

Licht, Sicht und Liebe zwischen literarischer Tradition und  
technischer Innovation in Giovan Battista Andreinis  
Komödie „Amor nello Specchio“ (1622)

strale che dolcemente per gli occhi m'impiaghi.  
(*Amor nello Specchio* I.3)<sup>1</sup>

Giovan Battista Andreinis Komödie *Amor nello Specchio*<sup>2</sup> beginnt mit einer fulminanten Kampfansage der Protagonistin Florinda an die Männer. Komplementär zur zweiten weiblichen Protagonistin Lidia, die einen Edelmann hat einkerker lassen, weil er ihre Liebe nicht erwiderte, verachtet Florinda nicht nur die um sie werbenden Gentiluomini Guerindo und Lelio, sondern das männliche Geschlecht prinzipiell. Die Verachtung ist so groß, dass sie, um es nicht sehen und hören zu müssen, glücklich wäre, blind und taub geboren zu sein (I.2). Dabei geht es nicht um ein unliebsames, aber korrigierbares Fehlverhalten im Einzelfall. Der Grund für ihre massive Ablehnung ist vor allem eine maßlose Liebe zu sich selbst. Ihr Narzissmus findet sein skandalöses Bild in der 3. Szene des I. Akts, die Andreini um die Regieanweisung ergänzt: „Florinda avrà un picciolo specchio in seno o nella manica“.<sup>3</sup> Diesen Spiegel also, d. h. sich selbst

- 1 *Amor nello Specchio. Commedia Di Giovan Battista Andreini fiorentino. All' illustrissimo Signore Basampiere dedicata.* In Parigi. Apresso Nicolas della Vigna, stampatore nella strada Cloopi[na] allo Scudo di Francia, vicino al Piccolo Navarro, M. DC XXII. Moderne, im folgenden zitierte Ausgabe: Giovan Battista Andreini: *Amor nello Specchio.* A cura di Salvatore Maira e Anna Michela Borracci, Rom 1997.
- 2 Giovan Battista Andreini \* 1576/79 (Florenz) – † 1654 (Reggio Emilia). Zur Biographie mit weiterführender Literatur vgl. Maurizio Rebaudengo: *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia,* Torino 1994, S. 10–24.
- 3 „Florinda wird einen kleinen Spiegel an der Brust oder am Ärmel tragen.“ Andreini setzt an das Ende fast jedes seiner Werke eine Übersicht („Ordine per recitar“), die Szene für Szene ausweist, welche Gegenstände zur Bühnen- und Personenausstattung notwendig sind. Zit. nach: *Ordine per recitar Amor nello Specchio con gran facilità.* In: *Amor nello Specchio* (wie Anm. 1), S. 141–144, hier S. 141. Zu dem für seine Zeit ungewöhnlich großen Interesse des Autors, die praktische Umsetzung seiner Texte zu steuern vgl. Winifred Smith: *Giovan Battista Andreini as a Theatrical Innovator.* In: *The Modern Language Review* 17 (1922), S. 31–41.

vor Augen, formuliert sie brennende Bekenntnisse der Liebe und beginnt, sich auf der Bühne leidenschaftlich zu lieben:

S'ama dunque Florinda, e sì di core  
Ch'entro uno specchio innamorata more [...].<sup>4</sup>

Diese unhaltbare Situation greifbar zu machen und aufzulösen ist der strukturbildende Impuls der Komödie. Die Szene ist als Knotenpunkt einer Gruppe von Themen angelegt, deren Entfaltung die Handlung vorantreibt und gestaltet. Zu ihnen gehören mindestens die Folgenden: die literarische Tradition des ins Höfische gewendeten Mythos von Narziss (die sich im Spiegel betrachtende Frau), die gesellschaftlich hochaktuelle Faszination an der technischen Lenkung von Lichtstrahlen, die Ontologie des Sehens, die Problemkreise der Homosexualität und der Magie.

Die Handlung ist auf den ersten Blick ganz nach den Schemata der *Commedia dell'arte* gestrickt. Die Eröffnung bietet gedoppelt das Motiv der nicht erwiderten Liebe: hier Florinda, vergeblich umworben von Lelio und Guerindo; dort Linda, abgelehnt durch Silvio und vergeblich begehrt von Orimberto. Die erste grundsätzliche Wendung erhält die Handlung dann durch einen Spiegeleffekt: Während sich Florinda selbstverliebt betrachtet, wird ihr Bild durch dasjenige eines Jünglings überblendet (II.6). In dieses Bildnis verliebt sich Florinda. Der optische Reflex entpuppt sich als Spiegelbild ihrer Nachbarin Lidia, die im gegenüberliegenden Haus weinend am Fenster steht, und die beiden Frauen entflammen in einer heftigen Liebesverbindung (III.1). Die als Liebhaber und Partner deklassierten Männer, Guerindo und Lelio, aber auch Orimberto, beschließen unabhängig voneinander, die Dienste eines Magiers in Anspruch zu nehmen und die Angebetete mit Hilfe von Zauberei auf ihre Seite zu ziehen (II.2–3; III.2).<sup>5</sup> Dazu importieren sie die große Maschinerie des Hoftheaters in die Welt der *Commedia dell'arte*. Allein, alle Erdbeben und Flammen, die Erscheinung von Toten, Kobolden und Höllengestalten, verfehlen den gewünschten Effekt (III.7–10).<sup>6</sup> Im IV. Akt initialisiert das Gesicht, das Florinda eingangs im Spiegel überraschte,

4 „Es liebt sich also Florinda, und so sehr von Herzen, / dass sie in einem Spiegel, verliebt den Tod erleidet [...]“ I.3, S. 64 (Übers. M. W.).

5 Lelio in II.2, S. 82; Guerindo in II.3, S. 84; entsprechend will auch Orimberto Lidia gewinnen in III.2, S. 99.

6 Vgl. die Angaben im *Ordine per recitar* (wie Anm. 3), S. 142–144 und Smith (wie Anm. 3). Über die Praxis zeitgenössischer Bühnenmaschinerie informiert Nicola Sabbatini: *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri* Ristamp. coll'aggiunta del 2. libro, Ravenna 1638; Neudruck Alberto Perrini (Hrsg.): *Scene e macchine teatrali: della commedia dell'arte e della scenotecnica barocca con i disegni originali*, Rom 1989.

die zweite Wendung der Handlung: Eugenio trifft ein, der Bruder von Lidia, ihr zum Verwechseln ähnlich (IV.4). Er hat der Liebe abgeschworen und sich dem Militär verschrieben. Im V. Akt begegnet er Florinda, die in ihm die verkleidete Lidia zu erkennen glaubt (V.5). Nach einem verschachtelten Spiel von wechselseitigen Provokationen und Täuschungen, gefolgt von einer schockierenden Entdeckung im Schlafgemach, kommt Florinda auf den Gemeindeplatz und eröffnet der entsetzten Lidia, die der vorausgestürzten Dienerin Bernetta keinen Glauben schenken wollte, dass sie nun doch einen liebt, der zwar Frau, aber doch mehr Mann als Frau ist (V.7); worauf die Dienerin sich flugs bereit erklärt, dem hinzugetretenen, noch halb nackten Eugenio beim Bekleiden zur Hand zu gehen, um den Hermaphroditen aus der Nähe zu bestaunen. Abschließend lässt Florinda die ganze Geschichte Revue passieren. Infolge des Bekenntnisses ihrer Liebe zu Eugenio wird auch im Übrigen die Ordnung der Gesellschaft in schneller Schrittfolge restituiert: Der Gouverneur bestimmt die Vermählung von Lidia und Silvio, Orimberto gibt seine Ansprüche auf Lidia auf, der Magier kündigt seine baldige Abreise an, während die abgewiesenen Verehrer Florindas, denen die hoffnungslose Liebe leid geworden ist, sich ihrerseits für die Laufbahn im Militär, gegen die Liebe, entscheiden, und als Soldaten *stante pede* die Stadt verlassen (V.9).

Verfasst wurde die Komödie 1622 für die Compagnia dei Fedeli. Die Schauspielertruppe war von Giovan Battista Andreini 1604 in der Nachfolge der Compagnia dei Gelosi gegründet worden, der von Andreinis Eltern Isabella de' Canali und Francesco Andreini geleiteten Gruppe, die nach dem Tod seiner Mutter aufgelöst wurde. Bis 1652 verfasste Giovan Battista Andreini gut fünfzig Komödien, Tragödien, geistliche Spiele, weltliche Gedichte und einige theoretische Traktate über das Theater und den Schauspielberuf. Nach einer Reihe von Stationen an Fürstenhöfen vorwiegend in Mittel- und Norditalien, bei denen Andreini unter anderem mit Pier Maria Cecchini, Ottavio Rinucci, Alessandro Striggio, Jacopo Peri und Claudio Monteverdi zusammenarbeitete,<sup>7</sup> waren die Fedeli auf Einladung Ludwigs XIII. vom Jahreswechsel 1620/21 bis zum Frühjahr 1622 ein zweites Mal in Paris. *Amor nello specchio* ist eines von sechs Werken (fünf Komödien und ein genre-übergreifendes Werk), die 1621–1622 geschrieben und aufgeführt wurden.

Vor dem Hintergrund der Aufarbeitung der Korrespondenz, der historischen Verankerung der Widmung und der Reisezeugnisse der Compagnia dei Fedeli hat die Forschung zur Deutung der Komödie vor allem

7 Salvatore Maira: Nota Biografica. In: *Amor nello Specchio* (wie Anm. 1), S. 35–40, hier S. 36 f.

biographisch orientierte Ansätze hervorgebracht.<sup>8</sup> Siro Ferrone und dann vor allem Nevia Buommino haben das Verhältnis der beiden Frauenfiguren zueinander als dramatische Verarbeitung eines Dreiecksverhältnisses interpretiert, das den Alltag in der *Compagnia dei Fedeli* wesentlich geprägt haben muss.<sup>9</sup> Florinda vertritt in dieser Lesart Virginia Ramponi, die Darstellerin der Florinda und Andreinis Ehefrau, Lidia die von der Dienerin zur Darstellerin avancierte Virginia Rotari, die Geliebte des Capocomico. Ein starkes Interesse haben dieselben Autoren den vielfältigen Bezügen innerhalb des umfangreichen Werks von Andreini entgegengebracht und ansatzweise auch darüber hinausweisende intertextuelle Bezüge nachgewiesen. Zwei Beiträge von Maurizio Rebaudengo fokussieren vor allem das Problem von Anomalie und Korrektur.<sup>10</sup> Zuletzt hat Piermaria Vescovo neben der mythologischen Tradition auf die Bedeutung des zeitgenössischen Hermaphroditismus-Diskurses für die Komödie hingewiesen.<sup>11</sup> Die Entdeckung der grundsätzlichen Wandelbarkeit des Geschlechts korrespondiert nach Vescovo einer streng geometrischen Konstruktion der Komödie. Im Zusammenhang mit der Erarbeitung der modernen Textausgabe durch Salvatore Maira<sup>12</sup> ist außerdem ein Kinofilm *Amor nello specchio* entstanden, dessen Plot sich um die Entstehung dieser Komödie rankt. Auch diese Bearbeitung schließt wesentlich an die biographische Deutung an. Daneben nimmt sich Maira in der (Re-)Konstruktion einer Reihe von Bühnenszenen der technikgeschichtlichen Dimension der Komödie an,<sup>13</sup> die bis dahin nur punktuell behandelt worden war.<sup>14</sup>

8 Vgl. den ausführlichen Beitrag von Enrico Bevilacqua: Giambattista Andreini e la *Compagnia dei Fedeli*. In: *Giornale storico della letteratura italiana* 23 (1894), S. 76–155, 24 (1894), S. 82–165. Die Korrespondenz ist inzwischen ediert bei Siro Ferrone (Hrsg.): *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Bd. 1, Florenz 1993, S. 61–169.

9 Grundlegend Siro Ferrone: *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino 1993, bes. S. 256–260. Seine Ergebnisse werden aufgenommen von Salvatore Maira: *Introduzione*. In: *Amor nello Specchio* (wie Anm. 1), S. 9–34 und im Abschnitt „Fantasmi e giochi autobiografici“ in Nevia Buommino: *Lo Specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, Rom 1999, S. 7–34 ausgebaut.

10 Rebaudengo (wie Anm. 2), S. 136–197; ders.: *Grandissima forza ha'l piccolo fanciullo Amore: l'eterodossia erotica in Amor nello Specchio di Giovan Battista Andreini*. In: *Sodoma. Rivista omosessuale di cultura* 5 (1993), S. 57–74.

11 Piermaria Vescovo: *Narciso, Psiche e Marte ‚mestrato‘. Una lettura di Amor nello specchio di Giovan Battista Andreini*. In: *Lettere Italiane* 56 (2004), S. 50–80.

12 *Amor nello Specchio* (wie Anm. 1).

13 *Amor nello Specchio*. Un film di Salvatore Maira, Italien 1999. Zweimal ist die Komödie zudem unter der Regie von Luca Ronconi aufgeführt worden. 1987 an der *Accademia d'Arte Drammatica „Silvio D'Amico“* in Venedig (vgl. Luca Ronconi: *Il teatro dimenticato*. In: *Teatro in Europa* 6 [1989], S. 98–103) und 2002 am *Teatro Comunale* in Ferrara.

14 Smith (wie Anm. 3).

Noch keine befriedigende These hat die Forschung zur Funktionalisierung des optischen Wissens bei Andreini formuliert. Dasselbe gilt für die literarische Tradition, über die die Spiegelthematik in die Komödie Eingang findet, und die Rolle der Magie, die im Zusammenhang mit dem Spiegel wiederholt behauptet worden ist. Die drei Themen verbindet die Frage nach der Ontologie und technischen Funktionalität der Blicke und des Lichts. Ich möchte hier anknüpfen und die These formulieren, dass Andreini die zu seiner Zeit wissenschaftlich aktuelle und gesellschaftlich modische Ausstellung von Spiegelphänomenen bewusst mit der ins höfische Milieu gewendeten Erzählung von Narziss verknüpft hat, um durch die konzeptionelle Einbindung der neuen Projektionstechniken den literarischen Topos strukturell weiterentwickeln und dramaturgisch dynamisieren zu können. Um die These zu erhärten, ist es entscheidend, zunächst erstens die von Andreini inszenierte Doppelfunktion des Spiegels als Ort eines fantasmatischen und eines optischen Ereignisses zu vergegenwärtigen (I.) und zweitens seine Inszenierung des Effekts herauszustellen, der durch die optische Überblendung entsteht (II.). Im dritten Schritt wird dieser Vorgang im Licht des Verhältnisses von literarischer Tradition und technischer Innovation gedeutet (III.) und viertens, abschließend, in einen größeren poetologischen Zusammenhang eingeordnet (IV.).

### I.

Die Präsenz des Spiegels als Ort der Vereinigung von seelischer Projektion und optischer Reflexion wird vor allem in der eingangs zitierten Szene aus dem I. Akt (I.3) entfaltet. Als Bühnenrequisit ist der Spiegel zunächst ein optisches Instrument. In Florindas narzisstischer Selbstbetrachtung wird aber zugleich die Überkodierung des gläsernen Reflexionsmediums markiert und ausdifferenziert: „O vetro non vetro“ wiederholt sie fünf Mal und ergänzt, was sie jeweils im Spiegel sieht:

O vetro non vetro, ma sfera dove si raggira Amore.  
O vetro non vetro, ma gemma più viva del sole.  
O vetro non vetro, ma strale che dolcemente per gli occhi m'impiaghi.  
O vetro non vetro, ma fiamma dov'ardendo fenice, e nasco e moro.  
O vetro non vetro, ma cielo dove quest'occhi sono le stelle, anzi la luna, e'l sole.<sup>15</sup>

15 „O Glas nicht Glas, sondern Reich, in dem die Liebe umhergeht. / O Glas nicht Glas, sondern Edelstein, der lebendiger als die Sonne ist. / O Glas nicht Glas, sondern Pfeil, der sanft durch die Augen mich verletzt. / O Glas nicht Glas, sondern Flamme, in der Phönix brennt, und in der ich geboren werde und sterbe. / O Glas nicht Glas, sondern Himmel, wo diese Augen Sterne sind, mehr noch der Mond, und die Sonne.“ I.3, S. 65.

Die Materialität des Spiegels wird zugleich beschworen und imaginativ überblendet. So verändert sich das Objekt von einer spiegelnden Fläche zu einem *Raum*, zur Sphäre der Liebe. Das Glas erscheint Florinda als Edelstein, der in seiner Lebendigkeit sogar die Sonne überbietet. Die Metaphorik der lichtspendenden Sonne wird weitergeführt, indem das Glas durch die Vorstellung des Pfeils bzw. Strahls überspielt wird, der „sanft durch die Augen mich verletzt“<sup>16</sup>. Das macht zugleich deutlich, dass es sich bei dem Raum, der im Medium des imaginativ veredelten Glases aufscheint, um einen performativen, durch das Erlebnis konstituierten Raum handelt. In diesem Sinne steigert sich der Spiegel in der Wahrnehmung der Protagonistin zu einer Flamme, in der sie, dem Phönix gleich, brennt, stetig geboren wird und stirbt; zu einem Raum, der sich bis in den Himmel ausdehnt, der es ihr erlaubt, den Reflex ihrer eigenen Augen als Sterne, als Mond und Sonne zu erfahren. Der Spiegel erlaubt ihr auf der Basis der optischen Reflexion die seelische Projektion einer restlosen Überhöhung und Selbstentgrenzung.

In einer monologischen Ansprache an Narziss hatte Florinda zuvor behauptet, dass sich ihre Selbstliebe grundsätzlich von der seinen unterscheidet. Dieser bewundere sich aus Stolz, weil er glaubte, „das Licht von tausend Herzen, der (Licht-/Liebes-)Strahl von tausend Brüsten“ zu sein. Ihr gehe es darum, sich selbst zu *begehren*, und um sich selbst zu schätzen, verachte sie jeden.<sup>17</sup> Guerindos Liebeswerben hatte sie zudem mit dem Argument abgeschmettert, dass sie ihren Narzissmus als Selbstschutz und als Anspruch auf Freiheit deute: als eine Form der legitimen Liebe, die ihr Erfüllung gewähre und sie zugleich vor den Übergriffen schütze, denen sie sich in einer konventionellen Bindung ausgesetzt sehen würde (II.2). Vor diesem Hintergrund erhält der Spiegeleffekt die Funktion eines Schutzraumes vor der Welt und ihr Spiegelbild den Charakter einer im gesteigerten Sinn exklusiven Gesellschaft. Florinda imaginiert es als ein Gegenüber, das mit ihr auf mehreren Ebenen kommuniziert: Sowohl im Bild und in der Stimmung –

Questo è il ritratto di colui ch'adoro; [...] s'io mesta sono, egli è mesto, se lieta lieto, e s'io piango, pur ei piange.<sup>18</sup>

– als auch im Wort. Florinda imaginiert einen Dialog, in dem sie das Echo ihrer Worte dem Spiegelbild als Antwort in den Mund legt:

<sup>16</sup> Ebenda.

<sup>17</sup> „[...] credevi d'essere face di mille cuori, strale di mille petti; ma io sola di me medesima vaga, per apprezzar me stessa, ciascuno disprezzo.“ I.3, S. 64.

<sup>18</sup> „Das ist das Porträt dessen, den ich anbete; [...] wenn ich betrübt bin, ist er betrübt, wenn ich glücklich bin, glücklich, und wenn ich weine, weint er auch.“ II.2, S. 80.

[...] in questo specchio sta nascosto colui ch'al moto solo delle mie labbra, senza pur udir picciolo suono di voce, alle mie voci risponde, e che 'l vero io discorra, imagine bella, Eco gentile, ch'io seco favelli, ch'egli cortese mi risponda. „O bella imagine di colui ch'adoro, ami pur la tua Florinda, non è così?“ Ed ella col gesto dice sì. „La lascerai giamai?“ Ed ella dice: „Mai“. „Sarai della tua amata disamante?“ Ed ella dice: „Amante“. „Se l'abbandoni nel morir farà le guance smorte“; ed ella dice „Morte“, cioè che non mi lascerà se non per morte. „Io baciarti vorrei; dimmi tu voglio o non voglio“. „Voglio“.<sup>19</sup>

Sie imaginiert die Begegnung sogar haptisch, indem sie ihr Spiegelbild umarmt, an die Brust drückt und sich so ihrer Liebe versichert:

E io Florinda sempre miro, sempre ne' dolci moti della bocca tacita l'ascolto, e ad ognor nel seno stringendola io la godo. Abbracciami cor mio e così tiemmi stretta, che non mai t'abbandoni.<sup>20</sup>

Das technische Substrat der Lösung ihrer Ängste, aller Formen von Begehrlichkeit, Unverlässlichkeit und Andersartigkeit, denen sie für immer entfliehen will,<sup>21</sup> ist die optische Reflexion ihrer selbst: das naturgesetzlich verbürgte Erscheinen ihres Bildes im Spiegel. Im Spiegel findet sie die mühelose Verfügbarkeit ihres Gegenübers, unerschütterliche Treue, den emotionalen Gleichschritt; zugleich die Vermeidung jeder körperlichen Bedrohung durch Sexualität und Schwangerschaft sowie die Gefahr eines mit der Geburt verbundenen Sterbens.<sup>22</sup> So sieht sie sich im vollen Besitz der Liebe:

Dei tre dilette maggiori che 'n amor si gusti, io tutti appieno gli godo; e s'uno di quelli è 'l mirar la cosa amata, l'altro l'udirlo e l'ultimo, e il maggiore, è 'l goderla.<sup>23</sup>

19 „[...] in diesem Spiegel ist der verborgen, der allein durch die Bewegung meiner Lippen, ohne auch nur einen kleinen Laut der Stimme zu hören, auf meine Äußerung antwortet und der das Wahre, das ich sage, schönes Bild, freundliches Echo, mit dem ich spreche, dass er höflich mir antwortet: ‚O schönes Bild von dem, den ich anbede, liebste du auch deine Florinda, ist es nicht so (così)?‘. Und sie sagt mit der Geste ja (sì). ‚Du wirst sie nie verlassen (giamai)?‘. Und sie sagt: ‚Nie (Mai)‘. ‚Wirst du deiner Geliebten Nicht-Geliebte sein (disamante)?‘. Und sie sagt ‚Geliebte (Amante)‘. ‚Wenn du sie im Sterben verlässt, wird sie blasse Wangen bekommen (smorte)‘; und sie sagt ‚Tod (Morte)‘, das heißt, dass sie mich nicht verlässt, es sei denn durch den Tod. ‚Ich wünschte dich zu küssen; sag du mir, ich will oder ich will nicht (voglio)‘. ‚Ich will (voglio)‘.“ II.1, S. 80 f. Zur Einordnung dieser Technik bei Andreini vgl. Rebaudengo (wie Anm. 2), S. 104–119.

20 „Und ich schaue Florinda immer an, immer höre ich sie in den süßen Bewegungen ihres stummen Mundes und zu jeder Stunde, sie an die Brust drückend, erfreue ich mich an ihr. Umarme mich, mein Herz, und halte mich fest, dass ich dich nie verlasse.“ II.1, S. 81.

21 „In altro luogo andiamo, gridando: ‚Io amo, io amo!‘“ („An einen anderen Ort gehen wir, ausrufend ‚Ich liebe, ich liebe!‘“). II.1, S. 81.

22 Ebenda.

23 „Von den drei größten Vergnügungen, die man in der Liebe schmeckt, genieße ich

Mit dem Lichtbrechungsinstrument wird so ein abgeschirmter, himmlischer Kommunikationsraum erzeugt, in den sie als Gesellschaft ein Gegenüber projiziert, dem sie ohne Scheu emotional begegnen kann.

## II.

In dieses psychologisch feinkalibrierte Setting bricht nun das barocke Theater und seine Lichtmaschinerie ein. Das gesellschaftliche Prestige von Spiegelsälen und -galerien,<sup>24</sup> die wissenschaftliche Aktualität katoptrischer Experimente,<sup>25</sup> die theatralische Ausstellung von Maschinen<sup>26</sup> auf der einen und die Einbindung von Maschinen ins Theater<sup>27</sup> auf der anderen Seite bilden den Hintergrund, vor dem Andreini eine Art Lichtspiel in die Handlung montiert und in Florindas Spiegel ein zweites Gesicht aufscheinen lässt.<sup>28</sup> Indem Florinda sich in dieses Gesicht unsterblich verliebt, wird zugleich ihr Narzissmus gebrochen. Dieser optische Akt gibt den entscheidenden Impuls für die Ausgestaltung der Handlung. Warum verliebt sie sich?

Florindas Liebesökonomie beruht auf der Ablehnung der Gefahren jeder konventionellen Bindung und auf dem Vertrauen, dass die optische

alle vollkommen; und wenn eines von denen ist, die geliebte Sache zu sehen, die andere, sie zu hören, und die letzte, und die größte, ist, sich an ihr zu erfreuen.“ II.1, S. 81.

- 24 Vgl. Serge Roche: *Miroirs. Galeries et cabinets de Glaces*, Paris 1956; Pierre Devinoy: *Mirrors*, New York 1985; Cristina Cándito: *Occhio, misura e rilievo. Gli strumenti ottici e catottrici per l'architettura e il recupero de Collegio dei Gesuiti a Genova*, Genua 2001.
- 25 Vgl. Jurgis Baltrusaitis: *Le Miroir. Essai sur une légende scientifique. Révélations, science-fictions et fallacies*, Paris 1978 (dt.: *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien*, Gießen 1986, 21996); zuletzt Marie Theres Stauffer: „Nihil tam obvium, quam specula; nihil tam prodigiosum, quam speculorum phasmata“. Zur Visualisierung von katoptrischen Experimenten des späten 16. und 17. Jahrhunderts. In: S. Schütze: *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten – Standpunkte – Perspektiven*, Berlin 2005, S. 251–290.
- 26 Vgl. zuletzt Luisa Dolza: *Utilitas et delectatio: Libri di tecniche e teatri di machine*. In: G. L. Fontana, L. Molà (Hrsg.): *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Volume Terzo: Produzione e tecniche*. A cura di Ph. Braunstein e L. Molà, Vicenza 2007, S. 125–143; Donata Pesenti Compagnoni: *Verso il Cinema. Machine, spettacoli e mirabili visioni*, Torino 1995.
- 27 Vgl. Sabbatini (wie Anm. 6); Enrico Gamba, Vico Montebelli (Hrsg.): *Macchine da teatro e teatri di macchine* (catalogo della mostra, Pesaro 29 luglio–29 agosto 1995), Urbino 1995; Philipp Butterworth: *Die Books of Secrets und die Magie des Lichts im frühneuzeitlichen Theater*. In: H. Schramm, L. Schwarte, J. Lazardzig (Hrsg.): *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzbildung im 17. Jahrhundert*, Berlin, New York 2006, S. 18–42.
- 28 Vgl. insb. die von Baltrusaitis (wie Anm. 25, S. 37, 264 f.) besprochenen katoptrischen Anordnungen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.



Projektion und die seelische Projektion stabil aufeinander bezogen sind. Diese letzte Gewissheit wird zerstört: Durch das televisionäre Hereinbrechen einer anderen Figur in ihren intimen Kommunikationsraum gehen optische Reflexion und seelische Projektion nicht mehr ineinander auf. Trotz der unvermeidlichen Irritation und Abwehr: Gerade *weil* eine optische Reflexion den Wahrnehmungsraum konstituiert, in dem Florinda sich einem Anblick öffnen und Empathie empfinden kann, sollte es nicht erstaunen, dass sie – wenn es einmal einem Lichtstrahl gelungen ist, ein anderes Bild in diesen Raum zu projizieren – auch das Urbild dieser Reflexion in ihre Empathie einschließt und ein neues, über sie hinaus reichendes Verlangen entwickeln kann.

Der Prozess, in dem dieser Übergang geschieht, wird von Andreini differenziert in Szene gesetzt (II.6). Auf Verwunderung – „Ma qual volto qui dentro d'uomo rimiro?“<sup>29</sup> – folgt Aggression:

Giuro al cielo se non mi fosti o specchio così caro, che gittandoti al suolo in mille parti io ti frangerei; adunque Florinda dello specchio fuori è nemica degli uomini, e colà dentro poi con gl'istessi uomini sta congiunta?<sup>30</sup>

Der Reflex geht in Abwehr über – „Fuggi da questo specchio [...]“<sup>31</sup> – wird jedoch durch einen Gedankenschwenk auf Amor abgefedert:

[...] se a caso non fosti Amore, che per mirar più bella Psyche, qui dentro venuto fosti a trastullarti.<sup>32</sup>

Schließlich entsteht, durch den Gedanken an Amor vermittelt, ein erstes Verlangen:

Begnissimo Nume, con le ginocchia a terra io t'adoro. Oh qual leggiadro viso, oh qual vago semblante! Oh, se tali gli uomini fossero, non sarei già di loro così fiera persecutrice.<sup>33</sup>

Und es folgt die Infektion durch die Liebe, die sie wie eine süße Entzündung wahrnimmt, die von Ader zu Ader voranschreitet und das Herz ganz mit einem liebenden und unlöschbaren Feuer ausfüllt:

29 „Aber was für ein Gesicht eines Mannes sehe ich hier drinnen?“ II.6, S. 88.

30 „Ich schwöre beim Himmel, wenn du nicht, o Spiegel, mir so teuer wärst, dass ich dich auf den Boden werfend in tausend Teile (zer)brechen würde; also ist Florinda außerhalb des Spiegels Feindin der Männer und da drinnen dann mit denselben Männern vereint?“ II.6, S. 88.

31 „Verschwinde aus diesem Spiegel“. II.6, S. 88.

32 „wenn du nicht Amor wärst, der, um Psyche schöner zu sehen, hierin gekommen wärst, um dich zu unterhalten.“ II.6, S. 88 f.

33 „Günstigster Gott, mit den Knien auf der Erde bete ich dich an. Oh was für ein liebliches Gesicht, o was für ein anmutiges Aussehen! Oh, wenn solche die Männer wären, dann wäre ich nicht so stolz ihre Verfolgerin.“ II.6, S. 89.

Sento un benigno incendio, che di vena in vena guingendo al cuore tutta m'accende d'amoroso e inestinguibil fuoco.<sup>34</sup>

Insgesamt mündet die Abwehr in die Suche nach dem Gesicht in der Außenwelt, in Empathie und wachsendes Verlangen.<sup>35</sup> Der Wunsch nach der Begegnung wird am Beginn des III. Aktes eingelöst und der stufenweise Übergang von der Virtualität eines geliebten Spiegelbildes zur Aktualität eines geliebten Anderen noch einmal differenziert nachvollzogen.<sup>36</sup>

### III.

Das Licht in Andreinis *Amor nello Specchio* begleitet immer die Wahrnehmung der Liebe.<sup>37</sup> Das ist die konzeptuelle Voraussetzung der entscheidenden Ereignisse in den beschriebenen Szenen. Dabei verbinden sich zwei unterschiedliche Traditionslinien. Die eine geht auf eine platonische Konzeption des Sehens zurück. Die Vorstellung, dass im Wahrnehmungsvorgang vom Auge Lichtstrahlen ausgesandt werden, die, indem sie auf die gesehenen Dinge stoßen, der Seele Bewegungen übermitteln, die dann in der Seele Empfindungen hervorrufen,<sup>38</sup> trägt auch die Vorstellung vom liebenden Blick. So setzt auch bei Andreini die Liebe immer im Blick der Augen an. Und immer werden die Augen mit Lichtsendern verglichen, den Sternen,<sup>39</sup> der Sonne und dem Mond,<sup>40</sup> oder direkt als „(serenate) lumi“<sup>41</sup> adressiert. Von den als Lichtquellen identifizierten Augen werden „strale“, Strahlen oder Pfeile, abgesandt, die durch die Augen in die Seele der Betrachteten eintreten. Die Materialität dieser Licht-Blicke ist durchschlagend. Explizit wird sie eingangs bei

34 „Ich fühle eine süße Entzündung, die, von Ader zu Ader das Herz erreichend, mich ganz von liebendem und unlöschbarem Feuer entzündet.“ II.6, S. 89.

35 II.6, S. 89.

36 III.1, S. 95.

37 Das gilt sogar für die burleske Aufnahme des Motivs durch die Dienerin Bernetta, die beklagt, dass die Frauen wie die Laterne seien, die ohne das Kerzlein keinen Glanz entfalten könnten. II.4, S. 86.

38 David C. Lindberg: *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt a. M. 1987 (engl. Orig.: *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, London 1976), S. 24–27. Die bis zur Antikenrezeption dominierende Überlieferung zur Emissionstheorie des Sehens unterstreicht Gudrun Schleusener-Eichholz: *Das Auge im Mittelalter*, 2 Bde., München 1985, Bd. 1, S. 57 ff.

39 „stelle lucidissime quest'occhi io chiamo“ [„Leuchtende Sterne nenne ich diese Augen“]. I.3, S. 64.

40 „cielo dove quest'occhi sono le stelle, anzi la luna e'l sole“ [„Himmel, wo diese Augen die Sterne sind, mehr noch der Mond und die Sonne“]. I.3, S. 65.

41 „(nächtliche) Leuchten“. II.6, S. 88.

Florindas Selbstbetrachtung im Spiegel, wenn sie durch den Reflex ihres eigenen Spiegelbilds sanft verletzt – „strale che dolcemente per gli occhi m'impiaghi“<sup>42</sup> – oder wenn sie später – „piagata dallo strale degli occhi vostri io sono“<sup>43</sup> – durch die Blicke Lidias verwundet wird.<sup>44</sup> Diese physisch-taktile Konzeption des liebenden Blicks ist über eine Reihe von Rezeptionsstufen in die mittelalterliche und frühneuzeitliche Dichtung eingegangen und vielfach besprochen worden. Ruth H. Cline<sup>45</sup> hat mit Blick auf die altfranzösische Dichtung ihre antiken Wurzeln und Traditionswege erörtert, Christina Lechtermann<sup>46</sup> den taktilen Blick im Kontext mittelalterlicher Präsenzkultur als poetologisches Modell der mittelhochdeutschen Klassik herausgearbeitet, während Gerhard Wolf<sup>47</sup> das Phänomen mit der frühneuzeitlichen Bildtechnik der *figura cuncta videntis* verknüpft, dem Porträt, dessen Augen den Betrachter zu jedem Zeitpunkt anblicken, in welcher Lage er sich auch zu dem Bild befinde.

Giorgio Agamben hat dagegen mit Nachdruck auf die Bedeutung der konkurrierenden aristotelischen Empfangstheorie verwiesen, wie sie bei Averroes paraphrasiert wird, die sich wissenschaftlich durchsetzt<sup>48</sup> und nicht zuletzt in die Liebestheorie von Andreas Cappellanus eingegangen ist.<sup>49</sup> Mit der Vorstellung, dass der Gesichtssinn die Dinge nicht durch die Emission eines Sehpnemas erfasst, sondern dass vielmehr das ubiquitäre Unsichtbare von den Dingen ihre Form empfängt, die sich dann auf der Netzhaut abspiegelt und durch weitere Spiegelungen die Seelenkammern durchläuft, ist nach Agamben auch ein entscheidender Grundzug der psycho-physiologischen Wahrnehmung von Liebe im Mittelalter

42 „Pfeile/Strahlen, die sanft durch die Augen mich verletzen“. I.3, S. 65.

43 „Verletzt von den Pfeilen/Strahlen Eurer Augen bin ich“. III.1, S. 96.

44 Vgl. auch Lidias Vergegenwärtigung der Ereignisse in III.1, S. 95.

45 Ruth H. Cline: Heart and Eyes. In: Romance Philology 25 (1972), S. 263–297.

46 Christina Lechtermann: Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200, Berlin 2005, bes. S. 115 ff.

47 Gerhard Wolf: *Toccar con gli occhi*. Zu Konstellationen und Konzeptionen von Bild und Wirklichkeit im späten Quattrocento. In: Th. W. Gaethgens (Hrsg.): Künstlerischer Austausch: Internationaler Kongress für Kunstgeschichte 15.–20.7.1992, Berlin 1993, Bd. 2, S. 437–452.

48 Zur Rivalität der Positionen Laurence M. Eldredge: The anatomy of the eye in the thirteenth century. The transmission of theory and the extent of practical knowledge. In: Micrologus 5 (1997), S. 145–160; zur Durchsetzung der Empfangstheorie Michael Camille: Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing. In: R. S. Nelson (Hrsg.): Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw, Cambridge 2000, S. 197–223.

49 Giorgio Agamben: Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale, Torino 1977, S. 90–100. Den Anschluss der Literatur des italienischen Trecento an die aktuelle wissenschaftliche Diskussion skizziert auch Bartolo Martinelli: L'„aura“ e la „luce“: rito e archetipi culturali nella canzone 127 del Petrarca. In: Rivista di letteratura italiana 22 (2004), S. 11–46, bes. 39–45.

beschrieben. Auch das Lieben ist in diesem Sinne notwendigerweise eine „Spekulation“: „[...] un processo essenzialmente fantasmatico, che coinvolge immaginazione e memoria in un assicuo rovello intorno a un'immagine dipinta o riflessa nell'intimo dell'uomo.“<sup>50</sup> Dass die Liebe in diesem Modell wesentlich auf das in der Seele durch Spiegelungen erzeugte Phantasma bezogen sei, erkläre die privilegierte Stellung der Erzählung von Narziss und der Ikonographie der Selbstbetrachtung im Spiegel: Als Allegorien visualisieren sie einen Prozess der Liebe, der essenziell als obsessives Begehren eines Bildes verstanden wird, in dem jedes authentische Verlieben immer ein „amare per ombra“ oder „per figura“ ist.<sup>51</sup>

Spätestens mit Francesco Petrarca bildet diese Konzeption des Spiegels eine eigenständige literarische Tradition aus. Sie basiert auf der Konfiguration einer Frau (die sich im Spiegel betrachtet) mit ihrem Spiegelbild (bzw. dem Spiegel, in dem sie sich betrachtet), ergänzt um die Figur des Verehrers, wobei die Rivalität zwischen dem begehrenden Liebenden und dem Spiegel als seinem Antagonisten jeweils die Motivation der poetischen Rede bietet.<sup>52</sup> In dieses ursprünglich aristotelisch-averroistisch motivierte Schema wird dann nichtsdestoweniger die literarisch lebendig gebliebene, ursprünglich platonisch-augustinisch motivierte Konzeption des taktilen, als Strahl durch die Augen in die Seele eintretenden Blicks montiert. Vor allem in der Nachfolge Petrarcas und im Kreis um Torquato Tasso und Giovann Battista Marino wird das Schema noch um vielfältige metaphorische Spiegelungen erweitert, in denen vor allem die Frau und die Gestirne aufeinander bezogen werden, um auf dieser Basis die Phänomenologie der Liebe in allen denkbaren Variationen durchzuspielen.<sup>53</sup>

Es ist diese Tradition, mit der Andreini vertraut gewesen sein dürfte,<sup>54</sup> an die er anknüpft und die er aufbricht, um sie um eine eigenständige Dimension zu erweitern. In der Selbstbetrachtung Florindas im Spiegel werden zunächst die wesentlichen Motive, die seit Petrarca mit der Figur der Frau vor dem Spiegel verbunden sind, aufgerufen und bis zum erotisch konnotierten Verbrennen im Angesicht ihres eigenen Anblicks gesteigert.

50 Agamben (wie Anm. 48), S. 96.

51 Ebenda, S. 98.

52 Vgl. dazu die systematische Studie von Beatrice Rima: *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padua 1991, S. 27 f.

53 Vgl. ebenda, passim, z. B. 29 f., 32 f., 46 ff., 59 f.; ferner u. a. Ilvano Caliaro: *Gli occhi di Laura. Astralità di Madonna fra stilnovo e Petrarca*. In: *Lettere Italiane* 34 (1982), S. 396–405; Buommino (wie Anm. 9), S. 29, Anm. 91.

54 Davon ist wegen der literarischen Kontakte seiner Mutter Isabella Andreini (de' Canali) auszugehen. Vgl. Luisella Giachino: *Dall' effimero teatrale alla quète dell' immortalità. Le rime di Isabella Andreini*. In: *Giornale storico della letteratura italiana* 178 (2001), S. 530–552.

gert: der Spiegel als Sitz Amors, der lebendige Glanz des Spiegelbildes, die Strahlen, die durch die Augen eindringen und die Seele verletzen, das damit verbundene Feuer, dessen Macht für den von ihm Getroffenen den Tod und zugleich das neue Leben bedeutet, die Identifikation der Augen mit den Reflektoren dieses hellen und brennenden Lichts (den Sternen und dem Mond) und mit seinem Urheber, der Sonne. Als Bearbeitung des literarischen Topos zeichnet den Monolog auch die strukturelle Transparenz aus, mit der Andreini die rhetorische Verdoppelung der Frau in ihrem Spiegelbild als eigenständiges Gegenüber organisiert, um diese Spannung in einer umso drastischeren Wiederverschmelzung Florindas mit ihrem Spiegelgegenüber münden zu lassen.<sup>55</sup>

Entscheidend ist dann, dass Andreini das optische Substrat des Spiegelmotivs beim Wort nimmt und die literarisch präsente Vorstellung des physisch-taktilen liebenden Blicks technisch aktualisiert. Die Initialzündung des im eigentlichen Sinne dramatischen Geschehens ereignet sich, wo die Pfeile *Amors*, die *Sicht*-Strahlen der Liebe, von den *Licht*-Strahlen der Optik getragen werden, wo die unerwartet gelenkte Projektion das Spiegelbild Florindas überblendet, und wo – in dieser nach Agamben exemplarischen Situation des Begehrens – sich durch den Blickkontakt die emotionale Begegnung Florindas mit einem Anderen ereignet. In diesem optisch basierten Akt wird die statische Topik der narzisstischen Selbstliebe im Spiegel aufgebrochen und in einen dramatischen Prozess überführt.

Anders als es die opulente Konstruktion dieser Szene im Film von Maira<sup>56</sup> nahelegt, muss jedoch unterstrichen werden, dass die technische Inszenierung des Spiegelereignisses bei Andreini *nicht* als Bühnenspektakel angelegt ist, sondern als literarischer Topos weiterentwickelt wird. Es gibt keine entsprechende Regieanweisung. Und der Spiegel an der Brust oder dem Ärmel wäre wohl auch zu klein und beweglich, um unter den zeitgenössischen Bühnenbedingungen entsprechende für den Zuschauer sichtbare Effekte zu erzeugen.<sup>57</sup> Dass der liebende Blick psychophysiologisch als lichtbasiertes Phänomen aufgefasst wird, bleibt nichtsdestoweniger notwendige Voraussetzung für die Konsistenz der Handlung.

Mit dieser Lesart ist zugleich die eingangs erwähnte Frage nach der Magie weitgehend beantwortet. In der Forschung wird der Spiegel näm-

55 Vgl. Rima (wie Anm. 52) passim. Auch Ferrone (wie Anm. 8), S. 259 sieht die Präsenz der literarischen Tradition, konzidiert dieser „amore di carta“ aber lediglich die Funktion, im Laufe der Handlung besiegt zu werden, während er den Spiegel als Sinnbild für das Theater versteht.

56 Maira (wie Anm. 13).

57 Vgl. zum Problem der tatsächlichen Erzeugung entsprechender Effekte die Studie von Philipp Butterworth: *Magic on Early English Stage*, Cambridge 2005.

lich, abgesehen von dem mythologischen Bezug und seinem vielfältigen ikonologischen Gehalt vor allem in die Reihe der *instrumenta magica* eingegliedert, derer der „Ordine per recitar Amor nello Specchio con gran facilità“ eine Reihe aufführt.<sup>58</sup> So spricht Buommino davon, dass der Spiegel, obwohl als optisches Gerät inszeniert, dennoch als Instrument der Verführung die Magie an Wirkungsmacht weit überbiete.<sup>59</sup> Und Maira sieht, obwohl er sonst die Rolle der Optik stark betont, den Spiegel im dramaturgischen Zusammenhang als das überhaupt einzig wirkungsvolle magische Objekt: „Per gli uomini la magia“, so Maira, „per mezzo del mago, si trasforma in farsa; per le donne, per mezzo dello specchio si realizza.“<sup>60</sup> Der Spiegel ist im Gefüge der Handlung jedoch gerade *kein* magisches Objekt im Sinne übernatürlicher Kräfte. Florinda und ihrer Dienerin Bernetta ist schnell klar, dass es sich bei dem Gesicht in ihrem Spiegel um eine optische Reflexion handelt. Dass Lidia im Spiegelbild als Jüngling erscheint, wird mit Überraschung aufgenommen, aber keinesfalls als magischer Akt verstanden.<sup>61</sup> Mit der Projektion hat keiner gerechnet, aber sie überschreitet nicht die Regeln dieser Welt. Nun ist der Begriff der *magia* durch die Emanzipation der wissenschaftlichen Naturerkenntnis außerordentlich ambivalent besetzt. Und seine Ausprägungen werden in einer mühevollen Auseinandersetzung zwei unterschiedlichen Diskursen zugeordnet, der *magia bianca* (oder *naturalis*), der Naturerkenntnis auf der einen, und der *magia nera*, der okkulten Praxis auf der anderen.<sup>62</sup> Diese Grenze wird von der Figur des Magiers manifest verwischt. Nach seiner einleitenden Bestimmung besteht das Magische in nichts anderem als in dem Wissen von der Kraft vor allem der natürlichen Dinge: „non è in altro che in saper la virtù primieramente delle cose naturali“,<sup>63</sup> eine Definition, die die *magia naturalis* anklingen lässt, die er aber noch im selben Absatz weit über das kosmologische Wissen hinaus in den Bereich des okkulten Arkanwissens ausdehnt.<sup>64</sup> Auf der Handlungsebene

58 Zu III.6 sind verzeichnet „Buch, Stab, Girlande, Kerze für Lelio und für Granello“. In: Ordine per recitar (wie Anm. 3), S. 142, aufwendiger etwa zu III.7 die Truhe, aus der die Toten auferstehen sollen, mitsamt der Anlage ihrer verborgenen Öffnungen, mit Angaben, wo sie auf der Bühne zu platzen und wie sie zu präparieren sei, wer unter Verursachung welcher Geräusche ein Erdbeben simuliert, herausspringt, Feuer wirft usw. (S. 143).

59 Buommino (wie Anm. 9), S. 10.

60 Maira (wie Anm. 9), S. 22.

61 Als Erklärung läge es mit Vescovo (wie Anm. 11), S. 58 vielmehr nahe, dass der von Lidia getragene Strohhut ihre langen Haare verdeckt habe (II.6, S. 88).

62 Vgl. die Monographien Paola Zambelli: *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Milano 1991 und dies.: *Magia bianca, magia nera nel Rinascimento*, Ravenna 2004.

63 III.2, S. 97.

64 Ebenda, S. 97 f.

spiegelt sich das wohl nicht zufällig darin, dass alle Versuche der Gentiluomini, ihre Angebetete *per incanto*, durch Zauberei, zu gewinnen, trotz der spektakulären Nebenwirkungen ohne Ergebnis bleiben. Durch das Scheitern der Magie als Zauber (*incanto*) wird im Gegenteil der Spiegel als Ort des Wirkens von den natürlichen Kräften (*magia naturalis*) legitimiert.

#### IV.

Einzuordnen bleibt der skandalöse Anfangsauftritt von Florinda (I.3). Wenn man die Widmung der Komödie an den Grafen von Bossampiere als Schlüssel zur Interpretation auffasst,<sup>65</sup> ist *Amor nello Specchio* gut ciceronianisch zunächst als Spiegel des menschlichen Lebens, als *speculum vitae humanae* zu verstehen.<sup>66</sup> Näherhin handele es sich, so ihr Autor, um einen „specchio nel quale ciascuno rimirando potesse le macchie de' cattivi costumi levarsi“,<sup>67</sup> so dass die Komödie in der Tradition der didaktischen *speculum*-Literatur zu lesen ist.<sup>68</sup> Nun führt Andreini in der Widmung ebenso programmatisch die Interpretation des Spiegels als Instrument zur Aufnahme und Weiterleitung von Licht ins Feld.<sup>69</sup> Abschließend muss deswegen die Frage gestellt werden, inwieweit die Verbindung der didaktischen und der optischen Spiegelkonzeption weiterführende Aussagen über die Poetik der Komödie nahelegt. Die Frage verweist auf einen 1625 in Paris verfassten, ebenfalls bei Nicolas della Vigna gedruckten Traktat mit dem Titel *Lo specchio*,<sup>70</sup> in dem Andreini auf

65 So bei Maira (wie Anm. 9), S. 13 ff.; Vescovo (wie Anm. 11), S. 74 ff.; Buommino (wie Anm. 9), S. 24 ff.

66 Illustrissimo Signore. In: *Amor nello Specchio* (wie Anm. 1), S. 55–57, hier S. 56. Das bestätigt am Ende des Stücks die Absicht des Governatore, auf der Grundlage der Ereignisse eine theatralische Skizze anzufertigen, diese *Amor nello Specchio* nennen und sie an der Akademie aufführen lassen zu wollen. V.8, S. 137.

67 Einen „Spiegel, in dem jeder sich betrachtend die Makel der schlechten Angewohnheiten beseitigen könne.“ Illustrissimo Signore (wie Anm. 66), S. 56. Zur Rezeption der ciceronianischen Formel bei Andreini und anderen zeitgenössischen Komödien-Autoren vgl. Buommino (wie Anm. 9), S. 75.

68 Vgl. etwa Herbert Grabes: *Speculum, Mirror und Looking-Glass. Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. bis 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1973.

69 Illustrissimo Signore (wie Anm. 66), S. 56.

70 LO SPECCHIO / COMPOSIZIONE SACRA, E / Poetica; nella quale si rappresenta / al viuo l'Imagine della Commedia, / quanto vaga, e deforme sia alhor / che da Comici virtuosi, o viziosi / rappresentata viene. / All'Illustrissimo, & Eccellentissimo S. / S. & Padron mio Colendissimo il S. Duca di Nemours. / Gio: Battista Andreini Fiorentino. / (marca tipografica) / Parigi. / Per Nicolao Callemont. / 1625. Moderne Edition in Buommino (wie Anm. 9), S. 103–120.

die klerikale Theaterskepsis seiner Zeit reagiert.<sup>71</sup> Hier gibt er Antwort auf die Frage, worin die Spiegelfunktion *des* Theaters näherhin besteht und legt darüber eine Deutung des Spiegels *im* Theater nahe.<sup>72</sup>

Mit seinem Traktat *Lo specchio*, dem Spiegel des Spiegels, schlägt Andreini sich auf die Seite seiner Kritiker. Dabei dreht er den Spieß jedoch um, betont gerade die soziale Verantwortung des Theaters und setzt sich damit als Vertreter der „comici virtuosi“, der tugendhaften Schauspieler, von den „comici degeneri“ ab, von der „turba periculosa“, von den „buffoni, istrioni, mimi, saltimbianchi“ und „cerretani“.<sup>73</sup> Ein getreuer Spiegel soll das Theater sein, indem es zugleich aber ein Ensemble von Regeln einhält: Festlegungen über die Vermeidung dreckiger und unzüchtiger Worte, unzüchtiger und lasziver Handlungen, überhaupt aller Handlungen, die den Nächsten schädigen könnten, Regeln zu Aufführungszeiten und -orten und zum dargestellten Personal.<sup>74</sup> So unscheinbar die Regeln vor dem Hintergrund ihrer weit ausgreifenden Rechtfertigung erscheinen, so hart sind die Einschnitte, die sie für die Praxis der Komödie in der Tradition der *Commedia dell'arte* bedeuten. Wenn der Traktat dennoch die Komödie (theoretisch) legitimiert, ist das nur denkbar, weil ein übergeordneter didaktischer Impuls die Regelverstöße lizenziert. Da kein Wort und keine Handlung *an sich* verwerflich sind,<sup>75</sup> werden mit dem Leitsatz „Non sunt facienda mala ut veniant bona“<sup>76</sup> die Regeln

71 Die Quellen zur tridentinischen Theaterkritik und Zensur im Umfeld der *Compagnia dei Fedeli* hat Buommino (wie Anm. 9) im Abschnitt: „Il teatro ‚celeste‘ nelle riflessioni teoriche: *Lo Specchio*“, S. 66–100 aufgearbeitet.

72 Der Traktat umfasst eine lateinische Passage, die Positionen der Kirchenväter zum Nutzen des Theaters zusammenträgt, und einen volkssprachigen Abschnitt, in dem die zitierten Schriften ausgelegt und ihre Folgen für den Theaterbetrieb erläutert werden. Der lateinische Abschnitt „Additur pro veritatis elucidatione ex diversis doctoribus Ecclesiae Sanctae Dei et aliis gravissimis patribus“ geht über nicht mehr rekonstruierbare Wege auf ein Thomas-Exzerpt zurück, das 1601 von Pier Maria Cecchini publiziert worden war und auch über Andreini hinaus verbreitet gewesen ist. Vgl. Buommino (wie Anm. 9), S. 71 f.

73 Diese Verschiebung in der Selbstdarstellung des Schauspielers, vom „buffone“ zum „attore“, von der sozialen Randständigkeit zur bürgerlichen Würde des Schauspielberufs, wird ebenfalls schon bei Cecchini formuliert. Vgl. Buommino (wie Anm. 71), S. 67; Siro Ferrone (Hrsg.): *Commedia dell'Arte*, 2 Bde., Mailand 1985, hier Bd. 1, S. 5. Andreini schreibt diesen Trend auch fort, indem er zunehmend religiöse Sujets verarbeitet und sich mit einer größeren Zahl von Stücken in die neue Tradition des jesuitischen Kollogien-Theaters einreihet. Vgl. Silvia Carandini: „Inchiostri, sudori e lacrime“ Teatro sacro di Giovan Battista Andreini Comico dell'Arte. In: M. Chiabò (Hrsg.): *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa. Atti del XVIII Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*. (Roma-Anagni 26.–30. Oktober 1994), Rom 1995, S. 441–456.

74 *Lo Specchio* (wie Anm. 70), S. 115. Vgl. Buommino (wie Anm. 71).

75 Ebenda, S. 115.

76 Ebenda, S. 117.



umgekehrt instrumentalisiert. Sie *müssen* gebrochen werden, um eine Geschichte der Normalisierung und Einsicht überhaupt inszenieren zu können. In diesem Sinn hat vor allem Maurizio Rebaudengo *Amor nello Specchio* als eine zweischrittige Überwindung der Anomalie beschrieben.<sup>77</sup> Weil der Spiegel das Aufbrechen von Florindas Narzissmus motiviert, legitimiert er zugleich auch übergangsweise ihre Homosexualität; weil Eugenio das Aufbrechen von Florindas Homosexualität motiviert, kann er auch als Hermaphrodit auftreten. Während Rebaudengos Ansatz nicht erklären kann, warum Eugenio's Auftritt dann bis in den IV. Akt aufgeschoben wird, legt meine oben vorgestellte Lektüre nahe, dass das Scheitern der Magie gegenbildlich zum Gelingen der Normalisierung konstruiert wird und somit ebenfalls durch das Normenprogramm von *Lo Specchio* gedeckt ist. Der Aufschub wird gewährt, damit erstens das Publikum mit den magischen Aufführungen bedient und begeistert werden kann, und zweitens gerade durch die Gegenüberstellung mit der natürlichen Spiegelung des Lichts (*magia naturalis*) die Nutzlosigkeit und Illegitimität des Zaubers (*incanto*) umso stärker hervorgehoben wird. Der optische Spiegel (als Requisit und Instrument) ist in dieser Lesart das entscheidende *Movens* dafür, dass der didaktische Spiegel (das Theater als *speculum vitae humanae*) dem normativen Spiegel (dem Traktat *Lo Specchio*) genügt.

Eine lupenreine Normalisierungsgeschichte ist die Komödie trotzdem nicht. Denn neben der literarisch tradierten Konzeption einer Licht, Sicht und Liebe vereinenden platonischen Sehstrahltheorie ist auch ein anderes platonisches Motiv nicht zu übersehen. Die Sehnsucht der Liebenden nach einem Gegenüber und der Reigen, in dem jede denkbare Kombination von Partnern durchgespielt wird, lässt an den vom Komödiendichter Aristophanes im Gastmahl vorgetragenen Ursprungsmythos der Menschen denken: an die Teilung der Kugelmenschen, der männlichen, der weiblichen und der mannweiblichen in für sich jeweils unvollkommene Hälften.<sup>78</sup> Die aleatorische Variation der Beziehungsgefüge Florinda-Florinda, Florinda-Lidia, Florinda-Eugenio, Lidia-Silvio – von den unerfüllt Suchenden Lelio, Guerindo und Orimberto zu schweigen – motiviert die Entwicklung der Handlung auch jenseits der von der Zensur geforderten Teleologie.<sup>79</sup> Die Kombinationen erscheinen

77 Rebaudengo (wie Anm. 2), S. 155–161.

78 Platon: *Symposion* 189c–191d. Für einen Überblick zur Rezeption der platonischen Liebestheorie vgl. Sabrina Ebbesmeyer: *Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*, München 2002.

79 In der Schwebe bleiben auch Florindas sexuelle Normalisierung und die Gegenbildlichkeit der Magie. Florindas Vereinigung mit einem Hermaphroditen kann nur

in dieser Lesart als gleichberechtigte Möglichkeiten und führen nicht zwingend, gleichsam nur zufällig zur Auflösung aller Spannungen am Ende der Komödie. Auch diese Dynamik wird durch den Spiegel initialisiert. So ist er ein Bühnenrequisit, das den Normenspiegel zugleich stützt und konterkariert.

Nicht zuletzt eine neue Wahrnehmung des Lichts führt dazu, dass der Spiegel nicht mehr allein zeigt, was sein soll, sondern auch das, was „ihm einleuchtet“. – Der „picciolo specchio“, den die Protagonistin Florinda an der Brust oder am Ärmel trägt, ist Dreh- und Angelpunkt eines Lichtspiels zwischen literarischer Tradition und technischer Innovation, das eine auch am Schluss nicht aufgehobene, nur angehaltene, Dynamik vorantreibt.

bedingt als heterosexuell verstanden worden sein und die Magie, die als Zauber scheidert, bleibt mit ihren vielfältigen Effekten dennoch unübersehbar in der Welt.

Licht ist seit jeher ein prominenter Untersuchungsgegenstand der Wissenschaften gewesen. In seinen je spezifischen Ausformungen, Strahlungen und Spiegelungen beschäftigt es Astrophysiker und Kosmologen, Philosophen und Religionswissenschaftler, Informatiker und Ingenieure, Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler – um nur einige Fächer zu nennen. Und tatsächlich sind die möglichen Perspektiven für eine Erforschung des Leuchtenden nahezu unerschöpflich. Sie reichen von der absoluten Geschwindigkeit des Lichts über die urchthafte Erscheinung des Göttlichen in den Religionen, das Licht als Metapher in der abendländischen Philosophie, das Auge als lichtempfindliches Wahrnehmungsorgan, das innere Licht in Mystik und Erkenntnistheorie, die Präsentationen und Reflexionen des Lichts in der Kunst bis hin zu den Laserstrahlen der Compact Discs oder zukünftigen Licht-Computern.

Dieser Band fragt aus kulturwissenschaftlicher Perspektive nach den Semantiken, Botschaften und Technologien des Lichts. Er bringt Kunst- und Literaturwissenschaftler, Historiker und Mediävisten, Informatiker und Medienwissenschaftler in ein anregendes Gespräch über das Leuchtende. Glänzende und bisweilen auch Blendende.

Christina Lechtermann (1971) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin.

Haiko Wandhoff (1963) ist Gastprofessor für Ältere deutsche Philologie an der Humboldt-Universität zu Berlin.

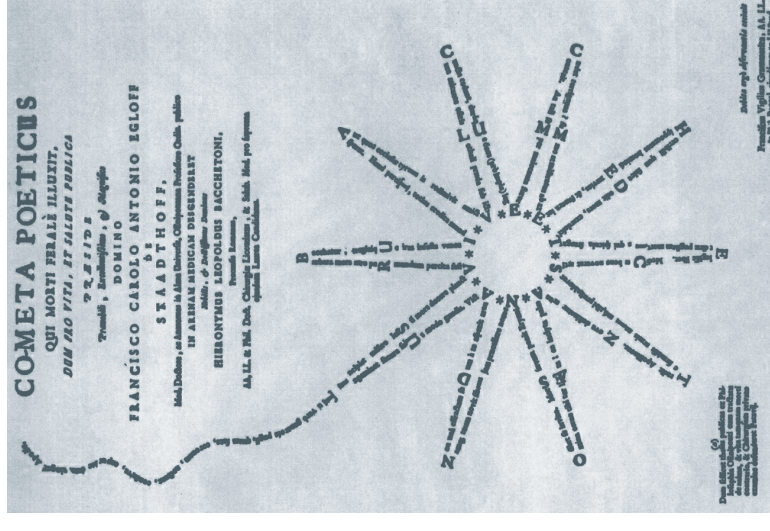


ISBN 978-3-03911-309-5

9

783039 113095

Herausgegeben von  
Christina Lechtermann  
Haiko Wandhoff



# Licht, Glanz, Blendung

## Beiträge zur einer Kulturgeschichte des Leuchtenden

Peter Lang

Bern u. a. 2008

Publikationen zur  
Zeitschrift für  
18Germanistik

