Mimik und Physiognomik. 1925. L. Binswanger, Drei Formen mißglückten Daseins. Tübingen 1956. Vor allem: Rudolf Kassner, Physiognomik. Wiesbaden 1952.

<sup>29</sup> cf. »Die Mysterien des Christentums«, hsg. von Josef Höfer, Freiburg i. Br. 1945. Matthias Joseph Scheeben (1835–1888, bedeutendster scholastischer Dogmatiker des 19. Jahrhunderts, Professor am Priesterseminar in Köln) hat Nierembergs Werk *Aprecio y Estima de la divina Gratia* (Madrid 1638) ins Deutsche übersetzt. (Die Herrlichkeiten der göttlichen Gnade.) Zur Neuausgabe des gesamten Textes von Josef Höfer Hervorhebung der »paralogischen Metaphern« und der Unbefangenheit, mit welcher die Bildersprache der Väter und die Sprache der »manieristischen« Theologen der nachtridentinischen Periode aufgenommen werden.

<sup>30</sup> cf. WL Einleitung.

<sup>31</sup> Buch II, Kap. XI p. 412 (Ausgabe von 1652), und Mario Praz, *Studi sul Concettismo*. Florenz 1946, p. 12 ff.

<sup>32</sup> cf. Teile daraus in »Merkur«. München, Juli 1958, unter dem Titel »Der Garten der verschlungenen Pfade«.

<sup>33</sup> cf. Jorge Luís Borges, *El Aleph*. 1949. Auch: *Ficciones*. 1944.

<sup>34</sup> cf. »Merkur« o. c.

<sup>35</sup> cf. Eduard Stommel, Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagenplastik. Bonn 1954.

<sup>36</sup> cf. E. Kluge, Gedichte von Porfyrius. Leipzig 1926.

<sup>37</sup> o. c. p. 130.

<sup>38</sup> S. Maurice Bouisson, *La Magie*. Paris 1958, p. 147 f.

<sup>39</sup> cf. E. R. Curtius o. c. p. 284 ff, und Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1955. Vgl. auch Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Bern 1956, p. 100 ff. Das Beispiel von Ennius ist schon von Quintilian zitiert o. c.

<sup>40</sup> o. c. p. 72.

<sup>41</sup> o. c. p. 219.