FOLIES

Gisela Febel (Hg.)

Dialog und Diskurs
Dialogue et discours

Wissensformen in der frühen Neuzeit

Modèles du savoir au début des temps modernes

Forum Literaturen Europas 12

LIT

Gisela Febel (Hg.)

Dialog und Diskurs

Dialogue et discours

F O L I E S

Forum Literaturen Europas

herausgegeben von

Gisela Febel und Romana Weiershausen

Wissenschaftlicher Beirat

Gisela Febel (Romanistik), Christiane Solte-Gresser (Komparatistik),
Elisabeth Arend (Italianistik), Sabine Broeck (Anglistik/Amerikanistik),
Wolfgang Kissel (Slawistik), Gert Sautermeister (Germanistik),
Sabine Schlickers (Hispanistik), Natascha Ueckmann (Romanistik)

Kontakt:
febel@uni-bremen.de
romana.weiershausen@uni-saarland.de

Band 12

LIT

Gisela Febel (Hg.)

Dialog und Diskurs

Wissensformen in der frühen Neuzeit

Dialogue et discours

Modèles du savoir
au début des temps modernes

LIT

Umschlagbild:
Raffael da Urbino: *Die Schule von Athen* (1510/1511), Fresko.
Ausschnitt: Die Philosophen Plato – verkörpert durch Leonardo da Vinci – und Aristoteles im Gespräch.
Apostolischer Palast, Stanza della Segnatura, Vatikanstadt,
Public domain.

Open Access gefördert von der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend ANSI Z3948 DIN ISO 9706

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-643-15609-9 (br.)
ISBN 978-3-643-35609-3 (PDF)
ISBN 978-3-643-35610-9 (OA)
DOI: https://doi.org/10.52038/9783643156099

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2024

Verlagskontakt:
Fresnostr. 2 D-48159 Münster
Tel. +49 (0) 2 51-62 03 20
E-Mail: lit@lit-verlag.de https://www.lit-verlag.de

Auslieferung:
Deutschland: LIT Verlag, Fresnostr. 2, D-48159 Münster
Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, E-Mail: vertrieb@lit-verlag.de

Inhalt

Gisela Febel
Vorbemerkung 7

Gisela Febel
En guise d'introduction : Quelques remarques sur le dialogique et sur le dialogue au début des Temps modernes à partir d'un dessin surréaliste 11

Michel Narcy
La plaisanterie philosophique chez Diogène Laërce 21

Gérald Sfez
Conversation secrète 31

Alain Pons
Le dialogue dans le *Livre du courtisan* de Baldassar Castiglione 53

Eva Kushner
Dialogue et subjectivité à la Renaissance 61

Sabrina Ebbersmeyer
Erfahrung und Inszenierung. Autorität und Autoritätserzeugung in den Liebesdialogen der Renaissance 75

Susanne Thiemann
„Mit den Worten der weisesten Männer". Zu Luisa Sigeas *Duarum virginum colloquium de vita aulica et privata* (1552) 91

Gerhart Schröder
Dialog und Text. Zur Form der *Essais* von Montaigne 111

Gisela Febel
Dialog – Intertextualität – Lachen 127

Zu den Autorinnen und Autoren 147

Gisela Febel

Vorbemerkung

Im 21. Jahrhundert scheint eine Beschäftigung mit den Artefakten, Texten und Wissensformen der Frühen Neuzeit auf den ersten Blick vielleicht obsolet, jedoch in einer Perspektive der langen Dauer, der *longue durée*,[1] wie Fernand Braudel sie den Geisteswissenschaften abverlangt, ist dies ein notwendiges und lohnendes Unterfangen. Karine Safa erläutert dies in ihrem Buch *Pourquoi la Renaissance peut sauver le monde* von 2022 mit folgenden Worten:

> Notre modernité se caractérise par une difficulté croissante à entrer en relation avec l'avenir. Celui-ci est souvent vécu comme source d'inquiétude, voire de peur. […] La Renaissance est un terreau privilégié pour y répondre. […] En perte de fondations, les hommes de la Renaissance ont dû apprendre à se réinventer. Ils nous ouvrent donc un chemin, nous apprenant que les crises sont des opportunités extraordinaires d'innovation et d'amélioration de nos sociétés.[2]

Ausgehend von dieser Beobachtung einer spätmodernen Krisensituation,[3] die durch die Beschleunigung und Vervielfältigung von Möglichkeiten, die Virtualisierung und Digitalisierung von Räumen, Diskursen, Bildern und Wissensformen bis hin zur Euphorie bei gleichzeitig wachsender Skepsis angesichts der heutigen Optionen der künstlichen Intelligenz immer neu angeheizt wird, lohnt es sich, erneut auf die Schwellensituation im Europa der Frühen Neuzeit zu blicken. Die Beiträge des vorliegenden Bandes setzen damit eine bereits in den 1990er Jahren begonnene Reflexion einer transnationalen und interdisziplinären Forscher*innengruppe über die „Urspünge der Moderne" fort, die – initiiert von Gerhart Schröder[4] – am Zentrum für Kulturwissenschaft und Kulturtheorie der Universität Stuttgart, dem Collège International de Philosophie in Paris, der Akademie Schloss Solitude und der Universität Bremen, sowie an zahlreichen

1 *Cf.* Fernand Braudel, „Histoire et Sciences sociales: La longue durée", in: *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 13, 4, 1958, S. 725-753.

2 Karine Safa, *Pourquoi la Renaissance peut sauver le monde. L'imagination comme chemin*, Paris, Plon, 2022, S. 11ff.

3 *Cf.* auch Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Blackwell Publisher, 1991; Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin, Suhrkamp, 2017; *id.* / Hartmut Rosa, *Spätmoderne in der Krise: Was leistet die Gesellschaftstheorie?* Berlin, Suhrkamp, 2021.

4 Dieser Band ist in ehrendem Andenken Gerhart Schröder gewidmet, der leider 2023 verstorben ist.

anderen Standorten geführt wurde.[5] In der erneuten und differenzierten Reflexion eben jener Anfänge modernen europäischen Denkens erscheinen die Fragen der gegenwärtigen Debatte über die scheinbar unüberschaubar gewordene Pluralisierung von Wissens- und Denkmustern, die Bedingungen heute möglicher Erkenntnis und die permanente Relativierung der Gültigkeit von Aussagen und Grenzen der Disziplinen der Wissenschaften in einem neuen Licht. In der Vielfalt der in der Frühen Neuzeit erfundenen, ausgebildeten und erprobten Wissensformen und Wissensstrategien bildet diese Bezugsepoche gewissermaßen ein inspirierendes Analogon zu unserer heutigen Situation.

Kaum eine Epoche ist so sehr von der Pluralität der Stimmen, der Diskurse und der Erneuerung der Wissensformen geprägt wie die Frühe Neuzeit.[6] Der Dialog ist eines der herrausragenden Medien dieser Vielfalt. Er wird zugleich in den Texten selbst zum Thema – und mit ihm die sprachliche Verfasstheit der Welt und des Subjekts. Darin eben liegt auch die Aktualität der Frage nach dem Dialog als Wissensform und seine Transformation zum polyphonen Diskurs. Der Dialog ist einer der ausgezeichneten Orte des ersten *linguistic turn* (avant la lettre), der in der Frühen Neuzeit zu verzeichnen ist und dessen erneuerte Deutung auch Erkenntnisse für unsere Gegenwart verspricht.[7] Der vorliegende Band geht von der These aus, dass durch die Aneignung und Umdeutung verschiedenster Dialogmuster u.a. von Platon, Lukian und Cicero in der Renaissance die Antike fruchtbar gemacht wird für eine neue Organisation des Wissens, für eine neue Konstitution von Selbstbewusstsein und Selbstwahrnehmung und für eine neue Auffassung der Rolle der Sprache in der gesellschaftlichen Interaktion. Diese Veränderung wird an exemplarischen Beispielen in Literatur, Philosophie, Politik und Wissenschaft aufgezeigt. Parallel hierzu arbeiten die Beiträge auch an einer Präzisierung der Rede über den Dialog und seiner Bestimmung als Modell der sprachlichen Reflexion von Selbst und Welt sowie als Übergangsform von der externalisierten Gesprächssituation zum textinternen Gespräch, zur Polyphonie bzw. Dialogizität der Texte. Daher auch der doppelte Titel dieses Bandes, um die Schwelle oder Transformation vom Genre des Dialogs zum dialogischen Denken im Diskurs zu markieren: *Dialog und*

5 Ergebnisse dieser Forschungen sind u.a. publiziert in: Gerhart Schröder / Barbara Cassin / Gisela Febel / Michel Narcy (Hg.), *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance*, Ursprünge der Moderne I, München, Fink, 1997 ; Eric Alliez / Gerhart Schröder / Barbara Cassin / Gisela Febel / Michel Narcy (Hg.), *Metamorphosen der Zeit*, Ursprünge der Moderne II, München, Fink, 1999 ; Jean-Baptiste Joly / Gerhart Schröder / Gisela Febel (Hg.), *Kunst und Medialität*, Stuttgart, Edition Solitude, 2004 ; Gisela Febel, „Neuzeit/Moderne", in: Barbara Cassin (Hg.), *Vocabulaire Européen des Philosophies*, Paris, Seuil / Le Robert, 2004, S. 856-859 ; Jochen Bonz / Gisela Febel / Insa Härtel (Hg.), *Verschränkungen von Symbolischem und Realem. Zur Aktualität von Lacans Denken in den Kulturwissenschaften,* Berlin, Kadmos, 2008.

6 *Cf.* Jan-Dirk Müller / Wulf Oesterreicher / Friedrich Vollhardt, *Pluralisierungen: Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit*, Berlin / New York, De Gruyter, 2010.

7 *Cf.* Denis Thouard / Friedrich Vollhardt / Fosca Mariani Zini (Hg.), *Philologie als Wissensmodell / La philologie comme modèle de savoir*, Berlin / New York, De Gruyter, 2010.

Diskurs. Wissensformen in der frühen Neuzeit. / Dialogue et discours. Modèles du savoir au début des temps modernes.

Schon der Ciceronianische Dialog erwies sich als Ort der Inszenierung eines Denkens, das seine Rahmenbedingungen gleich einem selbstorganisierenden System selbst bestimmt. In den Beiträgen des Bandes werden verschiedene Formen der Inszenierung von Subjektvität und Denken im Dialog sowie vom Übergang zwischen Dialogizität und Diskurs näher betrachtet. Alain Pons weist am Modell des *Hofmanns* von Baldassare Castiglione die im Dialog entwickelte Inszenierung der eigenen Person und die Affektkontrolle als Wesensmerkmale gesellschaftlicher Existenz im 16. Jahrhundert aus. Susanne Thiemann zeigt in ihrem Beitrag, wie bei Luisa Sigea anhand eines Dialogs unter Hofdamen die Positionierung einer selbstbewussten gelehrten Frau in der spanischen Gesellschaft desselben Jahrhunderts diskutiert wird. Die konstitutive Rolle des Dialogmodells für Konzeptionen des neuzeitlichen Subjekts verfolgen Sabrina Ebbersmeyer, Gisela Febel und Michel Narcy an so unterschiedlichem Material wie der neuplatonischen Liebestheorie in Traktaten und Dialogen, der Funktion des Lachens im Dialog von Lukian bis zu Nicolas de Boileau als Teil des subjektiven Erkenntnisdramas und der Ablösung von Autoritäten, sowie den teilweise satirischen Apophtegmata, die bei Diogenes Laertius den Philosophen charakterisieren und eine Quelle für spätere Entwürfe des selbständig und spontan agierenden neuzeitlichen Subjekts darstellen. Bei Eva Kushner wird die Ausbildung der neuzeitlichen Subjektivität und des modernen Individuums anhand verschiedener Dialoge von Petrarca über Marguerite de Navarre und Erasmus bis zu Pontus de Tyard genauer betrachtet. Gérald Sfez zeigt in seinem Beitrag, wie durch intertexuelle Verfahren bei Niccolò Machiavelli ein textuelles Geflecht und ein internes Gespräch entstehen, welche die Schwelle zwischen dem offenen Dialog und einem Diskurs mit implizierter Dialogizität markieren. Auch bei Michel de Montaigne ist, wie Gerhart Schröder zeigt, dieser Übergang vom Gespräch – etwa mit dem verstorbenen Freund Raymond Sébond – zum ständig in Bewegung befindlichen diskursiven Stil in den *Essais* ein wesentlicher Aspekt des neuzeitlichen Wandels der Wissensformen.

Die Welt der neuen Vielfalt und Individualität wie sie u.a. Jacob Burckhardt beschrieben hat,[8] erscheint in der Renaissance als ein Raum, der sich dem Menschen im Dialog erschließt, als ein Ort, in dem die Neugierde, die *curiositas*,[9] die allgemein wachsende Wissbegier des modernen Subjekts und das Ringen um

[8] *Cf.* Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Neudruck der Urausgabe, hg. von Konrad Hoffmann, Stuttgart, Kröner, 1985, sowie Karlheinz Stierle / Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Die Pluralität der Welten: Aspekte der Renaissance in der Romania*, München, Fink, 1987.

[9] *Cf.* Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1966, und Klaus Krüger (Hg.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit,* Göttingen, Wallstein, 2002.

seine Selbstgestaltung und soziale Positionierung[10] in Gesprächsform verhandelt werden. Daneben und daraus entwickelt sich ein Denken in Bewegung, ein dialogisiertes Denken,[11] das sich neue literarische und textuelle Formen erfindet wie das Essay, die Traktatliteratur, die polemischen Satiren Boileaus etc. Hierzu zählt auch noch der *conte* bzw. der *roman philosophique*, oder der *roman épistolaire*, der Briefroman, in der französischen Aufklärung eines Montesquieu oder Diderot,[12] der mit seiner Polyphonie die Möglichkeit der Fortsetzung der Diskussionen in den Salons der Leser*innen, eröffnet und so eine partizipative Debattenkultur befördert – und zuweilen, gegen Ende des 18. Jahrhunderts, sogar revolutionären Ansichten Raum gibt und Vorschub leistet.[13]

[10] *Cf*. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 1980; *id*.: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Chicago, University of California Press, 1988.

[11] Im 20. Jahrhundert wird das Prinzip eines Denkens im Dialog von Subjekt und anderem, insbesondere von der jüdischen Philosophie bei Buber, Goldschmidt und Lévinas wieder aufgegriffen und als Prinzip des „dialogischen Denkens" entwickelt. *Cf*. Martin Buber, *Ich und Du* [1923]; Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 1999; *id*.: *Das dialogische Prinzip: Ich und Du. Zwiesprache. Die Frage an den Einzelnen. Elemente des Zwischenmenschlichen. Zur Geschichte des dialogischen Prinzips*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 1973; Hermann Levin Goldschmidt, *Philosophie als Dialogik*, Affoltern am Albis, Aehren, 1948; Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, übersetzt, hg. und eingel. von Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg i.Br. / München, Karl Alber, 1983 [„La trace de l'Autre", in: *Tijdschrift Voor Filosofie* 25, 1963, S. 605-623]; *id*.: *Humanismus des anderen Menschen* [*Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, 1972], übersetzt und eingel. von Ludwig Wenzler, Hamburg, Felix Meiner, 1989.

[12] Um nur einige der berühmtesten Beispiele zu nennen, *cf.* Charles-Louis de Secondat Baron de Montesquieu, *Lettres persanes* (1721); Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761); Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître* (1780); Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (1782).

[13] *Cf.* Antoine Lilti, *Le Monde des salons – Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005; Olivier Blanc, „Cercles politiques et salons du début de la Révolution (1789-1793)", in: *Annales historiques de la Révolution française* 2, 2006, S. 63-92.

Gisela Febel

En guise d'introduction : Quelques remarques sur le dialogique et sur le dialogue au début des Temps modernes à partir d'un dessin surréaliste

Ill. 1 : Max Ernst : *Correspondances dangereuses* (1947), Pointe sèche en noir, imprimé par Stanley Wiliam Hayter, New York, dans : *Brunidor Portfolio*, No. 1, 85 exemplaires, reproduit dans : Max Ernst*, écrits et oeuvre gravé*, Stuttgart, Cantz, 1977, p. 86.

Avant d'entrer dans les méandres des dialogues concrets au début des Temps modernes, je voudrais, en guise d'entrée dans le sujet, proposer quelques idées cadrant la question du dialogue – voire du dialogique – en général, sans pour autant pouvoir, ni vouloir, résumer ici en quelques mots la riche histoire des genres dialogués depuis l'Antiquité. Certaines questions me paraissent pourtant

fondamentales pour une discussion sur le dialogue, pour l'analyse de ses fonctions au début des Temps modernes, pour décrire la réception contemporaine et ultérieure et la production de dialogues sous ses formes très diverses, telles que la dialogicité, la dialogisation intérieure, la polyphonie, ainsi que pour la réflexion théorique du dialogique.

Je vais me servir tout d'abord d'une image quasi abstraite et venant d'une tout autre époque, mais qui me semble en quelque sorte être emblématique pour le dialogue et son glissement moderne vers le tissu du discours. Cette image de Max Ernst (Ill. 1) permet un certain nombre d'associations – surtout d'ordre structurel – et elle pourra nous être utile pour développer quelques questions concernant la dialoguicité.

Donc : Pourquoi avoir choisi cette image comme point de départ ? Tout d'abord, bien sûr, pour ce qu'elle représente ou semble représenter. Ce qu'on voit sur cette image, ce sont deux figures en blanc qui correspondent, même très intimement, entre elles et qui semblent figurer une sorte d'échange qu'on pourrait prendre comme une forme rudimentaire d'échange dialogique, un échange bivocal (ou bipolaire).

Deuxièmement, parce que cette image fonctionne un peu comme une image changeante. Soit qu'on focalise sur le blanc, soit qu'on focalise sur le noir. On peut ainsi multiplier les personnages qui sont impliqués dans ce dialogue, dans cet échange, cette interaction, jusqu'à trois, quatre ou même plus. D'où les questions à poursuivre dans la considération des dialogues : qui parle ? combien de personnages ? qui sont les ombres des personnages ? comment les identifier ou délimiter leur position par rapport aux autres ? qui sont les actants ? quelles sont les ombres discursives et éventuellement muettes des personnages ?

Troisièmement, ce jeu entre le noir et le blanc est en même temps un jeu entre le dessin, voir l'écrit, produit de la pointe sèche de la plume de l'artiste comme de l'écrivain, du musicien ou du philosophe, comme l'est Max Ernst lui-même ; et le blanc se lit alors dans le sens du non-définissable, de la pause ou du non-dit. Cette image changeante nous pose donc la question de la présence nécessaire du non-dit dans le dialogue.

En outre, le dessin de Max Ernst nous présente une idée d'échange haptique, oral, sensuel, qui toucherait les sens autres que le visuel. C'est un dialogue inscrit dans le corporel. On y voit donc une sorte de toucher, de communication corporelle (communication aussi dans le sens d'André Breton[1]) entre les personnages dialoguants, ce qui pose la question de la présence du corps dans les dialogues, et cela bien sûr aussi sous son aspect libidinal.[2]

Et effectivement, dans les dialogues au début des Temps modernes, il est, nous le savons, beaucoup question de l'amour sous toutes ses formes,[3] soit dans la reconstruction d'une notion d'amour platonicienne ou néo-platonicienne, soit

1 *Cf*. André Breton, *Les vases communicants*, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1932; le frontispice de l'édition originale est d'ailleurs de Max Ernst.

2 Avec le petit diable à côté, dans l'ombre.

3 *Cf*. aussi la contribution de Sabrina Ebbersmeyer dans ce volume.

dans la théorie de l'attraction et de l'amitié, soit encore sous forme d'une idée de l'amour libidinal dans la première phase du libertinage.

Le corpus des dialogues de l'amitié ou de l'amour est bien sûr assez connu, mais on peut sans doute rattacher à cette question les dialogues qu'on pourrait appeler de type conversationnel, ou les dialogues d'interaction ou d'éducation comme le célèbre *Il Cortegiano* (1528),[4] ainsi que ceux qui définissent une relation non pas forcement amoureuse, mais qui nous proposent plutôt d'une certaine manière une parodie ou une perversion de la relation d'amitié. Ainsi pourrait-on essayer de saisir aussi le passage du dialogue à la conversation[5] qui fonctionne toujours, mais différemment sous les signes de l'attraction, la correspondance dangereuse entre les figurants du dialogue et les membres d'une société.

A l'ombre de ce qui est dit en blanc – ou écrit en noir sur blanc – se trouve toujours quelque peu la diablerie dialogique, dans le sens bakhtinien et peut-être aussi dans le sens de la satire lucianique. D'où l'intérêt de suivre les métamorphoses du discours lucianique, ou d'un dialogue de type satirique et subversif au début des Temps modernes,[6] pour saisir le passage entre le modèle de savoir dialogique et le format discursif.

Une autre question qu'on pourra aussi developper à partir de l'image de Max Ernst prend en compte l'aspect changeant des personnages. Ce sont en quelque sorte des personnages sans formes fixes, ; ils sont en état de dissolution ou de formation permanente, donc en mouvement. Et je crois que cela correspond assez bien aussi aux positions (impossibles ou intenables) des actants dialogiques dans les dialogues et textes dont il sera question dans les contributions de ce volume. Ces partenaires dans les dialogues sont un peu comme les personnages dans le sens de personne ou *persona* dans le théâtre antique, c'est-à-dire dans le sens de masque, de rôle ; ils ressemblent à un masque en formation et parlent souvent comme un personnage qui est toujours en mouvement, qui est en train de se connaître et peut-être aussi de se reconnaître et surtout de se former – à travers l'interaction, la communication et le dialogue.[7] Sans doute s'agit-il donc dans le dialogue des Temps modernes d'une sorte de pensée en mouvement.[8] C'est surtout le cas pour *Les Essais* (1580/1588) de Michel de Montaigne qui est un des premiers à internaliser le principe dialogique dans son écriture et à créer ce nouveau type de discours qu'est l'essai, discours naissant

4 *Cf.* la contribution d'Alain Pons dans ce volume.

5 *Cf.* Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft* [1969], Francfort sur le Main, Suhrkamp, 2002.

6 *Cf.* les articles de Michel Nary et de Gisela Febel dans ce volume.

7 *Cf.* la reflexion de la position sociale d'une dame savante à la cour et en dehors dans le dialogue de Luisa Sigea analysé par Susanne Thiemann dans ce volume.

8 *Cf.* Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982; Karin Westerwelle, *Montaigne. Die Imagination und die Kunst des Essays*, Munique, Fink, 2002; Deborah N. Losse, *Montaigne and Brief Narrative Form: Shaping the Essay*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2013; Nikolaus Egel, *Montaigne. Bilder einer fließenden Welt. Zur Lebenswelt und den Essais Michel de Montaignes*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017, et la contribution de Gerhart Schröder dans ce volume.

d'une pensée en mouvement ou d'un monologue formé à partir d'un dialogue intériorisée. On peut donc poser, à la suite de ce constat, la question de la simulation et de la dissimulation des positions des personnages dans les différents dialogues de l'époque qui seront analysés ici.

Le principe dialogique est aussi une manière de parler et d'agir à double sens comme l'a bien décrit Baltasar Gracián dans son *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) :

> *Obrar de intención, ya segunda, y ya primera*. Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre, pelea la sagazidad con estratagemas de intención. Nunca obra lo que indica, apunta, sí, para deslumbrar; amaga al aire con destreza y executa en la impensada realidad, atenta siempre a desmentir. Echa una intención para assegurarse de la émula atención, y rebuelve luego contra ella venciendo por lo impensado. Pero la penetrante inteligencia la previene con atenciones, la azecha con reflexas, entiende siempre lo contrario de lo que quiere que entienda, y conoce luego qualquier intentar de falso; dexa passar toda primera intención, y está en espera a la segunda y aun a la tercera. Augméntase la simulación al ver alcançado su artificio, y pretende engañar con la misma verdad: muda de juego por mudar de treta, y haze artificio del no artificio, fundando su astucia en la mayor candidez.[9]
>
> Procéder quelquefois finement, quelquefois rondement. La vie humaine est un combat contre la malice de l'homme même. L'homme adroit y emploie pour armes les stratagèmes de l'intention. Il ne fait jamais ce qu'il montre avoir envie de faire ; il mire un but, mais c'est pour tromper les yeux qui le regardent. Il jette une parole en l'air, et puis il fait une chose à quoi personne ne pensait. S'il dit un mot, c'est pour amuser l'attention de ses rivaux, et, dès qu'elle est occupée à ce qu'ils pensent, il exécute aussitôt ce qu'ils ne pensaient pas. Celui donc qui veut se garder d'être trompé prévient la ruse de son compagnon par de bonnes réflexions. Il entend toujours le contraire de ce qu'on veut qu'il entende, et, par là, il découvre incontinent la feinte. Il laisse passer le premier coup, pour attendre de pied ferme le second, ou le troisième. Et puis, quand son artifice est connu, il raffine sa dissimulation, en se servant de la vérité même pour tromper. Il change de jeu et de batterie, pour changer de ruse. Son artifice est de

[9] *Cf.* Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia* [1647], Amsterdam, Ivan Blaev, 1659, n°13, p. 16 sqq. ; et Rudolf Schlögl, « Der frühneuzeitliche Hof als Kommunikationsraum. Interaktionstheoretische Perspektiven der Forschung », dans : Franz Becker (éd.), *Geschichte und Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien*, Francfort sur le Main, Campus, 2004, pp. 185-226, ici : p. 218 : « Der unbarmherzige Scharfblick des Jesuiten Gracian enthüllte dann in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts dem Hof die dadurch in Gang gesetzte Spirale von Simulation und Dissimulation in ihrer ganzen Unentrinnbarkeit ».

> n'en avoir plus, et toute sa finesse est de passer de la dissimulation précédente à la candeur.[10]

Simulation et dissimulation – voire le paraître et le déchiffrement des simulations des autres – sont les stratégies les plus importantes pour réussir la vie aux cours européennes depuis la Renaissance. Ce n'est pas par hasard que le traducteur français Amelot de la Houssaie choisi dès 1684 comme titre de *L'oracle manuel* une formule rappelant *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione, à savoir : *L'homme de cour*.[11] Les traductions plus récentes soulignent aussi par le choix du titre français l'importance de l'astuce et de la ruse dans le comportement et la conversation de l'homme de cour ; ainsi la traduction de Benito Pelegrín remplace le titre original par : *Art et figures du succès*.[12] L'imaginaire de la guerre est bien visible chez Gracián dans le champs des mots (*milicia/combat*, *estrategemas/stratagèmes*, *batterie/treta*, etc.), cette imaginaire que l'on pouvait déjà repérer dans le vocabulaire de Nicolas Machiavel. Chez lui, les figures du dialogue font partie intégrante d'un langage stratégique et à double fond et participent au développement d'une position de pouvoir assurée par la ruse.[13] Par ailleurs, Machiavel utilise dans ses textes l'intériorisation du dialogique dans la prose de ses traités, une stratégie littéraire semblable aux procédures d'écriture chez Montaigne. Surtout le dialogue avec les autorités antiques et contemporaines telles que Tite-Live, Aristote, Dante ou Sforza, pour en nommer que quelques unes, se transforme chez Machiavel en une « conversation secrète ».[14] Ces renvois intertextuels sont souvent plutôt des allusions plus ou moins cachées de manière que le dialogue prend la forme d'un jeu stratégique ou le sens des sources citées peut être inversé même. La modernité des textes de Machiavel procède de ce passage du dialogue extérieur à une conversation intérieure, à une polyphonie discursive – souvent à but scéptique ou critique.

Avec le dialogue, nous avons probablement aussi affaire à une pensée de l'hétéronome. Comme sur le dessin de Max Ernst, le centre de l'image, voire la thématique à laquelle un dialogue fait référence, est seulement évoquée ; elle est enfantée, au milieu de l'image, évoquée en noir ou en gris, entre les deux positions fluides en blanc – ou entre les échanges dialogiques. Mais cela sert uniquement à mettre en relief les personnes, les figurants – si l'on veut – du dialogue, en tant qu'individus séparés et délimités. Donc le dialogue peut aussi

10 Baltasar Gracián, *L'homme de cour*, traduit de l'espagnol par Amelot de la Houssaie, Paris, Veuve Martin et Jean Boudot, 1684, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 12 seq.

11 *Ibid.*

12 Baltasar Gracián, *Art et figures du succès. (Oracle manuel)*, traduit par Benito Pelegrín, Paris, Seuil, 1983, réedité sous le titre *Art et figures du succès*, Paris, Points, 2012.

13 *Cf.* Jean Daniel, *Machiavel. Le pouvoir et la ruse*, Paris, Éditions CNRS, 2008; Jean-Vincent Holeindre, « Guerre et politique selon Machiavel : la centralité de la ruse », dans : Giulio de Ligio (éd.), *Le problème Machiavel. Science de l'homme, conscience de l'Europe*, Paris, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet, nouvelle série 2014, pp. 153-168.

14 Cette « conversation secrète » est décrite dans la contribution de Gérald Sfez dans ce volume.

figurer cette limite de soi-même qu'est l'autre en face de moi. Le dialogue provoque ou permet, du moins au début des Temps modernes, une prise de conscience dialectique des personnalités differentes ou d'individus séparés agissant dans l'échange dialogique. Il s'agit là bien d'une subjectivité qui commence à se former bien avant celle du sujet cartésien ou la conscience subjective rationaliste des Lumières.[15] Eva Kushner critique donc l'impact de la périodisation courante qui ne semble pas vouloir admettre que les premières traces d'une subjectivité moderne se dessinnent dès les dialogues renaissants :

> La périodisation qui prévaut actuellement dans les études portant sur l'époque de la Renaissance tend à nier qu'il existe alors une subjectivité, [...et] à gruger à la Renaissance le primat de ce qui fut une de ses conquêtes majeures : l'édification de l'individu humain, [...] ce retrait a été une des causes de ce que de nombreux chercheurs utilisent de moins en moins le vocable Renaissance, et préfèrent parler de l'époque prémoderne.[16]

La subjectivité se forme dans la confontation avec l'autrui et par la conscience de la différence entre le moi et l'autre en face. La conversation dialoguée devient alors une source de la conscience de soi, mais celle-ci est en danger permanent. Dans les *Essais* de Montaigne, on peut voir que la disparition de son ami Raymond Sébond qui coupe court avec la conversation stabilisante, doit être surmonté par un dialogue intériorisé, une parole qui continue au-delà de la disparition de la voix de l'autre. L'existence du moi dépend chez Montaigne, selon Fausta Garavini, de la parole prolongée à l'infini dans le discours littéraire (élégiaque par sa génèse) et l'écriture :

> Se révolter contre la tristesse, résister aux émotions, signifie pour Montaigne lutter *contre la déperdition de soi*. Non seulement parce que les passions extrêmes ébranlent l'être et compromettent son équilibre [...]. Elles figurent ici la paralysie des facultés expressives, qui permettent au sujet de *donner un sens par la parole à ce qu'il vit, qui lui permettent, en un mot, d'exister*. Dans cette perspective, le « discours » par lequel on peut se protéger serait à comprendre comme logos au double sens du mot grec : raison et parole. Ce qui s'inscrit en somme dans « De la tristesse » [...] met en question le seul recours du sujet : la possibilité de se dire en se servant du néant par l'écriture.[17]

[15] *Cf.* pour le rapport du dialogique à la subjectivité la contribution d'Eva Kushner dans ce volume.

[16] Eva Kushner, « La subjectivité résistante : essai de construction », dans : *Rue Descartes*, n° 27, *Dispositifs du sujet à la Renaissance*, mars 2000, pp. 47-57, ici : p. 47.

[17] Fausta Garavini, *Monstres et chimères. Montaigne, le texte, le fantasme*, Paris, Champion, 1993, p. 169, c'est moi qui souligne.

Pour pousser – en bonne élève surréaliste – encore un peu plus loin la chaîne d'associations à partir du dessin de Max Ernst, j'aimerais aussi tirer l'attention sur la légende de l'image : « Correspondances dangereuses ». Ce titre peut signaler, quant au dialogue, qu'il y a toujours ce jeu entre la correspondance en vue, correspondance ou interaction entre les partenaires – une communication recherchée, au moins en apparence, envisagée comme la rencontre heureuse de deux discours, de *doxai* hétérogènes, de positions différentes – et le danger, le risque de s'exposer, qui forme le stimulus du dialogue, mais qui est aussi une mise en danger permanente du personnage et de sa position instable en tant que sujet. D'où le dialogue ou le dialogisme comme type de parole profondément non-autoritaire, parole à la limite où l'homme est toujours en scène et la parole est exposée à l'extrême – comme le disent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy[18]– et souvent même subversive.

Le centre de l'image surréaliste étant un creux, un creux gris, gris-noir plutôt, une sorte de centre flou ou même d'abîme, ce centre (absent ou peu reconnaissable) préfigure assez bien aussi l'idée d'absence d'un centre défini dans la plupart des dialogues ou des textes dialogués que les contributions de ce volume vont analyser. Il s'y agit souvent – à la différence des dialogues didactiques platoniciens – d'une approche du sujet en biais ou à travers de diverses perspectives, une sorte de tourner-autour le sujet ou de déclinaison des aspects multiples liés à la subjectivation. On y voit aussi un certain engloutissement de la parole dialogique soutenant la subjectivité par d'autres influences menaçant l'autonomie de l'individu telles que la corporalité ou la matérialité insaisissable du contingent.

Les figures en blanc encadrant ou flottant autour de ce centre creux rendent présente une logique du *para-*, une logique d'un parler autour de..., et sur un fond indéfini et instable. Et cette logique du *para-* correspond assez bien à ce que le genre du dialogue – et, avec lui, évidemment aussi les autres formes de discours exprimant l'*épistème* prémoderne – nous présente comme un aspect principal de cette époque. La logique du *para-* ou la dialogicité pourrait être comprise comme une sorte de déconstruction du dialogue platonicien et comme l'introduction de nouveaux types de dialogue ou de polyphonie tels que le dialogue lucianique ou satirique, la dialoguicité des écritures comme dans les *Essais* ou les traités à plusieurs voix, le roman Rabelaisien avec sa polyphonie carnevalesque, ou éventuellement d'autres types de filiation ou d'appropriation des modèles anciens.

Pour conclure, jetons un coup d'œil sur un autre aspect du dialogue que je voudrais esquisser à partir d'un dialogue satyrique écrit par Bonaventure des

[18] *Cf.* Philippe Lacoue-Labarthe / Jean-Luc Nancy, « Dialogue sur le dialogue », dans : *Études théâtrales*, 2004, 2-3, n° 31-32, pp. 77-96, [en ligne] : https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2004-2-page-77.htm, consulté le 23 février 2024.

Périers : *Le Cymbalum mundi* (1537).[19] Cet aspect à eté décrit comme la prolifération de dialogues. La dimension prolifique caractérise également le début des Temps modernes en général, période où il n'est plus question du dialogue comme d'un genre parmi d'autres, mais du « dialogue du dialogue » selon la formule d'Eva Kushner.[20]

Dans le deuxième des quatres dialogues qui forment l'ensemble du *Cymbalum mundi,* il est question de la recherche de la pierre philosophale. Elle représente la vérité absolue, ou la vérité philosophique, ou encore le savoir et le pouvoir, l'emprise sur le monde. Et cette pierre philosophale implique en même temps la possibilité d'énoncer la vérité absolue : toucher la pierre voudrait dire être en possession du discours véridique. Pourtant, Trigabus raconte dans ce dialogue que Mercure avait brisé la pierre philosophale et qu'il l'avait mise en poudre ; et il précise très clairement qu'il l'avait mise en *poudre de mots*, de paroles. Il se réfère aux morceaux, voire aux paroles, quand il dit que Mercure l'avait

> […] repandiz par l'areine du theatre, où ilz [les philosophes] estoyent disputans (comme ilz ont de costume), à celle fin que ung chascun en eust quelque peu.[21]

Mercure posera donc dans ce dialogue le problème de la reconnaissance du vrai et du réel des choses, dans la contiguïté du réel, du sable, et également dans la multiplicité des mots qui sont également figurés par l'image du sable :

> Il pourroit bien estre que, pour des pieces d'icelle pierre philosophale, ils auroient choisi par my le sable du sable mesmes, et si n'y auroit pas gueres à faire : car il est bien difficile de les cognoistre d'entre le sable pource qu'il n'y a comme point de difference.[22]

L'absence d'un savoir vrai ou saisissable et l'impossibilité d'exégèse définitive, donc dogmatique ou autoritaire, créent dans le dialogue de la Renaissance le besoin d'une différenciation permanente, sans fin possible, incitant naturellement aussi des disputes, et ouvrant le champ à des thèmes empiriques. Le dialogue s'ouvre ainsi à l'espace du monde et à l'espace de la contiguïté en prenant par cela souvent et forcément une tournure comique. Le désordre de la contingence est représenté dans le *Cymbalum* par une *ékphrasis* évoquée par le personnage accompagnant Mercure, Trigabus.[23] Cette scène suit directement le

[19] Bonaventure des Périers, *Le Cymbalum mundi en françoys, contenant quatre dialogues poetiques, fort antiques, joyeux et facetieux,* Paris, Jehan Morin, 1537 ; je cite l'édition : *Cymbalum mundi, précédé des Nouvelles Récréations et Joyeux Dévis*, texte etabli sur l'édition originale par P. L. Jacob, Paris, Adolphe Delahays, 1858.

[20] *Cf.* Eva Kushner, „Réflexions sur le dialogue en France au XVIe siècle", dans: *Revue des sciences humaines*, oct.-déc. 1972, pp. 485-501.

[21] Des Périers, *op. cit.*, p. 514.

[22] *Ibid.,* p. 515.

[23] Un personnage comique à travers son nom qui signifie « triple gabeur », celui qui fait rire trois fois.

moment où la pierre philosophale est brisée et dessine, en une sorte de mise en abîme du dialogue, la naissance de voix multiples avec leurs énoncés arbitraires et par là même déjà comiques. Je cite ce passage en l'abrégeant un peu :

> […] je vouldroie que tu eusses veu ung peu le desduit, comment ils s'entrebattent par terre, et comment ils ostent des mains l'ung de l'aultre les myes d'areine qu'ils trouvent, comment ils rechignent entre eulx, quant ilz viennent à confronter ce qu'ils en ont trouvé. L'ung se vante qu'il en a plus que son compagnon ; l'autre luy dict que ce n'est pas de la vraye. L'ung veult enseigner comme c'est qu'il fault en trouver [...]. L'autre luy respond qu'il le sçait aussi bien et mieulx que luy. L'ung dict que pour en trouver des pieces, il se fault vestir de rouge et vert. L'aultre dict qu'il vauldroit mieulx estre vestu de jaune et bleu. L'ung est d'opinion qu'il ne fault manger que six fois le jour avec certaine diette. L'aultre tient que le dormir avec les femmes n'y est pas bon. L'ung dict qu'il fault avoir de la chandelle et fust-ce en plain mydi. L'aultre dict du contraire. Ils crient, ils se demeinent, ilz se injurient, et Dieu sçait les beaulx procès criminelz qui en sourdent, tellement qu'il n'y a court, rue, temple, fontaine, four, molin, place, cabaret, ny bourdeau, que tout ne soit plein de leurs parolles, caquetz, disputes, factions et envies.[24]

Outre le topos évident de la satire du philosophe, il me semble qu'on voit très clairement ici que l'espace du dialogue, l'espace moderne de la communication sous toutes ses formes, coïncide avec l'espace de la réalité contingente de toutes les couleurs, de tous les endroits du quotidien, de tous les rôles sociaux possibles. Après la catastrophe de la pierre brisée, qui rappelle quelque peu la scène de la destruction de la tour de Babel, le monde entier résonne de paroles ; mais les voix ne s'accordent pas, tous parlent différemment.

Malgré le tournant qu'on peut appeler matérialiste ou – si l'on veut – réaliste ou empirique qui s'est produit à la fin de l'époque scolastique, la potentialisation du dialogue et le principe de la dialogicité voire de la polyphonie du discours impliquent une certaine absence de consensus. Du moins, l'harmonie n'est désormais ni donnée ni garantie par une vérité transcendentale ; l'accord reste à être établi par une conversation infinie. Et cela vaut encore pour nos communautés démocratiques modernes.

[24] Des Périers, *op. cit.*, p. 515 seq.

Michel Narcy

La plaisanterie philosophique chez Diogène Laërce

Pourquoi parler de Diogène Laërce à propos du dialogue, et particulièrement du dialogue au début des Temps modernes ? Diogène Laërce, comme on sait, est l'auteur d'une œuvre unique, *Vies et doctrines des philosophes illustres*,[1] œuvre à la datation imprécise et compilation, le plus souvent, de sources elles-mêmes secondaires – c'est donc une œuvre de troisième main, faite d'une série de monographies nullement structurées sur le modèle du dialogue.

Cependant, si tant est que le dialogue au début des Temps modernes procède peu ou prou de la philosophie de l'Antiquité, il faut d'abord savoir que, dans la connaissance, par les hommes de la Renaissance puis de l'âge classique, de la philosophie de l'Antiquité, Diogène Laërce a joué un rôle considérable. Non seulement il a fait connaître une quantité de philosophes dont sans lui on ne saurait rien ou presque, parce que leurs œuvres sont par ailleurs perdues; mais il a été lu bien davantage, il a connu une diffusion bien plus large, et plus rapide, qu'Aristote et même Platon. Il est entendu que pour le dialogue Aristote nous intéresse peu, puisque ses dialogues justement sont perdus. Mais pour Platon, qu'on associe inévitablement au genre du dialogue philosophique, il importe de se rendre compte du contraste, au XV^e^ siècle, entre la réception qui lui est réservée et celle à laquelle a droit Diogène Laërce.

James Hankins[2] a apporté beaucoup de nuances à la thèse traditionnelle du « retour de Platon » à la Renaissance, en mettant en relief les incompatibilités entre le platonisme d'une part et l'humanisme renaissant d'autre part, en même temps que les oppositions doctrinales que pouvait susciter Platon de la part d'une Église soucieuse d'orthodoxie. Hankins raconte par le menu les aléas auxquels fut soumise la traduction de Platon. (Quatre-vingts ans séparent la traduction du *Phédon* par Leonardo Bruni avant 1405 et la traduction complète de Platon par Ficin en 1484.) Personne avant Ficin n'a entrepris comme lui de traduire systématiquement l'ensemble du *corpus* platonicien. Le choix de traduire tel ou tel dialogue répond à des motifs d'ordre idéologique, motifs en vertu desquels le traducteur n'hésite pas à occulter dans sa traduction telle doctrine platonicienne qui lui paraît ou dont il a des raisons de croire que ses censeurs la

1 *Cf. Diogeni Laertii Vitae philosophorum*, éd. par Miroslav Marcovich, vol. I : *Libri I-X*, vol. II : *Excerpta byzantina et Indices*, Stuttgart/Leipzig, Teubner, 1999; traduction allemande par Fritz Jürss dans : Diogenes Laertios, *Leben und Lehre der Philosophen*, Stuttgart, Reclam, 1998 ; trad. française : Marie-Odile Goulet-Cazé (éd.), *Diogène Laërce, Vies et doctrines des philosophes illustres*, Paris, Le Livre de poche, 1999.

2 *Cf*. James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden, Brill, 1991.

trouveront gênante, etc… Durant tout le XV^e^ siècle, la réception de Platon s'avère difficile.

Par contraste, Diogène Laërce fait une percée remarquable. Bizarrement, et significativement, la première traduction de Diogène Laërce, une traduction latine qui, plus ou moins remaniée, fit autorité ou du moins continua d'être reproduite jusqu'en plein XIX^e^ siècle, est due au prieur des Camaldules de Florence, Ambrogio Traversari (1386-1439),[3] lequel était pourtant hostile à l'étude et à la redécouverte des auteurs païens ; la seule Antiquité digne d'intérêt était à ses yeux l'Antiquité chrétienne, et les seuls auteurs grecs à traduire – et qu'il traduisait –, les Pères de l'Église. On peut se demander pourquoi un tel homme a été le traducteur de Diogène Laërce. Il s'agit en réalité d'un travail de commande, entrepris à la demande de Niccolò Niccoli et de Cosme de Médicis, qui lui demandèrent de se détourner de ses Pères grecs pour leur traduire Diogène Laërce – ce que Traversari ne fit pas sans protestations. Il est permis de voir là un phénomène typique de « réception », où ce sont les lecteurs qui commandent. Alors que Traversari milite pour un retour aux sources de la vie monastique, c'est-à-dire de la forme chrétienne de vie contemplative, et qu'il se tourne par conséquent vers les Pères grecs – c'est-à-dire vers la version chrétienne ou christianisée du platonisme –, les laïcs humanistes et les gens en place lui demandent de leur donner accès sans tarder au *compendium* le plus complet de la philosophie païenne. C'est bien l'écho d'une plus grande attraction pour les *Vies* de Diogène que pour les concepts platoniciens. Cette première place, partagée il est vrai avec Plutarque, comme source d'information sur la philosophie ancienne, devant les œuvres mêmes de Platon et d'Aristote, Diogène Laërce la gardera d'ailleurs jusqu'à la fin de l'âge classique.[4]

Ce qu'on peut trouver curieux dans cet engouement pour Diogène Laërce, c'est qu'au total Diogène s'étend assez peu sur les doctrines philosophiques (sans parler du fait que, comparativement à ce que nous en savons par ailleurs, il ne donne le plus souvent sur les doctrines dont il parle qu'une information tronquée et déformée, parfois incohérente). Le peu de place tenue dans l'ouvrage par les développements proprement philosophiques tient à la façon même dont Diogène conçoit l'histoire de la philosophie : la philosophie, pour lui, est constituée en écoles ; une fois, par conséquent, la doctrine exposée à propos du fondateur de l'école, on n'a plus à y revenir. Un bon exemple est fourni par le livre V, qui traite

[3] Cette traduction ne connut sa première édition à Rome que vers 1472, mais connut au moins sept éditions successives dans le seul dernier quart du XV^e^ siècle. Selon Denis Knoepfler (*cf. La Vie de Ménédème d'Érétrie de Diogène Laërce. Contribution à l'histoire et à la critique du texte des* Vies des Philosophes. Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft, n^o^ 21, Basel, Friedrich Reinhardt Verlag, 1991, p. 22), Traversari l'avait entreprise vers 1423 et achevée dix ans plus tard.

[4] Ce qu'ignorent généralement les commentateurs des auteurs classiques, toujours enclins à leur chercher des sources dans Platon, comme si la lecture en allait de soi. J'en ai donné un exemple dans mon article : « Le contrat social d'un mythe moderne à l'ancienne sophistique », dans : *Philosophie* 28, 1990, pp. 32-56.

d'Aristote et du Péripatos. La vie d'Aristote contient un exposé de sa philosophie, en dehors duquel on ne saura rien sur la philosophie péripatéticienne et ses éventuels développements. Ce qui ne veut pas dire que Diogène reste muet sur les successeurs d'Aristote à la tête de l'école : il donne, comme d'ailleurs sur son fondateur, des renseignements biographiques ; pour plusieurs d'entre eux (à commencer par Aristote) le catalogue de leurs œuvres, leur testament, des anecdotes, et enfin – je le cite en dernier lieu parce que c'est ce qui nous intéresse –, une collection d'apophtegmes.

Qu'est-ce qu'un apophtegme ? C'est tout d'abord un *phthegma*, du verbe *phtheggesthai*, un verbe qui, curieusement, n'appartient pas initialement au groupe des verbes « dire », et qui même « résiste à la notion de parole ».[5] Le sens premier en est « rendre un son », sens qui persiste dans la prose classique[6] à côté d'emplois, éventuellement « nobles », au sens de « dire ».[7] C'est peut-être à partir justement du composé *apophtheggesthai* que se comprend le mieux cette apparente dualité de sens, le préfixe *apo-* soulignant que la parole ou « sentence » prononcée ne l'est pas spontanément, mais « à partir de » quelque chose qui la suscite ou la provoque – en réponse, on le verra plus loin, à une provocation. En somme, pour autant que le mot « apophtegme » n'est employé qu'à propos d'un sage ou, ironiquement, de qui prétend en être un, on peut entendre qu'un apophtegme, c'est le son que rend la sagesse quand on cogne dessus. Et, on va le voir, c'est bien ce qui ressort, parfois littéralement, de la plupart des apophtegmes laërtiens.

Pour leur plus grande part, en effet, les apophtegmes rapportés par Diogène Laërce, comme d'ailleurs par d'autres sources, pourraient servir à illustrer ce qu'il dit de Socrate :

> Il était capable de regarder de haut même ceux qui se moquaient de lui (II, 27).

Le développement du genre apophtegme paraît ainsi lié à l'hostilité entourant la philosophie, dont on a, chez Diogène Laërce tout au moins, le premier témoignage dans l'anecdote de Thalès tombant dans le puits (I, 34) : là, le philosophe est moqué, mais ne cherche, ou ne trouve, pas à répliquer. On pourrait voir dans les collections d'apophtegmes dont s'enrichissent les *Vies* des philosophes postérieurs une revanche sur cette espèce de péché originel commis par Thalès.

Les réparties attribuées à tel ou tel philosophe font l'objet chez Diogène d'un traitement systématique : elles ne sont pas citées en passant, mais rassemblées

5 *Cf.* Henri Fournier, *Les Verbes « dire » en grec ancien*. Paris, Klincksieck, 1946, p. 231.

6 *Cf. e. g.* Platon, *Théétète* 179 d : «il faut donc […] examiner cette mouvante réalité et frapper sur elle, pour savoir si elle rend un son franc ou fêlé » (trad. française Victor Cousin, [en ligne] : https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/theetetefr.htm, consulté le 31 janvier 2024.

7 Fournier, *op. cit.*, avec d'autres références à Platon : *Ion* 534 d et *Phèdre* 241 e pour un « style élevé », *Philèbe* 49 d pour un « ton simple », et même *Sophiste* 262 d pour un emploi au sens de « nommer ».

et citées en bloc, comme un aspect spécifique de la production de leur auteur – lequel n'est pas confondu sous ce chef, comme sous celui de la doctrine, avec le fondateur de l'école. Il y a là quelque chose qui fait de Diogène Laërce un témoin tout à fait intéressant, sinon unique :[8] il est en tout cas, pour nous, le principal témoin d'une oralité de la philosophie antique, difficile à saisir dans les grands *corpus* qui nous ont été conservés ; et il est le témoin du fait que cette oralité justement faisait l'objet d'un intérêt spécifique : on la conservait. Les collections d'apophtegmes de Diogène ne dépendent pas d'une tradition orale ; c'est du moins ce qui ressort des dernières lignes de sa *Vie d'Aristote* :

> Par ailleurs, il a énoncé aussi, sur beaucoup de sujets, beaucoup d'autres choses, dont il serait long de faire le décompte. Car à toutes choses il s'appliqua avec la plus grande ardeur au travail et la plus grande inventivité, comme le manifeste la liste, dressée ci-dessus, de ses traités, dont le nombre atteint presque quatre cents, ceux du moins dont l'authenticité n'est pas contestée : en effet, on lui attribue beaucoup d'autres traités (*suggrammata*) et des réparties (*apophthegmata*) qui, une fois prononcées, n'ont pas été transcrites. (V, 34)

Suggrammata et *apophthegmata* : les deux volets d'une œuvre, écrite et orale; mais s'il y a beaucoup d'apophtegmes aristotéliciens qui, « une fois prononcés, n'ont pas été transcrits », ce ne sont pas ceux que nous fait connaître Diogène ;[9] ce qu'il nous apprend, c'est qu'à côté de ceux qu'il nous rapporte, il y en a d'autres qui n'ont pas été transcrits, et qui sont donc semble-t-il perdus : nous pouvons en conclure que ce qui nous a été transmis de la production orale d'un philosophe – production orale et occasionnelle, différente de son enseignement, qui dans le cas exemplaire d'Aristote s'intègre à son œuvre écrite et systématique – c'est ce qui a fait l'objet d'une transmission écrite, parce que c'était précisément considéré comme une partie de son œuvre au même titre que ses traités.

Or ce qui est important pour nous, c'est que, comme je l'ai indiqué en expliquant le sens du mot, la structure de l'apophtegme est dialogique : à la différence de l'aphorisme (*sententia*), sentence énoncée de façon spontanée par le philosophe (ou du moins transmise comme telle), l'apophtegme est toujours proféré *en réponse* à quelqu'un[10] – à une question, à une apostrophe, souvent, je l'ai dit plus haut, à une provocation. Dans ces conditions, ce qui caractérise

8 Sur l'existence, avant Diogène Laërce, d'autres collections de sentences, apophtegmes ou « chries », *cf.* Jan Fredrik Kinstrand, « Diogenes Laertius and the *Chreia* tradition », *Elenchos* VII, 1986, *Diogene Laerzio storico del pensiero antico,* pp. 217-243, notamment pp. 229-233.

9 Les apophtegmes d'Aristote sont rassemblés aux chapitres 17-21 – avant le catalogue, lui-même suivi d'un exposé de la philosophie d'Aristote. L'enchaînement est donc le suivant – et mon analyse suggère qu'il n'est pas dû au hasard : apophtegmes, catalogue, doctrine, ce qui constitue en quelque sorte un portrait intellectuel complet du philosophe.

10 *Cf.* Kinstrand, *op. cit.*, p. 222, note 13, et Demetrius *rhet.* 9.

l'apophtegme, ce n'est pas nécessairement la profondeur philosophique. En témoignent ces quelques exemples, toujours pris dans la *Vie d'Aristote* :

> Comme on lui demandait ce qui vieillit vite, « la gratitude »,[11] dit-il. (V, 18)

> A qui demandait pour quelle raison nous passons beaucoup de temps dans la compagnie de ceux qui sont beaux, « question d'aveugle », dit-il. (V, 20)

La Vie d'Aristote comporte surtout un bel exemple d'affrontement entre philosophes rivaux, où ce qui compte n'est pas la validité de leurs doctrines respectives, mais la capacité de ne pas perdre la face :

> Comme Diogène [le cynique] lui offrait une figue sèche, il comprit qu'il avait préparé un mot d'esprit, au cas où il ne la prendrait pas : il la prit en disant qu'avec son mot d'esprit, Diogène avait perdu aussi la figue ; et comme Diogène lui en offrait de nouveau, il la prit et l'éleva en l'air comme on fait aux enfants et, disant « grand Diogène », il la lui rendit. (V, 18)

L'interprétation qui a été proposée de ce passage[12] est qu'il s'agit d'une sorte de jeu où la figue est comme un gage misé par qui pose une question : si à la question il est répondu correctement, le questionneur perd la figue au bénéfice du répondant. Ce qui voudrait dire qu'ici Aristote, pressentant l'intention de son interlocuteur mais feignant de l'ignorer, par deux fois refuse d'entrer dans le jeu, c'est-à-dire de se laisser placer par Diogène dans la position, délicate, c'est bien connu, de répondant. En d'autres termes, Diogène Laërce nous présente ici un cas, fort rare, où Aristote pratique l'ironie, au sens technique qu'a ce mot dans les dialogues de Platon[13], c'est-à-dire l'art de se dérober à une situation embarrassante, ou plus exactement, en matière dialectique, de priver l'interlocuteur de la possibilité même de poser sa question.

Aussi rare que soit l'occasion de voir Aristote « ironiser » à la manière de Socrate, la chose n'est pas aussi insolite qu'elle peut le paraître au premier abord : c'est surtout, quoique non exclusivement, dans la filiation socratique qu'on trouve, chez Diogène Laërce, ces collections d'apophtegmes[14]. La filiation socratique, avant d'être celle d'Aristote, c'est celle de Platon, et on trouve ainsi dans le témoignage tardif de Diogène Laërce une confirmation, en quelque sorte,

[11] Ou peut-être « la grâce » : « χάρις ».

[12] À la lumière d'un jeu analogue entre Cratès le Cynique et Stilpon de Mégare rapporté par Diogène Laërce (II, 118). *Cf.* Ingemar Düring, *Aristotle in the Ancient Biographical Tradition,* Göteborg, Elander, 1957 (réimpr. New York, Garland, 1987), p. 66, et Goulet-Cazé, *op. cit.*, note *ad loc*.

[13] *Cf.* Michel Narcy, *Le Philosophe et son double : Un Commentaire de L'Euthydeme de Platon*, Paris : Vrin, 1984, ²2015, ch. II : « La question de l'ironie », pp. 35-58.

[14] *Cf.* Kinstrand, *op. cit.*, p. 219. Il faut insister sur le caractère non exclusif de cette pratique de l'apophtegme par le courant socratique. Il suffit de considérer le livre II de Diogène Laërce, où Socrate n'apparaît qu'en cinquième place, pour constater qu'il est précédé dans la tradition de l'apophtegme au moins par Anaxagore (II, 10-11). On peut en conclure que l'apophtegme est pour Socrate déjà un héritage.

de ce que le genre littéraire pratiqué par Platon, le dialogue, se rattache bien à la tradition de Socrate. Avec une différence considérable cependant : c'est que les apophtegmes de Socrate et des socratiques – Platon compris – se définissent par leur brièveté. On a chez Diogène peut-être un témoignage plus authentique que celui de Platon sur le goût socratique pour la brachylogie[15] ; en tout cas, la brachylogie a dans le genre apophtegme un autre sens que chez Platon : dans le dialogue philosophique, c'est une discussion caractérisée par l'échange de répliques brèves, mais cela n'empêche pas la discussion de se prolonger autant que nécessaire ; par contraste, l'apophtegme se singularise par son caractère définitif ; c'est une façon de couper court à la discussion – un argument, ou au moins une formule, sans réplique, bien qu'il réplique lui-même à une sollicitation.

Bien entendu, le meilleur moyen de couper court à une discussion ou de réduire au silence un provocateur, c'est le mot d'esprit. L'archétype s'en trouve chez Anaxagore :

> À celui qui lui dit[16] : « Tu as été privé des Athéniens », il répondit : « Bien sûr que non, mais eux, de moi. » (II, 10)

Ou encore :

> Lorsqu'on lui annonça les deux choses à la fois, sa condamnation et la mort de ses fils, il répondit, au sujet de sa condamnation : « Contre eux et contre moi, il y a bien longtemps que la nature a rendu son verdict » ; et au sujet de ses enfants : « Je savais que je les avais engendrés mortels ». (II, 13)

Ce dernier dit est tellement archétypal que, Diogène en fait lui-même la remarque, « certains attribuent ce mot à Solon, d'autres à Xénophon. »[17] Quant à la réaction d'Anaxagore à sa condamnation à mort, Diogène rapporte plus loin qu'on prêta la même à Socrate :

> À celui qui lui dit : « Les Athéniens t'ont condamné à mort », « Eux aussi, dit-il, la nature les y a condamnés ». Certains disent que c'est Anaxagore qui a dit cela. (II, 35)

Ces réponses traduisent l'attitude typique du philosophe qui se place au-dessus des coups du sort, marquant ainsi sa supériorité non seulement sur son propre sort, mais sur celui (ou celle) qui s'apprête peut-être à lui témoigner de la

15 Dans Platon, on voit souvent Socrate faire de la brachylogie la règle de l'entretien dialectique, et en même temps s'excuser de la transgresser.

16 A la suite, faut-il sans doute comprendre, de son procès pour impiété. Diogène Laërce (II, 12-14) rapporte plusieurs traditions contradictoires à ce propos : selon l'une de ces versions, Anaxagore fut condamné à une amende et banni ; selon une autre, il fut condamné à mort, mais n'était pas présent au procès – peut-être avait-il préféré quitter Athènes avant d'être condamné.

17 *Cf.* Diogène Laërce, II, 55.

compassion ou de la pitié, comme l'indique l'apophtegme rapporté aussitôt après par Diogène :

> Quand sa femme lui dit : « Ce n'est pas juste que tu meures », « Mais toi, dit-il, voulais-tu que ce soit juste ? » (II, 35)

Mais chez Socrate et certains de ses disciples immédiats (Diogène le cynique ou Aristippe), l'apophtegme n'est pas toujours empreint d'autant de dignité – en corrélation peut-être avec le fait qu'il a pour fonction de répondre à des attaques qui relèvent sans équivoque de la satire – soit que le genre de vie philosophique soit lui-même objet de satire, ou que le philosophe ait à défendre certaines de ses conduites, philosophiques ou non. Ainsi Aristippe :

> Comme il entrait un jour dans la maison d'une prostituée et qu'un des jeunes gens qui l'accompagnaient avait piqué un fard, Aristippe dit : « Le danger, ce n'est pas d'entrer, mais d'être incapable de sortir. » (II, 69)

À l'apophtegme, Aristippe joint éventuellement une justification théorique :

> Il fréquentait même la courtisane Laïs… À ceux qui ne manquaient pas de lui en faire reproche, il disait : « Je possède Laïs, mais je ne suis pas possédé (*scil*. par elle). Car le plus grand bien, ce n'est pas de s'abstenir des plaisirs, c'est de les maîtriser sans être subjugué par eux. (I, 74-75)

Mais l'apophtegme n'a parfois pour fonction que de riposter à une critique portant sur une conduite qui n'a rien de spécialement philosophique ; toujours Aristippe :

> Denys lui ayant demandé pourquoi les philosophes viennent aux portes des riches, sans que les riches viennent davantage à celles des philosophes, il dit : « Parce que les uns savent de quoi ils ont besoin, tandis que les autres, non ». (II, 69)[18]

Une autre riposte à la même critique s'accompagne, là encore, d'une autre maxime d'allure plus spécifiquement philosophique :

> Comme quelqu'un lui disait qu'il voyait toujours les philosophes aux portes des riches, il dit : « Les médecins aussi, on les voit aux portes des malades ; mais on ne choisirait pas pour autant d'être malade plutôt que médecin ». (II, 70)

[18] Pareille réponse n'est pas propre à l'hédoniste Aristippe : le sévère Antisthène se voit lui aussi attribuer, dans une collection anonyme, le *Gnomologium Vaticanum*, une réplique de même portée : « Le tyran lui demandant pourquoi donc, au lieu que les riches s'en aillent chez les sages, c'est l'inverse, il dit : parce que les sages, eux, savent ce qui leur est utile pour vivre, alors que ceux-là ne le savent pas, pour s'être occupé davantage de leurs biens que de la sagesse » (*Gnom. Vat.* 743 n° 6). De nombreux parallèles sont indiqués par Gabriele Giannantoni, *Socratis et Socraticorum Reliquiae*,4 vol., Naples, Bibliopolis, 1990, vol. III, « Index Fontium », pp. 93-238, V A 166.

L'apophtegme peut enfin être le moyen, pour le philosophe, de se tirer de la position d'infériorité où il s'est mis, en faisant retomber son mépris sur ceux qui se moquent de lui ; c'est encore Aristippe qui en donne un exemple :

> Un jour qu'il subissait, pendant une traversée vers Corinthe, les assauts de la tempête, il arriva qu'il eût peur. À celui qui lui disait : « Nous, les profanes, nous n'avons pas peur, alors que vous, les philosophes, vous tremblez », il répondit : « C'est que chacun de nous ne défend pas la même vie ». (II, 71)

La collection d'apophtegmes d'Aristippe est, on le voit, particulièrement riche (II, 66-83) ; celle de Diogène aussi (VI, 24-69). Voici un exemple qui les met en scène tous les deux :

> Un jour, au passage d'Aristippe, Diogène, en train de laver des légumes, se moqua de lui en disant : « Si tu avais appris à manger ces légumes, tu ne ferais pas la cour aux tyrans ». Aristippe répondit : « Et toi, si tu étais capable de vivre parmi les hommes, tu ne laverais pas des légumes ». (II, 68)

De tout cela, on peut tirer quelques conclusions. La première, c'est la virulence de la polémique que suscitaient de la part du public ou qu'entretenaient entre eux (Diogène et Aristote, Diogène et Platon, Diogène et Aristippe) les Socratiques. La seconde, c'est que, dans cette atmosphère, la valeur du philosophe se mesurait à son sens de la répartie. Même si cette répartie, comme l'illustre encore une fois Aristippe, pouvait n'être qu'une pirouette verbale :

> Comme quelqu'un lui avait proposé une énigme et lui avait dit : « délie »,[19] il répondit : « Pourquoy le deslieray-je, puisque, tout lié, il m'empesche ? »[20] (II, 70)

A la différence par conséquent de la *sententia,* il devient ainsi vite difficile dans l'apophtegme de dissocier l'énoncé proprement philosophique de sa portée *ad hominem* – pour le dire autrement, de dissocier dans l'apophtegme le philosophique et le comique.

On peut faire l'hypothèse que ces traits de l'apophtegme laërtien, qui définissent une dialogicité d'un autre type que celle qu'on cherche depuis Schleiermacher dans Platon, ont marqué plus que le dialogisme platonicien les hommes de la Renaissance, lecteurs, eux, de Diogène Laërce, et par voie de conséquence le dialogue à la Renaissance. J'ai cité plus haut Montaigne,[21] plus sensible à l'Ari-

[19] Le mot peut dire à la fois « résous » et « délie », d'où le jeu de mots, encore accru dans la traduction de Montaigne que je donne ci-après.

[20] Traduction par Montaigne de la réplique d'Aristippe rapportée par Diogène : « Pourquoi veux-tu, stupide, dénouer ce qui, même attaché, nous donne du tracas ? » (*Essais* I, 26).

[21] *Cf.* Michel Narcy, « Montaigne sur l'éducation », dans : Gerhart Schröder, Barbara Cassin, Gisela Febel, Michel Narcy (éd.), *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance*, München, Fink, 1997, pp. 113-124, ici : pp. 122-124.

stippe de Diogène qu'au Socrate de Platon ; on pourrait aussi invoquer Rabelais comme exemple d'influence de cette dialogicité laërtienne.

Je terminerai en tout cas sur cette veine rabelaisienne du Socrate de Diogène ; c'est Diogène en effet, bien davantage que Platon, qui permet de comprendre le jugement de Mikhaïl Bakhtine selon lequel Socrate « était étroitement lié aux formes carnavalesques de l'Antiquité ».[22]

Je n'en veux donner pour témoignage que cette réplique de Socrate à propos de Xanthippe :

> Il avait commerce, disait-il, avec une femme acariâtre, tout comme les cavaliers avec des chevaux fougueux. « Eh bien, dit-il, tout comme eux, une fois qu'ils les ont domptés, maîtrisent facilement les autres, moi, de même, qui fraye avec Xanthippe, je saurai m'adapter aux autres humains ». (II, 37)

Tout y est : le carnavalesque, dans la grossièreté de la comparaison ou la crudité de l'expression ; le polyphonique, puisqu'on entend à la fois l'antagonisme de Socrate et de Xanthippe, la faconde de Socrate face aux railleries dont il est l'objet à cause de la femme dont il est affligé, et finalement la morale qu'on retrouve dans la fable d'Héraclès à la croisée des chemins, racontée et reprise à son compte par Socrate dans Xénophon (*Mémorables* II, 1), à l'adresse justement d'Aristippe.

[22] Michail Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,* traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 126.

Gérald Sfez

Conversation secrète

À Francis Ford Coppola

Le détective privé qui, mêlé à la foule assourdissante, enquêterait depuis sa table d'écoutes sur ce que l'on dit de Machiavel, à supposer que Machiavel l'ait engagé pour le faire et pour savoir ce que fait la Fortune en ce moment, sa traîtresse, avec d'autres écrivains politiques nouveaux, les *giovani*, pourrait y surprendre des murmures comme « ce n'est pas possible, je te dis que ce n'est pas possible », des effarements chuchotés, une chape de crainte tombant de plus en plus fort sur les conversations secrètes, des expressions machiavéliennes reprises en bribes, comme des dialogues entrecoupés, des phrases inachevables, une terreur. Je suppose qu'insensiblement, par degrés, par petites touches d'écoute et de réécoute, d'entrevision et de revision, il en viendrait à soupçonner le commanditaire : n'est-ce pas lui qui demande d'enquêter en secret, qui donne des ordres, qui soupçonne au plus haut point ? Tout en enregistrant le bruissement des voix et le griffonnement des tons, et tout en filmant, de sa minuscule caméra de fonctionnaire de l'enquête, de Bond à la manque, le froissement des lèvres de la Fortune avec ce beau jeune homme terrassé d'inquiétude qui l'accompagne, il hésiterait à donner la bande, pris de remords devant le crime auquel il risque de prêter la main, l'assassinat de ce beau couple de la modernité, la Fortune toujours belle, une Cléopâtre à Brooklyn, et le tout jeune déjà si soucieux. Sans doute le détective remettrait-il malgré lui la bande à l'horrible jaloux et livrerait-t-il la nouvelle heure de leurs rendez-vous à ce commanditaire plein d'autorité et si soupçonneux, et sans doute se ferait-il payer. Mais il irait lui-même au prochain rendez-vous, avec ce qui lui reste de courage et de mauvaise conscience par les temps présents, entendrait des cris, verrait du sang suinter, hallucinerait les cadavres, se mordrait les lèvres d'avoir laissé faire tuer ces deux apollons de la politique. Quand il sortirait, il ne trouverait plus aucune trace de crime, « j'ai dû faire un cauchemar », rien de divulgué, immédiatement, mais le lendemain dans les journaux : Machiavel vient d'être assassiné. Et à la télévision, La Fortune rieuse avec son jouvenceau donnant une conférence de presse sur la mort accidentelle de Machiavel.

Il y aurait là un scénario coppolien : Madame la Fortune, toujours exquise, avec un jeune moderne, simule d'être poursuivie, pour assassiner la *virtù*. Au nom de la loi, contre la tyrannie et maquillant son crime en public, un rien érotique, un rien grave, juste ce qu'il faut pour que l'image du deuil suscite la compassion pour la veuve. Quel esprit moderne (homme ou femme) n'a pas

espéré un jour en politique tordre le cou à Machiavel soupçonné d'être le conspirateur ou le commanditaire d'un crime machiavélique, tout en se donnant des airs de belle victime ? Pourtant, il y a chez Machiavel bien des conversations secrètes, et de celles-là même qui furent chuchotées contre lui, Machiavel ne savait-il pas qu'il en était au fond le metteur en scène, par goût du jeu et pour égarer les soupçons ? Elles entrent dans la série de ses visions, et comme toute la série, elles portent l'empreinte du mal ; seulement ici, le dit du mal est celui de l'hypocrisie moderne, assassinant avec bonne conscience et effaçant toute trace, mensongère et médiatique. *Apocalypse now* de Coppola[1] est la transposition filmique du *Cœur des Ténèbres* de Conrad,[2] un des plus grands dits du mal absolu. Il y entre Machiavel et Coppola une amitié tendre dans la commune dénonciation des « dits du bien », des chuchotements de la transparence, des pieux mensonges. N'est pas machiavélique qui le paraît. Telle est bien aussi la leçon de *Conversation secrète* de Coppola.[3]

*

Considérons l'œuvre de Machiavel comme une longue conversation où le secret n'est plus tant dans le non-dit que dans l'entre-dit, ce qu'il faut écouter entre les phrases de la conversation, lire entre les lignes, à supposer que les lèvres tracent des lignes, écrivent. Le secret est d'écriture, et l'écrit est simultanément de divulgation, comme ce qu'on peut révéler par un jour de colère. Cette double dimension du tenu secret et du divulgué, jeté violemment à la face (dire la chose que personne ne veut entendre), fortement remarquée par Leo Strauss, se joue dans une écriture elle-même paradoxale quant à sa langue : langue savante de l'art d'écrire ésotérique adressée à ceux qui peuvent l'entendre, déchiffrer les sous-entendus, langue populaire, très orale, reprenant la véhémence des formules du peuple florentin, au dialogue très cru, et dont la vivacité détonne dans le concert des rhétoriques d'écriture de l'époque ; à ce double titre, langue faite pour une compréhension lente et pour une saisie rapide, cumulant des qualités de sagesse et d'impétuosité. Spinoza, Strauss remarqueront le premier aspect : le haut lignage de ce langage herméneutique ; Nietzsche et l'historiographie contemporaine le second : la franchise populaire de ton.

Les conversations secrètes de Machiavel, la forme de son dialogisme, appartiennent à cette faculté de jouer sur le registre du franc parler et de l'écriture herméneutique. Ce double registre s'expose, d'une part, sous la forme d'une écriture « animale » qui dispute avec un interlocuteur dont le destinateur se défie autant qu'il s'engage dans le dialogue avec lui et, d'autre part, sous celle d'une écriture humaniste qui emprunte autant à son adversaire qu'elle lui réplique, dissimulant l'écart comme l'appartenance. Pour ces deux registres

1 *Apocalypse now*, 1979, US, direction : Francis Ford Coppola.
2 Joseph Conrad, *Cœur des Ténèbres* [*Heart of Darkness*, 1902], Paris, Livre de Poche, 2012.
3 *Conversation secrète* [*Conversation*],1974, US, direction : Francis Ford Coppola.

d'écriture, certaines lettres sont fort évocatrices. Ainsi, dans une lettre à Francesco Vettori du 26 août 1513, Machiavel témoigne de cette représentation naturaliste de la conversation avec les autres en politique, exposée à la scène des coups de force et des pièges et d'une pratique du jugement, qui est animalière et populaire :

> Il m'est arrivé, à peu près, ce qui est arrivé au renard devant le lion, écrit Machiavel. La première fois, j'ai fui ; la deuxième fois, je me suis rapproché ; la troisième fois, j'ai lié conversation.[4]

La franchise de ton tient au partage d'un langage animal : entre êtres humains, on est entre bêtes, tout pulsionnels, et la conversation « arrive » à des bêtes, la prudence en est la pointe ; elle est, en même temps, l'humanisation diplomate. Le secret tient à l'approche officieuse de l'ennemi, à savoir prendre langue et passer alliance. Le chiasme quasi lafontainien – les hommes sont des bêtes et les bêtes sont humaines – marque l'empiètement et la subreption réciproque de l'animalité et de l'humanité. C'est par le franc-parler animal, la nature, qu'il y a de l'humanité, de la culture. Le *logos* du dialogue passe par l'ancrage dans l'animalité rusée, entre frères d'animalité. Telle est la conversation avec les contemporains.

La conversation avec les Anciens est d'un autre style. Dans la lettre à Francesco Vettori du 10 décembre 1513 où Machiavel annonce à son ami qu'il est en train d'écrire *le Prince*, il témoigne de l'herméneutique que la conversation avec les Anciens comporte, où se croisent ce qu'il leur emprunte et ce qu'il en récuse au point d'écrire avec et contre eux en même temps. L'écriture qui en ressort sera matière à déchiffrement des sources et de leur reconfiguration, du palais moderne qu'il construit avec les pierres anciennes. Cette conservation a tout du secret : les conditions tout autres, et le résultat, le script des échanges et de la négociation. Il y faut la nuit qui dissimule.

> Le soir tombe. Je retourne au logis. Je pénètre dans mon cabinet, et, dès le seuil, je me dépouille de la défroque de tous les jours, couverte de fange et de boue, pour revêtir des habits de cour royale et pontificale ; là, nulle honte ; ainsi honorablement accoutré, j'entre dans les cours antiques des hommes de l'Antiquité. Là, accueilli par eux avec humanité, ils me répondent. Je me repais de l'aliment par excellence qui est le mien et pour lequel je suis né. Et durant quatre heures de temps, je ne sens pas le moindre ennui, j'oublie tous mes tourments, je cesse de redouter la pauvreté, la mort même ne m'effraie pas.[5]

[4] Nicolas Machiavel [Niccoló Machiavelli], « Lettre à Francesco Vettori du 26 août 1513 », dans : *id*., *Lettere a Francesco Vettori e a Francesco Guicciardini*, ed. Giorgio Inglese, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, 1996, pp. 192-196.

[5] *Id*., « Lettre à Francesco Vettori du 10 décembre 1513 », dans : *id*., *Œuvres littéraires de Machiavel*, traduction par Jean Vincent Périès, texte établi par Charles Louandre, Paris, Charpentier et C[ie], 1884, ch. V : *Lettres familières*, pp. 453-557, ici : p. 456.

Avec le nocturne commence la conversation secrète, loin du populaire et succédant à la gaie querelle dans les tavernes avec les gens du peuple, l'entretien humaniste avec les morts, le monde commun entre les vivants et les morts qui ouvre à un monde commun des vivants entre eux, la sérénité de cette conversation secrète, pleine de la sagesse de l'amitié, n'ourdissant aucun piège ni n'en déjouant, écrivant le livre qui gardera traces, souvenirs, fragments d'échange de cette conversation silencieuse. Conversation secrète avec les Anciens qui dissimulera ce qu'il leur doit dans ce qu'il dira de nouveau et qui dissimulera ce qu'il dira leur devoir pour dire tout autre chose, conversation d'agent double, cette fois, entre les vivants et les morts, mais aussi entre les anciens et les modernes.

Le dialogisme de l'écriture machiavélienne est un fait d'évidence. Il se trouve être en étroite relation avec une certaine pratique de la langue florentine dans sa crudité[6] (qui vise à dévoiler) et de la langue savante, latine dans son articulation logique (de là, les *etiam*, les *tamen*, etc.), qui vise à la reconnaissance des enchaînements rationnels et relève d'un art d'écrire de la dissimulation pour une lecture sensible à la stratégie du discours.[7] Elle relève plus fortement d'une écriture de la trahison soudaine et subreptice[8] que de la ruse calculée. Elle met en rapport une vivacité d'esprit ou bon sens politique avec une pensée dissimulée et dont le jeu des structures qui se chevauchent fait entendre des pensées latentes.

La vivacité du timbre se donne différemment dans le rapport aux anciens et aux contemporains. Dans le dialogue avec les contemporains, la conversation secrète est par excellence celle qui concerne ce que les grands personnages politiques, que Machiavel a rencontrés dans ses légations, lorsqu'il était conseiller politique auprès de la république florentine de Pierre Soderini, lui ont dit sous le sceau du secret et le mode de la confidence : Ainsi en est-il de la conversation secrète de Borgia, précédant sa chute :

> […] et lui-même me dit, les jours où Jules II fut élu, qu'il avait pensé à ce qui pouvait naître lorsque son père mourrait et qu'à tout il avait trouvé un remède, hormis qu'il ne pensa jamais qu'au moment de cette mort il serait lui-même sur le point de mourir.[9]

Le secret révèle la confusion des destins, l'énigme de la Fortune qui paralyse l'exercice de la *virtù* de Borgia, il touche à l'inconnu de la relation paradoxale entre Fortune et *virtù*. L'écrit peut également rapporter un dialogue ou un jeu de

6 Nicolas Machiavel, *Le Prince*, [Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, 1532] traduction et commentaire de Jean-Claude Zancarini et Jean-Louis Fournel, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

7 *Cf*. Leo Strauss, *Pensées sur Machiavel*, [*Thoughts on Machiavel*, 1958], traduit par Michel-Pierre Edmond et Thomas Stern, Paris, Payot, 1982.

8 *Cf.* Gérald Sfez, *Le Prince sans qualités*, Paris, Kimé, 1998.

9 Machiavel, *Le Prince*, *op. cit.*, ch. VII, § 41.

réparties sur le secret de la politique des peuples. Ici la conversation secrète est une leçon de politique :

> En effet, comme le cardinal de Rouen me disait, écrit Machiavel, que les italiens n'entendaient rien à la guerre, je lui répondis, quant à moi, que les Français n'entendaient rien à l'Etat, car, s'ils s'y entendaient, ils ne laisseraient pas l'Eglise s'élever à une telle grandeur.[10]

Les conversations rapportées avec des grands personnages contemporains instruisent du secret de l'histoire actuelle. Elles se poursuivent dans la mise à l'épreuve au-dehors de la conversation rapportée de la validité des propos. Ainsi Machiavel termine l'analyse de l'échec de Borgia en cherchant à montrer combien, contrairement aux propos rapportés, cet échec est dû au défaut de *virtù* de Borgia qui laisse élire au Saint-Siège, alors qu'il aurait pu l'éviter, un de ses anciens ennemis, un homme qu'il avait offensé, perdant ainsi tout jugement politique. Le dialogisme avec les Anciens revêt bien davantage la forme de l'entretien et de la discussion qui critique directement certains éléments en faisant usage d'autres réflexions ou expériences de l'antiquité, selon un jeu stratégique, de manière à reconstruire une pensée politique moderne faite de pierres des divers édifices anciens.

Une forme de dialogisme où l'autre s'inscrit dans cette écriture, où la tournure dialoguée affleure constamment pour scander différentes fonctions du discours. La multiplicité des pronoms (tu, noi, voi, io, loro) déploie la dispersion du sujet de l'énonciation et marque un sujet émergeant dans l'oralité, différemment situé dans l'action selon les perspectives, l'instant instable où le sujet du discours parvient à se mettre en phrases. La partition des pronoms personnels paraît souvent répartir différents rôles et pôles interprétatifs de la situation. Dans le recours aux pronoms se joue fréquemment, lors même que les énoncés qui les comportent divergent, l'appel à un mode d'énonciation qui est celui du paradoxe.

Il est remarquable que l'expression « je » ou « moi, je dis », « moi, je veux » intervienne presque toujours en réponse à une objection supposée ou à une thèse déjà évoquée sous un autre pronom à laquelle Machiavel veut s'opposer. Le sujet singulier apparaît comme le mode de la réplique qui dénonce une idéologie politique pour donner à entendre le vif d'une vérité effective de la chose. L'humeur du « je » est celle de la colère devant l'illusion, le « je » est un être de colère, parce que de réveil d'une illusion, cherchant à son tour à réveiller les autres. Il fait signe vers l'autorité du jugement, et, le plus souvent, vers l'écart de Machiavel à l'égard des discours qui font autorité ou qui représentent l'autorité du moment, il annonce l'originalité sous cette forme du « moi, je crois (io, credo) », ce que Leo Strauss appelle ironiquement « le credo » de Machiavel,[11] où la mise en scène de la désillusion a vocation persuasive. Le *io credo* ou *io dico*

[10] *Ibid*., ch. IV, § 48.
[11] *Cf*. Strauss, *op. cit.*, p. 139.

témoigne d'une forme de dialogue avec d'autres points de vue pour les récuser et s'en départir.

Le dialogue est de rupture, il scande une discontinuité et manifeste une décision de détachement. Il dessine une ligne de résistance réaliste aux illusions de la phrase morale ou de la phrase de la paix naturelle entre les hommes. Ainsi, lorsqu'il est question du choix du Prince entre le gouvernement par les voies de douceur ou par celles de la sévérité, de la cruauté et de toute forme qui suscite la crainte et non l'amour. Ainsi, lorsqu'il est question de la critique usuelle des tumultes à Rome, Machiavel écrit :

> […] *moi, je dis* que ceux qui blâment les querelles du sénat et du peuple, condamnent ce qui fut le principe de leur liberté, et qu'ils sont beaucoup plus frappés des cris et du bruit qu'elles occasionnaient sur la place publique que des bons effets qu'elles conduisaient.[12]

Non moins remarquable est le fait que le tutoiement ou quelquefois le vouvoiement représente le langage du conseil et renvoie couramment à la reconnaissance de la dureté des faits et de la méchanceté de l'homme, du devoir d'en prendre acte pour se préserver et pour bien agir pour la cité comme pour soi-même. L'énoncé s'adresse, bien sûr, au gouvernant, mais il revêt la tournure universelle de conseil prodigué à tous et du discours qu'il faut se dire à soi-même afin d'admettre contre notre vœu profond une vérité que l'on s'oblige à reconnaître, comme on se force à rester éveillé. Le dialogue suit ici un cours d'intériorité, celui du conflit intérieur et de l'insupportable à admettre, et d'autant plus que l'énoncé de vérité effective du mal renvoie très souvent à une autre figure du paradoxe et de l'ironie comme dans la formule : « si du moins on peut dire du bien du mal », le devoir de supporter la contradiction logique et de désubstantifier le bien et le mal si l'on veut reconnaître le réel. Le paradigme en est le passage du chapitre XVIII du *Prince* :

> Et si les hommes étaient tous bons, ce précepte ne serait pas bon ; mais parce qu'ils sont méchants et qu'ils ne l'observeraient pas [la promesse] à ton égard, toi *etiam* tu n'as pas à l'observer avec eux.[13]

On le retrouve également à l'œuvre dans cet autre passage :

> Tu as pour ennemis tous ceux que tu as offensés en occupant ce principat, et tu ne peux garder pour amis ceux qui t'y ont mis, parce que tu ne peux les satisfaire comme ils l'avaient supposé, et parce que tu ne peux user à leur encontre de médicaments puissants, puisque tu es leur obligé.[14]

Ou encore, dans cet autre :

[12] Nicolas Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live,* traduit par Toussaint Guiraudet, édité et annoté par Annick Pélissier, Paris, Les Belles Lettres, 2022 [Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, 1531], ici : liv. I, ch. 4.

[13] *Id*., *Le Prince*, *op. cit*., ch. XVIII, § 9.

[14] *Ibid*., ch. III, § 3.

> Ils veulent bien être tes soldats tant que tu ne fais pas la guerre ; mais dès que la guerre vient, ils ne veulent que fuir ou s'en aller.[15]

Le vouvoiement, pour sa part, fait le plus souvent appel aux qualités d'observation de l'interlocuteur imaginaire dans le fait de remarquer un fait essentiel, langage qui n'est plus de conseil ou de prescription, mais de description d'un fait notable et d'instruction. Ainsi :

> Maintenant, si vous considérez de quelle nature était le gouvernement de Darius, vous constaterez qu'il est semblable au royaume du Turc.[16]

Ou encore :

> Avez-vous considéré, dans une ville semblable à celle-ci, combien importe et combien est gaillard le nom de la liberté, qu'aucune force ne dompte, qu'aucun temps ne consume et qu'aucun mérite n'égale ?[17]

Ce dialogisme est de l'ordre de la tournure plutôt qu'une répartition distincte des rôles : il n'est pas rare que ce qui est énoncé à tel endroit sous une forme personnalisée d'implication du je ou d'interpellation d'un tu ou d'un vous, comme d'appel à un nous commun, se retrouve ailleurs énoncé sous un autre mode d'énonciation, neutre et impersonnel, épousant le régime de la phrase philosophique, c'est-à-dire de la vérité indépendante du sujet qui la profère. Ainsi, par exemple, l'interpellation sur la méchanceté de l'homme revêt une forme impersonnelle dans les *Discours* ;[18] de même, l'observation faite nommément sur le nom de la liberté des *Histoires florentines* se retrouve à l'impersonnel comme une généralité ou une universalité dans les *Discour*s, ou, comme il écrit dans *le Prince* au chapître V :

> En effet, elle a toujours pour refuge le nom de la liberté et les ordres anciens que ni longueur de temps, ni bienfaits ne font oublier.[19]

Cette différence de registres ne différencie pas un écrit de l'autre, *le Princ*e ou *les Discours* ou les *Histoires florentines*, elle traverse chacun de ses textes et marque l'aisance de transposition du régime d'assertion dialogique à celle qui ne l'est pas. Elle ne signifie pas pour autant que la tournure dialogique soit une rhétorique de la persuasion, de circonstance de performativité et d'allure effervescente donnée au texte, renvoyant au régime de la stratégie adressée dans telle situation à tel interlocuteur. Elle représente, au contraire, une manière de penser

15 *Ibid*., ch. XII, § 7.
16 *Ibid*., ch. IV, § 16.
17 Nicolas Machiavel, *Histoire de Florence,* traduction nouvelle par F. Tétard [Niccolò Machiavelli, *Istorie fiorentine,* rédigées entre 1520 et 1524], Amsterdam, Henri Desbordes, 1694, liv. II, p. 34.
18 *Cf. id.*, *Discours*, *op. cit*., liv. I, ch. 4.
19 *Id*., *Le Prince*, *op. cit*., ch. V.

ou de traiter de l'universalité sous un mode qui intériorise le point de vue de l'objecteur ou qui accueille la contradiction.

Ces différentes fonctions du dialogue par le biais des pronoms scandent la configuration dialogique du texte et se trouvent en rapport avec une forme de pensée en gestation constante. La présentation proprement dialogique accentue seulement le caractère dialoguant de l'œuvre avec les anciens et avec l'expérience, comme son caractère interrogatif. La présentation en propre constitue la mise en scène d'un dialogisme essentiel de la pensée et en accompagne le procès de clarification. Elle accompagne la rupture machiavélienne avec d'autres points de vue, esquisse la refonte d'éléments antérieurs prélevés et reconfigurés dans une autre pensée, construite simultanément et à un même degré avec et contre les pensées avec lesquelles elle dialogue.

Cette scénographie du dialogue prend souvent la forme d'un dialogue intérieur. La mise en scène est celle d'un dialogue de soi à soi, par où Machiavel est le nom pour ce qui occupe plusieurs places et qui fait s'entre-entendre (comme s'entre-voir) différents points de vue qu'il « joue » à tour de rôle sur une même scène de la pensée. Le modèle en est le perspectivisme des points de vue, livrant son paradigme dans le rapport dans l'hétérogène entre le point de vue de la montagne (le gouvernant) à la plaine (le peuple) et celui de la plaine à la montagne : modèle de l'entre expression des points de vue et de la faculté de faire que l'on enjambe ce qui paraît aux yeux, illusoirement : – le sens de la vue est immédiat (tous les hommes savent voir) et prend toujours la partie pour le tout – pour en venir à sentir, toucher de la main la récollection des partialités, en pleine connaissance de la réalité rugueuse qui ne se totalise jamais.

Il y a là un dialogisme intérieur qui va de la différence d'appréciation à une contradiction interne maintenue. Cette contradiction passe souvent inaperçue du fait même d'une pensée frappée au sceau du mode de la conversation, particulièrement dans *le Prince*, qui procède par dérivation et changement d'enjeux du dialogue, et trouve son régime dans le changement de situation des mêmes éléments, procédant par séquences conceptuelles qui, elles, renvoient à différents champs de causalité, et requérant pour chaque section d'enchaînement un consentement fragmentaire pour un univers de sections qui empiètent les unes sur les autres.

Le dialogue avec les autres y est un dialogue avec soi-même, une conversation que Machiavel se tient et où il lui arrive de tenir différents rôles de la scène sans donner raison à un rôle contre l'autre. Cette dernière conversation secrète est vive, car elle est changeante, elle épouse le passage d'une idée ou d'une phrase à son contraire. Toute la pensée dialoguée de Machiavel est une mise en débat qui ne relève pas de la plaidoirie comme ce sera le cas avec l'écriture en partie double de *l'Histoire d'Italie* de son ami Guichardin, où ce dernier confronte des plaidoyers contradictoires dans l'évaluation d'une situation devant un tribunal imaginaire de la raison prudente, du jugement, pour trancher en juge cette fois. Ici, au contraire, la mise en débat est une agitation perpétuelle, une effervescence de la question qui procède du naturel des humeurs changeantes et le suscite. Si

le dialogue avec les autres (les contemporains, les Anciens comme les Modernes) est aussi un dialogue intérieur et se donne là, c'est parce que l'intériorité est contraste permanent, variété incessante, volte d'une humeur à l'autre, jeu du naturel épousant l'être-même de la Nature. Le franc-parler ainsi que la parole chiffrée avec et contre l'autre prennent tous deux sens de cet enracinement dans un naturalisme où le sujet passe d'une position à l'autre et d'un ton à l'autre, mi-grave, mi-léger, et d'un ton péremptoirement décisif à un autre de même énergie. La variabilité de l'humeur est, pour Machiavel, essentielle à la complexion du jugement et trouve son expression dans le dialogisme. Elle définit les traits de la duplicité légitime du sujet. En témoigne l'exemple de Laurent de Medicis dont Machiavel nous dit qu'« à bien considérer sa vie mi-grave mi-légère, il semblait qu'il y eût deux êtres en un, joints par quelque inconcevable jointure ».[20] Cette variabilité définit une complexion liée à la défaillance mélancolique et à une vitalité, une santé ou une énergie de corps et d'esprit, donnant lieu à un exercice du jugement exemplaire : elle représente simultanément un trait essentiel de la maladie mélancolique et son remède lui-même[21].

Le changement de position philosophique ressortit de cette variabilité de l'humeur dans le droit fil de l'accord avec la situation et de la sujétion au naturel. Il s'inscrit en même temps dans le cadre d'une écriture stratégique toujours déterminée par le destinataire de l'adresse et le dessein projeté. L'écriture de la pensée n'en est pas pour autant subjective et circonstancielle, elle marque chaque fois, la prétention possible à l'universalité de telle ou telle position, et l'adéquation à une multiplicité d'adresses et d'enjeux. Elle permet de juger de la place de l'autre et d'occuper les différentes places, selon un dialogisme intérieur autant qu'extérieur, scandé par une vivacité de ton et la multiplication des pronoms personnels : je, tu, nous, vous, etc., ce qui fait coïncider l'évanescence d'un sujet à l'état naissant avec l'effervescence de l'action et de la présence à la variété du monde.

Le dialogisme de l'écriture machiavélienne, suivant la variété des humeurs face à la variété du monde, est tout à fait manifeste dès l'écriture du *Prince* et revêt, dans *le Prince* comme dans les *Discours* (pour ne citer qu'eux), une forme hardie et abrupte.

20 Machiavel, *Histoire de Florence*, *op. cit.*, liv. VIII, p. 36.

21 C'est en ce sens que la notion d'humeur considérée dans son caractère composé et son alternance a été lue dans la tradition et référée effectivement au témoignage de Machiavel. Ce dernier aurait ainsi, à travers l'exemple médicéen comme avec celui de Castruccio Castracani da Lucca, fait ressortir la complexion paradoxale de la mélancolie dans l'acuité du jugement, de même qu'il aurait montré l'analogie entre le caractère mêlé de toute humeur et celui composite de tout régime politique (*cf.* aussi : Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie* [1621], trad. Par Bernard Hoepffner, Paris, José Corti, 2000, I, pp. 186 et 290, et II, pp. 937sq.). Preuve, s'il en fallait une, de la corrélation machiavélienne entre le jeu des humeurs dans la constitution du lien social et politique et le jeu des humeurs de l'humanité machiavélienne, celle de l'acteur autant que de l'auteur.

Une lettre de Machiavel à Francesco Vettori du 15 Janvier 1515 témoigne de ce naturalisme allégué de la variété des humeurs et du passage d'une humeur à son contraire qui prend sens dans le dialogue théorico-politique :

> Qui verrait nos lettres, honorable compère, et leur diversité, s'émerveillerait fort : il lui semblerait tantôt que nous sommes gens braves entièrement voués aux grandes choses, que nos cœurs ne peuvent concevoir nulle pensée qui ne fût d'honneur ou de grandeur. Mais ensuite, tournant la page, ces mêmes gens lui apparaîtraient légers, inconstants, paillards, entièrement voués aux vanités. Et si quelqu'un juge indigne cette manière d'être, moi je la trouve louable, car nous imitons la nature, qui est changeante, et qui imite la nature ne peut encourir blâme. Bien que nous manifestions d'ordinaire cette versatilité dans des lettres différentes, il me plaît cette fois de la montrer en une seule, comme vous le verrez, si vous lisez l'autre page. Raclez-vous la gorge.[22]

La variabilité de l'humeur ne se joue pas seulement entre celle grave pour les choses politiques et celle légère pour celles de l'amour, elle se réfracte dans le domaine des choses prétendues graves, se joue en gravité et en légèreté dans les choses politiques elles-mêmes et prend tous les tons de l'arc-en-ciel des passions en même temps que de la dissension des raisons, de sorte que c'est dans un même écrit politique et quelquefois dans la même page que l'interlocuteur est convié de se racler la gorge.

Elle signifie également que, dans le dialogue interne-externe sur le politique, nous tenons des affirmations contradictoires, comme il nous arrive de désirer et penser un extrême après l'autre, sans atteindre de position médiane, sinon par fait de cette humeur particulière, la tranquillité d'esprit, et qui n'est pas davantage un critère qu'une autre, comme nous désirons le mal autant que nous désirons le bien.

La pensée dialoguée du contradictoire selon la variété de l'humeur fait corps avec une complexion de l'homme qui est celle du désir contradictoire. Il n'y a de vivacité du dialogue et de superposition par empiétement entre le dialogue avec les autres et le dialogue avec soi-même que pour une complexion de l'homme attiré par le mal autant que par le bien. L'œuvre toute dialoguée de Machiavel est de mise en abîme en raison même du caractère paradigmatique de la complexion naturelle de l'homme. L'éloge de la contradiction est l'éloge du devenir et le suspens du blâme à l'égard de l'adversité de l'homme.

La conversation secrète est ainsi simultanément de l'ordre de la constitution d'une pensée qui recompose des éléments empruntés et d'une mise en évidence d'une contrariété non moins constitutive. L'énigme de la pensée machiavélienne est celle de l'élaboration d'une *construction* qui est également *variation* ou

[22] Nicolas Machiavel, « Lettre de Machiavel à Francesco Vettori du 15 Janvier 1515 », dans : *id*., *Lettres à Francesco Vettori : « Vous savez que le premier devoir d'un prince… »*, traduction Jean-Vincent Périès, Paris, Rivages, 2013, s.p.

mobilité et d'une *mobilité* qui est également *contradiction* soutenue dans un même temps qui est le temps de l'unité de l'œuvre.

Le dialogue avec les Anciens déploie de manière particulière cette conversation secrète. Le dialogue est constant dans *le Prince* comme dans *les Discours* ou les *Histoires florentines* du fait des références explicites ou des allusions implicites, voire de la réécriture de passages entiers tirés des œuvres des écrivains de l'Antiquité. Machiavel cite Cicéron, Xénophon, Tite-Live, Tacite, et recopie non seulement des phrases mais des paragraphes entiers d'auteurs comme l'Aristote de *l'Ethique à Nicomaque* ou le Polybe des *Histoires* qu'il infléchit dans un sens ou un autre et fréquemment dans un sens opposé.

La conversation secrète a lieu sous la forme de l'entretien et dans le jeu d'une référence avec et contre une autre, quelquefois même dans la manière qu'a Machiavel de rapporter une référence qu'il falsifie, mais elle est particulièrement évidente dans la réécriture silencieuse et inavouée en ses différentes fonctions : de reprise pour la réinscription dans un autre ensemble argumentatif, d'inflexion qui parvient à en inverser le sens.

Le dialogue prend la forme du jeu stratégique d'un auteur antique avec et contre un autre dans la construction de la pensée proprement machiavélienne. La modernité tient ici au fait de recomposer un nouvel édifice avec des vieilles pierres hétérogènes et qui, à première vue, s'opposent ou sont disparates entre elles. C'est particulièrement le cas dans les commentaires que sont les *Discours sur la première décade de Tite-Live*. La stratégie dialogique qu'il suit dans les *Discours* est, à cet égard, éclairante.

Machiavel commence par une réécriture silencieuse de la lettre même des *Histoires* de Polybe qui le conduit à reprendre la comparaison effectuée par Polybe entre le modèle de Sparte de la constitution achevée fondée sur un gouvernement mixte garantissant d'emblée et *a priori* la stabilité politique – qui représente le modèle – et celui de Rome et de la constitution élaborée progressivement au gré des hasards et des difficultés internes ou externes que la cité rencontre et qui s'élève avec peine à un degré comparable à celui de Sparte. Or, tout en recopiant des passages entiers, Machiavel va inverser la hiérarchie, en montrant combien la formule romaine, sensible au devenir et à l'histoire, fût seule capable de garantir l'expression véritablement républicaine des différentes classes de la société, le parti des Grands et celui du peuple, d'asseoir l'autorité politique dans son indépendance, et de permettre l'expansion de la cité dans un monde où, universellement, les choses sont condamnées à monter ou à descendre, où il n'est pas de stabilité sans expansion. Le renversement de la hiérarchie se fait – d'un côté (côté Rome) – grâce à la démonstration des bienfaits des tumultes, et par l'illusion de l'équilibre dans un gouvernement mixte – de l'autre (côté Sparte).

Or, pour que ce dialogue silencieux ait lieu avec la réflexion polybienne, il faut d'abord que la conversation tenue secrète soit de l'ordre du consentement fragmentaire – et l'étude du dialogisme machiavélien fait voir des degrés dans ce consentement. Il faut ensuite que Machiavel ne conduise jamais une conver-

sation secrète sans en conduire une autre qui échappe à la première et c'est de cette seule manière que le dialogisme de l'œuvre est un dialogisme à plusieurs. Ainsi, Machiavel défait la synthèse polybienne par le recours à Tite-Live et à son analyse des causes précises des tumultes, la radicalité des divisions à Rome entre les Grands et le peuple, portés, les uns par l'abus du désir de pouvoir, les autres par l'abus du désir de la liberté[23] et en reprend très explicitement ou nommément l'analyse[24] en procédant à une réécriture de passages entiers du texte de Tite-Live. Cette conversation avec un autre que Polybe lui permet de construire sa propre intelligibilité du politique. Mais il ne l'élabore précisément que grâce à son dialogue inavoué avec Cicéron : De ce dernier, Machiavel reprend l'idée d'une certaine positivité de la division qu'il radicalise[25] pour autant que Cicéron ne la justifiait que prise dans de justes bornes[26] et il la reprend compte tenu de sa critique du gouvernement mixte, fondé sur la défiance à l'égard du peuple, en ayant à nouveau recours à l'autorité de Cicéron pour sa critique de l'opinion fausse d'un prétendu manque de sagesse du peuple.

L'idée de bienfaits possibles des tumultes comme moteur de l'institution de lois solides respectant la division sociale tout en unifiant la cité autour du bien civil naît du jeu entre ces degrés de consentement à différentes adresses et des négociations de l'écrit depuis de multiples conversations secrètes en simultané. De même, Machiavel surimprime sur le modèle du conflit des désirs (du pouvoir et de la liberté) à la fois la logique dantesque de la querelle de droits présente dans *la Monarchie* et le modèle médical du mélange des humeurs hérité de Galien, sans y faire allusion. L'autorité dont il se revendique, celle du seul usage de son jugement de raison, s'appuie sur ce jeu stratégique de conversations secrètes sous des formes d'expression, chaque fois, particulières.

La conversation secrète peut, par ailleurs, fort bien, en appeler à l'esprit de la pensée d'un auteur contre sa lettre même : ainsi en est-il, par exemple, de la référence à Tite-Live à propos de la loi « surda et inexorabilis » contre l'assentiment de Tite-Live à l'attitude romaine de compenser peines et récompenses en absolvant Horace de son crime privé contre sa sœur qui déplorait la mort de son époux dans le combat entre les trois Horaces et les trois Curiaces. La conversation secrète peut également conjuguer dans le même écrit la réfutation d'une thèse de Tite-Live, réfutation mise en scène dans un dialogue fictif, quant au rôle imparti à la Fortune dans le cours de nos actions[27] et l'assomption de

23 *Cf*. Tite-Live, *Histoire romaine*, 2 vol. (liv. I-V ; liv. VI-X), Paris, Flammarion, 1995, [Titus Livius, *Ab urbe condita libri*, entre 27 et 24 av. J.-C.], ici : liv. II, pp. 53-54, pp. 65-66, et liv. IV, pp. 6-7.

24 *Cf. Machiavel*, *Discours*, *op. cit.*, liv. I, ch. 4-6 et ch. 46.

25 *Cf. Ciceron*, *Les Catilinaires de Cicéron* [Marcus Tullius Cicero, *In Catilinam* I-IV, 63 av. J.-C.], françois-latin, traduction de Joseph Thibault, Paris, Hachette, 1849, réed. 2013, ici : Catilinaire III, § 10.

26 *Cf. id*., *Dialogue sur l'amitié par Cicéron*, traduit en français avec le texte latin en regard et des notes par A. Legouëz [*De amicitia*, 44 av. J.-C.], Paris, Hachette, 1893, ici : ch. XXV, 95.

27 *Cf. Machiavel. Discour*s, *op. cit*., liv. II, ch. 1.

cette thèse plus loin.[28] Cette stratégie épouse les traits de la mobilité autant que de la faculté de soutenir la contradiction dans le temps d'une œuvre qui fait sens, ce qui signifie à la fois que le dialogue est interminable et qu'il découvre une contrariété d'approches indépassable, et dont il s'agit d'élaborer la pertinence.

La conversation secrète touche, en vérité, le statut même de l'écrit. Deux exemples nous le feront saisir : l'un qui porte sur la nature du rapport de Machiavel à l'Antiquité, l'autre sur celle de son rapport à la philosophie.

Concernant le premier rapport, indépendamment du fait que toute revendication de modernité est un geste ancien, et Machiavel n'échappe pas à la règle – le *Proemio* annonçant sa modernité répète une formule de Dante, et, plus loin, de Polybe –, il est un passage de Machiavel tout à fait significatif de la manière de l'articuler qui est un bel exemple de conversation secrète dont le secret ici est d'autant plus fort qu'il nous conduit à l'énigme d'une indécidabilité. Ainsi, lorsque Machiavel veut soutenir l'argument selon lequel la sévérité des peines est plus appropriée que les voies de la douceur pour gouverner,[29] Machiavel attribue ce point de vue qu'il récuse dans un premier moment – pour le faire sien dans un second moment – à un passage de Tacite.[30] L'argument qu'il fait mine de reprendre de Tacite pour se déprendre d'autres auteurs romains ne correspond d'ailleurs nullement à ce qu'en dit Tacite au point que le passage auquel Machiavel fait référence dit très exactement le contraire. Il s'agit là d'une stratégie argumentative à plusieurs fonds de feintes : la feinte d'exhibition d'une autorité des anciens, la feinte de s'en déprendre et celle de ne faire qu'y revenir, pour couvrir sa modernité du manteau de l'antique. Or, si l'on se rapporte au texte même, l'écrit machiavélien trahit une suprême ironie. En effet, le texte des *Annales* dit ceci :

> Mais celui qui, surtout, introduisit des habitudes d'austérité fut Vespasien, lui-même se vêtant et se nourrissant à la mode antique. Si bien que la déférence envers le prince et le désir de l'imiter furent plus forts que le châtiment prévu par les lois et que la crainte.[31]

L'attitude qui fut celle de l'empereur Vespasien, dont parle Tacite, de donner la préférence aux voies de la douceur plutôt qu'à celles de la sévérité de la loi, liées à l'emploi du mal, revêt ce caractère bien particulier : les voies de la doueur sont précisément ici celles de l'exhibition de la vertu et d'une passation de l'imitation des anciens. Elles passent par l'imitation du prince qui lui-même imite les mœurs antiques. Le geste machiavélien qui y fait référence et en falsifie le sens, lui faisant dire le contraire, se comprend dès lors à la fois comme une référence à l'Antiquité et comme un trait d'ironie à l'égard des anciens qui confine à une

28 *Cf. ibid*., liv. II, ch. 29.

29 *Cf. ibid*., liv. III, ch. 19-23.

30 *Cf. ibid*., liv. III, ch. 19.

31 Tacite, *Annales*, [Publius Cornelius Tacitus, *Annales*, entre 110 et 120 ap. J.-C.], édition par Pierre Grimal, version complète des 16 livres, traduction de Jean-Louis Bournouf, 1859, Paris, Gallimard, 1993, ici : liv. III, ch. 5.

critique en règle, puisque toute cette section des *Discours*[32] vise, pour le cas des républiques comme des principautés, à donner la préférence aux voies de la crainte (sévérité de la loi et cruauté de l'autorité gouvernante) sur les voies de la douceur. La question se pose de savoir qui est visé par ce trait d'ironie de la conversation secrète : l'Antiquité elle-même et le fait de la prendre pour modèle, ou, au contraire, l'imitation des anciens lorsque cette dernière est servile ? À l'épreuve de cette conversation secrète qui s'appuie sur un tableau dans le tableau, cette mise en abîme de la valeur de vérité du discours, on a là un bel exemple de l'équivocité machiavélienne ou de son indécidable qui convoque simultanément l'Antiquité et la récuse en même temps, donnant sens à tout autre chose qu'une muette imitation.

Et, de même, sur la question de savoir si Machiavel se pense comme philosophe ou en rejette le titre et sur sa position à l'égard de la philosophie, ce dialogisme multiple permet de saisir l'indécidabilité de la question.

D'une part, en effet, Machiavel, définissant le politique comme devant se préoccuper des armes et non des lettres, paraît rejeter la philosophie de la cité en réitérant le geste des philosophes d'expulsion des poètes de la cité, cette fois, à l'adresse des philosophes eux-mêmes :

> C'est ce que Caton avait parfaitement senti, lorsque les philosophes Diogène et Carnéade furent envoyés d'Athènes comme ambassadeurs auprès du Sénat. Voyant que la jeunesse romaine commençait à suivre ces philosophes avec admiration et qu'une foule de maux pouvait en résulter pour sa patrie, il fît arrêter qu'à l'avenir aucun philosophe ne serait admis dans Rome.[33]

Mais, d'autre part, dans les *Discours* (au livre III)[34] ainsi que dans *le Prince* au chapitre XIV, Machiavel, livrant la définition de la politique comme préoccupation de la guerre, prend pour modèle de guerrier celui qui est connaisseur des lieux et fait implicitement référence à Epaminondas : qui liait les lettres et les armes et pratiquait la philosophie comme science des lieux de l'histoire ; il fait allusion à la pensée que Xénophon se faisait de la chasse comme image de la philosophie (la faculté d'échapper aux leurres des opinions) pour l'opposer à l'analogie entre la pensée et la chasse que les sophistes défendaient. Le nom de Xénophon est là pour rappeler l'exercice de l'action politique à une certaine pratique de la philosophie comme science de la complication des choses venue d'un savoir lettré.

Le traitement de ces rapports à l'Antiquité et à la philosophie témoigne de la complexité du processus de détachement qui est aussi la négociation du point d'attache. Contre toute apparence, Machiavel ne se démarque de l'Antiquité comme de la philosophie que pour se rapporter autrement à leur exemple. Le

32 *Cf. Machiavel*, *Discours*, *op. cit.*, liv. III, ch. 19-23.
33 *Id.*, *Histoire de Florence*, *op. cit.*, liv. IV, p. 1.
34 *Cf. id.*, *Discours*, *op. cit.*, liv. III, ch. 39.

secret de la conversation tient dans les deux cas à la manière de paraître se déprendre pour entretenir, à l'insu du déclaratif, une négociation secrète avec l'Antiquité comme avec la Philosophie. L'attente inquisitrice du penseur machia vélique se voit, à chaque fois, déçue.

Ce dialogisme de l'œuvre concerne le travail de l'œuvre dans son universalité. Il concerne à la fois le long travail d'élaboration de la construction dernière, au fil de son exposition à la mobilité, et la mise en chantier définitif ou l'œuvre à considérer comme état des questions. Cette dualité se joue à un haut degré dans le fait de l'élaboration de la matière historique que les événements contemporains lui livrent, c'est-à-dire dans la mise en forme de l'expérience, qui représente, avec l'étude des Anciens, la seconde source de sa réflexion. Elle est ainsi tout à fait sensible dans le traitement machiavélien des modèles modernes, comme celui de Francesco Sforza, et, de façon bien plus importante, de César Borgia.

Dans le chapitre VII du *Princ*e, Machiavel fait référence à Francesco Sforza comme de celui qui « avec les moyens qui convenaient, et avec une grande *virtù*, d'homme privé, devint duc de Milan ». Or, dans les *Histoires florentines*, Machiavel en parle comme d'un

> […] aventurier et principion, un de ces traîneurs de guerre, réduisant la profession de se battre à une telle abjection que le moindre des capitaines en qui se fût incarnée même l'ombre de l'antique *virtù* n'aurait pas eu de peine à l'écraser ignominieusement, à la stupeur de cette Italie qui niaisement les célébrait.[35]

Et l'auteur procède à une opération de démystification.[36]

Le traitement du modèle de César Borgia est encore plus remarquable. Il est établi historiquement que Machiavel procède à une stylisation dont il avait lui-même conscience. Contrairement au portrait qu'en donnera Machiavel dans *le Prince*, César Borgia paraît un prince dépourvu de la détermination d'esprit et de la fermeté d'âme que Machiavel y verra, faisant preuve, à maintes reprises, d'hésitations et de dénégations, ne disposant pas de troupes véritablement siennes et ne s'émancipant guère de la tutelle de son père, le pape Alexandre. Mais il est plus essentiel encore de remarquer les variations opérées dans la reprise des éléments déterminants, la relation machiavélienne entre le compte-rendu des faits bruts et le travail de stylisation, d'une part, celle entre les différentes esquisses de stylisation, d'autre part. Le dialogisme de l'œuvre tient ici à cette conversation secrète avec soi-même où, à chaque esquisse ou tableau, le jeu entre stylisation et démystification se poursuit différemment.

35 *Id.*, *Histoire de Florence*, *op. cit.*, liv. II, p. 39.

36 *Cf.* Gérald Sfez, « La vérité suivante – Machiavel », dans : *Rue Descartes*, nº 8/9, *Mensonge et image*, novembre 1993, pp. 99-123, ici : p. 115 sqq., [en ligne] : https://www.jstor.org/stable/40978362, consulté le 31 janvier 2024.

Les récits que donne Machiavel des actions de Borgia lors de ses légations (de juin 1502 à janvier 1503), repris ensuite dans le traité *Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello amazzare Vitellozo Vitelli, Oliverotto da Fermo, il signor Pagolo e il duca di Gravina Orsini*,[37] comme dans le *Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati*,[38] tous deux de 1503, sont sensiblement différents de celui *du Prince*. En 1502, Machiavel présente le duc comme « plus rusé que puissant », ne disposant pas de ses propres troupes mais de troupes louées et très dépendant du pouvoir paternel et fort peu déterminé dans ses décisions. Ce qui va faire changer le jugement de Machiavel et le conduire à dialoguer avec ses propres rapports devant l'événement au point d'en *réécrire l'histoir*e, c'est l'action de remise en ordre de la Romagne par la nomination de Rimirro d'Orco, homme expéditif et cruel, puis de son exécution dès lors que ce dernier s'est rendu odieux. Dans une lettre du 23 Décembre 1502 aux Dieci, Machiavel soulignait au contraire comment César Borgia, devant la montée de l'impopularité de Rimirro, avait jeté ce dernier dans un cachot, et parlait de lui comme d'un homme contraint de céder à la foule, en situation de faiblesse et par marque de faiblesse : « On se demande s'il ne va pas le sacrifier à ces peuples, qui en ont un très grand désir ».[39] Trois jours plus tard, dans une lettre du 26 décembre 1502, Machiavel écrit :

> Ce matin on a trouvé Messer Rimirro en deux morceaux sur la place, où il se trouve encore, et tout le monde a pu le voir. On ne comprend pas bien la raison de sa mort, si ce n'est qu'il a ainsi plu au Prince, lequel montre ainsi qu'il sait faire et défaire les hommes selon leurs mérites.[40]

L'action du duc, soudain élevé au nom de Prince par la plume de Machiavel, est, par la forme qu'elle prend, indissociable de sa mise en spectacle, désormais considérée comme une grande action. La réécriture de l'événement dans *le Prince*, en 1513, effacera complètement les traces d'une quelconque faiblesse du duc, tandis qu'elle ajoutera à l'impopularité de Remirro d'Orco, le danger qu'il faisait encourir au duc lui-même comme une autre source de haine à l'égard de ce lieutenant. Machiavel rapportera l'ensemble de l'action, celle de d'Orco comme bras du prince et celle de son exécution, à une remise en ordre contre la puissance des seigneurs, ayant eu pour but de reconstituer la Romagne dans son unité respectueuse de la division des rôles entre les Grands et le peuple. Il fera

[37] Nicolas Machiavel [Niccolò Machiavelli], *Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello amazzare Vitellozo Vitelli, Oliverotto da Fermo, il signor Pagolo e il duca di Gravina Orsini* [1503], en ligne : https://it.wikisource.org/wiki/Descrizione_del_modo_tenuto_-dal_Duca_Valentino_nello_ammazzare_Vitellozzo_Vitelli,_Oliverotto_da_Fermo,_il_Signor_Pagolo_e_il_duca_di_Gravina_Orsini , consulté le 24 janvier 2024.

[38] *Id.*, *Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati* [1503], [en ligne] : https://it.wikisource.org/wiki/Del_modo_di_trattare_i_popoli_della_Valdichiana_ribellati, consulté le 24 janvier 2024.

[39] *Id.*, « Lettre du 23 décembre 1502 aux Dieci », dans : Machiavelli, *Tutte le opere*, éd. de M. Martelli, Florence, Sansoni, 1992, p. 478.

[40] *Id.*, « Lettre du 26 décembre 1502 aux Dieci », dans : *id.*, *Tutte le opere*, *op. cit.*, p. 479.

voir toute la séquence comme une seule et même scène d'admiration du peuple, allié du prince, d'un peuple satisfait et pris de stupeur devant la réalisation de son désir sans qu'il ait eu le désagrément de l'effectuer lui-même, c'est-à-dire de gouverner, conformément à son vœu profond de ne pas être dominé sans prendre la responsabilité du pouvoir. Le récit du *Prince* aussi bien dans le chapitre VII que dans le chapitre XVII est la réécriture de la scène reprise dans la théorie politique machiavélienne qui la soutient, au point de revêtir une forme encore plus laudative et stylisée dans une autre lettre de Machiavel du 31 janvier 1515 :

> Le Duc de Valentinois, dont j'imiterais toujours les opérations si j'étais prince nouveau, connaissant cette nécessité fit Messer Rimirro gouverneur de la Romagne ; décision qui fit que ces peuples se tinrent unis, craignirent son autorité, s'attachèrent à sa puissance, et firent confiance à cette dernière ; et tout l'amour qu'ils lui portaient, qui était grand si l'on considère sa nouveauté, naquit de sa décision.[41]

L'accent mis ici sur la dimension de l'amour est fort éloquent de la variation que Machiavel ne cesse de faire subir au portrait, non seulement à l'intérieur de l'écriture du *Prince*, mais même après. De même les multiples considérations sur la chute de César Borgia sont de l'ordre de la variation indéfinie : dans *le Prince*, la conversation secrète tient à la confrontation entre les propos rapportés et la fin du chapitre, les uns referant la chute à un fait de Fortune et l'autre à un fait de défaut *de virtù*. Dans les lettres de Machiavel, cette ambiguïté se maintient, ce qui prouve bien que la fin du chapitre du *Prince* n'est pas une résolution, et Machiavel dit abandonner Borgia au temps, père de toute vérité (et qui fait sortir la malignité des choses au grand jour), et donc à la Fortune laquelle est fondamentalement mauvaise, anéantissant toute liberté. On se trouve, à cet égard, dans l'indétermination de savoir qui, de la Fortune ou de la *virtù*, non seulement l'emporte mais a le dessus en général, c'est-à-dire qui décide de la réussite comme dans l'échec. On retrouve là une des intuitions centrales, nourrissant bien des dialogismes interminables de la Renaissance mis en images dans des représentations de l'immortelle polémique entre Fortune et *Virtù* :[42] Vasari peignit sur un des plafonds de sa maison arétine Virtù et Fortuna en lutte : quand on fait le tour de la chambre, c'est tantôt l'une, tantôt l'autre qui paraît avoir le dessus : symbole de ce qui se passe dans la vie.

La conversation secrète de Machiavel avec lui-même au sujet de César Borgia représente un travail d'élaboration ou d'épure du modèle et de complexité de la stylisation, d'une complexité toujours plus grande, dans le même moment où elle est l'incessant dialogue entre styllisation et démystification. La pensée de

41 *Id.*, « Lettre du 31 janvier 1515 », dans : Niccolò Machiavelli, *Opere*, dirigé par Corrado Vivanti, Turin, Einaudi, vol. 2, 1999, pp. 348-351, ici : p. 350.

42 *Cf.* Gérald Sfez, *Machiavel, la politique du moindre mal*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, surtout pp. 138 sqq. et pp. 156 sqq.

l'expérience n'intéresse Machiavel que pour la stylisation qu'il en tire, et ce qu'il saisit de contradictoire avec elle est soit négligé comme de peu d'importance, soit remis en forme afin de donner lieu à un autre éclairage de la question : L'opération de démystification et celle de stylisation se fécondent mutuellement. Les scènes que Machiavel en retire ne représentent pas tant des discours de circonstance ou des stratégies intéressées à des fins particulières que des prétentions à l'universalité différentes en conflit entre elles, des « vérités » en conflit dont la difficulté ne se laisse guère minorer en situant les discours sur le plan relatif d'un art de persuader selon un but purement circonstanciel. Il y a là un dialogue entre des interprétations contradictoires dont Machiavel maintient le jeu.

Or, ce dialogisme de l'œuvre tient à la faculté de parler contradictoirement la même langue. Deux exemples nous le feront saisir : Au chapitre VII du *Prince* ainsi que dans le premier livre des *Discours*, Machiavel déclare ainsi : « et celui qui croit que, chez les grands personnages, les bienfaits nouveaux font oublier les vieilles injures, se trompe ».[43] Or, dans une lettre à Vettori du 10 août 1513, Machiavel soutient le contraire en affirmant que « les bienfaits nouveaux font généralement oublier les vieilles injures »[44] alors même que dans une lettre à Vettori du 29 avril 1513, [45] il soutient le même point de vue que celui du *Prince* et des *Discours.* La différence ne tient ni au genre de discours ni à l'époque dans laquelle Machiavel défendrait une idée et une autre son contraire : la mobilité ne s'explique pas davantage par le genre de discours que par une quelconque évolution de la pensée machiavélienne. Il apparaît bien plutôt que Machiavel se donne le droit de renverser la « formule » ou l'aphorisme. Il en est de même des multiples écritures en sens opposé sur le fait de savoir si la Fortune fait les grands hommes ou non. De même, autre exemple saisissant, dans le chapitre III du *Prince*, Machiavel s'oppose avec la plus grande énergie à la formule qui est dans toutes les bouches et selon laquelle il faudrait profiter des bienfaits du temps, et compter, pour ainsi dire, sur les temps présents, justifiant une politique d'attentisme, lui opposant les vertus d'une prudence qui sait penser le futur et se risquer. Or, cette formule qui apparaît de façon très fréquente de 1507 à 1508, il revient à Machiavel lui-même d'en avoir fait usage dans une *consulta* du 15 novembre 1507.

Cette faculté de faire usage contradictoirement d'une même ritournelle, de la renverser selon la circonstance de la pensée, tient à un rapport à la langue pour lequel l'usage d'une langue tient à cette faculté proverbiale qui est une faculté contradictoire qui se situe au niveau du paradoxe, propre au régime de la conversation. Elle tient, en même temps, à un rapport à la langue pour lequel il

43 Machiavel, *Discours*, *op. cit.*, livre I, ch. 4.

44 *Id.*, « Lettre à Francesco Vettori du 10 août 1513 », dans : *id.*, *Œuvres, op. cit.,* ch. V : *Lettres familières*, pp. 446-453, ici : p. 453.

45 *Cf. id.,* « Lettre à Vettori du 29 avril 1513 », dans : Niccolò Machiavelli, *Lettere a Francesco Vettori e a Francesco Guicciardini (1513-1527)*, éd. par G. Inglese, Milano, Rizzoli, 1989 ; [2]1996, p. 124.

ne faut pas craindre de parler différentes langues comme celles qui nous sont étrangères et d'être envahi par le discours de l'autre. La conversation secrète, c'est la capacité de tenir le discours de l'autre. Cet usage contradictoire de la proverbialité et de l'aphorisme se lie à une pensée paradigmatique de la langue défendue par Machiavel dans le *Discours ou dialogue sur notre* langue : pour laquelle ce qui est décisif dans une langue, c'est le verbe, et la faculté d'accueillir des langues étrangères en les soumettant à la règle de la langue dominante qui est la langue naturelle, comme le fit la langue romaine, à l'image de l'armée romaine puissante des bataillons étrangers qui la composaient et nullement menacée par eux malgré leur très grand nombre. On retrouve dans la pratique machiavélienne des aphorismes à la fois la crudité de la langue naturelle, le rôle essentiel réservé au verbe, et la faculté de parler constamment la langue de l'autre, de l'accueillir, tout en la soumettant à l'économie de ses propres règles.

*

Comment interpréter la pratique de la conversation secrète par où la pensée est sans cesse en mouvement et en débat, tout en soutenant sa contradiction ? S'agit-il d'un usage selon la logique et les besoins du propos ? Il est clair que, considérée dans sa totalité, l'écrit ne peut jamais donner lieu qu'à des consentements fragmentaires[46] renvoyant à des « causalités locales »[47] qui, si on les juxtaposait, risqueraient de conduire à la neutralisation de toute affirmation. Pourtant, on ne peut se contenter d'une explication par le contexte spécifique à chaque interlocution. L'œuvre machiavélienne tient à la possibilité de soutenir dans le même temps qui est le temps de l'œuvre, des affirmations contradictoires, de faire usage de mise en formes opposées d'une même matière formulaire, voire de faire dire aux mêmes expressions des sens opposés en sollicitant l'expression comme c'est le cas avec l'expression de « moindre mal », consonant initialement avec une politique d'attentisme et d'extrême prudence avant d'agir, et que Machiavel renverse, dans toute son œuvre pour lui faire rendre un autre son et prendre un autre sens : celui de la mesure d'un mal nécessaire à l'action et une économie de l'extrême irrelevable et limité tout à la fois, en poussant le terme jusqu'à son bord de paradoxe.

S'il y a une œuvre machiavélienne, elle doit se penser non seulement diachroniquement comme série d'interventions dans des circonstances politiques distinctes, mais synchroniquement comme la faculté de défendre des affirmations contradictoires sur le plan de la vérité ou de la prétention à la vérité universelle, d'exposer la pensée à une logique de la vérité contradictoire, en refusant l'appréciation de ce discours dans les seuls termes d'un relativisme pragmatique. La conversation secrète de Machiavel, contrairement au sens vers lequel elle semble nous orienter, celui du soupçon d'un double langage et d'une

46 *Cf.* Sfez, *Le Prince sans qualités*, *op. cit.*
47 *Cf.* Machiavel, *Le Prince*, *op. cit.*, ch. XV.

hypocrisie d'emprise, doit être écoutée avec plus de vigilance, comme la présentation d'une pensée qui échappe à la logique de la contradiction sans quitter l'élément d'une logique de la vérité (et non pas ici de la simple opinion et de l'opiner selon le contexte).

On ne peut, en effet, interpréter de manière valable le dialogisme machiavélien selon une pensée du seul contexte et dans la ligne de la circonstance pour la raison suivante : les contradictions ne concernent pas des variables par rapport à des invariants essentiels, et la mobilité contradictoire de la pensée renvoie, par contre, à une tournure d'esprit qui fait le fil directeur de la conversation secrète. Tous les concepts fondamentaux, à tous les degrés d'essentialité de l'œuvre, sont susceptibles de contradiction : il en est ainsi des concepts spéculatifs comme ceux de Fortuna et *virtù* comme des concepts portant sur la nature de la cité. Machiavel peut aussi bien dire qu'il faut seconder la Fortune que dire qu'il faut la forcer, aussi bien écrire qu'il ne faut pas se reposer sur les bienfaits de la Fortune que déclarer, en établissant une différence entre la Fortune et les temps, comme dans une lettre de sa correspondance que « la Fortune ne peut pas tout faire, il convient de la laisser agir et de ne pas la déranger et d'attendre le temps qui lui permette de faire quelque chose pour nous ».[48] Machiavel peut aussi bien affirmer que les richesses et les honneurs sont la cible où chacun vise[49] ou que sans doute,

> […] à ne considérer que le caractère de ces deux ordres de citoyens, on est obligé de convenir qu'il y a, dans le premier, un grand désir de dominer ; et dans le second le désir seulement de ne pas être dominé, par conséquent plus de volonté de vivre libre.[50]

Il peut aussi bien réserver le nom de vivre civil à la forme de régime proprement républicain[51] et parler de Romulus, fondateur de la royauté romaine, comme d'un « fondateur d'un vivre civil »[52] en raison même de la façon dont ce dernier a présidé à la naissance de l'Etat dans la possibilité de son devenir.

L'œuvre machiavélienne rend possible une pratique contradictoire de la pensée ou d'auto-subversion, qui demeure sur le seuil du non-règlement. Elle ne fait œuvre philosophique que dans la mesure où cette manière de parler contradictoirement la même langue se plie à une règle qui rend possible ce non-règlement des affirmations, cet état définitivement reporté de la résolution des contradictions, et où cette règle est une tournure de pensée. Quelle est-elle ? Cette tournure est le fil directeur du « moindre mal »,[53] entendu comme une mise en ironie à l'égard de tout principe, y compris le moindre mal si on l'élevait au rang de principe. Elle signifie la recherche, en toute circonstance, d'une économie

48 *Cf.* Sfez, *Machiavel, la politique*, *op. cit.*, p. 33.
49 *Cf.* Machiavel, *Le Prince, op.cit.*, ch. XXV, et *id.*, *Discours*, *op. cit.*, liv. I, p. 37.
50 *Id.*, *Le Prince*, ch. IX ; *cf.* aussi *id.*, *Discours*, liv. I, p. 198.
51 *Cf. id.*, *Discours*, liv. I, p. 18.
52 *Ibid.*, liv. I, p. 9.
53 *Cf.* Sfez, *Machiavel, la politique*, *op cit.*

du mal, présente dans les figures de la bonne cruauté, des tumultes d'où naissent les bonnes lois, de la guerre préventive, du coup de terreur, de la crainte des dieux, et de toutes les figures du moindre mal, lorsqu'en les assumant, on ne prétend pas effacer toute espèce de tort.

C'est ce fil directeur, résolument non dialectique, qui fait toute la tension de l'œuvre, le fil d'équilibre qui ressemble à s'y méprendre avec les figures dispendieuses du machiavélisme, celles qui firent condamner Machiavel par ceux-là même qui les pratiquaient, afin qu'on parvienne à le confondre avec elles et qu'on en circonvienne la vérité de la défense des libertés qui y loge. Cette tension, on peut la dire moderne, si l'on veut, ou, au contraire, relevant d'un classicisme moral. Elle fût sa conversation jurant on ne peut plus avec les bribes morales de conversations qu'il dénonçait, « tant le bien et le mal ont entre eux d'attraits et de ressemblances ».[54] C'est cette conversation secrète qui réplique à l'autre et à l'entrée dans la démesure du mal pour le mal, à *Apocalypse now* ou au *Cœur des Ténèbres*.

[54] Machiavel, *Discours*, *op. cit.*, liv. I, p. 2.

Alain Pons

Le dialogue dans le *Livre du courtisan* de Baldassar Castiglione

Le *Livre du Courtisan* de Baldassar Castiglione, publié en 1528, constitue un des sommets, sinon *le* sommet, du genre littéraire dialogique si répandu en Italie aux XV^e^ et XVI^e^ siècles.[1] Ce n'est pas le succès européen de cet ouvrage, sa diffusion, son influence sous la forme d'innombrables traités de civilité qui se multiplièrent à la suite, qui seront évoqués ici, mais plutôt sa forme littéraire, ou, plus précisément, l'adéquation de cette forme avec ce qui constitue le sujet de l'ouvrage.

Rappelons très brièvement que le *Livre du Courtisan* est le récit, par le comte Castiglione, qui fut un certain temps au service de Guidubaldo de Montefeltro, duc d'Urbino, dans les premières années du XVI^e^ siècle, de quatre soirées successives censées s'être tenues au palais ducal d'Urbino en 1507. Un certain nombre de gens de cour attachés au Duc, ou de passage, se réunissent, en présence de la Duchesse, à des fins ordinaires de divertissement : conversation, musique, danse, jeux. Le jeu choisi, ce soir-là, sera le « jeu du courtisan ». Il s'agira de définir le courtisan parfait, de « former » sa figure en dégageant l'essence de la « courtisanerie » entendue non seulement comme situation ou fonction sociale, mais aussi comme réalisation d'un idéal humain.

Castiglione exclut pour son ouvrage la forme du traité (Diomede Carafa avait publié en 1487 un *Tractato del cortesano*), car il veut s'adresser à un public qui n'est plus celui des humanistes professionnels, et le sujet même qu'il aborde exclut toute pédanterie, toute lourdeur didactique, et surtout toute assurance dogmatique. « Nous ne suivrons, dans ces livres, aucun ordre certain, ni aucune règle faite de préceptes distincts, comme ceux dont on a le plus souvent l'habitude de se servir quand on veut enseigner quelque chose que ce soit » (*Le Livre*

[1] Sur ce genre littéraire, *cf.* Nuccio Ordine, « Teoria e 'situazione' del dialogo nel Cinquecento italiano », dans : id. / Daniela Quarta / Luisa Cozzi / Jean Claude Margolin / Miguel Battlori / Ana Maria Alves / Davide Bigalli / Cesare Vasoli (éd.), *Il dialogo nel '500 europeo. Atti del convegno internazionale di studi, Milano, 28-30 maggio 1987,* Mailand, Franco Angeli, 1990, pp. 13-37 ; *id.*, « Il dialogo cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi », dans : *Studi e problemi di critica testuale* 37, octobre 1988, pp. 155-179 ; *id.*, « Il genere dialogo tra latino e volgare », dans : Franco Brioschi / Constanzo Di Girolamo (éd.), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi,* vol. II : *Dal Cinquecento alla metà del Settecento,* Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 489-504.

du Courtisan, I, ch. 1)[2]. Il s'agit d'enseigner, mais surtout de plaire, de plaire à des lecteurs eux-mêmes courtisans, et qui savent d'instinct que plaire est la raison d'être principale de leur condition. Le dialogue, surtout lorsqu'il est écrit en langue vernaculaire et non en latin, présente plus de séduction que le traité ou le manuel, tout en pouvant se prévaloir d'illustres exemples classiques. Mais la forme dialogique offre surtout à Castiglione, en rapport avec le thème qu'il traite, des possibilités qu'il saura exploiter avec virtuosité.

Le *Livre du Courtisan* a la forme d'un dialogue diégétique, c'est à dire qu'il présente, encadre et soutient constamment par des interventions narratives les parties dialoguées purement mimétiques. A cet égard Castiglione fait preuve d'originalité par rapport à la tradition cicéronienne du *De oratore* dont il se réclame, en ne se contentant pas de situer rapidement le lieu (le *locus amoenus*) et les personnages pour passer très vite au dialogue mimétique. Chez Castiglione, la présence de l'auteur est discrète, mais elle ne se laisse pas oublier. Discrète, dans la mesure où le narrateur, c'est à dire lui-même, est censé avoir été absent lors des soirées qu'il évoque, et prétend s'appuyer seulement sur les souvenirs de témoins. Cette mémoire au second degré autorise la liberté et la spontanéité du discours et le décousu apparent des propos. Mais la présence de l'auteur est constante, et se manifeste dans le soin mis à dessiner le cadre, à savoir le palais d'Urbino (d'ailleurs le rapprochement entre le travail du peintre et celui de l'écrivain est permanent chez Castiglione) qui n'est pas un simple lieu physique, mais qui représente, en tant que siège de la Cour, l'objet à la fois matériel et immatériel du dialogue. Dans le courant du texte, l'auteur n'intervient, la plupart du temps, que par de simples didascalies (souvent du genre « tous se mirent alors à rire », cette constance du rire, par delà le sérieux de certains sujets traités, signifiant qu'il s'agit d'un jeu, joué avec la *sprezzatura* – notion sur laquelle nous reviendrons – qui est la qualité principale du bon courtisan). Mais il s'exprime en personne, dans la dédicace générale et les dédicaces particulières qui ouvrent chacun des quatre livres composant l'ouvrage, pour souligner la signification autobiographique de son texte.

Les personnages qu'il met en scène et fait parler, presque tous gentils-hommes de haut rang (sans parler de la Duchesse), qu'il s'agisse de Julien de Médicis, de Ludovico Canossa, Federico et Ottaviano Fregoso, Cesare Gonzaga, Bernardo Bibienna, Pietro Bembo, sont ses amis, plusieurs d'entre eux étant morts depuis l'époque où la rencontre est censée avoir eu lieu. Ils incarnent à ses yeux, chacun à sa manière, ce « parfait courtisan » qu'il avoue lui-même avoir toujours essayé d'être. Derrière l'artifice littéraire, cet engagement affectif de l'auteur, aussi pudique soit-il, produit un « effet de réel », et apporte une caution réaliste, en même temps qu'une charge émotionnelle, à un texte qui est à la fois, comme on l'a dit, discours de vérité, commémoration et célébration.

[2] Les citations sont extraites de Baldassar Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Champ libre – Gérard Lebovici, 1987 ; GF Flammarion, 1991.

Mais c'est au dialogue mimétique qu'est confiée la recherche qui occupe les quatre soirées d'Urbino. La tâche que les courtisans se sont assignée est plus difficile qu'ils ne l'imaginaient au départ. Définir la courtisanerie, pour eux, c'est se définir soi-même, se connaître soi-même. Or passer d'une pratique quotidienne à l'analyse réflexive de cette pratique suppose un effort maïeutique dont peu sont capables. Lachès, le soldat courageux, chez Platon, ne peut dire ce qu'est le courage. La démarche est encore plus difficile dans le cas de la « coutume courtisane » qui, comme la mode, change au cours du temps. Elle n'est pas susceptible d'une définition intemporelle a priori dont on pourrait déduire ensuite des préceptes d'application. Il faut donc dégager, à son sujet, à travers la pluralité des avis, une « opinion commune ». Cette démarche, qui ne peut qu'être plurielle et collective, doit donc passer par un dialogue entre ceux qui ont la même expérience, variée dans la forme, identique dans fond. Ce dialogue, pour reprendre la terminologie aristotélicienne, s'établit entre des opinions seulement probables (des enthymèmes), à la différence de l'exposé philosophique dogmatique, qui procède par syllogismes et ne peut être que monologique.

Un dialogue destiné à confronter des opinions et des expériences particulières suppose l'égalité des participants. C'est pourquoi le Prince, qui est pourtant la raison d'être de l'existence courtisane, ne peut pas, ne doit pas être présent à la discussion. La maladie réelle du duc Guidubaldo, qui l'obligeait à se coucher tôt, est un prétexte parfait à cette absence nécessaire. Les courtisans sont donc installés en cercle, symbole d'égalité et de solidarité. La Duchesse, qui représente la dimension verticale de la Cour, et qui est plutôt comme la « chaîne d'amour » qui unit les courtisans à leur prince et qui les unit entre eux, intervient peu, et délègue dès le début son autorité à sa « lieutenante » Emilia Pia, qui sera l'animatrice des jeux et des entretiens.

Du point de vue de la forme littéraire, le dialogue ainsi instauré va relever du sous-genre de la « conversation », avec tous ses caractères principaux : égalité entre les participants, proximité physique, nombre restreint des interlocuteurs, spontanéité des interventions, passage sans transition d'un thème à un autre, ruptures de ton, en un mot liberté et solidarité des acteurs liés par leur acceptation d'un jeu à jouer en commun et d'une tâche à remplir, à savoir la « formation » de l'idée du parfait courtisan. Cette liberté est rendue possible par le caractère nocturne et privé des quatre réunions. Pendant le jour, il n'est pas temps de se livrer à une réflexion sur la vie courtisane, il faut vivre cette vie, jouer convenablement son rôle sous le regard bien éveillé du Prince. Cette vie diurne d'ailleurs, notons-le, n'est pas de pure représentation ou ostentation décorative. Le courtisan est un gentilhomme au service d'un prince auprès de qui il remplit des fonctions militaires, diplomatiques, religieuses, administratives, judiciaires. C'est dans cette activité publique, dont le centre est la Cour, qu'il doit déployer les qualités spécifiques que le groupe d'Urbino cherche à définir dans ses conversations privées et nocturnes.

Or, et c'est là sans doute le point le plus important du livre, le dialogue que Castiglione met en scène a une double fonction : il s'agit, pour les personnages,

de parvenir, dans une recherche commune, à une description, interprétation et prescription de l'activité courtisane, et d'autre part d'exhiber, dans la forme même du dialogue et la manière dont il est conduit, tous les caractères essentiels que cette recherche a permis de mettre à jour, et qui sont, disons-le tout de suite, la grâce, l'élégance, le naturel apparent. Car ce qui se dégage très vite de la discussion, une fois énumérées les qualités personnelles, physiques, intellectuelles, morales, sans oublier la haute naissance que doit posséder tout courtisan digne de ce nom, c'est que ces qualités n'ont pas tant de valeur en elles-mêmes que par la manière dont elles sont exercées dans les échanges interindividuels sur lesquels repose la société de cour. En ce sens, c'est l'existence courtisane tout entière qui peut être considérée comme un vaste dialogue permanent, ou, si l'on veut, en employant le mot « conversation » dans la signification générale qui lui est donnée à l'époque, par exemple dans la *Civil Conversazione* (1574) de Stefano Guazzo, comme une conversation dont les échanges verbaux ne sont qu'une composante et qui inclut les gestes, les manières, l'habillement, le comportement général, dans la mesure où le comportement n'est pas une simple affaire personnelle, mais n'a de sens et de valeur que dans le cadre d'une vie très fortement socialisée où chacun regarde l'autre et est lui-même regardé par l'autre, sous le regard panoptique du Prince, dans une atmosphère de constante compétition n'excluant pas cependant la complicité. En ce sens, le *Livre du Courtisan* peut être considéré comme un dialogue sur le dialogue, la forme littéraire du dialogue diégétique servant à analyser une réalité sociale et historique conçue comme dialogue généralisé.

La vie de cour, vue sous cet angle, est extrêmement complexe. Le dialogue s'y spécifie sans cesse selon le rang occupé dans la hiérarchie, la fonction exercée, la proximité plus ou moins grande par rapport au centre du pouvoir dispensateur des faveurs, selon l'âge et le sexe, selon le lieu et le moment. On ne s'étonnera donc pas que pour analyser du point de vue formel le dialogue courtisan, Castiglione utilise les instruments que lui fournit la rhétorique classique, celle d'Aristote et de Cicéron surtout. On peut dire à cet égard que le *Livre du Courtisan* expose une rhétorique générale du comportement dans un cadre qui est celui de la vie de cour au début des temps modernes.

Ainsi analysé, le discours courtisan peut être étudié sous trois aspects, impossibles à séparer, relevant respectivement de la rhétorique, de l'esthétique et de l'éthique. Sur le plan rhétorique, c'est un discours de convenance, « approprié », qui doit s'adapter constamment aux circonstances de lieu et de temps, et à la qualité de l'interlocuteur ainsi que du public toujours présent. Il vise à la persuasion, mais à une persuasion qui repose moins sur la validité logique des arguments présentés que sur la capacité de plaire, grâce à la forme donnée à l'expression verbale et au comportement général. C'est là qu'intervient l'élément esthétique, si important chez Castiglione : le discours courtisan ne peut plaire et se parer d'élégance que s'il paraît naturel, et cela grâce aux ressources d'un art capable de se cacher, de s'effacer lui-même. Enfin ce doit être un discours répondant aux impératifs éthiques de la prudence et de la modération, éloigné

des extrêmes qui pèchent par excès ou par défaut, obéissant ainsi aux principes de la morale aristotélicienne.

Ces différents aspects sont indissociables et se retrouvent en même temps dans ce que Castiglione nomme la « règle très universelle », qui lui semble « valoir plus que toute autre sur ce point pour toutes les choses humaines que l'on fait ou que l'on dit », et qui veut qu'« il faut fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et très dangereux, l'affectation, et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine *sprezzatura* qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser ».[3] Il est intéressant de noter que ce passage célèbre ne fait qu'appliquer à la totalité du comportement ce qu'Aristote dit à propos du style oratoire, dans la *Rhétorique* :

> Il faut que le style ne soit ni plat ni enflé, mais approprié [...]. C'est dans le resserrement et l'amplification du style que consiste la convenance ; aussi faut-il cacher le travail du style, et ne pas sembler parler d'une manière façonnée, mais naturellement. C'est là ce qui est persuasif.[4]

Cet idéal rhétorique et esthétique d'équilibre se retrouve dans la conception éthique qui sous-tend l'œuvre et dans laquelle on retrouve la définition aristotélicienne de l'homme comme un « animal politique » et comme un « animal qui parle », et, mieux encore, les préceptes cicéroniens du *De officiis* concernant l'« institution de la vie en commun » :

> La nature, par la vertu de la raison, incline l'homme vers l'homme, en vue d'une communauté de langage et de vie [...] elle le pousse à vouloir qu'il y ait des réunions et des assemblées ».[5]

Et la vertu générale de cette vie associée réside dans l'observation du *decorum*, qui est une notion tout à la fois sociale, éthique et esthétique :

> Ce n'est pas une infime qualité de la nature et de la raison de l'homme que, seul, cet être vivant ait le sentiment de ce qui est l'ordre, de ce qui convient [*quod deceat*], de ce qui est la juste mesure dans les actes et les paroles.[6]

La contribution originale de Castiglione à ce que l'on peut appeler l'humanisme rhétorique consiste dans le fait qu'il a centré son analyse à la fois sur une réalité sociale que l'on peut dire nouvelle, la Cour, telle qu'elle s'affirme en Europe, et en Italie en particulier, à partir du XV^e^ siècle, et sur le milieu homogène et relativement autonome qu'elle représente, pour faire de son représentant, le courtisan, l'incarnation d'un idéal humain nouveau, comme avaient pu l'être le *kalos*

3 *Ibid*., I, ch. 26. Le mot *sprezzatura*, qui indique un certain « mépris », le fait de sembler n'accorder que peu de prix, peu d'importance, à ce que l'on fait ou dit, n'a pas d'équivalent exact en français. C'est sans doute « désinvolture » qui rend le mieux ces nuances.

4 Aristote, *La Rhétorique*, III, 1, 1404b.

5 Cicéron, *De Officiis*, I, 4, 12.

6 *Ibid*., I, 5, 14.

kagathos grec, l'*orator* romain de Cicéron, ou le chevalier médiéval. A la différence de ces divers types de l'excellence humaine, et même de l'*orator* qui trouvait son accomplissement dans l'exercice de la parole, le courtisan de Castiglione est défini, par delà les nombreuses autres qualités qui sont exigées de lui, par son art formel de la « conversation », en prenant, disons-le encore une fois, ce terme dans son sens le plus général et le plus fort. Il vaut moins par ce qu'il dit ou fait que par la manière dont il dit ou fait, par la grâce qui nimbe ses paroles et ses actions.

La Cour, on l'a souvent noté, est une vaste scène où tout le monde est à la fois acteur et spectateur. La vie du courtisan est un perpétuel dialogue théâtral dans lequel il doit jouer son rôle avec sérieux et enjouement tout en même temps. Ce qui compte en lui est moins son être que son apparaître, d'où l'accent mis dans le texte sur la nécessité de la simulation et de la dissimulation. Par la simulation, il compose son personnage comme le fait un acteur. Par la dissimulation, il cache tout ce qui chez lui n'est pas en accord avec le personnage dont il veut revêtir l'apparence, il cache aussi l'artifice par lequel il parvient à donner à sa composition un caractère naturel et spontané.

Il faudrait étudier longuement la manière dont le dialogue courtisan se spécifie selon les circonstances et surtout selon la qualité de ceux entre qui il s'établit. Il suffira de signaler deux domaines sur lesquels Castiglione insiste particulièrement, celui qui concerne les rapports du courtisan avec son équivalent féminin, la « dame du palais », et, bien entendu, celui qui touche à ses relations avec le Prince. Bien qu'en petit nombre, par rapport aux hommes, dans les soirées d'Urbino, et bien qu'elles interviennent peu dans le dialogue, les femmes occupent une grande place dans la discussion et sont le sujet d'un livre entier, le troisième. Dans ce livre, on parle entre autres du dialogue amoureux, qui peut se satisfaire du silence, et surtout on souligne le rôle de modératrices et d'arbitres des manières que les femmes peuvent jouer dans une société encore fortement marquée par les valeurs viriles et militaires. D'une manière générale l'atmosphère de l'ouvrage est discrètement érotisée, et l'on passe même, à la fin, d'une sociologie et d'une éthique de type aristotélicien à une métaphysique néoplatonicienne qui s'exprime pleinement dans un hymne à l'amour d'inspiration ficinienne que Castiglione met dans la bouche de Pietro Bembo, et qui est d'ailleurs emprunté aux *Asolani* de ce poète.

Quant au dialogue du courtisan avec le Prince, il subit, au cours de l'ouvrage, une modification capitale et aboutit à une sorte de renversement des rôles. Au livre II, le courtisan est présenté comme celui qui doit « aimer et quasi adorer le Prince » ; tout son art est employé à attirer le regard favorable de son seigneur et à le séduire par une incessante parade. Même s'il est précisé qu'il ne doit pas se conduire en « vil adulateur », et qu'il doit savoir refuser certaines complaisances déshonorantes, en quittant, au besoin, le mauvais Prince pour se mettre au service d'un autre, nous ne sommes pas loin de l'image péjorative attachée, dès cette époque, au nom de « courtisan ».

Mais au livre IV, la perspective change. De flatteur bien intentionné, le courtisan accède au stade supérieur d'« instituteur » du Prince, à l'instar de Platon et d'Aristote, pour devenir ainsi le « maître du maître ». Il doit alors conduire le Prince « par le rude chemin de la vertu », et le lui rendre plus facile en tenant son esprit occupé à des plaisirs honnêtes, « musique, armes et chevaux, vers, propos d'amour », en le trompant ainsi par une tromperie salutaire, comme font les médecins qui enrobent de miel une potion amère.[7] Comme le philosophe de Platon, le courtisan de Castiglione a donc une fonction à la fois pédagogique et thérapeutique.

Manifestation incomparable de l'art du dialogue littéraire, réflexion profonde sur la civilité considérée comme un art du dialogue humain, le *Livre du Courtisan* mérite la place qu'il a occupée et qu'il continuera, il faut l'espérer, d'occuper longtemps encore dans l'histoire de la culture européenne.

7 *Cf.* Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, *op. cit.*, IV, ch. 10.

Eva Kushner

Dialogue et subjectivité à la Renaissance

La réflexion qui va suivre se situe au point de rencontre de deux problématiques relatives à l'époque prémoderne. L'une – à la fois littéraire et philosophique – concerne un genre si répandu à la Renaissance qu'il donne l'impression d'y figurer un aspect fondamental et novateur de la vie intellectuelle. C'est le dialogue. L'autre – à la fois historique et philosophique – celui de la subjectivité, nous interpelle parce qu'il importe de savoir s'il est vrai, comme on l'a longtemps pensé, que la notion de la personne humaine sort de l'époque de la Renaissance grandie, libérée, fortifiée; ou si cette conception entre en conflit avec celle qui, avancée par Michel Foucault et Stephen Greenblatt notamment, semble s'être imposée au cours des récentes décennies; à savoir qu'au XVI^e^ siècle, et spécifiquement avant Descartes – il ne peut encore être question de la subjectivité au sens moderne.[1] Que nous apprend à cet égard l'étude du dialogue, à la fois sur la saisie par les auteur.e.s de leur propre subjectivité, et sur la manière dont ils/elles imaginent – si tant est qu'ils/elles l'imaginent – la subjectivité d'autrui ?

Une des principales caractéristiques du dialogue, si évidente qu'on en a relativement peu parlé, du moins sur le plan théorique, c'est l'auto-projection initiale de l'auteur.e en deux voix, précédant d'éventuelles fragmentations plus complexes. On a souvent insisté sur l'importance de la *mimèsis* qui nous vaut, dans les textes en forme de dialogue du temps de la Renaissance, tant de personnages réellement historiques, ou historiquement vraisemblables. Ce que l'on n'a pas souvent souligné, et qui pourtant paraît fondamental, c'est qu'à mesure que s'accroît l'importance de la *mimèsis*, remplaçant la rigidité formelle de la *disputatio* médiévale, la représentation extériorisée du dialogue intérieur prend place au premier rang des modèles dialogiques. Les deux phénomènes – représentation du dialogue intérieur et représentation d'une discussion entre plusieurs personnages censée avoir eu lieu – sont d'ailleurs intimement liés entre eux : rhétoriquement, mais je dirais aussi psychologiquement, l'auteur.e s'identifie toujours à chaque locuteur ou locutrice à tour de rôle afin de donner vie à ses propos. Par exemple, dans le *Monophile* (1555) d'Etienne Pasquier – comme d'ailleurs dans les dialogues-cadre de *L'Heptaméron* (1558) de Marguerite de Navarre, les personnages paraissent prendre vie, tant chacun fait corps avec la théorie de l'amour qu'il est censé incarner. Ce qui n'empêche pas que

[1] *Cf.* aussi Eva Kushner, *Le dialogue à la Renaissance. Histoire et poétique*, Genève, Droz (Cahiers d'Humanisme et Renaissance, vol. 67), 2004.

cette animation serait moins vivace, qu'elle mettrait moins en œuvre la *mimèsis*, si l'auteur.e n'assumait en son imaginaire la position des autres, de ceux qui divergent par rapport à lui (ou elle). A titre d'expérience, considérons cet aspect intérieur de la *mimèsis* comme le phénomène fondamental, sous-jacent aux dramatisations les plus réussies, et même en apparence les plus impersonnelles.

Le *Secretum* de Pétrarque (écrit entre 1347 et 1353) est le prototype même des dialogues textualisant la division du moi. On peut, bien entendu, remonter à la tradition de la *consolatio* et en particulier au *De consolatione philosophiae* (524 ap. J.-C.) de Boèce ; et aux affinités du *Secretum* avec les *Confessions* (397-401 ap. J.-C.) de Saint Augustin ainsi qu'avec les *Soliloques* (386-387 ap. J.-C.) où celui-ci interpelle un Dieu absent.

Pétrarque met en scène le conflit qu'il éprouve en lui-même entre les désirs naturels du moi (représentés par Franciscus) et l'appel divin (incarné en Augustinus) à renoncer à tout objet terrestre pour se consacrer uniquement au salut de son âme. Les deux personnages discutent de la mortalité, de l'amour, de la gloire. Qu'ils aient accès à la parole d'une manière équitable témoigne d'une volonté humaniste de mettre en lumière tout ce qui contribue à la connaissance de la personnalité humaine. Impétueux, Franciscus ne manifeste guère de regret au souvenir de ses passions et de leur survivance en lui. Même lorsqu'à l'issue du dialogue il est (ou semble) finalement persuadé par Augustinus de la nécessité de ne plus songer qu'à ses besoins spirituels, on comprend que la division intérieure ne s'apaise jamais car Franciscus ne peut renoncer à son identité personnelle. En effet, Pétrarque a intégré à son texte l'éternel retour du problème de l'identité qui est donc co-extensif au moi, puisqu'il fait dire à Franciscus :

> Je resterai aussi fidèle à moi-même que je le pourrai, je rassemblerai les fragments épars de mon âme, et je veillerai diligemment à rester maître de moi-même. Mais, tandis que nous parlons, de nombreuses questions qui sont importantes, même si elles sont de ce monde-ci, appellent mon attention.[2]

Prenons chez Pétrarque un exemple autre que le *Secretum*, où la projection du moi en deux personnages représentant des forces opposées est immédiatement visible et par conséquent trop évidente. *De librorum copia*, « De l'abondance des livres », est le dialogue 43 du *De remediis utriusque fortune* (354-367 ap. J.-C.), faisant partie d'un sous-groupe de quatre dialogues où il est question de livres, d'auteurs, de titres académiques et professionnels. Deux personnages se font face dans *De librorum copia* : la Joie et la Raison, qui bien entendu est chargée du rôle de rabat-joie. Tandis que dans le *Secretum* les deux devisants, Franciscus et Augustinus, ont à peu près également accès à la parole, si bien que la cause des satisfactions terrestres est indubitablement entendue, ici, selon le modèle du dialogue catéchétique, l'opposant qu'est la Joie ne peut dire qu'une phrase à la

[2] Davy A. Carozza, *Petrarch's Secretum* with introduction, notes and critical anthology, New York / Bern, Peter Lang, 1989, p.144, traduit par E. Kushner.

fois. Mais ne nous y trompons pas : c'est une phrase débordante de force, parce que lourde de toute la nostalgie de Pétrarque pour cette possession terrestre que la Raison lui déconseille. En outre, la phrase se répète litaniquement tout au long du dialogue ; il y a identité complète entre la locutrice (ou, si vous voulez, le locuteur) et la joie toute matérielle de posséder une abondance de livres.

On pourrait même dire que cette brièveté exprime par voie de contraste l'immensité des possessions livresques qui est auto-suffisante : « Librorum copia magna est ... librorum larga copia est ... Ingens est copia librorum ... Immensa copia librorum est », etc. Dans ce refrain, qui a dû faire la joie d'Erasme, puisque comme dans les listes d'expressions du *De copia* les variations sont infimes, Pétrarque rassemble toute sa résistance contre la voix de la raison.

Il sait que tout le dialogue n'est que paradoxe, puisqu'à soixante-deux ans il n'aspire qu'à se consacrer davantage encore aux livres. Résister à la voix de la raison lui est une profonde joie personnelle, soutenue par toute une marqueterie de citations d'auteurs anciens, à commencer par le *De tranquillitate animi* (49-63 ap. J.-C.) de Sénèque, chez qui Pétrarque puise le thème fondamental du nombre de livres que possèda le roi d'Egypte Ptolémée Philadelphe, et celui du vice de ne s'occuper que de l'aspect extérieur des livres. Mais ce n'est pas tout. L'énergie personnelle de Pétrarque s'investit aussi dans le discours de la raison, et c'est là que l'on voit qu'il discute avec lui-même, comme par exemple lorsqu'il se plaint de l'inexactitude des scribes qui menace constamment l'intégrité des livres :

> Utque ad plenum auctorum constet integritas, quis scriptorum inscitiae inertiaque medebitur corrumpenti omnia miscentique, cuius metu multa iam, ut auguror, a magnis operibus clara ingenia reflexerunt...[3]

La structure du dialogue suivant, *De scriptorum fama* (liv. I, dialogue 44), est identique, et tout aussi perturbante par sa simplicité. Une fois de plus la Joie, qui est le Moi des impulsions naturelles, répète obstinément la même phrase sous différentes formes : « Scribo ... Scribo libros ... Scribo ardenter ... ». C'est précisément cette ardeur que la raison cherche à calmer et à désarticuler en démontrant la vanité des livres. Mais il est clair, comme cela l'était déjà dans le *Secretum*, que la passion (que ce soit de posséder les livres d'autrui, ou d'en écrire soi-même) et le moi sont consubstantiels et inséparables. Est-ce en fin de compte la joie qui suscite la raison pour sauver l'être du trop-plein de son humanité ?

Deux autres sujets, très proches, seront encore débattus sous le signe de la division du moi : les titres académiques, dans *Du grade de maître-ès-arts* [*De magisterio*, liv. I, dial. 45], ce grade qui donnait accès à l'enseignement universitaire ; et *De divers titres académiques* [*De variis titulis studiorum*, liv. I, dial. 46]. Tous deux sont animés par le sens de la gloire, si puissant chez Pétrarque ; thème

[3] Petrarch, *Four Dialogues for Scholars*, éd. et traduit par Conrad H. Rawski, Cleveland, Press of Western Reserve University, 1967, p. 34.

hérité de l'Antiquité, mais agressivement approprié par lui. Thème important pour nous, car il est peu de tentations qui reposent aussi lourdement sur l'interdépendance des êtres : pour être célèbre, il faut être choisi comme tel par autrui. Donc, si le désir de gloire n'a rien de louable du point de vue d'une spiritualité ascétique, du moins nous force-t-il à nous reconnaître dépendants d'autrui et trace ainsi des limites à la subjectivité, ce qui permet à Pétrarque de vivre dans une paix ambiguë avec son amour de la gloire. La raison insiste sur d'autres valeurs telles que la quête de vérité et l'excellence du style, supérieures à la gloire parce que plus intérieures à l'homme. Mais la Joie s'en tient à sa préférence pour la flatteuse admiration d'autrui...

*

Marguerite de Navarre emprunte, elle aussi, la voie du dialogue pour y projeter la division qu'elle ressent en elle-même, afin de la résoudre après l'avoir éprouvée et contemplée. Dans un texte tel que le *Dialogue en forme de vision nocturne* (1524) la division n'est pas simple en ce sens qu'il n'y a pas, comme chez Pétrarque, un moi rationnel et un moi plus égoïste et mondain. Il n'y a qu'un seul moi endolori, conscient de sa dépendance vis-à-vis d'autrui, en ce qu'il est exposé à la sévère influence théologique de Guillaume Briçonnet, et infiniment désireux de s'examiner en son effort de renoncement. La division en deux personnages (la reine et l'âme de sa nièce Charlotte, disparue trop jeune) est donc un procédé dont on sait d'avance à quel point il sera réducteur de la révolte humaine devant la mort, mais qui n'en réussira pas moins à dire pleinement cette révolte. Briçonnet avait écrit à Marguerite que le chrétien doit souhaiter la mort, que son ultime joie sera celle de l'union mystique. Ce qui est donc exigé, c'est une sorte de suicide du moi : « Charlotte » reproche à « Marguerite » jusqu'aux plus louables de ses intentions, sous prétexte qu'elles expriment trop encore le vouloir personnel ; « car en voz faicts vous mesmes vous cerchez ».[4] Robert Cottrell a bien saisi à la fois la nécessité et l'impuissance de la forme dialoguée :

> Like most of Marguerite's poems, the *Dialogue* dramatizes the dilemma of a self that longs for the experience of Christ as all but resists the experience of self as nothing. In her poetry, Marguerite tries to find a poetic form and a language capable of translating this dilemma. The spiritual and psychological problem becomes a poetic problem [...]. In the tradition of the pseudo-Dionysius and Briçonnet she seeks to manipulate language in such a way that it will undermine discursive modes of thought

[4] Marguerite de Navarre [Marguerite d'Angoulême], *Dialogue en forme de vision nocturne entre très noble et excellente princesse Madame Marguerite de France ... et l'âme saincte de défuncte Madame Charlote de France*, Alençon, Maître Simon Du Bois, 1533, vers 586.

> and thus weaken reason and the will, two of the pillars that support the self in its illusion of independence.[5]

Ici le poème est en forme de dialogue, lui aussi à la fois nécessaire et condamné pour tout ce qui fortifie et fait durer sa résistance. Marguerite de Navarre excelle dans l'art de susciter des présences communiquant un effet de réel et attestant sa participation personnelle ; comme par exemple la Croix dans son *Petit œuvre dévot et contemplatif* (avant 1528). Dans *L'Heptaméron*, à bien des égards, les voix des dix devisants sont tour à tour Marguerite alors même qu'elles expriment sur l'amour des doctrines divergentes. On ne peut que conclure à un paradoxe, que Marguerite vit et projette dans tous ses écrits : sa surabondance d'être n'est qu'une manière profondément personnelle de se détacher de l'être.

*

Nulle réflexion sur le rôle de la subjectivité dans le dialogue de la Renaissance ne serait complète si elle n'incluait le *Dialogue of Comfort against Tribulation* de Thomas More, écrit en 1534 tandis que More était prisonnier dans la Tour de Londres. (Il fut exécuté le 6 juillet 1535.) Tous les détails matériels de la composition – la solitude de l'auteur, la privation de matériaux nécessaires pour écrire, l'absence d'une bibliothèque rendant étonnante la richesse du texte en références antiques et modernes, que More dut entièrement tirer de sa mémoire ; les harcèlements qu'il subissait de la part de l'Etat, etc. – indiquent qu'il y a là un des cas où la subjectivité est en jeu. Les mobiles personnels qui poussèrent More à composer ce dialogue sont complexes et multiples.

> On the most elemental level, in his solitude, he needed to keep his mind occupied. Second [...] he wanted to give comfort to his family and friends. Beyond this [...] he wanted to prepare the minds of Englishmen [...] to withstand [… the …] persecution which he foresaw [...] against the […] Catholic faith.[6]

Des preuves biographiques incontournables montrent que More craignait désespérément la douleur, qu'il était terrifié par la perspective d'être décapité ou, pis encore, éviscéré. Même les histoires piquantes qu'il relate recèlent parfois une obsession secrète de la décapitation (par exemple en II/16 celle de la veuve qui voulait se faire décapiter pour pouvoir être canonisée).

Le *Dialogue* de More est un excellent exemple de la manière dont le moi de l'auteur projette sa disquisition intérieure. En tant qu'humaniste More connaissait évidemment fort bien des textes tels que le *De remediis fortuitorum* (attribué à Senèque), où la Raison avance, comme elle fait ici en III/18, que pour l'homme

[5] Robert Cottrell, *The Grammar of Silence. A Reading of Marguerite de Navarre's Poetry*, Washington, The Catholic University of America Press, 1986, pp. 45-46.

[6] Leland Miles, « Introduction », dans : Sir Thomas More, *A Dialogue of Comfort against Tribulation*, Bloomington, Indiana University Press, 1965, pp. IX-CXI, ici : p. XXVI.

raisonnable l'exil n'existe pas puisqu'il n'est totalement identifié à aucun séjour humain ; et la *Consolatio* de Boèce où la Philosophie expose la vanité des biens de ce monde, et dépeint l'infortune comme une bénédiction déguisée. L'oncle Antoine, de toute évidence, représente dans le dialogue la persona de More lui-même ; son horizon intellectuel et son expérience ressemblent fort à ceux du More historique, même si le dialogue est censé avoir lieu à Buda sous la menace des Turcs plutôt qu'en Angleterre sous la menace d'Henri VIII. Mais qui est Vincent ? une réponse possible, c'est qu'il représente la fille de More, à qui le dialogue a peut-être même été dicté, et qui l'aurait transcrit sporadiquement à la suite de ses visites à la prison de son père. Mais ce qui nous importe davantage ici que le contexte historique, c'est la textualisation de la division intérieure. C'est au jeune homme que More confie ses doutes et ses craintes ; ainsi, Vincent fait remarquer qu'en plus de priver le prisonnier de sa liberté l'emprisonnement « hath many more displeasures and very sore griefs knit and adjoined thereto » ;[7] et il confie à Vincent les paroles de sagesse et de consolation. C'est dire qu'ici aussi le sujet inscrit son conflit intérieur dans l'entier processus d'argumentation, de part et d'autre d'une cassure qu'il crée dans le but de représenter, de piéger, et ainsi enfin de soumettre le moi insoumis ; qu'il est donc à la fois Antoine et Vincent.

*

Abordons maintenant le cas d'Érasme, dont le moi se présente rarement, sauf dans le cas de certains poèmes et de certaines lettres, comme le centre du texte. De fait, sa préférence va aux genres doxographiques : traité, colloque, commentaire, etc. où l'on détecte – mais il faut savoir les chercher systématiquement – de fortes preuves de l'engagement du moi dans le texte. Considérons un instant un texte dont la forme n'est pas dialoguée, le *De pueris instituendis* (1529), où l'on remarque immédiatement le caractère foncièrement pratique, donc proche de l'expérience, de la pédagogie érasmienne.

L'auteur parle avec déchirement de la souffrance des enfants trop sévèrement punis ; et par ailleurs, des magnifiques occasions qu'offrent paternité et maternité, à l'orée de la vie de l'enfant, pour former sa personnalité tendrement et avec sagesse. Chez Érasme, cette motivation, sans doute nourrie par sa propre souffrance (réelle ou ressentie) d'enfant illégitime, est à mettre en relation avec son sens de la valeur et de l'unicité de la personne individuelle. Les horribles châtiments infligés par des maîtres souvent sadiques aux élèves de son temps, il en a été témoin et a dû en subir lui-même. Son émotivité interpelle alors le lecteur pour le sensibiliser à son tour aux besoins de l'enfant. Il ne s'agit pas toujours de situations malheureuses puisque, dans l'ensemble, le *De pueris instituendis* attire avant tout l'attention sur l'importance de consacrer le plus

[7] Thomas More, *A Dialogue of Comfort against Tribulation*, Bloomington, Indiana University Press, 1965, p. 192.

d'attention possible à l'enfant, et de lui choisir un excellent tuteur. Certes, le but principal de l'éducation est la formation intellectuelle de l'enfant. Ce en quoi Érasme innove, c'est qu'il insiste pour que le processus éducatif ait lieu dans une atmosphère heureuse sans que ce bonheur soit uniquement l'instrument d'un progrès, en fin de compte, moral. Érasme se préoccupe du corps fragile de l'enfant. Il s'indigne de voir les enfants déguisés en costumes de cérémonie restreignant leurs mouvements ; traités, en somme, comme des singes au cirque. Par sa sympathie à leur égard, et par la force de son indignation, Érasme devient le premier champion du premier droit de l'enfant, qui est son droit à l'enfance... Ainsi, Érasme choisit des problématiques générales liées au développement de la personne humaine, mais qui en même temps engagent profondément personnelle son attention personnelle. Ce qui nous permet de le constater, ce sont avant tout des critères stylistiques, preuve en soi insuffisante.

Mais nous savons également, tant par le *De pueris instituendis* que par l'*Enchiridion militis christiani* (1503), à quel point Érasme était persuadé de l'extraordinaire diversité des êtres, et de la profondeur de leur individualité. L'être de chacun dépend des aptitudes que la nature lui a imparties, affirme-t-il dans *De pueris instituendis.*[8] Dans l'*Enchiridion*, il insiste par-dessus tout sur la nécessité de soumettre sa vie au Christ ; ce qu'il nous faut noter, c'est que cette offrande ne consiste pas à nier le moi mais à le cultiver. Etre libéré en Christ ne signifie pas abandonner ce que l'on est, mais offrir librement ce que l'on est, dans son individualité même. Si cela n'était pas le cas – si le but de la conversion était d'oblitérer la différence personnelle – l'image donnée par Michel Foucault de l'univers de la ressemblance qui emprisonne la connaissance au XVI[e] siècle s'appliquerait aussi à la doctrine érasmienne de l'âme. Mais justement, ce n'est pas le cas.

En insistant sur la diversité des personnes l'*Enchiridion* insiste aussi sur celle de leurs pouvoirs d'interprétation de l'Écriture. De plus, l'exhortation à se connaître soi-même et à vivre spirituellement en pleine conscience de sa propre individualité atteste la manière dont Érasme joint la culture humaniste du moi à l'abandon chrétien de tout ce que l'on possède. Sans cette prise de possession préalable du moi, l'offrande chrétienne aurait moins de sens : comment et pourquoi abandonner ce que l'on ne possède pas ? En l'être humain, dont le cœur est une « turbulente république »,[9] Érasme distingue entre la personne « intérieure » et « extérieure ». Avec Platon, il confie à la raison la domination des passions, mais pense avec Aristote que les passions doivent être maîtrisées plutôt que déracinées et oblitérées, tenant davantage compte ainsi de la personnalité individuelle. Il développe largement le thème des variations entre

[8] *Cf.* Erasme de Roterdam [Desiderius Erasmus], *De pueris instituendis* [*Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, 1529], Édition Jean-Claude Margolin, Genève, Droz, 1966, p. 453.

[9] Érasme de Rotterdam [Desiderius Erasmus], *Enchiridion militis Christiani* [1503], dans : *id.* : *Collected Works of Erasmus*, Toronto, University of Toronto Press, vol. 66 : *Spiritualia : Enchiridion ; De contemptu mundi ; De vidua christiana*, 1988, p.42.

personnes en ce qui a trait au contrôle des émotions et des passions. Il passe en revue, non sans s'appuyer sur des stéréotypes, les différences entre les sexes, les peuples, les tempéraments. Mais ce qui frappe avant tout, c'est son insistance sur la volonté de survivre spirituellement, de « vouloir de tout son cœur et de toute son âme être chrétien ».[10] Ce que, s'éloignant de Platon, Érasme trouve chez Aristote et chez Origène, c'est une âme éprouvant sensations, émotions, sentiment, elle forme une entité intermédiaire entre le spirituel qui est divin, et le physique, enclin au péché : « L'âme nous constitue en tant qu'êtres humains. »[11] Elle anime la volonté de choisir librement. Obstinément, Érasme cherche à adapter sa doctrine à la réalité de chaque être.

Y a-t-il un rapport chez lui entre cette acceptation active de la subjectivité, et l'engagement de sa propre subjectivité dans sa pratique du dialogue ? A notre avis, un rapport manifeste, mais ne faisant l'objet d'aucune théorisation précisément parce qu'Érasme est personnellement trop engagé pour être juge de l'étendue de sa propre subjectivité ; et nous pensons que la réalisation de celle-ci ne l'aurait pas indigné mais aurait sans doute, au contraire, réjoui en lui le maître-rhétoricien.

Dans les *Colloques* (1518), le discours du moi est souvent réparti entre deux personnages qui se situent à l'opposé l'un de l'autre relativement au problème en jeu. L'un d'eux défend le point de vue d'Érasme, que l'opposant s'efforce d'invalider. Cet opposant est rarement l'incarnation du mal ; l'alternative qu'il représente peut même être tentante. Pour surmonter son opposition, Érasme emploie une argumentation allant de l'ironie au sarcasme, et toujours marquée par une passion de dire, d'être reconnu dans et par le texte, qui surdétermine la discussion.

Dans *Puerpera* (1526), Eutrapelus s'efforce de persuader (et finalement persuade) Fabulla de l'importance de l'allaitement de l'enfant. Érasme n'est pas le seul champion de cette cause, défendue également par un *De liberis educandis* attribué à Plutarque, par Juan Luis Vives dans *De institutione feminae christianae* (1524), par Thomas Elyot dans *The Governor* (1531), ou par Thomas More dans *Utopia* (1516) ; c'est le mode de son engagement qui semble beaucoup plus personnel. Le dialogue s'ouvre par une discussion (et très vite une affirmation) des mérites de la maternité. De toute évidence, l'auteur sympathise avec Fabulla contre le point de vue masculin d'Eutrapelus. Dès que celui-ci entend que Fabulla n'allaite pas son enfant, celle-ci est violemment attaquée : ne pas allaiter son enfant et confier ce soin à une nourrice, c'est l'abandonner, presque le tuer. Ce qui distingue le discours érasmien des autres sur ce point, c'est le caractère terre-à-terre de la description du sort de l'enfant ; également, la répétition litanique du vocable « mère », qui dénote une identification peut-être inconsciente de l'enfant abandonné que fut Érasme avec l'enfant injustement sevré.

[10] *Ibid.*, p. 46, trad. E. Kushner.
[11] *Ibid.*, p. 52., trad. E. Kushner.

> Si tota mater esse vis, cura corpusculum infantuli tui, quo posteaquam sese explicuit ex vaporibus, mentis igniculis, bonis et commodis organis utatur. Quoties audis puerum tuum vagientem, crede illum hoc abs te flagitare...Ubi iam erit fandi potens, quid si te pro matre vocet semimatrem ; […] Alitur enim non solum lacte, sed et fragrantia materni corporis [...]. Nam prorsus conductitiam nutricem infantulo adhuc a matre tepenti asciscere genus est expositionis.[12]

C'est l'insistance du texte sur des phénomènes physiques relatifs tant à la mère qu'à l'enfant ; et sur le fondement physique des toutes premières émotions de la vie d'un être, qui nous apparaît comme signe d'une subjectivité prête à se manifester même si cela n'est pas absolument nécessaire pour triompher dans la discussion.

Ce n'est pas non plus par hasard que la troisième partie du colloque, qui est aussi la plus longue, traite de la proximité du corps et de l'âme. Eutrapelus doit persuader Fabulla de ce que la santé de l'enfant exige absolument la présence d'une mère, le corps et l'âme étant si intimement liés que les soins donnés à l'enfant influeront sur sa destinée éternelle. La doctrine aristotélicienne d'une âme qui est, pour ainsi dire, âme du corps, s'accorde bien avec l'image érasmienne du bébé vagissant et désirant, image qui revient à la fin du colloque lorsqu'Eutrapelus imagine – en un style très corporel de nouveau – les sentiments de l'enfant rejeté par sa mère.

C'est dire qu'en l'occurrence imaginaire physique et prise de position philosophique coïncident. Une conjoncture semblable se fait jour dans les *Colloques* où Érasme imagine la souffrance des femmes emprisonnées dans des mariages forcés d'une manière si vivante qu'une pitié viscérale semble le projeter au sein de la situation qui est la leur... ce qui l'amène du même coup à réagir avec la compassion chrétienne qui est sa préférence théologique.

Dans *Coniugium impar*, Gabriel, qui vient d'assister aux noces d'une jeune femme et d'un homme beaucoup plus âgé qu'elle et visiblement affligé d'une affreuse maladie, exprime dans sa description de celle-ci toute la gamme du dégoût. Or la maladie, menace perpétuelle à l'endroit de l'intégrité de son corps, n'est que trop familière à Erasme. Le voici qui projette son obsession du corps maladif vers celui du tortionnaire de la jeune femme (puisque le mariage forcé est pour elle torture) ; projection qui arme d'une force subjective tant la description du tortionnaire que celle des sentiments de la victime. Tous les sens sont désagréablement affectés, surtout l'odorat :

[12] Érasme de Rotterdam [Desiderius Erasmus], *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Tomus tertius, *Colloquia*, éd. par L-.E. Halkin, F. Bierlaire, R. Hoven, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1972, pp. 467 seq.

> Interim prodiit nobis beatus ille sponsus, trunco naso, alteram trahens tibiam, […] manibus scabris, halitu graui, oculis languidis, capite obuincto, sanies et e naribus et ex auribus fluebat.[13]

Au siècle d'Érasme les images de laideur ne sont pas inconnues ; ce qui est peut-être unique chez lui c'est la manière dont la révolte de tous ses sens à la pensée du sort de la jeune mariée est mobilisée au service d'un idéal humanitaire contre les ambitions mondaines des parents de la jeune femme, auteurs du mariage forcé.

Érasme n'hésite pas, dans le but de souligner sa haine de l'assujettissement féminin, à utiliser une comparaison à la fois sadique et nécrophilique faisant allusion à un auteur ancien. Marier la jeune femme à cet être décrépit est digne de Moezentius qui, au dire de Virgile, attachait des cadavres à des corps vivants, main à main, bouche à bouche. Mais Moezentius lui-même n'aurait pas été assez sauvage pour attacher cette jeune femme à ce quasi-cadavre. Une hyperbole en suit une autre. Gabriel défie Petronius d'imaginer les « caresses » que doit subir la mariée...[14]

On voit à nouveau que, lorsqu'il s'agit de dénoncer un tel abus, Érasme met à contribution tout l'arsenal de sa sensibilité personnelle joint à toute son expérience littéraire. Autre exemple : le cas des femmes entrant, ou n'entrant pas, au couvent contre leur volonté. Dans *Virgo misogamos* (1523), Catarina s'est engagée, contre la volonté de ses parents, à se faire religieuse ; Eubulus tente de l'en dissuader. Dans *Virgo poenitens* (1523), où l'on rencontre les mêmes protagonistes, Catarina se verra forcée par des religieuses et des moines à entrer au couvent. Dans le premier colloque, Érasme ne critique nullement le projet d'une vie entièrement consacrée à la religion, mais seulement celui de la passer dans un couvent spécifique. Eubulus a pour fonction de démasquer les vices secrets de cette institution. Ce qui déchaîne de la part d'Érasme une réaction passionnée, c'est la relation, perçue par Eubulus, entre l'abandon total de la volonté, et l'esclavage pur et simple. Inutile de souligner qu'une fois de plus c'est l'expérience qu'a faite l'auteur d'une hiérarchie inflexible qui anime le discours, bien que le personnage central soit une femme. Dans l'ensemble, déclare Gabriel, l'esclavage qui caractérisait le monde antique a été aboli. Mais la vie monastique est une forme nouvelle d'esclavage. L'habit dont se revêtent les religieux, et qu'ils ne sauraient quitter sans être sévèrement punis, n'est pourtant pas celui que leur a légué le Christ : la pureté du cœur. La longueur du discours de Gabriel, si différent de la vive répartie lucianesque caractéristique de la plupart des *Colloques*, signale la profondeur de la désapprobation qui oppose Érasme aux vœux et pratiques monastiques.

Dans *Virgo poenitens* les mêmes personnages réapparaissent mais Catarina a changé d'avis : elle ne veut plus entrer au couvent ; c'est ce qui permet à l'auteur de dénoncer le vrai coupable – l'ordre religieux – par opposition aux coupables

13 *Ibid.*, p. 593.
14 *Cf. ibid.*

apparents du premier dialogue : aux parents de la jeune femme, qui cherchaient seulement à lui épargner une déception cruelle. Au second dialogue, ils préféreraient qu'elle reste au couvent. Une fois de plus, la subjectivité d'Érasme s'identifie à la jeune femme, à sa solitude et ses terreurs. Par Catarina, il est l'observateur fictivement innocent, et l'acteur involontaire, qui au fur et à mesure du questionnement d'Eubulus révèle les agissements démoniaques des moines et des religieuses. Ce procédé permet à Érasme de retenir son indignation et de la laisser exploser au point culminant : l'apparition, sans nul doute suscitée par la sainte communauté, d'un fantôme qui est peut-être Satan. Cette scène, comme celle de la cérémonie des vœux monastiques que l'on fait ressembler le plus possible à celle du mariage, est donc la dramatisation d'un mensonge. Or, Érasme hait par-dessus tout le mensonge, haine indubitablement surmultipliée ici par le souvenir de la mise en scène de ses propres vœux monastiques.

Les *Dialogues* de Juan Luis Vives adhèrent de plus près que les *Colloques* d'Érasme à leur vocation première de dialogues scolaires. Sa vie est moins bien connue que celle d'Erasme, ce qui rend plus problématiques les hypothèses concernant les modes de sa présence au texte. Voici cependant un exemple qui nous paraît probant : c'est le dialogue sur l'ivrognerie. La 5e épître d'Horace est indiquée comme la source d'un dialogue qui tout en louant la bonne chère, le bon vin, l'hôte aimable, condamne les excès alimentaires et autres, le manque de courtoisie, les habitudes déplaisantes. En ce qui concerne ce second volet, le texte horatien est fort succinct. Quatre vers brefs décrivent la nappe impeccable, les assiettes et verres si brillants de propreté que l'on peut s'y mirer, et les amis si discrets qu'aucun propos ne sera répandu hors de la salle du banquet. L'expansion par Vives de ces quelques lignes est frappante. La cause de la sobriété est défendue par un personnage nommé Abstemius. En outre, comme chez Érasme, la conviction morale s'allie à des goûts et à des réactions d'ordre affectif. Vives déteste les ivrognes ; selon lui, les animaux domestiques ont plus d'esprit que les ivrognes ; il préfère donc la compagnie d'un chat ou d'un chien à celle de l'ivrogne. Comme Érasme, Vives a un sens olfactif extrêmement développé qui l'avertit des présences indésirables ; mais ce qui est encore plus développé et plus important, c'est son sens moral, qui frémit d'horreur devant toute perte d'humanité, c'est-à-dire devant toute perte de contrôle de soi.

*

Jusqu'ici, nous avons surtout parlé de la division intérieure dont jaillit le dialogue, car elle incite l'auteur à imaginer des perspectives différentes de celles qui lui sont le plus familières. Avons-nous, pour autant, négligé le dialogue dit philosophique, le dialogue « cicéronien » surtout, doué de deux caractéristiques supplémentaires : un nombre plus grand de devisants, aux perspectives différenciées ; ainsi qu'une exploration plus systématique de la prise de position de l'Autre, donc également du moi de celui-ci ? L'histoire du dialogue en France

entre 1550 et 1560, que j'ai appelée « dialogue des dialogues »[15] nous offre à cet égard un corpus richement interdiscursif.

Le Premier curieux (1557) de Pontus de Tyard montre tout particulièrement à quel point la subjectivité est présente aux débats même les plus académiques, et profondément engagée, puisque la recherche de la vérité et l'établissement de ses critères sont au cœur même des préoccupations de l'auteur. Il nous apparaît que le temps de l'émergence de la subjectivité dite moderne, et celui de la préparation de la révolution scientifique, coïncident. Les deux phénomènes ne sont-ils pas liés ? Interrogeons donc le texte de Tyard. *Le Premier curieux* comporte trois personnages. Au premier abord, il semble que le Curieux représente l'esprit de la recherche, de l'observation, de l'expérimentation ; que Hieromnime défend les positions ecclésiastiques, et que le Solitaire, persona fictive de l'auteur, servira d'arbitre. A notre avis, le sens de cette triade est moins simple ; l'argumentation incorpore les enjeux de la révolution scientifique et représente par là même la pensée de Tyard en voie de transformation. Autrement dit, il s'investit lui-même dans le débat ; ou plutôt, le débat est en lui. A mesure que les devisants expliquent leurs attitudes en ce qui a trait à la quête de vérité, des indications métadiscursives se font jour et sont examinées, ce qui dévoile le processus épistémologique en cours. Les détails biographiques dont est émaillé le dialogue, qui met en scène une sorte d'académie provinciale, sont bien connus. Ce qu'il faut observer attentivement, c'est la mise en texte consciente des choix que le théâtre du monde propose à l'esprit philosophique.

La subjectivité prémoderne est en éveil ici parce qu'elle s'observe et elle se décrit elle-même en voie de devenir auto-consciente en tant qu'entité appelée à faire sien l'univers mathématisable qui approche. Le dialogue est un processus plutôt qu'une affirmation de vérités élusives ; c'est pourquoi il exprime une pluralité intérieure qui caractérise Tyard au sortir de sa période platonisante et pétrarquisante (1549-1555), pluralité signalant pour le dialogue à venir un rôle de sémaphore entre sujets qui désormais ne communiquent plus uniquement dans « l'univers de la ressemblance »,[16] mais dans un univers pré-cartésien où l'individuation stimule plutôt qu'elle ne bloque le débat rationnel.

[15] *Cf.* Eva Kushner, « Le dialogue en France de 1550 à 1560 », dans : Marie-Thérèse Jones-Davies (éd.), *Le dialogue au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1984, pp. 151-167.

[16] *Cf.* Michel Foucault, *Les mots et les choses*. *Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

Sabrina Ebbersmeyer

Erfahrung und Inszenierung. Autorität und Autoritätserzeugung in den Liebesdialogen der Renaissance

I.

Über die Liebe wurde in der Renaissance viel und vielfältig geschrieben.[1] Man hat sich angewöhnt, von einer *Tradition der Liebestraktate der Renaissance* zu sprechen. Dieser Sprachgebrauch ist – zumindest im Deutschen – ungenau, denn es wurden in der Tat nur wenige Traktate, dafür aber um so mehr Dialoge verfasst. Doch ob nun als Dialog, Traktat oder Kommentar verfasst, die Texte über die Liebe der Renaissance teilen einige typische Merkmale, die sie damit als eine bestimmte Gruppe neben anderen Textgruppen erscheinen lassen.

Zu den gemeinsamen äußeren Bedingungen der Texte über die Liebe gehört, dass fast alle außerhalb und unabhängig von Universitäten entstanden, nur wenige Autoren waren überhaupt an einer Universität tätig.[2] Ihr Entstehen war mit anderen Institutionen verknüpft: mit Kirche, höfischer Gesellschaft und den sich bildenden Akademien. Für die Texte galten mithin nicht die an den Universitäten – hauptsächlich anhand des Textcorpus des Aristoteles – entwickelten Maßstäbe von Wissenschaftlichkeit, und sie sind auch nicht mittels dieser zu beurteilen. Es sind vielmehr Texte, in denen Fragen aus ganz unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen und aus der Dichtung verquickt und mit einem mehr oder weniger großen theoretischen Interesse erörtert werden. Dies hat zur Folge, dass die Texte einen großen Variationsreichtum aufweisen, andererseits

1 Der Versuch einer Einteilung der Dichtungen und Theorien der Liebe findet sich bei Luigi Tonelli, *L'amore nella poesia e nel pensiero del rinascimento*, Florenz, Sansoni, 1933. *Cf.* auch John Charles Nelson, *Renaissance Theory of Love. The context of Giordano Bruno's 'Eroici furori'*, New York, Columbia University Press, 1958, und Sabrina Ebbersmeyer, *Sinnlichkeit und Vernunft: Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*, München, Brill / Fink, 2002.

2 Ausnahmen bilden Agostino Nifo, Francesco de Vieri, Flaminio Nobili, Francesco Catani da Diacceto und Francesco Patrizi da Cherso, die als Philosophen an Universitäten tätig waren. *Cf.* auch Paul Oskar Kristeller, *Francesco da Diacceto and florentine Platonism in the sixteenth century*, Rom, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969 [Città del Vaticano, 1946], und Claudia Di Filippo Bareggi, *Il mestiere de scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel cinquecento*, Rom, Bulzoni, 1988.

waren sie nie als ‚wissenschaftlich' im strengen Sinne qualifiziert.[3] Auch thematisch lässt sich eine Reihe von Gemeinsamkeiten zwischen den in unterschiedlichen Textgattungen geschriebenen Texten angeben: Fragen nach den Arten, Ursachen und Zielen der Liebe wurden – gleich in welcher Textform – oft stereotyp behandelt.[4] Die Antworten orientierten sich in der Regel an den gängigen Autoritäten zu Liebesdingen.[5]

Soviel zu den Ähnlichkeiten in der Entstehungssituation und thematischen Orientierung der verschiedenen Texte. Interessanter scheint die Frage zu sein, ob, und wenn ja worin, sich Dialoge von Traktaten und Kommentaren unterscheiden. Fragt man nach den Gründen, warum der eine Autor einen Dialog, der andere einen Kommentar verfasst, so wird man bald enttäuscht feststellen, dass es nicht sehr ergiebig ist, nach philosophischen Motiven zu suchen. Vielmehr liefern bereits die unterschiedlichen Entstehungskontexte der Texte ausreichende Hinweise zur Beantwortung dieser Frage.[6] Doch von dieser Ebene einmal abgesehen, darf man nach wie vor die Frage stellen, wodurch sich die Liebesdialoge als Dialoge von Kommentaren und Traktaten zum selben Thema unterscheiden.

Zunächst einmal, was schienbar trivial ist, aber doch entscheidend, sprechen in einem Dialog mindestens zwei Personen, die für die von ihnen vertretene

3 Manche Autoren bemühen sich intensiv darum, ihrem Gegenstand eine ‚wissenschaftliche' Behandlungsweise zukommen zu lassen und ihn so als Gegenstand des Wissens zu qualifizieren. Benedetto Varchi etwa führt seine Untersuchung durch, indem er bewusst methodisch vorgeht und den Regeln der Logik folgt (*cf.* B. Varchi, *Sopra sette dubbi d'amore lezione una* [1554], und *id*., *Sopra alcune quistioni d'amore lezioni quattro* [1554], in: *Opere*, 2 Bde., Mailand, Niccolò Bettoni e Comp., 1834, Bd. 2., S. 526b-537b). Agostino Nifo versucht dasselbe, indem er seine Aussagen in Form von Syllogismen präsentiert (*cf.* Nifo, *op. cit*.).

4 Zu den Arten der Liebe *cf.* z.B. Guiseppe Betussi, *Il Raverta. Nel quale si ragiona d'amore e degli effetti suoi* (1544), in: Guiseppe Zonta (Hg.), *Trattati d'amore del cinquecento*, Bari, Giuseppe Laterza & Figli, 1912, S. 9-146; Pompeo della Barba da Pescia, *Espositione d' un sonetto platonico. Fatto Sopra Il Primo effetto d'amore che e il separare l'anima dal corpo de l'Amante, dove si tratta de la immortalita de l'anima secondo Aristotile e secondo Platone*, Florenz, Lorenzo Torrentino, 1554, S. 25ff. Zu den Ursachen *cf.* Nicolò Vito di Gozze, *Dialogo d'amore detto antos, secondo la mente di Platone*, Venedig, Francesco Ziletti, 1581, S. 20ff.; Leone Ebreo, *Dialoghi d' amore* [1535], hg. von Santino Caramella, Bari, Giuseppe Laterza, 1929, S. 195ff.; zu den Zielen *cf.* Andreas Camutius, *De amore atque felicitate libri novem*, Wien, Stephanius Kreutzer, 1574, S. 10f.; Mario Equicola, *Libro di natura d'amore*, Venedig, Alessandro Bindoni e Maffeo Pasini, 1531, S 195ff.; Flaminio Nobili, *Trattato dell'amore humano*, Lucca, Vincenzo Busdraghi, 1567, S. 27ff.

5 Zu speziellen Liebesfragen sind Platon als Philosoph und Petrarca als Dichter die unbestrittenen Autoritäten; bezüglich allgemeiner Begründungssätze ist Aristoteles wichtig, daneben werden je nach Rezeption zahlreiche weitere Philosophen und Dichter genannt.

6 So entstehen etwa in Venedig, im Umkreis der sogenannten *poligraphi*, eine Reihe von unterhaltsamen Liebesdialogen; in Florenz, im Zusammenhang mit der dortigen *Accademia Fiorentina*, wissenschaftliche Abhandlungen und Kommentare. *Cf.* Virginia Cox, *The Renaissance dialogue. Literary dialogue in its social and political contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Meinung mit ihrer Person einstehen. Diese Beobachtung lenkt den Blick auf die Begründungsstrategien, auf die der Autor eines Dialogs zurückgreifen kann, und hier scheinen sich in der Tat deutliche Unterscheide zwischen den verschiedenen Textgattungen abzuzeichnen. Dem Dialogverfasser stehen nämlich nicht die Mittel zur Verfügung, die ein Kommentator verwenden kann, etwa das Bilden von Syllogismen, häufiges Verweisen auf wissenschaftlich anerkannte Autoritäten oder Querverweise auf andere relevante Texte und Textstellen. Die Frage nach der Erzeugung von Glaubwürdigkeit und der Gültigkeit bestimmter Begründungsstrategien berührt eines der zentralen Themen der Philosophie der Renaissance und die Auseinandersetzungen über den Wert von Autoritäten, über den richtigen Weg der Begründung – d.h. über die Methode – haben ihren Niederschlag in zahlreichen zeitgenössischen Publikationen gefunden.[7]

Unter dieser Perspektive treten bei der Lektüre der Dialoge zwei Aspekte in den Vordergrund, die sich auf den ersten Blick zu widersprechen scheinen, die jedoch in den konkreten Texten wechselseitig miteinander verschränkt sind und sich gegenseitig exponieren: der Rekurs auf die Erfahrung als letztinstanzliche Gültigkeitssicherung und die Möglichkeit der Inszenierung einer bestimmten Person zu einer ausgezeichneten Persönlichkeit. Diese beiden Aspekte, die sich nur im Dialog voll entfalten können, bringen eine besondere Art von Überzeugung und Glaubwürdigkeit hervor und verleihen dem Nachdenken über Liebe eine spezifische Prägung. Dies sei im Folgenden an einigen Beispielen näher ausgeführt.

II.

Untersucht man die Bedeutung der Erfahrung in den Liebesdialogen, so fällt zunächst auf, dass in den an praktischen Fragen orientierten Dialogen, in denen das Lieben gelehrt werden soll, die Erfahrung und das Wissen einer bestimmten Person oftmals als die einzige Wissensquelle erscheint. Dies ist nicht weiter verwunderlich und scheint in der Natur der Sache zu liegen: eine Alte oder ein Alter lehrt junge Leute die rechte Art des Liebens. Auf wissenschaftlich anerkannte Autoritäten wird kaum oder gar nicht rekurriert.[8] Doch die Erfahrung

[7] Hier sind insbesondere einige Autoren der Schule von Padua bedeutsam, wie etwa Pietro Pomponazzi (1462-1525), Agostino Nifo (1469-1538) und Jacobo Zabarella (1533-1589). *Cf.* Neal W. Gilbert, *Renaissance Concepts of Method*, New York, Columbia University Press, 1960; Daniel A. Di Liscia/ Eckhard Kessler/ Charlotte Methuen (Hg.), *Method and Order in Renaissance Philosophy of Nature*, London, Routledge, 1997.

[8] Das gilt bereits im 15. Jahrhundert, *cf.* Leon Battista Alberti, *Dell'Ecatomfilea ossia del vero amore* [1471], in: *id*., *Opere volgari*, 4 Bde., hg. von Annicio Bonucci, Florenz, Tipographia Galileiana, Bd. III, 1845, S. 235-266; im 16. Jahrhundert *cf.* Bartolomeo Gottifredi, *Specchio d'amore, nel quale alle giovani s'insegna innamorarsi* [1542], in: Zonta, *op. cit*., S. 249-303; Francesco Sansovino, *Ragionamento nel quale brevemente s'insegna a'giovani uomini la bella arte d'amore* [1545], in: Zonta, *op. cit*., S. 151-184. Zur Bedeutung Albertis für die Liebestraktate des 16. Jahrhunderts *cf*. Marcello Aurigemma, „L'Ecatomfila, La Deifira e la

spielt auch in den Dialogen eine wichtige Rolle, in denen theoretische Fragen erörtert werden, und an diesen Dialogen lässt sich die neue Bedeutung, die die Erfahrung in der Renaissance gewinnt, deutlich ablesen, wie im Folgenden anhand von drei Beispielen gezeigt werden soll.

(a) Am Beginn des 16. Jahrhunderts erscheinen in Venedig die Dialoge *Gli Asolani* von Pietro Bembo.[9] In der Einleitung wird der Leser zum Ort der Handlung geführt: Auf dem Schloss Asolo in Treviso veranstaltet die Königin von Zypern ein Fest anlässlich der Hochzeit einer ihrer Hofdamen. Während dieses Festes unterhalten sich drei junge Männer und drei junge Damen über die Liebe. Am ersten Tag spricht Perottino gegen die Liebe, am zweiten Gismondo für sie und am dritten vermittelt Lavinello beide Positionen.[10] Gleich im ersten Gespräch wird die besondere Funktion der Erfahrung für die Glaubwürdigkeitssicherung deutlich: Perottino lamentiert über die Bitterkeit der Liebe und das Unglück vieler Liebender. Nachdem er eine Liste von *miracoli* genannt hat, die *Amor* beim Menschen bewirke – etwa wie ein Salamander im Feuer oder ohne Herz leben zu müssen –, bemerkt er:

> Und wenn ihr mich fragt, wie ich diese so neuen Dinge weiß, ohne dass man sie nachlesen kann: sage ich euch, dass ich sie alle durch Prüfung weiß; und wie mich die Erfahrung gelehrt hat, so spreche ich darüber.[11]

Auch an anderer Stelle bekennt er ausdrücklich, dass die eigene Erfahrung in Liebesdingen ihn zu seinem Wissen über die Liebe geführt habe.[12] Perottino, so versucht der Autor den Leser*innen zu suggerieren, legt nicht bloß eine Theorie der Liebe dar, sondern eine, die aus seinen persönlichen Begegnungen mit der Liebe erwachsen ist. Der Redner spricht nicht einfach über das Thema wie über jedes beliebige andere, sondern wie über ein von ihm erlebtes. Er ist von seinen persönlichen Erfahrungen so betroffen, dass selbst die anderen Ge-

tradizione rinascimentale della scienza d'amore", in: *Atti e Memorie della Accademia letteraria italiana Arcadia* 5, 1972, S. 119-171.

9 Pietro Bembo, *Gli Asolani. Ne'quali si ragiona d'amore* [1505], Venedig, Nicolò Zoppino, 1522.

10 Zur besonderen Bedeutung des 'Gegensatzes' in diesem Dialog *cf.* Francesco Tateo, „La disputa dell'amore: retorica e poetica del contrario", in: Davide Bigalli / Guido Canziani (Hg.), *Il dialogo filosofico nel '500 europeo. Atti del convegno internazionale di studi Milano 18-20 maggio 1987*, Mailand, Franco Angeli, 1990, S. 209-228.

11 „E se voi mi dimandaste, come io queste così nuove cose sappia, senza che elle si leggano: vi dico, che io tutte le so per pruova; e come per isperienza dotto, così ne favello". (Bembo, *Gli Asolani*, *op. cit*., S. 10b).

12 *Cf. ibid*., S. 11b: „Maraviglia cosa è, o Donne, ad udir quello, che io debbo dire, ilche se da me non fosse stato provato, appena che io ardissi d'imaginarlomi, non che di raccontarlo. [...] Laqual cosa quantunque paja nuova, quanto sia possibile ad essere in uomo innamorato, io ve ne potrei testimonianza donare, che l'ho provata, e recarvi in fede di ciò versi già da me per lo addietro fatti, che lo discrivono, se a me non fosse dicevole vie più il piangere, che il cantare." Und in einer canzone: „M'insegna Amor, lo mio avversario antico; / Che più s'allegra, dov'io più me doglio" (*ibid*., S. 21b).

sprächsteilnehmer beklommen und traurig werden lässt. Wenngleich gelegentlich Beispiele von Liebenden aus der Dichtung genannt werden, so werden doch keine weiteren Autoritäten namentlich erwähnt, um die Urteile über die Liebe zu bekräftigen.[13] Was als das Produkt einer bestimmten Liebeserfahrung einer einzelnen Person dargestellt wird, erweist sich bei genauerem Hinsehen als ein allgemeines Urteil und eine typische Haltung, die sich als stoisch charakterisieren lässt. Zudem lässt der Autor seinen Protagonisten häufig Bilder und Metaphern zitieren, die in der zeitgenössischen Liebeslyrik bereits zu Topoi geronnen sind. Schließlich bezieht er sich auf die Vorstellung der Liebe als Krankheit, die aus einer seit der Antike bestehenden Tradition stammt.

Auch Gismondo, der die Gegenposition zu Perottino vertritt und diesen in allen Punkten zu widerlegen sucht, sieht sich an exponierter Stelle seiner Darlegung gezwungen, an die Erfahrungen seiner Zuhörer zu appellieren. Als er in seiner Rede zum eigentlichen Thema kommt und über die „Süße der Liebe" sprechen möchte, stellt er fest, dass diese viel leichter zu fühlen als auszusprechen sei,[14] denn die Sprache könne nur mit großen Schwierigkeiten einfangen, was wir wirklich fühlten.[15] Doch die von ihm bei seinen Zuhörern vorausgesetzte eigene Erfahrung der Freuden der Liebe ermutigt ihn: „Aber mich tröstet eine Sache, nämlich dass ihr selbst durch Erfahrung erkannt habt und weiterhin erkennt, welche sie sind."[16]

Fassen wir zusammen: die persönliche Erfahrung in Liebesdingen bürgt für die Gültigkeit der theoretischen Ansichten über die Liebe, sie dient dazu, Theorien der Liebe authentisch erscheinen zu lassen. Die Anrufung der Erfahrung – sei es der eigenen oder die der Gesprächspartner – übernimmt die Funktion der Sicherung der Glaubwürdigkeit einer Ansicht.

(b) Ein weiteres Beispiel kann diese Funktion der Erfahrung verdeutlichen und differenzieren. Rund achtzig Jahre nach den *Asolani* erscheinen die *Discorsi* von Annibale Romei, die am Hof von Ferrara entstanden sind und diesen auch als Rahmen für die Handlung haben.[17] Die *Discorsi* erstrecken sich über sieben Tage; das Thema des zweiten Tages ist dabei die menschliche Liebe: es ist die Aufgabe Guarinis, einen kurzen Vortrag über das Thema zu halten. Die drei Definitionen der Liebe, zwei von Platon und eine von Aristoteles, die er nennt, hält er alle nicht für vollkommen, so dass er seine eigene vorstellt:

13 Perottino spricht an einer Stelle von 'alcun Filofoso' (*ibid*., S. 11a).

14 *Ibid*., S. 38b: „Quantunque o Donne grandissimo incarico è questo per certo, a volere con parole asseguire la dimostrazione di quella cosa, che quale sia e quanta, si sente più agevolmete, che non si dice."

15 *Ibid*.: „ma le dolcezze, che cadono in ogni senso, e come sorgevole fontana assai più ancora, che questa nostra non è, soprabbondano in tutti loro, non possono nell'orecchio solo per molto che noi ne parliamo, in alcuna guisa capere."

16 *Ibid*.: „Ma una cosa mi conforta, che voi medesime per isperienza avete conosciuto, e conoscete tuttavia, quali elle sono."

17 Annibale Romei, *Discorsi*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1586.

> Ich sage also, dass *Amor* nichts anderes ist als eine äußerst starke Verwirrung der menschlichen Seele, hervorgerufen von einer erkannten Schönheit durch eine verborgene Entsprechung der Natur, die der Liebende mit der geliebten Sache hat, die sich in das Verlangen auflöst, sich mit dem Schönen in gegenseitiger Liebe zu vereinen.[18]

In der Explikation der These bezieht Guarini sich auf die Autorität von Petrarca, Aristoteles und Platon.[19] Doch zur Untermauerung der akademischen Autoritäten appelliert er an die eigenen Erfahrungen seines Publikums.[20]

Im Anschluss an den Vortrag formulieren die anwesenden Damen ihre Fraugen und Zweifel, die sich auf die üblichen Topoi der Liebestraktate beziehen. Es beginnt Tarquinia Molza mit der Frage, ob man aufgrund von freier Wahl oder von Schicksal liebe.[21] Die Antwort Guarinis, dass eine aufgrund von Schicksal begonnene Liebe nur durch freie Wahl wachsen könne, stellt Tarquinia nicht zufrieden; zur Erläuterung für ihren Zweifel bezieht sie sich auf die Erfahrung:

> […] und in Wahrheit beweist uns die Erfahrung, dass *Amor* mit Gewalt seine Herrschaft ausübt und dass er dort, wo weniger Hoffnung auf Vereinigung und gegenseitiger Liebe ist, die Vernunft von ihrem Sitz vertreibt und um so stärker seine Kraft beweist.[22]

Dazu nennt sie Beispiele aus Dichtung und Geschichte, wie das von Myrrah, die ihren eigenen Vater liebte und sich dieser Liebe nicht erwehren konnte.[23]

Erfahrung meint hier nicht die persönliche Liebeserfahrung der Sprecherin, sondern steht für tradierte Liebeserfahrungen von einzelnen, konkreten Menschen, exemplarische Fälle, die der These Guarinis widersprechen. Gegen die Existenz dieser Gegenbeispiele kann dieser auch nichts einwenden. So muss er sie auf andere Weise disqualifizieren, etwa als Beispiele ‚tierischer Liebe'; und er wechselt von der sachlichen auf die persönliche Ebene und beendet damit die Diskussion mit Tarquinia Molza; diese sei von solch ‚tierischer Liebe' frei, so dass

18 *Ibid*., S. 25: „Dico adunque, che Amor non è altro che una gagliardissima perturbatione dell'animo humano, eccitata da conosciuta bellezza per una occulta conformità di natura, cha ha lo amante con la cosa amata, risloventesi in desiderio d'unirsi col bello con amor reciproco."

19 *Cf. ibid*.: „si puo confermare coll'autorità di Platone [...]", *ibid*., S. 26: „si pruova coll'autorità del Filosofo [...]", und *ibid*.: „& con l' autorità del divin Petrarca [...]".

20 *Ibid*.; S. 25f.:„quando non bastasse l' autorità d'un tanto Filosofo me ne potrebbe far fede quesie nobilissime Signore, le quali forse piu d'una volta hanno sentito, e sentono chenti, e quali siano le vivacissime fiamme d'amore de i loro delicatissimi e castissimi petti, & altre si questi giovani amanti, de'quali forse pui d'uno si trova, che alla presenza di tanta bellezza se stesso mormorando dice; *S'Amor non è, dunque ch'è quel ch'io sento? / Ma s'egli è Amor, per Dio che cosa, ò quale?*"

21 *Ibid*., S. 31: „Se Amor' è per elettione, ò per destino."

22 *Ibid*., S. 33: „& in vero la isperienzia ci dimostra, che amore con violenza essercita il suo imperio, e che dove men speranza d' unione, e di reciproco amore, ivi scacciandola ragion di seggio, maggiormente fa pruova della sua forze."

23 *Cf*. Ovid, *Metamorphosen*, X, Verse 298-502.

sie sich darüber keine Sorgen zu machen brauche.[24] Auch im Folgenden formulieren die Damen ihre Zweifel immer wieder mit Verweisen auf überlieferte Erfahrung.[25]

Jedoch: Die Erfahrung kann zwar einen Zweifel begründen, aber sie hat bei Romei nicht das letzte Wort. Das liegt beim gelehrten Mann, der die Erfahrungen einzuordnen versteht und sich dabei häufig auf akademische Autoritäten, in der Hauptsache Platon und Aristoteles, bezieht.[26] Guarini belegt seine Antworten mit Zitaten aus Philosophie und Dichtung, doch ist letztlich seine eigene Ansicht ausschlaggebend. Etwa in seiner Antwort auf die Frage, ob man sich aus eigener Kraft von der Liebe befreien könne, nennt er Zitate von Petrarca und Ariost, die diese Frage verneinen, folgert aber dennoch:

> Nichts desto weniger kümmert mich die Autorität dieser Dichter wenig, da sie eine unstete Seele haben, ich halte dafür, dass die Wahrheit das Gegenteil ist; und dass es in unserem Vermögen liegt, uns von der Liebesleidenschaft zu befreien, wie und wann es uns gefällt.[27]

Der Begriff Erfahrung erscheint in diesem Dialog ungewöhnlich häufig, und zwar mit verschiedenen Nuancen. Erfahrung meint die persönliche innere Erfahrung,[28] die alltäglichen Erfahrungen[29] und die exemplarischen, in Dichtung und Geschichte tradierten Erfahrungen.[30] Sie ist in gemeinsames Wissen aller Gesprächsteilnehmer*innen. Auf sie können sich sowohl der Vortragende als auch die Zweiflerinnen beziehen. Die Erfahrung dient dazu, die theoretischen Aussagen mit dem realen Lebenskontext der Sprecher*innen in Verbindung zu bringen und daran zu überprüfen.

(c) Eine Radikalisierung der Funktion der Erfahrung findet sich in dem *Dialogo della infinità di amore* von Tullia d'Aragona,[31] der etwa vierzig Jahre nach den *Asolani* und vierzig Jahre vor den *Discorsi* geschrieben wurde. Darin führen Tullia, Benedetto Varchi und Lattanzio Benucci – alle auch reale Personen – ein Gespräch, das so oder ähnlich stattgefunden haben kann. Es konzentriert sich auf

[24] *Cf.* Romei, *op.cit.*, S. 33: „Furono veramente quelli amori ferini, e ferini saranno tutti quelli che senza atto della ratione faranno la radice nel cuor humano: il che non havete già voi à presumer di voi stessa, in cui la ragione à commandare, & il senso ad ubidir' è avezzo."

[25] *Cf. ibid.*: „vedendo noi per esperienza"; S. 47: „Questo esser vero ci dimostra l'esperienza;" S. 52: „& nasce il mio dubbio dal vedere per isperienza"; und S. 55: „L' esperienza è pur in contrario".

[26] Ausnahmen sind Tarquinia Molza, die Aristoteles zitiert, und Leonora Sacrate, die Leone Ebreo zitiert (*cf. ibid.*, S. 39).

[27] *Ibid.*, S. 35: „Io nondimeno poco curando l'autorità di questi Poeti, poi che haveano l'anima inferma, tengo che la verità sia in contrario; e che sia in poter nostro liberarci dall'amorosa passione, come e quando a noi piace."

[28] *Cf. ibid.*, S. 25.

[29] *Cf. ibid.*, S. 38 u. 52.

[30] *Cf. ibid*, S. 32f.

[31] Tullia d'Aragona, *Dialogo della infinità di amore* [1547], in: Zonta, *op. cit.*, S. 185-245.

die eine Frage, die Tullia an Varchi stellt, nämlich, „ob man mit einem Ende lieben könne."[32]

Im Verlauf des Gesprächs kommt es wiederholt zur Kritik am blinden Glauben an Autoritäten. Wenn etwa Tullia zu Varchi sagt: „Ich glaube das, was Ihr sagt, aber ich habe es nicht verstanden", so erwidert dieser: „An die Gründe soll man glauben, nicht an die Autorität."[33] Als Tullia sich weigert, Gründe für ihre Meinung anzugeben, dass die Liebe ein Ende habe, fragt Varchi: „Also wollt Ihr, dass ich an die Autorität glaube," worauf Tullia antwortet: „Messer nein, sondern an die Erfahrung, an die allein ich viel mehr glaube als an alle die Gründe von allen Philosophen." Varchi schließt sich ihr in diesem Punkt an.[34] Auch an anderer Stelle, als es um die Paradoxa und Wunder der Liebe geht, bemerkt Varchi, dass die eigene Erfahrung für das Verständnis unerlässlich sei:

> Aber wer es nicht geprüft hat oder prüft, wie ich es gemacht habe, mache und immer machen werde, *wenn ich mich selbst und meine Laune verstehe*, kann es nicht nur nicht glauben, sondern lacht darüber.[35]

Trotz dieses Bekenntnisses tritt Varchi in diesem Dialog als Vertreter der akademischen Welt auf und seine an der scholastischen Logik geschulte Weise, Probleme zu behandeln, ruft bei Tullia häufig Unwillen hervor:

> Diese Logiker verwirren dem anderen zuerst das Gehirn, und sagen 'ja' und 'nein' und wollen, dass man an ihrer Stelle 'ja' und 'nein' sagt, und sie hören nie auf, bevor ihre Sache die Oberhand gewonnen hat, sei es zu Unrecht oder zu Recht.[36]

Tullia wendet sich hier zwar gegen eine bestimmte Form der Logik – nämlich den sogenannten „sophistischen"[37] Umgang mit Problemen, der die Worte verdrehe

[32] *Ibid*., S. 190: „Il dubbio è questo: 'Se si può amar con termino'." Später stellt Benuccio noch zwei weitere Fragen, die jedoch nicht ausführlich besprochen werden. *Cf. ibid*., S. 237.

[33] *Ibid*., S. 195: – T.: „Io credo quello che voi dite, ma non lo intendo." – V.: „Alle ragioni si dee credere, non alla auttorità."

[34] *Ibid*., S. 204: – V.: „Ma quali ragioni allegate voi che Amore abbia fine?" – T.: „Niuna, ma è come vi dico." – V.: „Dunque volete ch' io creda alla auttorità." – T.: „Messer no, ma alla sperienza, alla quale sola credo molto piu che a tutte le ragioni di tutti i filosofi." – V.: „Ed anche io."

[35] *Ibid*., S. 216: – V.: „Ma chi non gli ha provati o pruova, come ho fatto e fo io e farò oggimai sempre, *se ben me stesso e mia vaghezza intendo*, non solo non può credergli, ma se ne ride." *Cf*. hierzu auch Varchi in seinen eigenen Untersuchungen, in denen er an einer Stelle die Erfahrung einigen Autoritäten entgegenstellt und ihr einen außergewöhnlichen Rang zubilligt: „Ma dall'altro lato è la sperienza in contrario, la quale dee più sola valere, che tutte le autorità e ragioni insieme" (Varchi, *op. cit*., S. 538b).

[36] Tullia d'Aragona, *op.cit*., S. 192: „Questi loici ingarbugliano altrui il cervello alla prima, e dicono 'si' e 'no'; e vogliono che tu dica 'si' e 'no' a loro posta, e mai non cessano infino che la loro stia di sopra o a torto o a ragione."

[37] Denn auf den Einwand von Varchi: „la loica fa tutto il rovescio a punto di quello che pensate", entgegnet sie: „Oh, vei non mi coglierete! Io non intendo quella buona, ma quella sofistica, che s'usa oggi." (*Ibid.*, S. 192).

und nicht zur Klärung einer Frage beitrage –, nicht aber gegen theoretische Untersuchungen überhaupt, denn die Literatur zum Thema ist ihr gut bekannt.[38] Doch das letzte Kriterium für die Richtigkeit einer Aussage ist für Tullia die Erfahrung: sie muss durch die theoretischen Sätze erklärt werden.[39] Gewiss gewinnt die Erfahrung auch in Traktat und Kommentar als Argument ein immer stärkeres Gewicht. Dort jedoch erscheint die Erfahrung als ein Glied in einer Reihe von Argumenten. Hier hingegen behält die Erfahrung das letzte Wort und wird zum letzten Kriterium der Gültigkeit.

III.

Wenngleich die Erfahrung ein authentisches Erlebnis bezeichnen und die Realitätsnähe einer Meinung sichern soll, ist doch immer klar, dass in den Dialogen die einzelnen Sprecher mit ihrer Erfahrung stilisiert werden. In dem genannten Dialog von Bembo ist dies ganz offensichtlich, denn die Personen, die vorgeben, durch bestimmte Erfahrungen geprägt worden zu sein, vertreten gängige philosophische Lehrmeinungen. Romei lässt in den *Discorsi* die anwesenden Damen, die zum Teil sehr gelehrt waren, als solche auftreten, die ohne Vorbildung, bloß aus ihrem Lebenskontext heraus bestimmte Fragen stellen, die jedoch zum typischen Fragekanon der Liebestexte gehören und in fast jedem Text gestellt werden.

Der Rekurs auf Erfahrung ist zwar ein wichtiges, nicht aber das einzige Mittel, Autorität darzustellen. Daneben verfügt der Dialog noch über ein anderes, besonderes Mittel, Autorität zu verleihen: die Inszenierung einer außergewöhnlichen Person. Literarisches Vorbild im Kontext von Liebestexten ist hierfür das *Symposion* von Platon.[40] Die relevante Passage des Textes sei kurz in Erinnerung gerufen: Als es an Sokrates ist, sein Wissen über die Liebe kundzugeben, teilt er nicht einfach seine Meinung mit, sondern er berichtet von der Priesterin Diotima, die ihn in Liebesdingen unterrichtet habe.[41] Ihre Autorität Bedarf keiner weiteren Legitimation; vielmehr verleiht sie den Worten von Sokrates Autorität: Die Liebe sei ein Verlangen nach Zeugung im Schönen, dem Leibe wie dem Geiste nach. Die heiligsten Geheimnisse der Liebeslehre aber beträfen den Aufstieg der Seele vom sinnlichen Schönen über das geistige zum göttlichen Schönen. Diotima, von der nur berichtet wird und die selber nicht

38 Sie kennt die Werke über die Liebe von Petrarca, Bembo, Ficino, Lukian und Platon, *cf. ibid*., S. 223, 224 u. 228.

39 *Cf. ibid*., S. 234: Tulla sagt: „Voi negherete la verità, ché la sperienza mostra il contrario [...]. Ma bisogna che rispondiate alla sperienza."

40 Die Beschäftigung mit der Liebe in der Renaissance gewann gerade aus der Rezeption des platonischen *Symposions* ihre entscheidenden Impulse, ist es doch der *Symposion*-Kommentar von Marsilio Ficino (1433-1499), der am Anfang der regen Auseinandersetzung über die Liebe steht. *Cf.* dazu André Jean Festugière, *La Philosophie de l'amour de Marsile Ficin e son influence sur la littérature francaise au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, 1941.

41 *Cf.* Platon, *Symposion*, 201 d-212 a.

anwesend ist, unterliegt nicht den Regeln einer diskursiven Erörterung; sie teilt ihr göttliches Wissen mit, das nicht analysiert, sondern nachvollzogen und geglaubt werden soll: „Solches, o Phaidros und ihr übrigen, sprach Diotima und habe ich ihr geglaubt, und wie ich es glaube, suche ich es auch andern glaublich zu machen".[42] Diesen Kunstgriff des platonischen Sokrates machten sich einige Autoren von Liebesdialogen zunutze, indem sie dieses Grundmuster ihrem Interesse gemäß variierten, was im Folgenden mit drei Beipielen belegt wird.

(a) Bembo verwendet dieses Mittel im Dialog *Gli Asolani* im dritten und letzten Teil. Nachdem für und gegen die Liebe gesprochen wurde, ist es die Aufgabe des dritten Gesprächsteilnehmers, Lavinello, die widersprüchliche Situation zu klären. Dies macht er, indem er zunächst die Fehlerhaftigkeit der beiden konträren Positionen aufdeckt. Als er anschließend zur Darlegung seiner eigenen Auffassung von der Liebe kommt – auf die die ganze Anlage des Dialogs hinausläuft –, verleiht er seiner Argumentation ein beeindruckendes Fundament, indem er von einem Gespräch berichtet, das er am Morgen desselben Tages mit einem in der Gegend lebenden Heiligen geführt habe. Die Erzählung über den Eremiten wird durch eine Reihe von literarischen Mitteln besonders hervorgehoben. So ist etwa die Königin selbst bei dieser Erzählung zu gegen und adelt durch ihre Anwesenheit das Erzählte. Das Erzählte selbst ist auch lokal von den übrigen Gesprächen abgesondert, denn es fand in einem Wald statt und nicht am Hof. Schließlich wird es durch ein ganz besonderes Merkmal der Sphäre der übrigen profanen Geschehnisse enthoben: durch einen Traum, den ihm die Götter eingaben, wurde der Eremit von den vorgängigen Gesprächen über die Liebe in Kenntnis gesetzt, das Treffen von Lavinello und dem Heiligen geschah also nach dem Willen der Götter.[43] Und dieser teilt Lavinello nun sein Wissen über das Wesen der wahren Liebe mit. Seine Lehre ist traditionell und trägt neuplatonisch-christliche Züge: Wer in der Liebe der Vernunft folge, sei auf dem Weg der Vervollkommnung, aber in der Liebe der Sinnlichkeit zu folgen, heiße, als Mensch in den Bereich des Tieres abzusteigen.[44] Denn der Körper sei der Kerker der Seele und nur die Liebe zu Gott frei von allen irdischen Bedrängnissen und deshalb einzig erstrebenswert.[45]

Die Wahrheit über die Liebe, so macht dieser Teil des Dialogs deutlich, ist göttlichen Ursprungs; sie kann nicht irgendwer erkennen, sondern nur ein be-

[42] Platon, *Symposion,* 212 b (dtsch. zitiert nach: *id*., *Werke* (griech. / dt.), 8 Bde., übers. von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [2]1990, Bd. 3).

[43] *Cf.* Bembo, *Asolani*, *op. cit.*, S. 57b „Ben veggo io, dissi, Padre, che io non senza volere degl'Iddij qui sono, a'quali voi contanto siete, quanto si vede, caro."

[44] *Cf. ibid*., S. 59a: „quelli che amando la ragione seguono, ne'loro amori la cosa più perfetta seguendo fanno intanto come uomini: e quelli, che seguono il senso, dietro alla meno perfetta mettendosi fanno come fieri."

[45] *Cf. ibid*., S. 64a: „Perciocchè ogni bene sta con questo disio, e da lui ogni male è lontano. Quivi non sono emulazione: quivi non sono sospetti non sono gelosie [...]. Quivi aniuno si cerca inganno: a niuno si fa in giuria: a niuno si rompe fede."

sonderer Mensch, dessen Dasein von dem der anderen Menschen unterschieden ist. Diese Besonderheit wird durch die Inszenierung der Person erzeugt.

(b) Vergleichbares lässt sich bei dem Dialog *La Leonora* von Giuseppe Betussi feststellen.[46] Dort ist es eine Frau, die ihr Wissen über die Schönheit und über die Liebe kundgibt. Leonora wird gleich zu Beginn des Textes hoch gerühmt: die Würde ihrer reinen Sitten sei eine Norm für höfische Damen, ihre Tugend übermenschlich, der Verstand bewundernswert und die Klugheit wunderbar.[47] Sie erstrebe keine Kunst in traditionellen Frauentätigkeiten mit Nadel, Tuch und Spindel, sondern sie begehre das wahre Wissen der Wissenschaften.[48] Ihr besonderes Wissen spiegelt nicht einfach ihre eigene persönliche Meinung wider, sondern stammt von dem „übermenschlichen Annibal Caro",[49] der ihren Worten ein besonderes Gewicht verleiht. Denn auch von den anderen Dialogteilnehmer*innen wird seine besondere Autorität in Bezug auf Liebesfragen anerkannt; er wird sogar als heutiger Sokrates und Platon bezeichnet.[50]

Was Leonora berichtet, ist traditionell: zunächst erklärt sie den Stufenaufbau des Kosmos,[51] dann das Wesen der wahren Schönheit, die nur mit Augen, Ohren und Verstand wahrgenommen werde.[52] Von der Schönheit werde die Liebe geboren; und die wahre Liebe, die sich auf die wahre Schönheit richte, führe zur Vergöttlichung des Liebenden.[53] Auch in diesem Dialog erhält das als wahr propagierte Wissen von der Liebe seine Gültigkeit nicht durch die schlüssige Argumentation mit sachlichen Gründen oder die Neuheit der Argumente, sondern durch die besondere Stilisierung der sie vertretenden Personen und die quasi göttliche Herkunft des Wissens.

(c) Ein letztes Beispiel kann verdeutlichen, dass das literarische Mittel der Inszenierung einer außergewöhnlichen Person auch dazu genutzt werden kann, einer gänzlich ungewöhnlichen Ansicht von der Liebe Dignität und Überzeugungskraft zu verleihen. Francesco Patrizi ahmt mit seinem Dialog *L'amorosa filosofia*[54] die Struktur des platonischen Symposions nach: jemand berichtet

46 Giuseppe Betusi, *La Leonora, ragionamento sopra la vera bellezza* [1557], in: Zonta, *op. cit.*, S. 305-348.

47 *Cf. ibid.*, S. 307: „la gravità de'suoi candidi costumi è una norma delle nobili donne, la virtù sua è sopra umana, l'ingegno ammirabile e la prudenzia meravigliosa."

48 *Cf. ibid.*, S. 308: „a cui non l'ago, non la tela né il fuso, propri essercizi delle donne, fu arte né industria, ma la vera cognizione delle scienzie fu desiderio."

49 *Ibid.*; S. 348: „supraumano Annibal Caro"; *cf.* auch S. 316.

50 *Cf. ibid.*, S. 316: „egli è quel solo Socrate e quel solo Platone che oggidi a noi è rimasto."

51 *Cf. ibid.*, S. 318ff.

52 *Cf. ibid.*, S. 326 u. 336.

53 *Cf. ibid.*, S. 333 u. 342.

54 Francesco Patrizi da Cherso, *L'amorosa filosofia* [1577], hg. von John Charles Nelson, Florenz, Felice le Monnier, 1963. Der Dialogtext wurde von Patrizi nicht beendet und erst im 20. Jahrhundert ediert. Zu Entstehung und Bedeutung des Textes *cf.* John Charles Nelson: „'L'amorosa filosofia' di Francesco Patrizi da Cherso", in: *Rinascimento* II, II, 1962, S. 89-

Freunden von einem Gastmahl, bei dem er zugegen war und wo einer der Gäste, nämlich Patrizi selbst, von einem Gespräch mit einer Dame berichtet, die ihn in Liebesdingen unterrichtet habe; wie auch Sokrates von Diotima gesprochen hat. Bei der „neuen Diotima“[55] handelt es sich um Tarquinia Molza, eine wegen ihrer Gelehrsamkeit von Patrizi sehr verehrte Frau.[56] Ihre Autorität wird vor allem in der Einleitung begründet: dort wird sie wie eine Heilige beschrieben und sogar mit göttlichen Prädikaten gelobt.[57]

Ihre Stilisierung dient jedoch nicht dazu, gängige metaphysische oder theologische Aussagen über die Liebe zu bekräftigen, denn die Liebeslehre der Tarquinia Molza steht in krassem Gegensatz zur traditionellen Metaphysik: Alle Erscheinungsformen der Liebe, so lautet ihre Argumentation, lassen sich auf eine natürliche Selbstliebe (*naturale philautia*) zurückführen, die sich als ein *occulto stimolo di natura*[58] verstehen lässt; selbst die Liebe zu Gott wird auf das zurückgeführt, was den Menschen mit allen Geschöpfen gemeinsam ist: das durch einen natürlichen Antrieb bestimmte Verlangen nach dem eigenen Wohl (*proprio bene*) und der eigenen Erhaltung (*propria conservatione*).[59] Statt einen der Inszenierung nach zu erwartenden theologischen Liebesbegriff zu propagieren, vertritt Tarquinia mithin eine stark naturphilosophisch orientierte Position. Ihre Stilisierung als besonders weise, ja heilige Dame dient dazu, ihre Aussagen als eine neue und bisher ungehörte Lehre zu präsentieren. Mehrfach wird die Neuheit der Lehre betont.[60] Allerdings handelt es sich um Ansichten, die in medizinischen und naturphilosophischen Zusammenhängen durchaus gängig waren; neu ist vor allem die Implantation dieser Thesen in einen an Platon orientierten Dialog.

Für alle drei Beispiele gilt, dass die inszenierten Personen außerhalb des spezifischen Kontextes des jeweiligen Dialoges keine besondere Autorität besitzen: niemand sonst würde etwa in einem Traktat Tarquinia Molza, Annibal Caro oder einen ansonsten unbekannten Heiligen als Liebesautorität zitieren. Es sind fiktive oder lokale Autoritäten, die der Verfasser eines Dialoges benutzt, um eine bestimmte Ansicht über die Liebe als die wahre und eigentliche auszuzeichnen. Diese Auszeichnung verläuft über die Inszenierung, d.h. nicht auf der themtischen Ebene, sondern auf der Darstellungsebene: die als ausgezeichnete

106, und Cesare Vasoli: „‘L’amorosa filosofia’ di Francesco Patrizi e la dissoluzione del mito platonico dell’amore”, in: *Rivista di Storia della Filosofia* 38, 1988, S. 419-441.

55 Patrizi, *L’amorosa filosofia*, *op. cit*, S. 65: „nuova Diotima“.

56 Ihr hat er auch das dritte Buch seiner *Discussiones peripateticae* [Basel, Perna, 1581] gewidmet, wo er ihr eine umfassende philosophische Bildung bescheinigt und insbesondere bemerkt, dass sie „große Fortschritte in der Physiologie gemacht habe“ („In magnos porfectus in Physiologia fecisti“, *ibid*., S. 289).

57 *Cf*. Patrizi, *L’amorosa filosofia*, *op. cit*, S. 5, 6, 31, 32 u. 33, wo sie als „*incomprensibile*“ bezeichnet wird, und *ibid*., S. 6, 7, 31 u. 33, wo sie das Attribut „*ineffabile*“ erhält.

58 *Cf. ibid*., S. 130.

59 *Cf. ibid*., S. 120f.

60 *Cf. ibid*., S. 7: „una nuova filosofia di amore“, *cf*. auch *ibid*., S. 113, 123 u. 133.

Persönlichkeiten inszenierten Personen garantieren für die besondere Glaubwürdigkeit der Ansichten. Bei Bembo und Betussi dient sie dazu, einer ehrwürdigen und traditionellen Meinung die angemessene Beachtung zukommen zu lassen, bei Patrizi, um einer profanen und antimetaphysischen Ansicht von der Liebe Geltung zu verleihen. [61]

IV.

Es hat sich gezeigt, dass der verstärkte Bezug auf Erfahrung und die Möglichkeit der Inszenierung der Sprecher*innen dem Liebesdialog im Gegensatz zu Kommentar und Traktat eine spezifische Form verleihen. Beide Aspekte sind freilich nicht exklusiv für Liebesdialoge zu beobachten, denn Dialoge richten sich in der Frühen Neuzeit in der Regel an ein anderes Publikum als Traktate und Kommentare: nicht an Gelehrte, zumindest nicht ausschließlich, sondern an Laien, auch an Frauen. Zum Verfassen eines Dialogs ist es demnach nicht wichtig – oder unter Umständen sogar schädlich – mit vielen Namen und Zitaten belehrend-wissenschaftlich zu schreiben. Das zwanglos und unauffällig lehrende Gespräch ist ein für dieses neue gesellschaftliche Publikum ein angemessenes Medium des Lernens.[62] Hinzu kommt ein neues Selbstverständnis und Erkenntnisinteresse des Publikums: Autoritäten und Büchern wird nicht blind geglaubt, vielmehr müssen sich die Theorien an der Erfahrung bemessen lassen.[63]

Über diese allgemeinen Bedingungen der Rezeption und Gattungsgeschichte hinaus ist der Gegenstand der hier kommentierten Dialoge, die Liebe, mit dem Begriff der Erfahrung eng verbunden. Dass man (etwas) über Liebe weiß, weil man selbst liebt und geliebt wird, ist ein Topos, der vor allem in der Tradition der Mystik gepflegt und elaboriert wurde. Hier steht die Erfahrung für ein

[61] Ein Verfasser von Kommentaren oder Traktaten hat diese Möglichkeit der Autoritätserzeugung nicht. Er muss sich auf allgemein anerkannte Autoritäten beschränken oder er sichert seine Urteile durch die angewandte Untersuchungsmethode ab, durch eine aristotelische Ordnung wie Flaminio Nobili oder durch Argumentieren in Syllogismen wie Agostino Nifo. *Cf.* Nobili, *Trattato dell'Amore humano*, *op. cit.*, S. 6v.: „Conciosia cosa che l'ordine habbia grandissima forza in tutte le opere sì della Natura, & sì anchora dell'Arte, non mi partendo dall'orme d' Aristotele, il quale volendo trovare le sottili, & esquisite diffinitioni delle cose, quasi sempre andò raccogliendo tutto quello, che communemente se ne dicea."

[62] Auch in den Dialogen selbst finden sich Reflexionan auf die Bevorzugung des Gesprächs vor dem einsamen Bücherstudium. *Cf.* hierzu den Dialog von Giuseppe Betussi, *Il Raverta. Nel quale si ragiona d'amore e degli effetti suoi* [1544], in: Zonta, *op. cit.*, S. 1-147. Dort bestätigt die Protagonistin ihrem Dialogpartner, dass sie von ihm besser als aus Büchern lernt: „conciosiaché da voi sempre io posso imparare alcuna cosa, il che d'ogni tempo nei libri non m'incontra" (S. 3). Denn: „recando sempre alcuna cosa in contrario, talora si viene più facilmente a ritrovare la verità (S. 4).

[63] Zu der Bevorzugung der Praxis vor der Theorie in der Tradition des Humanismus *cf.* etwa Eckhard Kessler, *Das Problem des frühen Humanismus: Seine philosophische Bedeutung bei Coluccio Salutati*, München, Fink, 1968.

inneres Erlebnis, für die Vereinigung der Seele mit Gott. Dieser Begriff von innerer Erfahrung findet sich auch in einigen Texten der Renaissance, etwa in dem abstrakten Gedichtkommentar von Giovanni Pico della Mirandola, der bemerkt, dass nur der von Liebe sprechen könne, der von Liebe durchdrungen ist: „aber wer von der Liebe zu sprechen hat, der muss sich in Liebe verwandeln".[64] In den hier untersuchten Texten ist jedoch nicht mehr diese Form von solitärer, innerer Erfahrung gemeint, sondern die konkrete Liebeserfahrung von Menschen miteinander.

Zwar waren die Liebesdialoge keine exakten Texte für ein wissenschaftliches Publikum; es findet sich auch keine Systematik oder kohärente Theorie der Erfahrung, die die theoretische Erkenntnis, wie sie in der Folgezeit entwickelt wird,[65] ersetzen könnte. Dennoch wurde die Liebe als ein theoretisches Problem erörtert, und zwar auf eine spezifische Weise: als ein Thema, das eine Relevanz für das wirkliche Leben hat; die Gesprächsergebnisse müssen sich also auf dieses auch anwenden lassen, so dass die Erfahrung zum Entscheidungskriterium für theoretische Fragen über die Liebe wird.

Der Begriff der Erfahrung übernimmt eine besondere Funktion, die für das Anliegen der Denker*innen der Renaissance überhaupt zentral war: die Vermittlung von Theorie und Praxis. Diese Vermittlung ist bei Traktat und Kommentar nicht unbedingt notwendig, weil der praktische Bezug keine zentrale Rolle spielt: der Gegenstand Liebe soll dort eher objektiviert betrachtet werden. So vertritt etwa Flaminio Nobili in seinem *Trattato dell'Amore humano*[66] die Meinung, dass es ihm zum Vorteil gereiche, in der Liebe gänzlich unerfahren zu sein, denn – so lautet seine Begründung – „je mehr man die Liebe erprobt, desto weniger weiß man von ihrer Natur und Qualität".[67] Agostino Nifo streut zwar gelegentlich persönliche Bemerkungen in sein ansonsten nüchtern geschriebenes Traktat ein, aber er argumentiert nicht mit der Erfahrung.[68]

Auch die Inszenierung einer außergewöhnlichen Person – ein literarisches Mittel, durch welches ein*e Autor*in manipulierend ins Geschehen eingreifen kann – ist nicht nur auf Liebesdialoge beschränkt. Aber die Liebesthematik hat eine traditionsreiche Beziehung zu dieser Darstellungsform. In der platonischen Tradition gehört die Liebe zu den Arten des göttlichen Wahnsinns und ist mithin einer der Wege, sich den Göttern anzunähern.[69] Die vom Liebeswahn befallen

64 Giovanni Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzona de amore*, in: *id*., *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno, e scritti varii*, hg. von Eugenio Garin, Florenz, Valecchi, 1942, S. 443-582, hier: S. 546: „però che d'amore ha a parlare bisogna che in amore si trasformi".

65 *Cf.* etwa bereits Francis Bacon, *Novum Organon* [1620], I, 70, 82.

66 *Cf* Nobili, *op.cit.*

67 *Ibid*., S. 5v.: „chi più lo sperimenta meno della sua natura, & qualità conosce."

68 Nur über den Liebesakt wüssten wir nachNifo etwas aus Erfahrung: „Quod vero Venereus ipse actus sit maxime voluptificus, experientia ipsa demonstrat [...]. At experientia docet, tunc fieri voluptatem, cum genitale semen per meatum virgae commeat, et non prius" (Agostino Nifo, *De pulchro et amore*, Rom, Antonio Blado, 1529, fo. 83v).

69 *Cf*. Platon, *Phaidros,* 244 a ff.

sind, haben eine außergewöhnliche Beziehung zu den Göttern, welche ihnen ein Wissen ermöglicht, das die Grenzen des Menschen transzendiert, sie sind mithin Heilige, Priester*innen, Seher*innen etc. Nicht nur die Liebespriesterin Diotima ist hierfür ein Beispiel, sondern auch Sokrates selbst: er, der wieseste Philosoph von allen, hat eine besondere Beziehung zum Liebesgott und ist geständig, nichts als Liebesdinge zu verstehen. Dieser Bezug zum Göttlichen verleiht dem Nachdenken über die Liebe einen besonderen Glanz, von dem auch noch die inszenierten Autoritäten in den Liebesdialogen des 16. Jahrhunderts leben und der in ihnen widerstrahlt – selbst dann noch, wenn sie, wie bei Francesco Patrizi, eine profane, naturpilosophische Lehre verkünden.

Susanne Thiemann

„Mit den Worten der weisesten Männer“. Zu Luisa Sigeas *Duarum virginum colloquium de vita aulica et privata* (1552)

Im Jahre 1903 fand der spanische Literaturwissenschaftler Manuel Serrano y Sanz in der Provinzbibliothek zu Toledo das auf 1552 datierte Manuskript eines Dialogs, in dem zwei Frauen das auch im spanischen Renaissancehumanismus heiß umstrittene Thema der *vita beata* diskutieren: Luisa Sigeas *Duarum virginum colloquium de vita aulica et privata*.[1]

Stellt bereits das weibliche Geschlecht der Dialogpartnerinnen eine spektakuläre Ausnahme nicht nur in der spanischen Dialogproduktion des 16. Jahrhunderts dar,[2] so grenzt die Autorschaft der aus der Nähe von Toledo stammenden Humanistin Luisa Sigea (1522-1560) nach Meinung ihrer Zeitgenossen fast an ein Wunder: Der erste (überlieferte) Leser, Alfonso Fernández de Madrid, Erzdiakon von Alcor und Verfasser einer *Silva Palentina* (1556), kommentierte die weibliche Autorschaft des philosophischen Dialogs über die richtige Lebensführung von Fürsten, Hofleuten und Christenmenschen mit den Worten: „Sobre todo parece cosa monstruosa, y que se debe contar por cosa de prodigio en este tiempo“.[3]

Handelt es sich bei dem von zwei Frauen geführten Dialog, der sich über drei aufeinanderfolgende Tage erstreckt und die Unterschiede des höfischen und außerhöfischen Lebens kritisch reflektiert, jedoch tatsächlich um ein „monstruöses Wunderwerk“ oder repräsentiert er vielmehr einen „momento histórico del acceso de la mujer al uso público de la palabra“?[4] Um diese Frage zu beantworten, erscheint es sinnvoll, sie zunächst unter einem erweiterten histo-

1 Luisa Sigea, DVARVM VIRGINVM COLLOQVIVM DE VITA AVLICA ET PRIVATA, LOYSA SYGAEA TOLETANA AVTORE, AEDITVM VLYSSIPONE, ANNO SALVTATIS, MDLII, Ms. 338 Biblioteca Municipal de Toledo. Manuel Serrano y Sanz druckte das vermutlich einzige existierende Manuskript des *Duarum virginum colloquium* ab in dem von ihm herausgegebenen Band *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas (desde el año 1401 al 1833)*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903-1905, Bd. II, S. 419-471, [online] archive.org/stream/apuntesparaunabi02serruoft#page/418/mode/2up/search/sigea, letzter Zugriff 12.03.2024.

2 Jesús Gómez, *El diálogo en el renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988, S. 25.

3 Alonso Arcediano de Alcor Fernández de Madrid, *Silva Palentina compuesta por Alonso Fernández de Madrid*, anotado por Matías Vielva Ramos, Palencia, Imprenta de „El Diario Palentino” de la Viuda de J. Alonso 1932-1942, S. 312.

4 Miguel de Cereceda, *El origen de la mujer sujeto*, Madrid, tecnos, 1996, S. 305.

rischen Blickwinkel zu betrachten. Daher beginnt die folgende Untersuchung mit einem Überblick über das Verhältnis von Frauen und Wissen im 16. Jahrhundert. Im Anschluss werde ich zeigen, mittels welcher Verfahren Luisa Sigea ihre Frauenfiguren in die bis dato ausschließlich von männlichen Subjekten bestimmte Dialogtradition einschreibt und wie sie dabei das Problem der Legitimierung der weiblichen Autorschaft löst.[5]

1. Frauen und Wissen im 16. Jahrhundert

In einem Brief an seinen Sohn Pantagruel preist Vater Gargantua den humanistischen Wissensdurst des 16. Jahrhunderts mit folgenden Worten:

> Que diray je? Les femmes et les filles ont aspiré à ceste louange et manne céleste de bonne doctrine. Tant y a que, en l'age où je suis, j'ay esté contrainct d'apprendre les lettres grecques [...].[6]

Die Gelehrsamkeit von Frauen stellt in Gargantuas Rede die Klimax einer Reihe von nachahmenswerten Beispielen dar, mit denen er seinen Sohn zu überzeugen sucht, den Aufenthalt in Paris zum Studium sämtlichen Wissens seiner Zeit zu nutzen.[7] Sicherlich ist diese Aussage wie so vieles in Rabelais' 1532-1533 verfasster Riesengeschichte maßlos übertrieben. Aber sie verweist auf jenes viel diskutierte Phänomen der Neuordnung der Geschlechterverhältnisse am Beginn der Frühen Neuzeit, das in unmittelbarem Zusammenhang mit der Bildungsfrage gesehen werden muss. Es scheint, dass sich nicht nur Frauen aus den höheren adligen Schichten, die aufgrund ihrer repräsentativen und politischen Pflichten seit jeher einen leichteren Zugang zu Wissen und Bildung hatten, sondern zunehmend auch „femmes et filles" aus niedrigeren sozialen Positionen, vor allem aus dem reichen, aufstrebenden Bürgertum, aber auch und besonders aus den Familien der Gelehrten, vom humanistischen Bildungseifer anstecken ließen.[8] So konnten diese wissensdurstigen Frauen zumindest für Rabelais' Gargantua, einen Vertreter der bisher rein männlichen Domäne des geschriebenen Wissens, zunehmend zu einer ernstzunehmenden Konkurrenz avancieren.

5 *Cf.* dazu auch Susanne Thiemann, *Vom Glück der Gelehrsamkeit. Luisa Sigea, Humanistin im 16. Jahrhundert,* Göttingen, Wallstein, 2006.

6 François Rabelais, „Pantagruel VIII", in: *id.*, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Jacques Boulenger, édition revue et commentée par Lucien Scheler, Paris, Gallimard, 1955, S. 205.

7 Unmittelbar vor obigem Zitat heißt es: „Je voy les brigans, les boureaux, les avanturiers, les palefrenier de maintenant, plus doctes que les docteurs et prescheurs de mon temps" (*ibid.*).

8 *Cf.* z.B. Paul Oskar Kristeller, *Humanismus und Renaissance*, München, Fink, 1974, 2 Bde., Bd. II, S. 65.

Spätestens seit Jacob Burckhardt 1894 sein Standardwerk über *Die Kultur der Renaissance in Italien* veröffentlicht hat, ist das Diktum von der Gleichheit von Mann und Frau zu einem der zentralen Merkmale der Renaissance geworden:

> Zum Verständnis der höheren Geselligkeit der Renaissance ist endlich wesentlich zu wissen, dass das Weib dem Manne gleich geachtet wurde. [...] Vor allem ist die Bildung des Weibes in den höchsten Ständen wesentlich dieselbe wie beim Manne. Es erregt den Italienern der Renaissance nicht das geringste Bedenken, den literarischen und selbst den philologischen Unterricht auf Töchter und Söhne gleichmäßig wirken zu lassen; da man ja in dieser neuantiken Kultur den höchsten Besitz des Lebens erblickte, so gönnte man sie gerne auch den Mädchen.[9]

Dass Burckhardt hierbei mit seinen Quellen eher idealistisch als realistisch und in einem gehörigen Maße selektiv verfuhr, wurde inzwischen in zahlreichen Arbeiten belegt. „Did Women Have a Renaissance?" fragt Joan Kelly-Gadol schon 1977 in ihrem gleichnamigen Aufsatz und bewies sogar das Gegenteil: Im Zuge der Veränderungen im Übergang vom mittelalterlichen Feudalsystem hin zu modernen Gesellschaftsstrukturen seien die realen Frauen zunehmend aus dem öffentlichen Leben herausgedrängt worden.[10] Das Rabelais-Zitat deutet jedoch an, dass sich zahlreiche „femmes et filles" nicht mit dem Entwurf der Hofdame zufrieden gaben, den Castiglione in seinem *Libro del cortegiano* (1528) für sie entwickelt hatte: Es genügte ihnen nicht, als Gesprächskatalysatoren im männlich dominierten Hofgeplauder zu fungieren; sie strebten vielmehr nach ‚höheren Sphären' („louange et manne celeste") – seien es nun die des weltlichen Ruhms, der himmlischen Glückseligkeit oder der spezifisch humanistischen Verbindung von beidem.[11]

Die Unterscheidung und ausdrückliche Nennung von „femmes" und „filles", also von verheirateten und unverheirateten Frauen, verweist zudem auf das im

[9] Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*. *Ein Versuch*, Neudruck der Urausgabe, hg. von Konrad Hoffmann, Stuttgart, Kröner, 1985, S. 271 f.

[10] Der Aufsatz von Joan Kelly-Gadol, „Did Women Have a Renaissance?" erschien zuerst in: Renate Bridenthal / Claudia Koonz / Susan Mosher Staurd (Hg.), *Becoming Visible. Women in European History*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1977, S. 137-164, und wurde mehrfach wieder veröffentlicht. Gegen Kelly-Gadol, die sicherlich das weit verbreitete Bild eines frauenfreundlichen Mittelalters mitprägte, *cf.* David Herlihy, „Did Women have a Renaissance? A Reconsideration", in: *Medievalia et Humanistica* 13, S. 1-22, und Julia Pieper, *Zwischen Bildungslust und Konvention. Gelehrsamkeit, Tugend und weibliche Autorschaft im Werk der Dames des Roches*, Pfaffenweiler, Centaurus, 1998. Piepers These, dass, trotz aller Ambiguität des Burckhardt'schen Gleichheitspostulats, „durch die neue Auffassung vom Menschen zumindest die Voraussetzungen geschaffen wurden, die eine Egalität der Geschlechter denkbar machten" (S. 8), schließe ich mich durchaus an.

[11] Zum Entwurf der Hofdame bei Castiglione *cf.* Joachim Leeker, „Das Frauenbild in Vives' 'De institutione feminae christianae' und Castigliones 'Libro del cortegiano'", in: Christoph Strosetzki (Hg.), *Juan Luis Vives. Sein Werk und seine Bedeutung für Spanien und Deutschland*, Frankfurt a. M., Vervuert, 1995, S. 55-74.

Wandel begriffene Wertesystem in Bezug auf die drei Stände der Frauen. Galt seit dem frühen Christentum die *virgo* als höchstes Ideal weiblicher Daseinsart, so begann sich durch die veränderten ökonomischen Bedingungen einerseits die Kritik an nur äußerlich gelebter christlicher Lebenspraxis und andererseits eine Reform der christlichen Lehre durchzusetzen, deren Anliegen, die Klöster und das damit verbundene Zölibat abzuschaffen, eine grundsätzliche Aufwertung der Ehe und somit auch der Ehefrau erforderlich machte. Erasmus von Rotterdam, der zumindest bis zum Konzil von Trient einer der einflussreichsten Humanisten seiner Zeit war, entwarf daher ein Modell der christlich gebildeten Ehefrau, das sich besonders in Frankreich und Spanien zahlreiche Frauen zum Vorbild nahmen.[12]

Gerade in Spanien konstatiert die Geschichtsforschung, dass im Rahmen der reformatorischen Bestrebungen, die in der Figur des Kardinal Cisneros ihren eindrucksvollen Vertreter hatte, eine regelrechte „revolución educativa" stattfand, die u.a. in der Einrichtung von speziellen Ausbildungsstätten für Frauen, den sogenannten *colegios de doncellas*, ihre institutionelle Verankerung fand.[13] Ziel dieser Einrichtungen war es zweifellos nicht, Gelehrte oder gar Dichterinnen heranzuziehen, sondern mittellosen Frauen ohne Familie den oft unvermeidlichen Weg in die Prostitution zu ersparen. Am Ende der Ausbildung wurde ihnen eine Aussteuer mitgegeben, und sie konnten zwischen den einzigen beiden Orten wählen, die ihnen einen ehrbaren Platz in der Gesellschaft boten: Kloster oder Ehe. Reformpädagogen wie Luis Vives verstanden die Erziehung der Frau als Erziehung zur wahren Christlichkeit. Die Frau sollte als menschliches Wesen in der Lage sein, christliche Texte selbst zu lesen und sie in innerer Andacht zu reflektieren. Selbst der Schreibunterricht, der aus pragmatischen Gründen zunehmend auch für Frauen erforderlich wurde, da sie oft in Abwesenheit ihrer Ehemänner Hof, Land und Geschäfte in eigener Regie führen mussten, basierte auf der materiellen Grundlage spiritueller bzw. moralisch-didaktischer Texte. Ausdrücklich ablehnend äußert sich Vives denn auch gegenüber der Ausbildung der Christenfrau in rhetorischen Fähigkeiten: „Die Beredsamkeit ist mir keinerlei Anliegen; ihrer bedarf die Frau nicht, sie bedarf der Redlichkeit und Weisheit."[14]

[12] Zum Einfluss von Erasmus in Spanien *cf.* die grundlegende Arbeit von Marcel Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1950; zum Weiblichkeitsentwurf in seinen Texten *cf.* Elisabeth Schneider, *Das Bild der Frau im Werk des Erasmus von Rotterdam*, Basel / Stuttgart, Helbing & Lichtenhahn, 1955, und Jesse Kelly Sowards, „Erasmus and the Education of Women", in: *The Sixteenth Century Journal* XIII, 4, 1982, S. 77-89.

[13] Zur Problematik der Einführung der *colegios*, die u.a. zur besseren Kontrolle der Klöster und *beaterios* diente, *cf.* vor allem María del Mar Graña Cid, „Mujeres y educación en la prerreforma castellana: los colegios de doncellas", in: *id.* (Hg.), *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, Madrid, Al-Mudayna, 1994, S. 117-146.

[14] „De eloquentia nihil sum sollicitus. Non indiget ea mulier, probitate ac sapientia indiget." Juan Luis Vives, *De institutione feminae christianae liber primus* [1524], in: Charles Fantazzi / Constantinus Matheeussen (Hg.): *Selected Works of Juan Luis Vives*, Leiden *et al.*, Brill, 1996, S. 38. Für die Übersetzung danke ich Christa Karasch.

Nichtsdestoweniger scheinen einige Frauen ihre erworbenen Kenntnisse auch zur Teilnahme an der öffentlichen Rede genutzt zu haben: Fernández de Madrid etwa berichtet – wenn auch einigermaßen verwundert – gleich von mehreren „mugeres doctas“:

> No es tanto de maravillar que aya varones enseñados quanto paresce cosa admirable ver al presente 1556 algunas mugeres, que en erudicón y buenas letras a algunos se ygualan y mucho sobrepujan [...].[15]

Menéndez y Pelayo sind sogar mehr als 39 *puellae doctae* aus dem 16. Jahrhundert bekannt.[16] Mag die Autorschaft Luisa Sigeas im humanistischen „Männerbund“[17] auch bewundernswert sein, eine absolute Ausnahmeerscheinung ist ihre Gelehrsamkeit jedenfalls nicht.

2. „II LOYSA SYGAEA TOLETANA AVTORE“ und ihr *Duarum virginum Colloquium*

Fernández de Madrid bezieht sich in seinen Ausführungen neben Maria de Mendoza und Isabel de Fois, zu denen er in der zweiten Ausgabe seiner *Silva Palentina* noch Isabel de Solís und Angela Zapata hinzufügt, vor allem auf die in Tarancón bei Toledo um 1522 geborene Luisa Sigea.[18] Sigea war von ihrem Vater, einem aus Frankreich stammenden Humanisten, der an der Universität in Alcalá de Henares studiert hatte, ausgebildet und an den Hof von Portugal geholt worden. Als sie 1546 mit einem Brief an Papst Paul III. in fünf Sprachen – „en latin, en grec, en hébreu, en chaldé et en arabic [...]“ – zeigte, „combien il y a en elle de sçavoir“,[19] wurde sie von zahlreichen Humanisten in die Kataloge berühmter Frauen aufgenommen. Neben weiteren Briefen in lateinischer und

15 Fernández de Madrid, *op. cit.*, S. 311.

16 Marcelino Menéndez y Pelayo, „Humanistas españoles del siglo XVI“, in: *id.*, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Bd. II, Santander, Consejo Superior de Investigaciónes Científicas, 1941, S. 25-38, hier: S. 33. *Cf.* auch Cristina Borreguero Beltrán, „*Puellae doctae* en las cortes peninsulares“, in: *Dossiers Feministes* 15, 2011, S. 76-100.

17 Zum Zusammenhang der „weitgehend männerbündisch organisierten Gelehrtenkultur“ und zur Teilnahme von Frauen am Dialog *cf.* Max Grosse, „Kanon ohne Theorie? Der Dialog als Problem der Renaissance-Poetik“, in: Maria Moog-Grünewald (Hg.), *Kanon und Theorie*, Heidelberg, Winter, 1997, S. 153-179, hier: S. 173, sowie Nieves Baranda, „Luisa Sigea: la brillante excepción feminina“, in*:* Miguel Ángel Pérez Priego (Hg.), *Melchor Cano y Luisa Sigea: dos figuras del Renacimiento Español*, Tarancón, Ayuntamiento de Tarancón, 2008, S. 129-152.

18 Zu Sigeas Biographie *cf.* Louis Bourdon, „Tentative de Biographie Critique de Luisa Sigea“, in: *Bulletin des études portugaises* XXXI, 1970, S. 36-60, und Raúl Amores Pérez, „Biografía de Luisa Sigea Toledana. Una taranconera del siglo XVI en la corte portuguesa y española“, in*:* Pérez Priego, *op. cit.*, S. 167-265.

19 Guillaume Postel, *Les Très Merveilleuse victoires des femmes du nouveau monde: comme elles doibvent à tout le monde par raison commander*, Paris, Jehan Ruelle, 1553, S. 19, zit. nach Bourdon, *op. cit.*, S. 38. Postel war vom Papst beauftragt worden, in dessen Namen das Antwortschreiben auf „chaldé“, d.h. syrisch bzw. aramäisch, und auf arabisch zu verfassen.

kastilischer Sprache sind eine lateinische Elegie, deren Titel „Sintra" auf die Landschaft des gleichnamigen Ortes in der Nähe von Lissabon verweist, und zwei kürzere spanische Gedichte überliefert.[20] Ihr längster und zweifellos interessantester Text ist jedoch jener philosophische Dialog in lateinischer Sprache, der, geführt von zwei Frauen, Flaminia und Blesilla, die Frage nach der wahren Glückseligkeit, der *vita beata*, stellt.[21]

Luisa Sigea widmete ihr *Duarum virginum colloquium* der als *Sempre-Noiva* in die Geschichte eingegangenen Infantin Dona Maria, Tochter von Manuel von Portugal, an deren Hof sie als *dama latina* angestellt war.[22] Selbstbewusst hebt sie in dieser *epistola nuncupatoria* ihren Ruhm als sprachgebildete Lehrerin der königlichen Mäzenin hervor:

> Parmi tant de bienfaits si considérables dont vous avez toujours pris soin de m'honorer, Sérénissime Princesse, il en est un, fruit de la générosités de votre esprit divin, qui restera, tant que je vivrai, fixé au premier rang dans mon cœur: c'est que, tandis que des soins pressants vous écartaient des études pleines d'agréments pour lesquelles vous aviez recours à nos

[20] Zu den lateinischen Briefen, die in französischer Übersetzung vorliegen, *cf.* Louis Bourdon / Odette Sauvage, „La correspondance latine de Luisa Sigea", in: *Bulletin des études portugaises* XXXI, 1970, S. 61-133, und María Regla Prieto Corbalán, *Luisa Sigea y su mundo: epistolario latino*, Madrid, Akal, 2007. Zur lateinischen Elegie, die zusammen mit der spanischen Übersetzung von Menéndez y Pelayo in: Serrano y Sanz, *op. cit.*, Bd. II, Teil 1, S. 404-407, zugänglich ist, *cf.* Valeria Tocco, „Una umanista spagnola in Portogallo: Luisa Sigea e il suo poema ‚Sintra'", in: *Confronto letterario* IX, 17, 1992, S. 99-117.

[21] Im Folgenden abgekürzt als *Duarum virginum colloquium.* Odette Sauvage gab den Dialog 1970 erneut heraus und machte ihn durch ihre Übersetzung ins Französische einem breiteren Publikum zugänglich: Louise Sigée, *Dialogue de deux jeunes filles sur la vie de cour et la vie de retraite*. *Présenté, traduit et annoté par Odette Sauvage*, Paris, Presse Universitaires de France, 1970. Ich zitiere nach der Ausgabe von Sauvage mit Angabe der Seitenzahlen in Klammern.
Neben den beiden zu weiten Teilen identischen Aufsätzen zu *Duarum virginum colloquium* von Odette Sauvage („Introduction", in: Sigée, *op. cit.*, S. 9-64, und „Le Duarum Virginum Colloquium de Vita Aulica et Privata", in: *Bulletin des études portugaises* XXXI, 1970, S. 134-176) liegen einzelne Analysen vor mit den Arbeiten von Ana Maria Alves, „Comunicação e silêncio num diálogo humanista (A propósito de Luísa Sigea)", in: *id.*, *Comunicação e silêncio*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990, S. 57-84; Ines Rada, „Profil et trajectoire d'une femme humaniste: Luisa Sigea", in: Augustin Redondo (Hg.), *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècle: Dès traditions aux renouvellements et à l'emergence d'images nouvelles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, S. 339-349; María Milagro Rivera Garretas, „Escritoras castellanas del humanismo y del renacimiento", in: Rosa María Rodríguez Magda (Hg.), *Mujeres en la historia del pensamiento*, Barcelona, Anthropos, 1997, S. 95-112; sowie Catarina Monteiro, „Uma poliglota entre dois reinos: Luísa Sigeia (1522-1560) e a sua passagem pelas cortes portuguesa e espanhola", in: *Atalaya. Revue d'études médiévales romanes* 20, 2020, doi.org/10.4000/atalaya.5191, letzter Zugriff 12.04.2024.

[22] Zum kulturell bedeutsamen Hof der Dona Maria, der auch als eine *universidade feminina* bezeichnet wurde, *cf.* u.a. Carla Alferes Pinto, *A infanta dona Maria de Portugal (1521-1577). O mecenato de uma princesa renascentista*, Lisboa, Fundação Oriente, 1998.

> services, vous m'aviez, sans que je le sollicitasse, accordé le loisir de me cultiver et un lieu où m'y consacrer. Là, j'ai pu reprendre l'étude de langues diverses et d'autres connaissances que j'avais acquises au prix d'immenses efforts et de veilles inlassable, et enrichir ce capital d'intérêts chaque jour plus importants.[23]

Dieses Selbstbewusstsein drückt sich auch in der Manuskriptgestaltung aus.[24] Odette Sauvage hat in ihrem einleitenden Aufsatz zur Herausgabe des *Duarum virginum colloquium* weder Argumente gegen noch für die These, dass es sich bei dem Manuskript in Toledo um ein Autograph der Autorin handelt, anführen können.[25] Jedoch lässt die Tatsache, dass das Manuskript in einer außergewöhnlich schönen, fast kalligraphischen humanistischen Kursive geschrieben ist[26] und die Abschrift zahlreicher Zitate in den Originalsprachen Griechisch und Hebräisch erfolgt, meines Erachtens eine Abschrift durch einen unbekannten Kopisten als unwahrscheinlich erscheinen: Die Arbeit der *scrittori*, wie die Schreiber mit Kenntnissen der griechischen Schrift im Gegensatz zu den Latein schreibenden *copisti* in Italien genannt wurden, stand im Renaissancehumanismus des 15. und 16. Jahrhundert in einem so hohen Ansehen, dass der Urheber gewiss nicht darauf verzichtet hätte, seinen Namen zu erwähnen.[27] Da die Titelseite des Manuskripts zudem wie ein Kolophon gestaltet ist und neben Titel und Verfasserin auch Entstehungsort „AEDITVM VLYSSIPONE" und Abfassungszeit „ANNO SALVTATIS MDLII", nicht aber den Schreiber verzeichnet, kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei dem Manuskript von Sigeas *Duarum virginum colloquium*, wie bei vielen anderen Dialogen und Traktaten in dieser Zeit um ein sorgfältig gestaltetes, autographes Unikat handelt.[28]

[23] „Inter tot ac tanta beneficia quibus me semper ornare curasti, Serenissima princeps, ea fuit diuini tui animi liberalitas, hoc in primis meo pectori, quoad uixero, manebit insitum, quod, dum te a iucundissimis studiis in quibus nostra opera utebare grauiores curae auocabant, litterarum otium et destinatum ad id locum mihi ultro concesseras, ubi tanto sudore tamque indefessis uigiliis uariarum linguarum atque aliarum artium conquisitam eruditionem et recolerem et in dies maiori cum foenore locupletarem." (Sigea, *Duarum*, *op. cit*., S. 71).

[24] Zur Manuskriptbeschreibung *cf*. Serrano y Sanz, *op. cit*., Bd. II, primera parte, S. 418, Sp. 2, und Sauvage, „Introduction", *op.cit*., S. 63.

[25] *Ibid*.

[26] Zur Entwicklung der humanistischen Handschriften *cf*. Bermhard Bischoff, *Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters*, Berlin, Erich Schmidt, 1986, S. 305-309.

[27] Als weiterer Beleg kann ein Kommentar des portugiesischen Humanisten Alvar Gómez Castro angeführt werden, den er seiner Abschrift eines Briefes von Sigea beigefügt hat und wo sich die selbstkritische Äußerung findet: „Or.[iginal] de mano dela misma Luysa Sigea. Esta copiada a plana renglon. Es letra mui linda mucho mejor que esta y la de mi Copia." (Luisa Sigea / Alvar Gómez Castro, *Dos cartas literarias de Luisa Sigea dirigidas al Maestro Alvar Gomez de Castro*, in: *Letra del siglo XVIII*, 3 hoj. en fol., B.N.E. Madrid, sig. ms. 18673 (R176), s. XVIII, misceláneo, fács. 7.

[28] *Cf*. Sigea, *DVUARVM*, *op. cit*., o.S. [S. 1]. Zur Veröffentlichungspraxis von Handschriften im 15. und 16. Jahrhundert *cf*. Kristeller, *op. cit*., Bd. II, S. 25.

In diesem Zusammenhang ist es von großer Bedeutung, dass sich Sigea wiederholt selbst als *Autore* bezeichnet.[29] Dem Dialog selbst nachgestellt findet sich eine Abschrift des bereits 1546 verfassten Gedichts „Sintra" samt *excusatio* und zwei Epigrammen, welche die Autorin als „lusitanische Kalliope" feiern.[30] Gestaltung und Verzierungen der Titel, besonders der poetischen Texte, mit Efeublättern und Lilien, den Emblemen der Gelehrsamkeit, heben den Status der Verfasserin als Gelehrte zusätzlich hervor. Luisa Sigea präsentiert sich so auf der Ebene der paratextuellen Elemente[31] mit größter Selbstverständlichkeit als eine Humanistin,[32] ohne auf die weibliche Markierung durch ihren Namen („Loysa Sigea Toletana auctore") oder auf ihr Attribut als vielsprachige gelehrte Person („Toletanae Polyglossae Nuncupatio") zu verzichten.

Im Folgenden soll die formale und inhaltliche Struktur des *Duarum virginum colloquium* im Kontext der spanischen Dialogproduktion des 16. Jahrhunderts betrachtet werden.

3. *PROOEMIVM*

Nach den Beobachtungen Carlo Sigonios, eines der wichtigsten Dialogtheoretiker des 16. Jahrhunderts, geht der eigentlichen *contentio* des literarischen Dialogs eine einführende *praeparatio* voraus, in der Gesprächsteilnehmer*innen, gegebenenfalls Ort und Zeitraum der Handlung sowie Gesprächsanlass vorgestellt werden.[33] In Sigeas *Duarum virginum colloquium* erfolgt die *praeparatio* in einem eigens dafür vorgesehenen *PROOEMIVM*: Blesilla und Flaminia, die beiden Protagonistinnen, befinden sich im Park eines Landhauses, in dem sie von den höfischen Belastungen ausruhen. Die Schönheit dieses nach dem Topos des *locus amoenus* gestalteten Ortes lädt sie dazu ein, ihre Lebenssituation zu reflektieren. Flaminia, die am Hofe lebt, preist das höfische Leben mit all seinen Vergnügungen, so dass sich Blesilla, die den Hof verlassen hat, herausgefordert sieht, diese Lebensform als nichtig, da vergänglich, zu entlarven:

> Tu me causes une très grande joie, ma chère, en me fournissant, par tes opinions fausses, une si vaste matière à discussion: elle va me permettre de te libérer des erreurs dans le filet desquelles tu te trouves si misérablement emprisonnée et de te montrer, plus clairement que le jour, que

[29] Sowohl auf dem ersten Titelblatt als auch im Anschluss an den zu Beginn des 'eigentlichen' Textes situierten, ausführlichen Dialogtitel *Colloquium habitum apud villam, inter Flaminiam Romanam et Blesillam Senesem, virgines cum nobiles, cum etiam doctas. De Aulica, & Privata vivendi ratione*.

[30] Sigea, *DVARVM*, *op. cit*., S. 119-123.

[31] Zur Funktionsweise von Paratexten *cf*. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

[32] *Cf.* Mar Martínez Góngora, „Poesía, melancolía y subjetividad femenina: la humanista Luisa Sigea", in: *Neophilologus* 90, 2006, S. 423-443.

[33] *Cf.* Carlo Sigonio, *De dialogo liber*, in: *id*., *Opera Omnia Caroli Sigonii*, Bd. VI, hg. von Ludovico Antonio Muratorio, Mailand, Medoilani, 1737, S. 451 A u. S. 466 D, sowie Gómez, *op. cit.*, S. 43. Zur Dialogtheorie im 16. Jahrhundert *cf*. Grosse, *op. cit*., S. 153-179.

> le but et le profit de tout ce que tu prônes sont vains: Dieu m'aime assez en effet pour que j'aie compassion de ton sort et pour me faire redouter que tu ne tombes tête baissée dans les malheurs sans remède qui proviennent d'ordinaire de cet amour des choses humaines.[34]

Die *praepositio* pflegt mit dem Übergang zur *propositio*, in der das eigentliche Dialogthema spezifiziert wird, zu enden. Die *propositio* wird gewöhnlich auf die Bitte des Schülers hin, die *doctrina* – die 'richtige Meinung' – aus dem Munde des Lehrers zu erfahren, vorgestellt. Das Verhältnis von Lehrer und Schüler ist hierbei meist von vornherein festgelegt und basiert zum einen auf der Doktrin und zum anderen auf der größeren Erfahrung des Lehrers. Wenn dieser das Thema des Dialoges akzeptiert, beginnt der argumentative Handlungsverlauf des Streitgesprächs, die sogenannte *probatio*.[35] Flaminia akzeptiert denn auch ohne Umschweife die eingenommene Lehrerrolle der Freundin, da Blesilla, anders als sie, sowohl mit dem Leben am als auch außerhalb des Hofes vertraut ist, und auf der Basis der dabei gewonnenen Erfahrungen für die hofferne *vita contemplativa* und damit für die immer noch dominierende christliche Doktrin eintritt. Blesilla ist es also gegeben, die *propositio* zu formulieren und die Verfahrensweise der *probatio* festzulegen: An drei aufeinanderfolgenden Tagen wollen die beiden Frauen die Frage erörtern, ob das Glück des höfischen Lebens „den Namen des Glücks wirklich verdient".[36]

4. Argumentationsverlauf

Im Zentrum des ersten Tages steht die Frage, ob die weltlichen Fürsten tatsächlich, wie Flaminia behauptet, ihren Untertanen ein tugendhaftes Leben ermöglichen. Am Vormittag des zweiten Tages steht dagegen die Tugendhaftigkeit der Hofdamen zur Debatte.

Gemäß ihrer Ankündigung, Flaminia nicht nur zu widerlegen, sondern ihr auch den rechten Weg aufzuzeigen, entwirft Blesilla nach dem Mittagessen das Ideal einer Hofdame, die ihren Verpflichtungen am Hofe nachkommt, ohne ihre Tugendhaftigkeit aufzugeben. Der dritte, in drei Zeitabschnitte gegliederte Tag widmet sich schließlich theologisch-philosophischen Ausführungen zur Frage der Glückseligkeit. Die besondere Gewichtung dieses Dialogteils gegenüber den anderen wird durch die zeitliche Situierung des Gesprächs – bei Einbruch der Nacht „unter dem Glanz des Mondes"[37] – und den Umfang noch hervorgehoben.

[34] Sigée, *op. cit.*, S. 78f., bzw. Sigea, *DVARVM*, *op. cit.*, S. 79: „Laetor maxime, mea tu, quod tam amplum argumentum mihi istis falsis opinionibus praebeas quo te illis misere implicitam expediam, ac luce clarius ostendam istorum omnium inanem esse finem ac lucrum, cum alioqui ita me Deus amet ut tuarum misertum est fortunarum, ueritam ne in immedicabilia damna, ab hoc humanarum rerum amore prouenire solita, praeceps incidas."

[35] Gómez, *op. cit.*, S. 47.

[36] *Cf.* Sigea, *DVARVM*, *op. cit.*, S. 79.

[37] *Cf. ibid.*, S. 241.

Der Verlauf eines didaktischen Dialogs wie diesem besteht nach Gómez aus einer „argumentación lógica, esto es, la modificación de un estado de creencias con intención de lograr el asentimiento del interlocutor."[38] Nach dieser Definition hat das *Duarum virginum colloquium* ein offenes Ende. Beide Gesprächsteilnehmerinnen bedienen sich aus dem Repertoire der antiken und christlichen *opiniones* und wissen diese Argumente für ihren jeweiligen Standpunkt nutzbar zu machen. Während Blesilla die Tugendhaftigkeit am Hofe bedroht sieht, bejaht Flaminia gerade die praktische Auseinandersetzung mit den Gefahren des Hoflebens, dutch welche die christliche Haltung reifen und sich bewähren kann, und schöpft daraus ihr Hauptargument gegen die „monacophilia" Blesillas.[39]

Am zweiten Tag nähern sich die Standpunkte der beiden Frauen einander an: Das Ideal der *aurea mediocritas* – seit Aristoteles Voraussetzung für Glückseligkeit – kann auch in der *vita activa* zu einem tugendhaften Leben führen.

Am dritten Tag wird die Argumentation dagegen zunehmend monologisch: dem breit ausgeführten und theologisch untermauerten Plädoyer Blesillas für die *vita contemplativa* kann Flaminia nur Argumente aus der eigenen subjektiven Perspektive entgegenhalten, indem sie ihre positiven Erfahrungen am Hof betont, Blesillas Rückzug in die monastische Einsamkeit als Weltflucht kritisiert und den eigenen Verbleib am Hof als eine Form der Standhaftigkeit verteidigt. Obwohl Flaminia bereits in der Mitte des Dialogs (d.h. in der zweiten Hälfte des zweiten Tags) den Argumenten Blesillas beigepflichtet und zugegeben hatte, dass das höfische – und allgemein das weltliche – Leben hassenswert sei, bleibt sie diesem Leben mit dem Argument der Standhaftigkeit weiter verbunden.[40]

5. Dialog mit Dialogen

In seiner grundlegenden Untersuchung zum *Diálogo en el Renacimiento español* unterstreicht Jésus Gómez das eigentlich Unerhörte des *Duarum virginum colloquium* – die Darstellung ernstzunehmender weiblicher Sprecherfiguren, die kein Vorbild in der antiken Dialogproduktion kennt.[41]

> Todavía en el siglo XVI, es raro que una mujer aparezca en un diálogo didáctico y más raro aún que discuta sobre problemas filosóficos. Entre los ejemplos examinados, la única excepción es el *Duarum virginum colloquium*, donde dos damas de la corte discuten sobre un problema

[38] Gómez, *op. cit.*, S. 47.

[39] *Cf.* Sigea, *DVARVM*, *op. cit.*, S. 75.

[40] Auf die Nähe dieser Haltung zu Petrarcas *De secretum* kann hier nur verwiesen werden. Zur ausführlichen inhaltlichen Beschreibung des *Duarum virginum colloquium, cf.* Sauvage, „Introduction", *op. cit.*, S. 26-63, und Alves, *op. cit.*, S. 64-79.

[41] Abgesehen von den Hetären Lukians, die jedoch keinen Subjektstatus beanspruchen, sondern als abschreckende Exempel für das männliche Publikum fungieren.

> filosófico tradicional, el *de beata vita*. Claro que el *Duarum virginum colloquium* fue escrito por una mujer, Luisa Sigea.[42]

So stellt sich die Frage: Wie verhält sich Sigeas Dialog zur überlieferten Dialogtradition und wie wird die Neuerung in die Gattung des literarischen Dialogs eingeführt?

Ausgehend von einem Korpus von 173 untersuchten Dialogen, die sowohl in Latein als auch in *vernacular* geschrieben sind, unterscheidet Gómez in seiner Studie drei Dialogtypen: erstens den „diálogo filosófico, asociado a Platón", der allerdings in der spanischen Dialogproduktion des 16. Jahrhunderts nicht vertreten sei, zweitens das in der Tradition Lukians stehende Modell der *Colloquia* des Erasmus von Rotterdam und drittens den Typus, der sich an den Dialogen Ciceros orientiert.[43] Gemeinsames Element der Mehrheit der Dialoge sei dabei, dass der Ausgang der *probatio*, also des argumentativen Handlungsverlaufs bereits in der *propositio*, der Formulierung des spezifischen Dialogthemas angelegt sei.[44] Narratologisch betrachtet sind diese Dialoge also keine Dialoge im Sinne eines offenen Textes nach Umberto Eco oder von Bachtin'scher Vielstimmigkeit, sondern eher ‚monologisch' struktruiert. Gómez bezeichnet sie daher auch als „katechistische" Dialoge, die aber durchaus auch Argumente gegen die vom *maestro* ausgebreitete Doktrin enthalten können.[45] Wesentlich ist, dass der/die Schüler*in am Ende des Dialogs die Position der Autorität akzeptiert. Wenn der Ausgang der Diskussion jedoch ‚offen' bleibt, da die Gesprächspartner*innen sich nicht einigen können, liegt nach Gómez eine „intencionalidad *polémica*" vor.[46]

Dieses Merkmal der Offenheit, das wir aus heutiger Sicht als eine Pluralisierung des Wahrheitsbegriffs deuten können, trifft insgesamt in der spanischen Dialogproduktion des 16. Jahrhunderts nur auf eine kleine Gruppe von Texten zu, die neben Dialogen von Francisco Decio, Luis Hurtado de Toledo und Juan de Jarava auch Sigeas *Duarum virginum colloquium* umfasst. Aufgrund der langen Redebeiträge der beiden Dialogfiguren entprechend dem ciceronianischen *in utramque partem* und der geringen Ausgestaltung der Persönlichkeit der beiden Sprecherinnen und ihrer Lebensbereiche – im Gegensatz etwa zu den Figuren in den Dialogen, die in der Tradition des Erasmus angesiedelt sind – zählt Gómez das *Duarum virginum colloquium* von Sigea zu den Dialogen mit ciceronianischer Struktur. So beruft sich auch Blesilla auf die peripatetische, auf Aristoteles zurückgehende Dialogtradition, die in den Dialogen Ciceros zu einer

42 Gómez, *op. cit.*, S. 25.

43 *Cf. ibid.*, bes. S. 86-149. Zum Dialog in Spanien im 16. Jahrhundert *cf.* auch Grosse, *op. cit.*, und Jacqueline Ferreras, *Les dialogues espagnols du XVI^e siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Paris, Didier Érudition, 1985.

44 Gómez, *op. cit.*, S. 52f.

45 *Ibid.*, S. 53.

46 *Ibid.*, S. 55.

wesentlichen Aufwertung der gegnerischen Position des Schülers (oder der Schülerin wie hier) geführt hatte:

> Mais tandis que nous discutions ainsi avec passion, le soleil s'est hâté vers le couchant et voici que déjà les servantes nous appellent pour le dîner. Nous pourrions décider de nous délasser pendant ce temps, puis dès la fin du repas, de terminer le débat entrepris en nous promenant, au bord de l'eau, à la façon des Péripatéciens.[47]

Was Sigeas Dialogfiguren jedoch von den *personae* Ciceros unterscheidet, ist – neben der Abwesenheit der ‚Autorin' im Text im Gegensatz zu Cicero, der in vielen seiner Dialoge ja selbst als Lehrer auftritt –, der fiktionale Status der Sprechenden (wohingegen Ciceros Schüler hochstehende historische Persönlichkeiten sind) und ihre Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht – Ciceros Sprechende sind bekanntlich ausschließlich Männer. Odette Sauvage hat Sigeas *Duarum virginum colloquium* daher im Kontext der in Spanien breit rezipierten *Colloquia familiaria* des Desiderius Erasmus gelesen.[48] Tatsächlich scheint auch die Bezeichnung *colloquium* auf Erasmus zu verweisen,[49] vor allem aber treten in zahlreichen der *Vertrauten Gespräche* des Erasmus Frauen auf. In dem berühmten Gespräch zwischen einem Abt und einer Gelehrten (*Abbatis et Eruditae*) wird die Verdummung des niederen Klerus durch den Kontrast mit einer vorbildlichen, sowohl tugendhaften als auch gebildeten, verheirateten Frau mit beißendem Spott in der Tradition des Lukian gegeißelt.[50] Die Dialogpartner des Erasmus tragen meist sprechende Namen, die bestimmte charakteristische Eigenheiten der Figuren oder ihres Standes und reflektieren deren im Gespräch vertretene Position s ymbolisieren.

Bereits der Titel des *Duarum virginum colloquium* verweist auf den Status der beiden Dialogfiguren bei Sigea: Sie sind zwar unverheiratet, gleichwohl keine Nonnen. Dennoch verweist die Bezeichnung *virgines* auf ihre keusche Lebensführung, so dass sie nicht mit den Hetären Lukians oder den Kurtisanen Aretinos verwechselt werden können. Der zweite, ausführlichere Titel des

47 Sigée, *op. cit*., S. 238, bzw. Sigea, *DVARVM*, *op. cit*., S. 239: „Sed dum haec studiose discutimus, sol festinauit ad occasum et iam nos reuocant pedissequae ad cenam. Consilium igitur fuerit, tantisper corpus reficere, ac mox a cena Peripateticorum more ad aquas inter deambulandum susceptam disputationem absoluere." Ciceros *Tusculanae* werden zwanzigmal zitiert.

48 Sauvage, „Introduction", *op. cit.,* S. 26.

49 Die *Vertrauten Gespräche* des Erasmus von Rotterdam wurden erstmals im Jahre 1518 ohne Wissen des Autors veröffentlicht und erfuhren zahlreiche Veränderungen, so dass sie erst 1533 die heute vorliegende Gestalt annahmen. *Cf*. Werner Welzig, „Einleitung", in: Desiderius Erasmus, *Ausgewählte Schriften*, 8 Bde., lat. und dtsch., Bd. 6: *Colloquia familiaria*, übers., eingel. u. mit Anm. versehen von Werner Welzig, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, S. VII-IX.

50 Weitere Dialoge, in denen Frauen auftreten, sind *Procus et puella*, *Adolescentis et scorti*, *Uxor mempsigamos*, *Virgo misogamos*, *Virgo poenitens*, *Senatulus* und *Puerpera*, *cf*. Welzig, *op. cit*., S. XIf.

Duarum virginum colloquium versieht die beiden Gesprächspartnerinnen mit weiteren, beide Frauen voneinander unterscheidenden Attributen: *Colloquium habitum apud villam, inter Flaminiam Romanam et Blesillam Senesem, virgines cum nobiles, cum etiam doctas. De Aulica, & Privata vivendi ratione*. Während Flaminia als Römerin das weltliche Leben verkörpert, verweist der Herkunftsort von Blesilla auf die Heimatstadt der heiligen Katharina von Siena. Blesilla hieß zudem eine der Töchter Paulas,[51] die hebräisch in Wort und Schrift beherrscht haben soll[52] und der Legende zufolge an zu eifriger Askese verstarb.[53]

Dies würde ein ironisches Licht auf Sigeas Blesilla werfen, die immerhin von ihrem selbstbewussten Auftreten und der ihr zugestandenen Redezeit, nicht zuletzt aber auch aufgrund der Ideale, die sie vertritt, die autoritätsgebietende Figur darstellt. Im Verlauf des dreitägigen Dialogs unterzieht Blesilla zunächst die Fürsten einer harschen Kritik, bedenkt sodann die Hofdamen und Hofmänner mit den übelsten Beschimpfungen und verdammt schließlich das weltliche Leben überhaupt in Grund und Boden. Dabei fällt es schwer, ihren Vorwurf, Frauen seien geschwätzig, nicht an ihr selbst exemplifiziert zu sehen. Eventuell wäre hier eine *paradoxe epideixis* auszumachen, wie sie zahlreiche humanistische Dialoge, besonders aber die erasmischen *Enkomien* prägt.

Der Langtitel hebt aber auch die Gemeinsamkeiten der beiden Figuren hervor: „cum nobiles, cum etiam doctas". Das offene Ende des Dialogs, das ja in gewisser Weise auf eine Gleichwertigkeit der beiden Positionen hindeutet, ist somit bereits im Titel angekündigt.

Die *Colloquia* des Erasmus könnten Sigea durchaus als Modell für ihre beiden Frauenfiguren gedient haben, wobei der Bezug zu Erasmus vor allem ein inhaltlicher ist: Hier wie dort wird das Ideal des tugendhaften und gebildeten Christenmenschen lanciert. Gleichzeitig distanziert sich die Autorin jedoch von den nicht unproblematischen *Gesprächen* des Erasmus, die bereits 1535 verboten worden waren und ab 1551 auf den spanischen Index gesetzt wurden,[54] indem sie sich auf die ciceronianische Struktur langer Redebeiträge *in utramque partem* beruft.

51 *Cf.* Rada, *op. cit.*, S. 346.

52 *Cf.* Anonym [Zacharias Porzig], „Lob=Rede Des Frauenzimmers in gebundener Rede, Nebst beygefügten Historischen Remarqven von einigen angeführten gelehrten und heroischen Frauens=Persohnen. Leipzig 1716", in: Elisabeth Gössmann (Hg.), *Ob die Weiber Menschen seyen, oder nicht*, München, Iudicium, 1988, S. 265-35, hier: S. 325.

53 *Cf.* Sauvage, „Introduction", *op.cit.*, S. 29.

54 *Cf.* Gómez, *op. cit.*, S. 153 und Fußnote 14.

6. „Mit den Worten der weisesten Männer“[55]

Einer der grundlegenden Unterschiede des *Duarum virginum Colloquium* sowohl zu Ciceros *Tusculanae disputationes* als auch zu den *Colloquia familiaria* des Erasmus ist in der Verwendung der Prätexte zu finden. Zwar hatte auch Cicero Vorgeformtes übernommen und auf die verwunderte Frage des Atticus geantwortet: „Es sind Abschriften, sie machen mir nicht viel Mühe: ich bringe nur die Worte hinzu, an denen ich Überfluss habe“,[56] doch bei Sigea geht der Anteil des ‘Fremden’ so weit, dass der Status eines *auctor*, den sie für sich beansprucht, eher dem eines *compilator* gleicht.[57] Die Autorin kündigt ihr Verfahren, sämtliche *sententiae* ihrer ‚Gewährsmänner‘ zu den jeweiligen Problemen in additiver Reihung anzuführen, in ihrem Widmungsbrief ausdrücklich an:

> Nous nous efforçons de justifier et de critiquer les points de vue des deux jeunes filles en citant les paroles des plus grands sages; nous n’y glissons que quelques réflexions de notre cru.[58]

Dass es sich hierbei nicht nur um eine *captatio benevolentiae* handelt, sondern um die Ankündigung einer Schreibweise, wird bei der Lektüre schnell deutlich. Odette Sauvage hat die expliziten Zitate nicht nur lokalisiert, sondern auch gezählt und kommt auf mindestens 472 wortwörtlich zitierte Passagen – und das bei einem hundertseitigen (handschriftlichen) Text.[59] Der so entstehende literarische Raum entspricht größtenteils dem von Luis Vives für die Erziehung der christlichen Frau vorgeschlagenen: die Bibel, die Schriften der Kirchenväter und die moralisch vertretbaren Texte der Griechen und Römer. Durch die Verortung der Szenerie in einem ahistorischen Raum – die Bezeichnung „apud villam“, beim Landhaus, verweist eher auf die antiken Schriften als auf einen realen Ort – ist in Sigeas Dialog kein Platz für zeitgenössische Autoritäten wie Petrarca oder die Heilige Katharina von Siena, die ausdrücklich in Vives’ Kanon genannt werden. Zudem ist der durch die Zitate entstehende literarische Raum ein ausschließlich ‚männlicher‘ Raum: vor allem Seneca, Plutarch, Cicero und Platon werden genannt sowie von den Kirchenvätern besonders Hieronymus, der als Verkörperung der idealen Verbindung von Frömmigkeit und Gelehrsamkeit galt und einer der beliebtesten Bezugspunkte für den Renaissancehumanismus, insbesondere für Erasmus, war.

[55] Diese Formel findet sich im Widmungsbrief an die Infantin mit folgenden lateinsichen Worten: „sapientissimorum virorum dictis“ [„mit den Worten der weisesten Männer“], Siega, DVARVM, in: Serrano y Sanz, *op. cit.*, S. 419.

[56] Att. 12, 52, 3, zitiert in Karl Büchner, „Einführung“, in: Marcus Tullius Cicero, *Gespräche in Tuskulum*, eingel. u. neu übers. von Karl Büchner, Zürich / Stuttgart ²1966, S. XXVII.

[57] Zur Unterscheidung von *scriptor*, *compilator*, *commentator* und *auctor cf*. Aleida Assmann, „Fiktion und Differenz“, in: *Poetica* 21, 1989, S. 239-260.

[58] Sigée, *op. cit.*, o. S. [S. 66], bzw. Sigea, *DVARUM*, *op. cit*, o. S [S. 69]: „Vtriusque sententiam sapientissimorum uirorum dictis comprobare atque impugnare nitimur, paucis admodum ex Minerua nostra interpositis [...]“.

[59] Sauvage, „Introduction“, *op. cit.*, S. 49.

Indirekt, gewissermaßen auf einer zweiten Ebene, wird dieser männliche Autoritätsraum jedoch vor allem am zweiten Tag auch mit weiblichen Figuren gefüllt. Dies geschieht zum einen durch einen Frauenkatalog, den Flaminia in der Tradition der Frauenapologie gegen die von Blesilla genannten misogynen Zitate aus Schriften Cyprians und Tertullians und aus den Psalmen anführt.[60] Im Gegensatz zu Boccaccios *De mulieres claribus* (1374) oder Christine de Pizans *Cité des Dames* (1405) nennt dieser Katalog weder beispielhafte Frauen aus der Antike noch aus der historischen Aktualität; er beschränkt sich auf die unantastbaren Exempel der „starken Frauen" des Alten Testaments, so dass noch nicht einmal Maria genannt wird.[61]

Der andere ‚weibliche Bezugsrahmen' steht im Kontext weiblicher Religiosität im frühen Christentum und wird durch die Briefe des Hieronymus an seine Schülerinnen hergestellt.[62] Durch die in diesem Zusammenhang vorbildhaft dargestellten Frauen Anna, Cleantia, Demetrias, Eustochium, Laeta und vor allem Paula, eine Freundin des Hieronymus, die sich allesamt nicht nur durch tugendhafte Lebensführung, sondern auch durch ihre Gelehrsamkeit auszeichnen, verortet sich der Dialog Sigeas in einem frauenfreundlichen, ja egalitären Ambiente, denn: „[Hieronymus] setzte die grundsätzliche Identität des Geistes bei Männern und Frauen als selbstverständlich voraus."[63]

Das Ausmaß, das die Zitate in diesem Dialog annehmen, ist außergewöhnlich groß und verweist auf einen ganz bestimmten Umgang mit dem vorgefundenen Quellenmaterial. Die von Flaminia und Blesilla angeführten Autoritäten erfahren eine Inventarisierung, die sich auch in einem dem Dialog vorangestellten CATALOGVS AVTORVM, QVOS IN HOC OPVSCVLO CITAT LOYSA SYGEA ausdrückt.[64] Zudem übersetzt Sigea hebräische und griechische Originalzitate ins Lateinische und macht sie so potentiellen Leser*innen zugänglich, die jener Sprachen nicht mächtig sind. Sigeas Verfahren der Aneinanderreihung von Zitaten, das Odette Sauvage als dem Lesefluss abträglich empfindet, stellt sich m. E. als Versuch dar, sämtliche Meinungen der Alten zu einer bestimmten Fragestellung aufzulisten und dem Lesepublikum zur Reflexion zur Verfügung zu stellen. Das Genre des Dialogs vermischt sich hier mit dem Florilegium, das sich zwar als Nachschlagewerk eignet, nicht aber den didaktischen Charakter des Dialogs besitzt.

Die von Flaminia und Blesilla gleichermaßen angeführten Zitate werden stets nachgewiesen, d.h. die Autoren werden genannt, so dass Fremdes nicht einfach einverleibt wird, sondern als Fremdes deutlich erkennbar bleibt. In gewisser

60 *Cf.* Sigée, *op. cit.*, S. 139.

61 Das christliche Ideal der *mulier fortis* wurde zuerst in den Sprüchen Salomons 31, 10-31, formuliert.

62 Zum Verhältnis des Hieronymus zu den Frauen in seinem Umkreis *cf.* Peter Brown, *Die Keuschheit der Engel. Sexuelle Entsagung, Askese und Körperlichkeit im frühen Christentum*, München, dtv, 1994, S. 373-393.

63 *Ibid.*, S. 375.

64 Sigea, *DVARVM*, *op. cit.*, o. S. [S. 71].

Weise treten Flaminia und Blesilla also mit den von ihnen zitierten Autoren in einen Dialog. Ähnlich wie auf der oben beschriebenen makrostrukturellen Ebene handelt es sich allerdings auch hier um eine ganz besondere Art des Dialogs: Die Zitate werden so verändert und gedeutet, dass sie, ungeachtet ihres Kontextes und ihrer ursprünglichen Bedeutung, die jeweils vorgebrachte Argumentation stützen.[65] Ebenso jedoch, wie der gesamte Dialog letztlich „polemisch" (im Sinne von Gómez, d.h. offen) ausgeht, bleiben auch die Sprüche der weisen Männer in ihrer Widersprüchlichkeit bestehen, wenn Flaminia und Blesilla sich für ihre gegensätzlichen Positionen der selben Autoren, ja zum Teil derselben Schriften bedienen.

Die Häufung und Aneinanderreihung der Zitate dient also zumindest zwei Zwecken: zum einen der didaktischen Aufbereitung der überlieferten Meinungen für die Infantin und andere vielbeschäftigte Hofdamen, zum anderen der Legitimation weiblicher Autorschaft. Während sich Christine de Pizan in ihren Texten immer wieder auf ihre eigene Erfahrung und die Beispiele berühmter Frauen beruft, wird im Dialog von Sigea die *autoritas* nach wie vor „mit den Worten der weisesten Männer" hergestellt.

7. Philosophia als Lebensentwurf

Am Nachmittag des zweiten Tages entwirft Blesilla das Modell einer idealen Hofdame. Nachdem sie nochmals hervorhebt, dass sie für ihre Aussagen „aus der reinsten Quelle heiliger Männer"[66] schöpfe, fordert sie für die Hofdame mit den Worten Plutarchs körperliche Arbeit und Leibesübungen. Denn Lycurg habe befohlen:

> [...] d'excercer les jeunes filles à la course, à l'escrime, contre le poteau, à l'arc, au disque: ainsi, de même que des arbres fortement enracinés produisent de meilleurs fruits, celle-ci, de même, supportant des fatigues décentes, pourront plus facilement résister aux douleurs, puisqu'il les aura soustraites à toute forme de mollesse et de luxe dans leur genre de vie et leur costume.[67]

Die physische Betätigung ist jedoch nicht Selbstzweck, sondern soll an das eigentliche Ziel heranführen: das Studium der Philosophie. Blesilla ist sich dabei der Außerordentlichkeit ihrer Forderung, die klassischen Erziehungsideale für die Hofdame im 16. Jahrhundert nutzbar zu machen, durchaus bewusst: „es ist nicht üblich bei uns."[68] Sie legitimiert denn auch ihre Forderung mit der höchsten

65 *Cf.* zu der von Sigea benutzten Montagetechnik: Sauvage, „Introduction", *op. cit.*, S. 51.

66 Sigea, *DVARVM*, *op. cit.*, S. 157: „e limpidissimo sanctorum uivorum fonte."

67. Sigée, *op. cit.*, S. 158, bzw. Sigea, *DVARVM*, *op. cit.*, S. 159: „[...] corpora uirginum iussisse exerceri cursu et palo ac acru, et disco, ut ueluti arbores forti radice meliorem producunt fructum, ita ipsae ferentes labores honestos, facilius possent resistere doloribus, auferendo illis omnen effeminationem et luxum uictus ac uestitus."

68 *Ibid.*: „non est in usu apud nostrates".

ihr zur Verfügung stehenden Autorität: Nach Platon sei die Philosophie nämlich eine göttliche Gabe:

> J'aimerais que s'il en est parmi vous qui ont salué la philosophie ne serait-ce que du seuil de sa demeure, elles cherchent en celle-ci un refuge, car la philosophie, selon Platon, n'est „rien d'autre qu'un don des dieux".[69]

Diejenigen Hofdamen, welche „die ersten Schwellen der Philosophie" („prima limina Philosophiae"[70]) betreten haben, sollen den übrigen als Vorbild dienen:

> Quant à celles d'entre vous qui ne se sont pas appliquées à la philosophie, je voudrais que du moins elles apprissent des précédentes comment elles doivent se comporter dans la vie et qu'elles vivent dans leur intimité. Elles recueilleront, en effet, pour elles-mêmes quelque bien de cette fréquentation assidue, puisqu'une imitation constante se transforme souvent en manière d'être et que la puissance de l'habitude est considérable si nous en croyons Cicéron [...].[71]

Dieser kurze, aber an zentraler Stelle vorgebrachte Entwurf der Hofdame als Philosophin kann zum einen als referentieller Verweis auf die Autorin und ihren Status als Lehrerin der Infantin und zum anderen als eine Art *mis en abyme* des Dialogs gelesen werden: In einem Anflug von selbstkritischem Realismus spricht Blesilla von den „ersten Schwellen der Philosophie" – so wird das Ideal der philosophierenden Hofdame in die Zukunft projiziert. Letztendlich setzt Sigeas *Gespräch zweier junger Frauen* genau diesen Schwellenbereich in Szene: Da er sich mit der Aufzählung der „sententiae" der Autoritäten begnügt, situiert er sich in einem vorphilosophischen, gleichsam in einem utopischen Raum, der auch durch die ‚zwischenräumliche' Verortung (weder am Hof noch in monastischer Einsamkeit) im ‚herrschaftsfreien' Park des Landhauses markiert ist.[72]

8. *Finis* oder an der Schwelle zu einer neuen (alten) Zeit

Als Luisa Sigea die gelehrten Gespräche zwischen Flaminia und Blesilla veröffentlicht, ist der Höhepunkt des spanisch-portugiesischen Humanismus seit zwei Jahren überschritten. Bereits ab 1547 hatte sich mit der Einsetzung der Inquisition in Portugal ein grundlegender Wandel angekündigt. Die zunehmende

[69] Sigée, *op. cit.*, S. 160, bzw. Sigea, *DVARVM*, *op. cit.*, S. 161: „Sed ut si quae sunt inter uos quae uel prima limina Philosophiae salutarunt, ut ad hanc confugeretis. Philosophia namque iuxta Platonem, nil aliud est nisi donum deorum."

[70] *Ibid.*

[71] Sigée, *op. cit.*, S. 160, bzw. Sigea, *DVARVM*, *op. cit.*, S. 161 „Quae autem e uobis philosophiae non dederunt operam, saltem ab hisce aliis uellem ut audirent qualiter se gerere debeant in rebus humanis, et ut cum hisce conuiuerent; ex assiduitate enim aliquid sibi corradent boni: cum frequens imitatio saepe transeat in mores, et consuetudinis (teste Cicerone) magna sit uis."

[72] *Cf.* zum utopischen Charakter des Dialogs auch Alves, *op. cit.*, S. 79.

Monologisierung des Dialogs im dritten und längsten Teil zugunsten der Weltabgewandheit Blesillas sowie die Auslagerung des Geschehens in einen utopischen Raum markieren im Text das Ende der Renaissance in Spanien und Portugal und den Rückfall in dogmatische Denkstrukturen. Noch wird die Entscheidung über den Ausgang der Diskussion dem *tertium comparationis* von *ratio* und *veritas* anvertraut, noch soll jede Hofdame gemäß ihrer gesellschaftlichen Stellung ihre Wahl treffen; noch kann also von einer ‚Pluralisierung des Wahrheitsbegriffs' gesprochen werden. Aber der predigtartige Charakter der Rede Blesillas am dritten Tag, der zunehmend an die Affekte und weniger an die *ratio* Flaminias und damit der Leserin appelliert, deutet an, dass der von Frauen mühsam eroberte Raum humanistischer Kommunikationsformen zunehmend beschnitten wird. Sigea selbst zieht sich drei Jahre nach Abfassung ihres *Duarum virginum colloquium* in die spanische Provinz auf den Landsitz ihres Mannes, den sie 1552 geheiratet hatte, zurück. Ob der Wunsch, es ihrer Figur Blesilla gleichzutun ausschlaggebend für diesen Rückzug war, oder die Querelen am Hof – wie es in einigen Briefen angedeutet wird – zu dieser Entscheidung führten, lässt sich nicht abschließend beantworten. Schriftlich belegt ist jedoch, dass spätere Versuche Sigeas, als Gelehrte an einem Hof tätig zu werden, vergeblich waren.

Im Zuge der abwertenden Einschätzung humanistischer Gelehrsamkeit seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schwindet auch das Interesse an der Überlieferung humanistischer Dialoge. So verwundert es heute kaum, dass auch Sigeas *Duarum virginum colloquium* lange in Vergessenheit geriet und erst im 20. Jahrhundert ‚wiederentdeckt' wurde. Die Texte der anderen spanischen und portugiesischen *puellae doctae*,[73] auf die zahlreiche Schriften verweisen, sind vermutlich verloren. Aus der Sicht der Überlieferungsgeschichte handelt es sich damit bei Luisa Sigeas *Duarum virginum colloquium* aus heutiger Sicht tatsächlich um einen Ausnahmetext, nicht aber um eine Ausnahmeerscheinung im Rahmen der humanistischen Dialogproduktion des 16. Jahrhunderts.

[73] Neben Luisas komponierender Schwester Angela, zählen Hortênsia de Castro, die erfolgreich Philosophie und Theologie studiert hat, Paula Vicente, die schreibende Tochter des Begründers des portugiesischen Dramas Gil Vicente, und Joana Vaz, die Gedichte verfasst hat, zum humanistischen Kreis um Dona Maria. *Cf*. Pinto, *op. cit*., S. 147-167.

Gerhart Schröder

Dialog und Text. Zur Form der *Essais* von Montaigne

I.

Die Geschichte des Dialogs beginnt mit einem Paradox: dem Plädoyer Platons im *Phaidros* für das mündliche Gespräch, das sich im Hin und Her von Frage und Antwort entwickeln könne. Die platonischen Dialoge wie auch der *Phaidros* zeigen jedoch, dass Platon sich der neuen Möglichkeiten, die die Schrift bietet, bewusst ist. Man darf die Kritik Platons am geschriebenen Wort im *Phaidros* auch umgekehrt lesen: sie verweist auf die Verfahren, deren Platon sich bedient, um die Differenzen zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit auszugleichen, die textuelle Inszenierung der Suche nach der Wahrheit, mit der der Leser in den Prozess des Denkens hineingezogen werden soll.

Die Formen des literarischen Dialogs, die sich seit der Antike herausgebildet haben, operieren in diesem Spannungsfeld zwischen der Reflexion des Verlusts der unmittelbaren Verständigung im mündlichen Gespräch und der Vielstimmigkeit und Vielsinnigkeit des Textes, die die Schrift ermöglicht, zwischen der Mimesis der Oralität und dem Spiel mit dem Dialog als textueller Form. Schon das Spektrum der antiken Dialogliteratur, wie es der Frühen Neuzeit im Druck vor Augen liegt, ist sehr weit. Was hat der platonische Dialog mit den Dialogen Lukians gemeinsam, wenn nicht die Bedeutung eines fernen Echos? Die Frühe Neuzeit, vor allem das 16. Jahrhundert, greifen auf die antiken Formen des Dialogs (Platon, Xenophon, Cicero, Lukian) zurück. Die Formen, die sich seit dem 15. Jahrhundert herausbilden, sind indessen auch darauf schon Repliken; es sind *réécritures* in einem anderen geschichtlichen Kontext.

Es gibt wahrscheinlich keine Epoche der europäischen Geschichte, in der dem Gespräch und der literarischen Form des Dialogs eine größere Rolle eingeräumt wurde als die der Frühen Neuzeit.[1] Es gälte hier, auf die sozialhistorischen Bedingungen der neuen Streit- und Konversationsstruktur einzugehen, die sich mit der städtischen und der frühneuzeitlichen höfischen Kultur herausbilden. Die folgenden Überlegungen stellen eine andere Frage in den Mittelpunkt, die nach dem epistemologischen Status des Dialogs im 16. Jahrhundert, d.i. die Frage, welche Bedeutung der Form des Dialogs bei der Suche nach der Wahrheit

[1] Es ist dies nicht so sehr eine Frage der Quantität als des kognitiven Status. Der Dialog ist in den mittelalterlichen Jahrhunderten eine der häufigsten Formen; es geht jedoch, ob im Lehrgespräch oder Streitgespräch, um die Suche nach Eindeutigkeit und Übereinstimmung, während der Dialog in der Frühen Neuzeit zur Inszenierung des Widerspruchs und der Vielstimmigkeit der Wahrheit wird.

in der Frühen Neuzeit zukommt. Der gesellschaftliche Kontext soll nur insoweit berücksichtigt werden, als er für diese Frage von Belang ist. Er ist allerdings offen oder latent in allen Texten so präsent, dass er nicht außer Bedacht gelassen werden kann.

So unterschiedlich die Formen des Dialogs und die (impliziten und expliziten) theoretischen Bestimmungen des Dialogs im 16. Jahrhundert auch sind, es zeichnet sich doch als eine Gemeinsamkeit ab, dass der Bereich des Dialogs der des „probabile" ist. Platon hatte zwischen *episteme* und *doxa*, gesichertem und wahrscheinlichem Wissen unterschieden, Aristoteles zwischen analytischer und dialektischer Form des Arguments (*Organon*). Die Theorie des Dialogs im 16. Jahrhundert operiert in diesem begrifflichen Spielraum. Der Bereich des „probabile" bekommt jedoch aus zwei Gründen ein neues Gewicht, zum einen mit der Zunahme des Wissens und der Pluralisierung der Wahrheit, zum anderen gilt es sich zu vergegenwärtigen, dass in der Frühen Neuzeit zunächst Bereiche im Mittelpunkt des Interesses stehen, die für Platon nicht zu denen gehören, in denen ein gesichertes (notwendiges) Wissen möglich ist, die Bereiche der *praxis* und der *poiesis.* Der Dialog kann gewiss auch die Form der für den Laien verständlichen Vermittlung des neuen Wissens sein (s. Galilei, *Dialogo dei massimi sistemi*[2]). Aber auch die Dialoge Platons gelten eher als offene Formen denn als Darstellung eines systematischen Denkens.

Ein zweiter Schritt zum Verständnis der unterschiedlichen Formen des Dialogs ist die Frage nach der Konzeption der Sprache. Sie führt zurück auf die Kontroverse zwischen der Sprachauffassung, wie sie von Platon und Aristoteles entwickelt wird, und der Sprachauffassung der Sophistik. Aristoteles stellt in der Auseinandersetzung mit Gorgias und den Sophisten die Forderung nach semantischer Identität und (überkontextueller) Eindeutigkeit der Sprache als *conditio sine qua non* der Verständigung.[3] Dem steht bekanntlich eine ganz andere Konzeption der Sprache gegenüber, die im Rahmen der Skepsis entwickelt wird, Sprache als *plasma* (das ist die Position des Gorgias). Diese Konzeptionen der Sprache generieren ganz unterschiedliche Formen der dialogischen Rede. Was die Platonischen Dialoge lenkt, ist die Suche nach der Eindeutigkeit des Begriffs, mit dem eine Erkenntnis begründet würde, die über der Flucht der *phainomena* stünde. Ihr steht eine dialogische Rede gegenüber, die auf den Kontext, in dem sie sich entwickelt, bezogen ist (*kairos*), deren Verlauf nicht vorgegeben ist, vielmehr sich in Rede und Antwort entfaltet und je nach dem die Richtung wechseln kann; eine Rede, die sich mit den Perspektiven, die sich auftun, verändert und von der Instabilität des Zeichens in der Zeit ausgeht. Wenn dies eine Form der Rede ist, die nicht so sehr in der Tradition der Philosophie als in der der Rhetorik entwickelt wurde, so kann die Frühe Neuzeit dadurch charakterisiert werden, dass die rhetorische Tradition (wieder)

[2] Galileo Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Florenz, Battista Landini, 1632.

[3] *Cf.* Aristoteles, *Metaphysik*, Buch Gamma.

philosophisch gewendet wird (dem entspricht die Erweiterung der starren Formel des in *utramque partem discurrere* zur Vielstimmigkeit).

Wenn man dies sich vergegenwärtigt, wird verständlich, warum der Dialog in der Frühen Neuzeit zu einer der privilegierten Formen in allen Bereichen des Wissens wird, als Form der Kontroverse, der Vielstimmigkeit der Wahrheit, der Suche nach der Wahrheit als offenem Prozess. Aber die neue Vielstimmigkeit der Wahrheit, die zum Dialog als Form greifen lässt, führt, dies die These, die im Folgenden dargestellt werden soll, schon im 16. Jahrhundert über ihn hinaus und zu neuen textuellen Formen wie etwa dem Bankett (in dem viele Stimmen nebeneinander zu Wort kommen, wie bei Giordano Bruno[4]), der Sammlung von Aphorismen, dem Roman, dem Theater oder dem Essay.

Ein entscheidender Faktor hierbei ist zunächst die Verschriftlichung des Gesprächs und deren Potenzierung durch die Bibliothek. Die Bibliothek ist kein gänzlich neuer Ort, neu ist jedoch, dass sie als Szene des Gesprächs oder des Schreibens ausdrücklich genannt wird und zunehmend an die Stelle der Inszenierung als *locus amoenus* (Platane am Illyssos) tritt. Das gesprochene Wort verbindet sich in den Dialogen der Frühen Neuzeit mit dem geschriebenen, indem man auf ein Buch (Manuskript) zu sprechen kommt (oder daraus vorliest), der Dialog als Gespräch mit den Büchern der Bibliothek inszeniert wird oder sich von vornherein als ein intertextuelles Spiel darstellt.

Es gibt noch einen anderen Aspekt, der für den Dialog in der Frühen Neuzeit von Bedeutung ist, das neue Verhältnis von Wahrheit und Subjekt. Der Dialog wird in der Renaissance zu einer privilegierten Form der Inszenierung der individuellen Stimme. Wenn er zum einen die Möglichkeit bietet, die Mehrstimmigkeit der Wahrheit zu Wort kommen zu lassen, so wird er zum anderen zur Mimesis der neuen Subjektivität. Der Dialog, so kann man seine Geschichte im Rahmen einer Geschichte des Subjekts im 16. Jahrhundert weiterführen, verliert indessen in dem Maße an Bedeutung, in dem das Subjekt selbst in sich vielstimmig wird (während er als Form der wissenschaftlichen Kontroverse seine Bedeutung behält).

Dies zeigt sich in den Überlegungen Montaignes zur Entstehung des Projektes der *Essais*. Das *otium cum litteris*, das er sich vorstellt, als er sich aus der *vita activa* in seine Bibliothek zurückzieht, sollte die Form des *soliloquium*, des Selbstgesprächs haben („s'entretenir soy mesmes"). Die Wirklichkeit, mit der er sich konfrontiert sieht, ist anders:

> Dernierement que je me retiray chez moy, deliberé autant que je pourroy, ne me mesler d'autre chose que de passer en repos et à part ce peu qui me reste de vie, il me sembloit ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit, que de le laisser en pleine oysiveté, s'entretenir soy mesmes, et s'arrester et rasseoir en soy: ce que j'esperois qu'il peut meshuy faire plus aisément, devenu avec le temps plus poisant, et plus meur. Mais je trouve

[4] *Cf.* Giordano Bruno, *La cena de le ceneri: Cinque dialoghi, per quattro interlocutori,* London, John Charlewood, 1584.

> – variam semper dant otia mentem – que au rebours, faisant le cheval eschappé, il se donne cent fois plus d'affaire à soy mesmes, qu'il n'en prenoit pour autruy; et m'enfante tant de chimères et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre et sans propos, que pour en contempler à mon aise l'ineptie et l'estrangeté, j'ay commancé de les mettre en rolle, esperant avec le temps luy en faire honte à luy mesmes.[5]

„Honte" – damit wird das Verhältnis zwischen „moi" und „esprit" gekennzeichnet als eines, in dem ein Dialog nicht möglich ist. Das Gespräch mit sich selbst kann erst dann stattfinden – „avec le temps", - wenn das Hindernis der „estrangeté" überwunden ist. Oder anders gewendet: das Gespräch mit sich selbst hat zur Voraussetzung, dass es für die Prozesse, die im Ich stattfinden, eine gemeinsame Sprache gibt. Damit ist eine generelle Voraussetzung des Dialogs benannt, die bisher ausgespart wurde, und es ist dies die letztlich für die Möglichkeit des Dialogs entscheidende: das Vorhandensein (oder das Herstellen) einer Ebene der Verständigung. Eben dies wird in der Frühen Neuzeit zum Problem, und in gewisser Hinsicht zu dem zentralen Problem, das sich im ganzen Feld des Wissens und des Herstellens abzeichnet: die Frage nicht nur nach der Ordnung der Dinge untereinander, sondern nach einem gemeinsamen verbindlichen Prinzip des Ordnens.

Es ist dies der Grund, warum das Problem der Sprache in der Frühen Neuzeit in den Mittelpunkt rückt. Die Frühe Neuzeit muss als ein immenser Übersetzungsprozess gedacht werden, auf diachroner wie auf synchroner Ebene, mit der Konfrontation verschiedener Phasen der europäischen Kulturen und der mit den fremden Kulturen (einschließlich denen der „Neuen Welt"), und mit ihm stellt sich das Problem der Übersetzung als Frage der Vermittlung zwischen unterschiedlichen Sprachen und Sprachspielen.

So rückt auch in den *Essais* von Montaigne das Problem der Sprache in den Mittelpunkt, insbesondere die Frage der Sprache als Selbstverständigung und der Form der *Essais* selbst, „mon discours", d. i. die Form, die Gedanken miteinander zu verbinden.[6] Es gilt sich zu vergegenwärtigen, dass das Problem sich in der Frühen Neuzeit in einem grundlegenden Sinn stellt, der auch das Verhältnis von Sprache und Bild einbegreift. Die Frage, der sich Montaigne in seinem Essay I, 8 bewusst wird, die Frage nach dem Verhältnis von Phantasmenproduktion und Vernunft und die nach der Übersetzbarkeit der „chimères" in Sprache, ist eben jene Frage, die sich, aus ganz anderer Perspektive, Ignatius von Loyola in den *Exercitia spiritualia* stellt.[7] Die Antwort ist jedoch konträr. Die *Exercitia spiritualia* sind der Versuch, die wilde Phantasmenproduktion in die christliche Dogmatik zurückzuübersetzen und sie darauf einzuschwören.

[5] Michel de Montaigne, *Essais*, in: *id*., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1962, S. 33 f.

[6] *Cf. ibid*., I, 21, S. 104: „Les Histoires que j'emprunte, je les renvoye sur la conscience de ceux de qui je les prens. Les discours sont à moy, et se tiennent par la preuve de la raison, non de l'expérience".

[7] *Cf*. Ignatius von Loyola, *Exercitia spiritualia* [1548], Rom, In Collegio Rom. Soc. Jesu, 1606.

Montaigne beschränkt sich darauf, seine „chimères“ und „monstres“ zu notieren, „mettre en rolle“. Das Wort „honte“ weist allerdings auf eine kritische Instanz und eine innere Distanz im Ich.

Wenn Montaigne an diese Stelle über die Form des „mettre en rolle“ nichts sagt, so tut er dies schon einige Essays später in dem Vergleich seiner Schreibweise mit der Groteskenmalerei, in einer Passage, in der sich zeigt, dass sich Montaigne die Frage nach der Übersetzung der Phänomene des Bewusstseins in Sprache sehr klar gestellt hat.[8]

II.

Eine der Begründungen, die Montaigne für das Projekt der *Essais* gibt, ist der Verlust seines Freundes, La Boëtie. Die *Essais* sind ein Ersatz für die Gespräche mit ihm. Im Schreiben entwickeln sie jedoch eine eigene Dynamik. Montaigne schließt alle vorgegebenen Formen aus. Er wählt weder die Form des fiktiven Dialogs noch die des fiktiven Briefwechsels.[9] Das „mettre en rolle“ der *Essais* geht einen anderen Weg als den des *soliloquium* (wie etwa bei Petrarca) und des *diarium* (der Buchführung über die täglichen Geschehnisse). Die *Essais* entwickeln gerade im Verzicht auf diese Formen eine eigene Sprache der Innerlichkeit.

Ein später Essay ist dem Gespräch gewidmet: *De l'art de conférer.*[10] Das Gespräch, heißt es dort, sei die natürlichste Tätigkeit des Geistes, „le plus fructueux et naturel exercice de nostre esprit“, sofern man sich der Regel der radikalen Offenheit unterwerfe und jede Form der Rechthaberei („opiniastreté“) vermeide. Montaigne beruft sich als Modell der nicht autoritären Rede auf Sokrates (eher den Sokrates von Xenophon als den Platons): d.i. mit ihm beruft er sich auf eine Form des Gesprächs, die die „opinions diverses“ zu Wort kommen lasse, „toute sorte de tyrannie“ vermeide, nicht beanspruche, das letzte Wort und eine endgültige Antwort zu haben („arrest“). Es geht nicht darum, in Rede und Antwort stets die Oberhand zu haben (wie Nietzsche die Rhetorik der Sophisten definiert), noch um das Ziel, in Argument und Gegenargument sich der Wahrheit (oder dem Wahrscheinlichen) anzunähern, vielmehr um eine Haltung der Offenheit gegenüber dem Anderen, die in der Art, wie Montaigne sie hier und an anderen Stellen der *Essais* formuliert, etwas historisch Neues scheint.

Wenn Montaigne schreibt, er achte ebenso wie auf die Sache auf die Art, wie sie vorgebracht werde – „Mon humeur est de regarder autant à la forme qu'à la substance, autant à l'advocat qu'à la cause“[11] – so verweist die Formulierung zunächst auf die Erfahrung des Juristen. Der Essay nimmt hier jedoch eine Wende, die vom mündlichen Gespräch zur Lektüre (dem Gespräch mit der

8 Montaigne, *Essais*, I, 28, S. 181f.
9 *Cf. ibid*., I, 40, S. 246.
10 *Cf. ibid*., III, 8.
11 *Ibid*., S. 928.

schriftlichen Überlieferung), vom „art de conférer“ zu einer Kunst des Lesens führt:

> Et tous les jours m'amuse à lire en des autheurs, sans soin de leur science, y cherchant leur façon, non leur subject. Tout ainsi que je poursuy la communication de quelque esprit fameux, non pour qu'il m'enseigne, mais pour que je le cognoisse.[12]

In den Mittelpunkt der Lektüre rückt der ästhetische Genuss („je m'amuse...“). Am Wert der „science“ kann man zweifeln. Aber ein Autor kann, wenn nicht mit dem, was er sagt, so mit der Art beeindrucken, wie er es sagt.

Die Überlegungen zum Gespräch und zur Form der *Essais* stimmen zunächst weitgehend überein (diese Übereinstimmung wird von anderen Passagen der *Essais* bestätigt). Nimmt man andere Stellen hinzu, in denen Montaigne Reden und Schreiben gleichsetzt – er schreibe so wie er spreche – so könnte es scheinen, als habe sich für Montaigne die Frage des Unterschieds zwischen Schreiben und Reden nicht ernsthaft gestellt. Aber die Mimesis an die gesprochene Rede charakterisiert schon den *stilus humilis* in der antiken Rhetorik, und die neue Anonymität des Adressaten, die der Buchdruck mit sich bringt, spielt bei der Frage des Stils wohl gleichfalls eine Rolle. Andere Analysen der *écriture* der *Essais* belegen, dass Montaigne sich durchaus des Unterschieds zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit bewusst gewesen ist, und zwar auf der Ebene des Stils ebenso wie auf der der Struktur der *Essais*, und der neuen Möglichkeiten eines „Dialoges“, die damit gegeben sind.

Hier seien zunächst nur zwei Formen einer durch die Schrift ermöglichten neuen Dialogizität genannt. Zum einen die Form, für die die „alongeails“ stehen. Ein Text kann korrigiert, ein geschriebener Satz anders als der einmal ausgesprochene gelöscht werden. Montaigne streicht nicht (sagt es zumindest), sondern fügt an, die „alongeails“ sind eine zeitlich verschobene Replik auf den ersten Text; damit entsteht ein Dialog innerhalb der *Essais*, die so etwas wie ein Gebäude der Erinnerung werden.

Eine andere Form zeitlich verzögerten Dialogs in den *Essais* stellt ein wichtiges Strukturelement dar, die Spiegelungen und Anamorphosen über größere Distanz hinweg: Montaigne schreibt nach einem längeren Einschub, in dem es über die *Essais* selbst geht:

> Cette farcisseure est un peu hors de mon thème. Je m'esgare, mais plustost par licence que par mesgarde. Mes fantaisies se suivent, mais parfois c'est de loing, et se regardent, mais d'une vue oblique...[13]

Dem geschriebenen Text ist eine andere Zeitlichkeit eigen als dem gesprochenen. Zugleich ist damit gegeben, dass ein Text eine weit höhere Komplexität der

[12] *Ibid*., S. 906.
[13] *Ibid*., S. 978.

Vielstimmigkeit und Mehrdeutigkeit als die gesprochene Rede haben und dies dem Leser auch zumuten kann.

Entscheidend für Montaignes Konzeption des unbeendbaren Gesprächs und des unbegrenzten Weiterschreibens der *Essais* (*cf.* III, 9: „Qui ne voit que j'ay pris une route par laquelle, sans cesse et sans travail, j'iray autant qu'il y aura d'ancre et de papier au monde?"[14]) ist der Satz, der den Essay II, 12 zusammenfasst: „Nous n'avons aucune communication à l'estre..."[15] Könnte der menschliche Geist die Dinge erkennen, wie sie sind, so könnte ein Gespräch zu einem Ende geführt werden, eine Frage eine verbindliche Antwort erhalten. Die Proliferation der Kommentare, Interpretationen, „conjectures" hat ihren Grund in der Erkenntnisohnmacht des Geistes. Das Denken operiert nicht im Bereich der Dinge (des Seins: „estre"), sondern des Scheins, anders gesagt: der Sprache, wie Montaigne mehrfach unterstreicht:

> Pour juger des apparences que nous recevons des subjects, il nous faudroit un instrument judicatoire; pour verifier cet instrument, il nous y faut de la demonstration; pour verifier la demonstration, un instrument: [...] nous voyla à reculons jusques à l'infiny.[16]

Gewissheit erweist sich daher als eine Illusion, ja als ihr Gegenteil, wenn Montaigne formuliert: „l'impression de la certitude est un certain tesmoignage de folie et d'incertitude extrême."[17] Vernunft selbst ist nichts weiter als ein Effekt der Rede und des Selbstgesprächs:

> J'appelle tousjours raison cette apparence de discours que chacun forge en soy; cette raison, de la condition de laquelle il y en peut avoir cent contraires autour d'un mesme subject, c'est un instrument de plomb et de cire, alongeable, ployable et accomodable à tous biais et à toutes mesures...[18]

Eine zweite Reihe von Überlegungen zur Unabschließbarkeit des „discours" geht von der Frage der „diversité" aus, wenn Montaigne „l'infinie diversité des actions humaines"[19] betont, die keine Verallgemeinerung zulasse. Dies bestimmt nun auch die Art, wie Montaigne Platon liest und die Gestalt des Sokrates sieht:

> Le conducteur de ses dialogismes, Socrates, va tousjours demandant et esmouvant la dispute, jamais l'arrestant, jamais satisfaisant, et dict n'avoir autre science que la science de s'opposer...[20]

14 *Ibid*., S. 922.
15 *Ibid*., II, 12, S. 586.
16 *Ibid.*, S. 585.
17 *Ibid*., S. 541.
18 *Ibid.*, S. 548.
19 *Cf.* bes. das Essay III, 3: *De l'experience*.
20 *Ibid*., S. 489.

Bei der Frage, ob Platon als „dogmatiste" oder als „dubitateur" zu lesen sei, entscheidet sich Montaigne für die zweite Form der Lektüre und liest seine Dialoge als offenes oder verdecktes Spiel:

> Platon me semble avoir aymé cette forme de philosopher par dialogues, à escient, pour loger plus decemment en diverses bouches la diversité et variation de ses propres fantasies.[21]

Zugleich wird sichtbar, wie die *Essais* – in dem Maß, in dem Montaigne aus der Position der Skepsis die Konsequenzen zieht – zu der Form des Dialogs auf Distanz geraten, so weit, dass man sich fragen kann, ob selbst der viel weitere Begriff der Dialogizität die *écriture* der *Essais* angemessen beschreibt. Vielleicht könnte man von ungebundener (oder gar von radikaler) Diskursivität sprechen, um die Denkbewegung der *Essais* zu benennen, die nicht nur den Gegenstand, über den sie spricht, immer wieder anders wendet und in einem neuen Kontext aufgreift, sondern hierbei sich selbst in Frage stellt und nach den Voraussetzungen dafür fragt, über etwas zu reden und sich zu verständigen. Es sind Streifzüge in der inneren und der äußeren Wirklichkeit (vgl. die Bedeutung des lateinischen „discurrere": „sich teilen", „ausschwärmen", und die des lateinischen „discursus": „hin und her laufen", „Streifzug"), die sich die Freiheit nehmen, die textuellen Verfahren zu verändern.

III.

Aus einer anderen Perspektive stellt sich die Frage des Dialogs im Essay I, 31, *Des cannibales*, d.i. mit der Entdeckung Amerikas und der Konfrontation der „alten" mit der „neuen" Welt. Nun sind der Dialog und die Interferenz unterschiedlicher Kulturen, das Spiel von Abgrenzen und Übernehmen des Fremden gerade ein Charakteristikum der europäischen Geschichte. Es handelt sich da aber um einander historisch mehr oder weniger als nahe verstandene Kulturen (Griechenland und Rom, Ägypten, die arabischen Kulturen), bei den Völkern der „neuen Welt" jedoch um „Wilde". Der Titel des Essays von Montaigne greift eben das Merkmal auf, mit dem schon Homer die Grenze zwischen Mensch und Tier, Kultur und Natur markiert, die Anthropophagie. Der Titel ist ironisch gemeint, der Essay relativiert dieses Kriterium. Die Voraussetzung für eine solche Öffnung gegenüber dem Fremden schaffen die Legitimierung der *curiositas* und die Kränkung des europäischen Narzismus durch die Skepsis – man darf sagen, dass sich in dem Essay von Montaigne der Schritt von der Ethnographie zur Ethnologie andeutet.

Der Essay beginnt mit der Kritik des *mot-clé* des Ethnozentrismus, *barbare / barbaros* („les Grecs appelloyent ainsi toutes les nations estrangieres"[22]), das alle als „Wilde" ausgrenzt, die nicht der eigenen Sprach- und/oder Kulturge-

[21] *Ibid*., S. 489f.
[22] *Ibid*., I, 31, S. 202.

meinschaft angehören. Er führt drei Beispiele der Auseinandersetzung zwischen Griechen und Römern an, in denen die Griechen die Ebenbürtigkeit ihrer Gegner anerkennen müssen; dem folgt ein Satz, den man als Motto des Essays nehmen darf: es gelte, sich der Vorurteile der allgemeinen Meinung inne zu werden und der Einsicht der Vernunft zu folgen: „Voyla comment il se faut garder de s'attacher aux opinions vulgaires, et les faut juger par la voie de la raison, non par la voix commune".[23] Dem autoritären Wort der Meinung wird die Vernunft als „Weg", d.i. als Prozess entgegengestellt.

Der Dialog mit der anderen Kultur wird erst durch die Kritik des Wortes „barbare" ermöglicht. Dies ist der Ansatz für die Darstellung der südamerikanischen indigenen Kultur, sie entwickelt sich in der Kritik des Wortes „barbare" als *idée reçue* des europäischen Ethnozentrismus. Als Gewähr für seine Überlegungen nennt Montaigne einen Augenzeugen aus seiner Umgebung, der lange in Amerika gelebt habe, „homme simple et grossier, qui est une condition propre à rendre véritable tesmoignage."[24] Montaigne zeichnet nach dessen Bericht ein Bild der indigenen Kultur, das ihre innere Kohärenz sichtbar machen soll. Wenn sich hier ein Verständnis des Fremden abzeichnet, das über die zeitgenössischen ethnographischen Berichte hinausweist, so nehmen die weiterführenden Überlegungen doch einen Weg, der durch die Tradition der Skepsis vorgezeichnet ist.

Die Schritte der Argumentation seien kurz festgehalten:

a. Die Nationen der Neuen Welt scheinen noch nahe am Naturzustand und ihre Lebensform kaum durch die Vernunft geprägt:

> Ces nations me semblent donq ainsi barbares, pour avoir reçue fort peu de façon de l'esprit humain, et estre encore fort voisines de leur naïveté originelle.[25]

Eben dies wird jedoch in den Überlegungen, die folgen, als Überlegenheit ihrer Kultur über die europäische dargestellt:

> Les loix naturelles leur commandent encores, fort peu abastardies par les nostres [...]. Il me desplait que Licurgues et Platon ne l'ayent eue (la cognoissance); car il me semble que ce que nous voyons par experience en ces nations là, surpasse non seulement toutes les peintures dequoy la poesie a embelly l'age doré et toutes ses inventions à feindre une heureuse condition d'hommes, mais encore la conception et le desir mesme de la philosophie.[26]

[23] *Ibid*., S. 208.
[24] *Ibid.*, S. 205.
[25] *Ibid.*, S. 213.
[26] *Ibid*., S. 204.

b. Gewiss, es sind Kannibalen, und dies scheint ein hinreichender Grund dafür zu sein, sie als Wilde, als „barbares", zu betrachten. Montaigne beschreibt jedoch zum einen den Kannibalismus im Kontext der kriegerischen Kultur der Ureinwohner; er habe seinen Ort im Kriegerideal, „leur guerre […] noble et génereuse",[27] und stellt dagegen die Brutalität der portugiesischen Eroberer:

> Nous les pouvons donq bien appeller barbares, eu esgard aux regles de la raison, mais non pas eu esgard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie.[28]

Es sind Barbaren, misst man sie am Maßstab der europäischen Vernunft. Hält man aber ihre Kultur gegen die europäische, so sind wir, nicht sie die Barbaren.

c. Oder anders gewendet: wir sind weit schlimmere Barbaren als die, die wir so nennen. Aber auch sie sind Barbaren, misst man sie an der Vernunft. Hier setzt Montaigne noch einmal mit einer anderen Überlegung an: was ist das Maß der Vernunft? Wenn es kein objektives Maß gibt, welche Legitimität kann dann das abschätzige Wort „Barbar" beanspruchen?

> Or je trouve, pour revenir à monpropos, qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage; comme de vray, il semble que nous n'avons autre mire de la vérité et de la raison que l'exemple et idée des opinions et usances du pais où nous sommes.[29]

Der Vorurteilscharakter des Wortes „Barbar" wird ja schon in der antiken Literatur kritisiert. Eine relativistische Betrachtung der kulturellen Welten gehört schon zu den Themen der antiken Skepsis und Historiographie; es sind dies Texte, die die *Essais* häufig aufgreifen. In *Des cannibales* werden die Überlegungen in zwei Richtungen zugespitzt. Es geht in ihnen zum einen um die Arbitrarität der Sprache generell und die Macht des Wortes, konkreter um die Legitimation der Gewalt, die in der Benennung liegen kann; die Überlegungen stehen in dem konkreten Kontext der Begründung des Genozids durch die europäischen Eroberer. Zum anderen geht es um die Frage des Maßes.

Es gibt nun gerade in diesem Essay, wenn nicht ein Maß im strikten Sinn, so doch eine Art Richtschnur, nämlich „la nature". Dass das, was durch die Natur oder durch den Zufall hervorgebracht wird, besser sei als das durch den Menschen

[27] *Ibid*., S. 210.
[28] *Ibid*., S. 216.
[29] *Ibid*., S. 203.

Hergestellte, ist ein Topos der Kulturkritik des 16. Jahrhunderts.[30] In den *Essais* handelt es sich jedoch um mehr als nur die Wiederholung eines üblichen Topos; der Begriff der Natur tritt als Rahmenbegriff und Möglichkeitsraum an die Stelle des Begriffs der Tradition (der überlieferten *doxai*). Es ist allerdings ein Begriff, der selbst von der Kritik nicht ausgenommen wird, die eindeutigste Stelle dazu findet sich im letzten Essay, III, 13: „Je demande que c'est que nature, volupté, cercle et substitution. La question est de parolles, et se paye de mesme [...]."[31] „Nature" ist so eher die Setzung eines Horizontes in Bewegung, der die *Essais* ermöglicht.

IV.

Nicht die Barbaren sind die Barbaren, die Europäer sind es. Der Essay entwickelt sich als Einspruch und Widerlegung der herrschenden Meinung, „la voix commune" im Namen der „voie de la raison". Man darf das Paradox als eine der privilegierten Denk- und Darstellungsformen der Frühen Neuzeit ansehen.[32] Sucht man in den Rhetoriken der Frühen Neuzeit nach einer Definition des Paradoxons, so stellt sich allerdings heraus, dass es hier, wenn überhaupt, eine marginale Rolle spielt. Man muss aber bedenken, dass der theoretische Status des Paradoxons nicht eindeutig ist, es kann zur Rhetorik wie zur Dialektik gerechnet werden. Explizit erscheint der Terminus Paradoxon eher in den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Logiken. Das rhetorische Paradox ist primär eine Wirkungskategorie, erst in zweiter Linie eine Strukturkategorie. In den Logiken geht es um das engere Feld der *sophismata*, wie des *pseudomenon* (dazu s. unten). Die Behandlung des Paradoxons in den Rhetoriken und Logiken folgt im Ganzen den Wegen, die bei Aristoteles vorgezeichnet sind. Sein Versuch, die Bedeutung und Funktion des Paradoxons – ausgehend von dem, was er in dieser Form vorfindet, nämlich die Äußerungen der Vorsokratiker einerseits, die sophistische Praxis andererseits – zu bestimmen, geschieht vornehmlich unter zwei Aspekten und Formen, dem Einspruch und dem Widerspruch (oder Widerspruch und Widersinn).

Das Paradoxon im ersten Sinn, Widerspruch als Einspruch, setzt den Begriff des „endoxon" voraus, d.i. die herrschende allgemeine Meinung, die Konvention oder die Tradition. Das Paradoxon als Widerspruch dagegen erhebt prinzipiell den Anspruch, sich an deren Stelle zu setzen. Aristoteles definiert dieses als „logos [...] enantios tais doxais",[33] eine Ausführung entgegen den geläufigen

30 *Cf. ibid*., S. 204: „Toutes choses, dict Platon, sont produites par la nature, ou par la fortune ou par l'art: les plus grandes et plus belles, par l'une ou l'autre des deux premieres, les moindres et imparfaites, par la derniere".

31 *Ibid*., III, 13, S. 1046, *cf*. dazu auch S. 1094 und passim.

32 *Cf.* dazu Rosalie Littell Colie, *Paradoxia Epidemica:* The Renaissance Tradition of Paradox, New York, Princeton University Press, 1966; Barbara Bowen, *The age of Bluff, Paradox and Ambiguity in Rabelais and Montaigne*, Chicago / London, University of Illinois Press, 1972.

33 *Cf*. Aristoteles, *Physik*, 187a.

Meinungen. Ähnlich ist die Definition von Cicero, wenn er die *paradoxa stoicorum* als „admirabilia contraque opinionem omnium“[34] bezeichnet, Staunen erregende Thesen, die der Meinung aller widersprechen. Paradoxon und Tradition sind also einander entgegengesetzte Begriffe, nimmt man Tradition als den kollektiven Bestand der Meinungen und dessen Kontinuität. Das Paradoxon kann nach Aristoteles den Charakter eines *asteion*[35] (bei Cicero lautet das Epitheton „admirabile“) haben, – einer *boutade*, die provokante Form des Einspruchs gegen eine herrschende Meinung sein: es kann das Nachdenken über etwas anregen, die konträre Meinung kann sich als die richtigere durchsetzen.

Das so verstandene Paradoxon bedeutet wohl eine Art Turbulenz in der Kontinuität der Tradition, aber keine Unterbrechung der Kommunikation. Anders steht es mit der zweiten Form des Paradoxons, bei der die Kommunikation gewissermaßen auf Grund gerät und nicht weiterkommt. Das ist das Problem, das Aristoteles im Buch *Gamma* der Metaphysik denunziert und u.a. in den *Refutationes sophisticae*[36] zu lösen versucht. Buch *Gamma* legt die Sprache auf die Widerspruchsfreiheit fest. Die *Refutationes sophisticae* verwenden, um die sophistischen Paradoxa aufzulösen, vor allem die sprachliche Analyse, d.i. den Hinweis auf die Doppeldeutigkeit des Wortes, die dem Schluss zugrunde liegt, und somit auf die Ungenauigkeit der natürlichen Sprache als illegitimes Operationsfeld.

Es gibt jedoch Paradoxa, die so nicht aufgelöst werden können, z.B. den als *pseudomenon* bekannten, Eubulides zugeschriebenen Satz „Epimenides der Kreter sagt, dass alle Kreter lügen“,[37] bzw. in der kürzeren Form: „Sokrates: was Platon gleich sagen wird, ist falsch. Platon: Sokrates hat wahrgesprochen.“ Oder bei Sokrates: „Ich weiß, dass ich nichts weiß“.

Für Aristoteles ist eine widersprüchliche Aussage ungültig. Als *logos logou charin*, Reden um des Redens willen, fällt sie aus dem, was Sprache im Sinne von Zeichen für etwas ist („semainein ti“, „delein“),[38] heraus. Dem folgt der Umgang mit dem Paradoxon in den nacharistotelischen Logiken und auch den Schriften

[34] *Cf.* Marcus Tullius Cicero, *De Legibus, Paradoxa Stoicorum* [46 v. Chr.], hg., übers. u. erläutert von Rainer Nickel, München / Zürich, Artemis & Winkler, ^{3}2004, S. 200-245, hier: § 4.

[35] *Cf.* Aristoteles, *Rhetorik*, III, 11, 1412b7-16.

[36] Aristoteles, *Sophistische Widerlegungen (Organon VI)* [griech.: *Sophistikoi Elenchoi*, lat.: *De sophisticis elenchis*, zwischen 367 und 344 v. Chr.], neu übers. und erläutert von Eugen Rolfes, Leipzig, Meiner, 1948.

[37] Überliefert ist das Lügner-Paradoxon durch das Neue Testament; im Brief des Paulus an Titus zitiert der Apostel einen Vers eines ungenannten kretischen Autors, Titus 1,12, dieser wird dem Epimenides von Kreta (5., 6. oder 7. Jh. v. Chr.) zugeschrieben. Spätantike Quellen nennen seinen Zeitgenossen Eubulides als Referenten des Lügner-Paradoxons. Da die Werke von Eubulides verloren sind, ist seine Argumentation nur rekonstruierbar; *cf.* u.a. Diogenes Laertios, *Über Leben und Lehren berühmter Philosophen* [um 250 n. Chr.], hg. u. übers. von Fritz Jürß, Stuttgart, Reclam, 1998, hier: II, 108.

[38] *Cf.* Eugenio Coseriu, *To en semainein: Bedeutung und Bezeichnung bei Aristoteles*, Berlin, Akademie-Verlag, 1979.

zu den *mendacia, sophismata, insolubilia* um 1500, die in ihrer Häufung immerhin ein neues Interesse an den Problemen erkennen lassen.

Die großen paradoxen Texte des 16. Jahrhunderts markieren die epistemologischen Spannungszonen und Brüche in der Frühen Neuzeit. Das Paradoxon ist die markanteste Form des Einspruchs gegen die aristotelische Logik, insbesondere gegen den Satz vom ausgeschlossenen Widerspruch und die semantische Identität. Es hat vornehmlich seinen Ort im Bereich der philosophischen und theologischen Skepsis (*docta ignorantia*). Es gibt zum anderen den Bereich und die Theorie der schöpferischen Einbildungskraft, die sich maßgeblich um den Begriff des *ingenium* entwickelt. Das *ingenium* beweist seine Größe in dem Ausdenken des „Neuen", „Unmöglichen" (wie z.B. auch bei Juan Huarte in seinem Buch *Examen de ingenios* von 1575).[39] Das 16. Jahrhundert hat hierfür die Formel des „serio ludere", unter die so unterschiedliche Texte fallen wie das *Moriae Encomium* (1511)[40] oder *Utopia* von Thomas Morus (1516),[41] oder auch Texte wie der *Don Quijote* (1610/1615).[42]

Es sei kurz versucht, einige Aspekte etwas genauer herauszuarbeiten, um die Funktion des Paradoxons im 16. Jahrhundert zu präzisieren. Als „Zugleich der Gegensätze" wie bei Nicolaus Cusanus[43] macht das Paradox zwei einander ausschließende Begriffe oder Aussagen gleichzeitig gegenwärtig: *docta ignorantia*, *locura cuerda*, *serio ludere*, es ist eine Form der eindeutigen Uneindeutigkeit, verbindet, was sich ausschließt. Formulierungen wie die angeführten sind nicht rhetorische Figuren, vielmehr Irritationen des Denkens und der Sprache. Ein Satz wie das *pseudomenon* oder der Satz von Sokrates, „Ich weiß, dass ich nichts weiß" blockieren die Kommunikation. An solche Sätze ist nichts anzuschließen (es sei denn auf einer Metaebene). Das Denken riskiert heißzulaufen im Oszillieren zwischen zwei Polen. Normalerweise verflüchtigt sich der Satz in der Mitteilung. Der paradoxe Satz schließt sich in sich und verweist auf sich selbst, d.i. als Sprachakt und Denkakt.

So betrachtet, kommt dem Paradoxon so etwas wie eine Schlüsselstellung für die Frage des Dialogs im 16. Jahrhundert zu. Man kann dabei zwei Aspekte unterscheiden. Sowohl in der Form des Einspruchs gegen die herrschende

39 Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Baeza, Juan Bautista de Montoya,1575.

40 Desiderius Erasmus v. Rotterdam, *Moriae* encomium [1511], Basel, Johann Froben, 1515.

41 Thomas Morus, *Utopia* [*Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia,* 1516], ins Deutsche übers. von Jacques Laager, Zürich, Manesse, 2004.

42 Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* [1. Teil 1605, 2. Teil: *Segunda parte del ingenioso caballero don Quixote de la Mancha,* 1615], Mailand, Pedromartir Locarni y Iuan Bautista Bidello, 1610.

43 *Cf.* zur *Coincidentia oppositorum* von Nikolaus von Kues, *De docta ignorantia. Die belehrte Unwissenheit*, Lat.-dt., Buch I-III, übers. u. hg. von Hans Gerhard Senger, Hamburg, Meiner, 1970 / 1977; sowie: Kurt Flasch, „Nikolaus von Kues: Die Idee der Koinzidenz", in: Josef Speck (Hg.), *Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie des Altertums und des Mittelalters*, Göttingen 1992, S. 221–261.

Meinung wie in der Form des Widerspruchs wird die Frage der Zeitlichkeit berührt, wenn auch auf den ersten Blick in sehr unterschiedlichlicher Weise. Das Paradox wird in der Frühen Neuzeit zu einer Form, die das Signum eines Denkens in Bewegung ist. Es tangiert zum einen die Selbstverständlichkeit der *endoxa* und damit prinzipiell die kontinuierliche Zeit der Tradition. Es tangiert zum anderen den ungestörten Fluss des Gesprächs und – mittels der provokannten Inszenierung des Widerspruchs – die Konzeption der semantischen Stabilität. Der zweite Aspekt könnte als die Frage der Medialität bestimmt werden, insofern mit dem Paradox die Sprache selbst zum Thema wird. Was zunächst als eine Überinterpretation erscheinen mag, gewinnt an Plausibilität, wenn man sich vergegenwärtigt, welche Bedeutung die Frage der Sprache (im weitesten Sinn) in der Frühen Neuzeit gewinnt.

V.

Der Essay, in dem Montaigne sich am explizitesten mit dem Paradoxon beschäftigt, ist die *Apologie de Raymond Sebond.*[44] Unverkennbar behandelt er die traditionellen Paradoxa wie das *pseudomenon* mit einer gewissen Distanz. So auch den sokratischen Satz „Ich weiß, dass ich nichts weiß", auf dessen Behandlung kurz eingegangen sei. Sie verbindet das Problem der Skepsis mit der Sprache. Vielleicht knüpfen die folgenden Überlegungen an den *Refutationes sophisticae* von Aristoteles an, aber sie nehmen eine andere Wende:

> Nostre parler a ses foiblesses et ses defauts, comme tout le reste. La plus part des occasions des troubles du monde sont Grammairiennes [...]. Je vois les philosophes Pyrrhoniens qui ne peuvent exprimer leur generale conception en aucune maniere de parler: car il leur faudrait un nouveau langage. Le nostre est tout formé de propositions affirmatives, qui leur sont du tout ennemies. De façon que, quand ils disent: Je doubte, on les tient incontinent à la gorge pour leur faire avouer qu'au moins assurent et sçavent ils cela, qu'ils doubtent [...].[45]

Statt des Auswegs in die Geste und den Verzicht auf die Sprache, das Schweigen, schlägt Montaigne eine andere, sprachliche Lösung vor, die Umwandlung der Affirmation in eine Frage: „Cette fantaisie est plus seurement conceue par interrogation: Que sçay-je? Comme je la porte à la devise d'une balance".[46]

Die Enthaltung des Urteils kann konsequenterweise auch nur eine „fantaisie" neben anderen sein. Die *Essais* sind konsequent – auch das Schweigen wäre schon eine Behauptung. Das „mettre en rolle" geschieht in einer Form, die sich selbst in Frage stellt.

44 Montaigne, *Essais*, *op.cit.*, II, 12.
45 *Ibid*., S. 508.
46 *Ibid*.

Auf der sprachlichen Ebene spielen Paradoxa in den *Essais* eine sehr geringe Rolle, und dies, weil die *Essais* als Ganzes eben in dem Spielraum angesiedelt sind, die die Paradoxa eröffnen wollen.

Präfixe in der Begriffsbildung haben Indizienwert. Ein rascher Blick auf die Begriffe des 16. Jahrhunderts zeigt die Häufigkeit der Präfixe *dia-* und *dis-*.[47] Nicht ganz so häufig sind die Begriffsbildungen mit *para-*. Es handelt sich jedoch um Begriffe, die charakteristisch sind für die epistemologische Struktur im 16. Jahrhundert bzw. für die Formen der Darstellung: Paradoxie, Paralogismos, Parodie, Parergon, Parataxe – und es sind Begriffe, die sich für die Beschreibung der neuen Struktur anbieten. Präfixe wie „para-", „dia-" oder „dis-" markieren den Abstand zu Begriffen wie Totalität oder Synthese. Man könnte insbesondere in Fall von „para-" die Einschreibung einer antiaristotelischen Tendenz vermuten, d.i. eine Bildung von Begriffen und Formen, die es erlauben, die neue Pluralität anders als unter dem Begriff des Ganzen und der Synthese zu denken.

Aristoteles hat die Parataxe gegenüber der Hypotaxe als von geringerem Wert eingestuft, da sie eine geringere Ordnungsfunktion habe. Im 16. Jahrhundert kehrt das Verhältnis sich in gewisser Hinsicht um. Die Parataxe wird zum einen zur Form der Darstellung der Pluralisierung des Wissens aus der Perspektive der Skepsis, d. i. der *epoché*. Zum anderen zeichnen sich offene Textgefüge ab, denen gegenüber Synthese und Hypotaxe zu neuen Verfahren eines „essayistischen" Denkens werden.[48]

[47] *Cf*. Steven Rendall, *Distinguo: Reading Montaigne Differently*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

[48] *Cf.* zum Begriff des „Essayismus": Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* [1930], Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1952, S. 250ff.

Gisela Febel

Dialog – Intertextualität – Lachen

Natürlich könnte ich meinen Beitrag damit beginnen laut zu lachen, wie Lukian im *Peregrinus*[1] seine Rede beginnen lässt, aber ich fürchte, mich damit bei den Leser*innen nicht ganz verständlich zu machen, und so will ich lieber am Anfang der langen Geschichte europäischer Dialogizität beginnen, nämlich bei Platon, um die Wechselbeziehungen von Dialog, Intertextualität und Lachen näher zu betrachten.

*

Anders als es sein Name anzudeuten scheint, bringt der Dialog stets mehr als zwei Stimmen ins Gespräch. Er bezeichnet von vornherein eine Spaltung des *logos,* und zwar nicht nur in äußerlicher Hinsicht, im Hinblick auf eine Inszenierung von Personen, sondern auch, schon bei Platon in Hinsicht auf die Aussagen, die Wissensinhalte und die Erklärungsmacht des *logos*. Die Polyphonie der Stimmen fällt nicht zusammen mit der Zahl der sprechenden Personen, deren Anzahl allenfalls ein methodischer Kniff oder ein äußerliches Analogon des konstitutiv gespaltenen *dia-logos* sein kann; die Polyphonie dialogischer Texte ist von vornherein eine intertextuelle im Sinne Julia Kristevas.[2]

Schon bei Platon, etwa im *Theaitet*,[3] bringt Sokrates seinem jungen Schüler gegenüber nicht nur die ‚eigene' Meinung zur Sprache – die wiederum von der Position Platons zu differenzieren wäre –, sondern auch und gerade die *doxa*, die festen Meinungen anderer bzw. die allgemeine Meinung. Er gibt ihr seine Stimme und findet in Theaitets scheinbar naiver Formulierung diese *doxa* auf: die Ideen des Pythagoras und des Heraklit, die Prinzipien des Parmenides, die Gedanken eines wohl als Demokrit zu identifizierenden anonymen Philosophen etc. In

1 *Cf.* Lukian von Samosata, *Der Tod des Peregrinos. Ein Scharlatan auf dem Scheiterhaufen* [*De morte Peregrini*, um 170 n. Chr.], eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Peter Pilhofer / Manuel Baumbach / Jens Gerlach / Dirk U. Hansen, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.

2 *Cf.* zu „Intertextualität" und „Paragrammatik": Renate Lachmann, „Dialogizität und poetische Sprache", in: *id.* (Hg.), *Dialogizität*, München, Fink, 1982, S. 51-62, hier: S. 60f.

3 *Cf.* Platon, *Theaitetos* [zwischen 369 und 366 v. Chr.], in: *id.*, *Sämtliche Werke*, 6 Bde., in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Nummerierung, hg. von Walter F. Otto / Ernesto Grassi / Gert Plamböck, Hamburg, Rowohlt, 1957, Bd. 4: *Phaidros, Parmenides, Theaitetos, Sophistes*, S. 104-181.

diesem mittleren Dialog Platons, den ich hier nur als ein Modell für andere verstehen möchte, werden hinter den drei agierend-sprechenden Personen andere Stimmen und mit ihnen andere Diskurse hörbar. Dieses diskursive Moment unterscheidet die Figuren vielleicht auch in gewisser Weise von denen im tragischen Dialog, in dem die Personen als Aktanten einer interaktiven Spannung inszeniert werden. Claude Imbert hat dieses Verfahren auch als ein Verlassen des Dialogs im engeren Sinne beschrieben, so dass mit der Blickrichtung auf die dialektische Absicht eine Art hybrides Genre entsteht. Nach dem „tour d'une comparaison entre différents modes d'expression",[4] wie Imbert schreibt, versuche Platon

> […] de s'affranchir du dialogue *in persona* pour constituer la dialectique. Explicitement: il y aura autant de modes de connaissance que de manières d'énoncer.[5]

Das gilt auch für die Gattung des Dialogs, die sich von vornherein als eine an vielerlei *pattern* partizipierende Gattung offenbart, denn

> […] ce dialogue était lui-même déjà le savant produit d'un mélange des genres. Il l'était déjà quand Platon [...] associe dans l'impératif delphique l'incertitude sur soi-même et le *logon didonai* de l'éloquence politique et judiciaire, *diegesis* et *mimesis*.[6]

Diese Mischung der Aussageweisen im Dialog verunklart die sprechende Person, macht ihre Selbstheit, ihr Bei-sich-Sein unsicher. Zwar wird ein Redeträger unterstellt, als *subjectum*, aber seine logische Bestimmtheit bleibt diffus, heterogen und bis zu einem gewissen Grad sogar heteronom. Imbert beschreibt für Phaidon diese seltsame Selbständigkeit des Subjekts *in* der Intertextualität als eine „économie subjective en suspens",[7] die von Sokrates gar als das Spiel zwischen Identität der Wiederholung und Differenz der *imitatio* eingefordert wird, wenn er sagt: „Répons-moi sans reprendre les termes de ma question, imites plutôt ce que je fais."[8]

Die Gesprächsführung des Sokrates wird zu einer bloßen Operation der Subjektgenese als Ort der Intertextualität, die Platon – zumindest in den so genannten mittleren Dialogen – ausführt als ein „truchement",[9] als einen Kunstgriff. Diesen Kunstgriff expliziert u.a. ja auch die berühmte Stelle im *Theaitet*, in der Platon Sokrates die Hebammenkunst des Philosophen beschreiben lässt. Die scheinbare Naivität des Schülers macht diesen zum puren Medium der *doxa*, doch zugleich wird in seiner Reduktion auf ein bloßes Medium der *énonciation*

4 Claude Imbert, „Le dialogue platonicien en quête de son identité", in: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 11, 4 (Herbst 1993), S. 375-394, hier: S. 381.
5 *Ibid.*, S. 381f.
6 *Ibid*., S. 393.
7 *Ibid*.
8 Platon, *Phaidon* 105b, zit. bei Imbert, *op. cit*., S. 393.
9 *Cf*. Imbert, *op. cit*., S. 378.

das *énoncé* selbst fraglich und die dogmatische Position einer jeden Aussage in Zweifel gezogen. Die sukzessive Hervorholung und Demontage der Gedanken enthält im Kern einen polemischen oder satirischen Effekt, der aus der Redesituation des Dialogs entspringt, „[qui] satirise le dogmatisme verbal".[10] Der Schüler Theaitet als Medium oder Opfer des Denkens wird von Sokrates zwar nicht länger als „leeres" Individuum, aber doch als „lächerlich" apostrophiert: „Du hast eben Geburtsschmerzen, lieber Theaitetos, weil du nicht leer bist, sondern schwanger gehst. [...] Also du Lächerlicher [...]."[11]

Die das Subjekt der Rede und damit das Thema der Rede erfüllenden Versatzstücke anderer Intertexte erweisen sich jedoch immer wieder als ungenügend. Die Intertextualität verwirklicht sich in den Platonischen Dialogen in der Regel als Sukzession, als Hervorholen und Verwerfen. Das Individuum ist nicht oder noch nicht der Ort, an dem dies als eine dauernde Spannung inszeniert werden kann. Sokrates kündigt dieses Scheitern auch an, wenn er sagt:

> Und wenn ich bei der Untersuchung etwas, was du sagst, als *Mondkalb* und nichts Echtes befunden habe, also es ablöse und wegwerfe, so erzürne dich darüber nicht [...], denn schon viele, mein Guter, sind so gegen mich aufgebracht gewesen, wenn ich ihnen eine *Posse* abgelöst habe, dass sie mich ordentlich hätten beißen mögen.[12]

Der Intertext geht durch die Redesubjekte hindurch und wird zwischen ihnen vernichtet. So ist vieleicht der aporetische Schluss zumindest in diesem Dialog auch ein Ergebnis der Situation der *énonciation* und nicht nur der Unmöglichkeit, die gewünschte wahre Definition der Erkenntnis zu finden. Die Geburten haben sich nicht als (Re-)produktionen des Subjekts erwiesen, sondern als bloße „Windeier und nicht wert, dass man sie aufziehe".[13] Intertextualität ist zwar aufgerufen und als Sukzession im Dialog umgesetzt, aber sie erzeugt keine echte Dialogizität als eine innere Dialogisierung der Diskurse und/oder der Subjekte. Beides muss nicht, wie schon Eva Kushner gewarnt hat zu glauben, miteinander einhergehen. In Bezug auf Dialoge der Renaissance schreibt sie:

> Il n'est pas sûr qu'il faille conclure du dialogue à la dialogicité, […] dire que la multiplicité des personnages et même la diversité de leur dires surmonte le monologisme de la conscience n'est qu'une prétition de principe basée sur la seule disposition dialoguée. Tout au plus peut-on

[10] Mustapha Kemal Bénouis, *Le dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*. Den Haag, Mouton & Co, 1976, S. 119. *Cf.* auch zur Rolle der Zeit von *énoncé* und *énonciation*: Gisela Febel, „Figuren der Zeit im Dialog des 16. Jahrhunderts", in: Eric Alliez / Barbara Cassin / Gisela Febel / Michel Narcy / Gerhart Schröder (Hg.), *Metamorphosen der Zeit*, Paderborn / München, Fink, 1999, S. 111-130.

[11] Platon, *Theaitetos* 148e/149a.

[12] *Ibid*., 151c, H.v.m.

[13] *Ibid*., 210b.

> dire que la conscience monologique se donne le spectacle et – ce qui est important – l'audition du dialogue, pour se surmonter elle-même.[14]

Allerdings ist bei Platon auch noch keine moderne „conscience monologique" vorausgesetzt, so dass die Frühe Neuzeit bis hin zu Nicolas Boileau im 17. Jahrhundert, von dem später noch die Rede sein wird, gerade die heterogene Intertextualität der platonischen Dialoge faszinieren wird, wobei – um es mit den Worten von Claude Imbert zu fassen – „chaque parti, tout en jouant la querelle, aurait donc contribué à faire parler *un même Platon dans Platon*."[15]

*

Beim satirischen Dichter Lukian von Samosata (um 120 – nach 180) gewinnt, wie ich meine, die Intertextualität im Dialog eine neue Qualität, weil sich zwischen den referierten oder erinnerten Meinungen, den Mythendeutungen etwa, und ihrer Verwendung im Dialog eine Diskrepanz auftut, die eine komische, satirische Distanz schafft. Das Zitat der homerischen Heldengestalten und auch der Texte oder Passagen aus den Totengesprächen, die von allen Lukianischen Schriften vielleicht am meisten Nachfolger gefunden haben, dient der Entkräftung des Mythischen, zu einem Zeitpunkt allerdings, zu dem der Mythos schon lange seine alleinige Geltungsmacht verloren hatte. Es werden daher unter die vermenschlichten Götter aus den *Götter- und Meergöttergesprächen*,[16] die Halbgötter, die Mythenfiguren und die realen historischen Gestalten bis hin zu den Zeitgenossen Lukians gemischt. Als herausragender Zug der Texte Lukians ist immer wieder ihr Antidogmatismus, besonders in religiöser Hinsicht genannt worden, was auch zu ihrer wechselvollen Zensurgeschichte geführt hat.[17] Aber interessanter in unserem Kontext ist die Frage danach, was die antidogmatische Position konstituiert und welche Effekte sie herausfordert.

Scaliger hat im einführenden Brief zu seinem Werk *De insommniis Hippocratis* Lukian ausdrücklich erwähnt und als dessen Hauptcharakterzug die Freiheit (*libertas*) hervorgehoben.[18] Zwar wird diese Freiheit in der Frühen Neuzeit, so

[14] Eva Kushner, „Structure et dialogue dans le *Cymbalum mundi* de Bonaventure des Periers", in: Cathérine-M. Grisé / C. D. E. Tolton (Hg.), *Crossroads and perspectives. French literature of the Renaissance. Studies in honour of Victor E. Graham*, Genf, Droz, 1986, S. 181-189, hier: S. 186.

[15] Imbert, *op. cit*., S. 377, H.v.m.

[16] *Cf*. Lukian, *Gespräche der Götter, Meergötter, Toten und Hetären*, in Anlehnung an Christoph Martin Wieland übers. und hg. von Otto Seel, Ditzingen, Reclam, 1987.

[17] *Cf.* z.B. C. A. Mayer, „The Lucianism of Des Periers", in: *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* 12, 2, 1950, S. 190-207, hier: S. 195: „No doubt the most important aspect of Lucian's satire is his attack against religion." *Cf*. auch Benouis, *op. cit*., S. 51ff.

[18] *Cf.* Christopher Robinson, „The reputation of Lucian in the sixteenth-century France", in: *French Studies* XXIX, 4, Okt. 1975, S. 385-397, hier: S. 391, sowie: Julius Caesar Scaliger, *In librum de insomniis Hippocratis commentarius auctus nunc et recognitus* [1566], Amsterdam, Johannes van Ravesteyn, 1659.

auch etwa bei Henri Estienne 1560 (in der *Apologie pour Hérodote*), weiterhin eng an den Kontext der vermeintlichen Blasphemie gebunden, und das Lachen als bloße Camouflage der Angriffe auf die Dogmatik gedeutet, aber die rhetorische Form der Darstelllung lässt einen gewissen Respekt vor der Größe der Person Lukians und seiner Freiheit sowie dem Mut der Nachfolger erkennen:

> Qui est donc celui qui ne scait que ce siecle a fait revivre un Lucian en un François Rabelais en matière d'escrits brocardans toute sorte de religion? Qui ne scait quel contempteur et mocqueur de Dieu a esté Bonaventure des Périers [...] en faisant semblant de ne tendre qu'a chasser la melancholie des esprits et de leur donner du passe-temps et en s'insinuant par plusieurs risees [...].[19]

Erst 1585 wagt Noël du Fail das Lachen Lukians und anderer antiker Autoren als *notwendige* Konstruktion (für einen kritischen Blick) zu beschreiben, wenn er vorsichtig fragt:

> […] et qui voudroit oster l'impiété et dangereux termes contenus auy livres de Plotin, Porphyre, Lucrèce, Lucien et autres [...] et dont le profit, qui est contraire au mal, ne se pourraient autrement tirer?[20]

Die Freiheit besteht zum einen in einer gewissen Distanznahme, die sich schon in den Situationskonstruktionen bei Lukian ausdrückt: Die Reise zu den Göttern in *Ikaromenippus* etwa oder die Grundsituation der Distanz als Blick der Toten auf die Welt in den *Totengesprächen*. In einigen Texten wird schon im Titel die parodistische Distanz benannt, z.B. „*Komische Darstellung einer homerischen Dichtung*" im XI. Meergöttergespräch, in dem sich Xanthos und Thalassa unterhalten und dabei die gewaltigste Szene des 21. Gesangs der *Ilias* (Vers 200-384), der Kampf der Götter, Heroen und Elementarkräfte, verniedlicht wird.[21]

Die Satire Lukians verwendet alle gängigen Mittel wie Wechsel der Stilebene und Austausch des göttlichen und des häuslichen Milieus, übertriebene Sachlichkeit, Verwirrung der Gesprächspartner durch Fragen oder durch direkten Spott und viele andere mehr, die ich hier nicht weiter aufzählen will. Heinrich Niehues-Pröbsting spricht von typischen Verfahren des Kynismus:

> Solche zynischen rationalistisch-parodistischen Umdeutungen tragischer Mythen machten offensichtlich einen nicht unbedeutenden Teil des lite-

[19] *Cf.* Henri Estienne, *Apologie pour Herodote* [1566], Paris, Ristelhuber, 1879, Bd. I, Kap. 14, S. 232.

[20] Noël du Fail, *Contes et Discours d'Eutrapel*, Paris, Éd. Assézat, 1874, Bd. II, S. 145.

[21] Lukian von Samosata, *Meergöttergespräche* XI, in: *id.*, *Gespräche der Götter und Meergötter, der Toten und der Hetären.* In Anlehnung an Christoph Martin Wieland übers. u. hg. von Otto Seel, Ditzingen, Reclam, 1967. S. 78f., *cf.* auch *ibid.* die Anmerkung 19, S. 216.

> rarischen Kynismus aus. Diogenes Laertius zählt im Schriftenverzeichnis des Diogenes von Sinope sieben [solcher] „Tragödien" auf.[22]

Es entsteht dabei bei Lukian durch die Kürze ein zusätzlicher sozusagen antikathartischer Effekt. Die intertextuell zitierten Versatzstücke werden oft nur angespielt, sie sind als Wissen vorausgesetzt, werden häufig lediglich über die Namen der Dialogfiguren erinnert. Ihre Präsenz im Bildungswissen der Zeit ist daher ebenso anzunehmen, wie ihre Entkräftung durch Lukian offensichtlich ist. Durch die Verknappung ist der Effekt der Demaskierung der mythischen Helden umso deutlicher, er „wirkt in dem Maße, wie er zum Lachen bringt, klärend und reinigend".[23]

Die Gültigkeit der Mythen wird verschoben, aus der Welt hinausgeschoben bis zu jenem Auslug, durch den Jupiter im *Ikaromenippus* den Menschen noch vereinzelt Gehör gibt.[24] Vorbei ist die Zeit, „da waren alle Straßen, alle Märkte noch voll Jupiters",[25] spottet Lukian, und der Zugang Jupiters zur Welt ist

> […] der Ordnung nach eine Anzahl von Öffnungen, der Mündung eines Brunnens ähnlich [...], die mit Deckeln versehen waren und neben jeder stand ein goldener Lehnstuhl.[26]

Die Helden sind entkräftet, entmachtet. In den Totendialogen werden alle Figuren – mit Ausnahme des Menippeus – der zentralen Leistungen und Charakterzüge entkleidet, bevor sie die Totenfähre besteigen dürfen.[27] Natürlich gehört dies zur kynischen Position der Verachtung der weltlichen Güter, aber im Dialog bringt sie auch die Entkräftung der Intertexte hervor, die zugleich in der Verkürzung der Gespräche zu raschen Szenen sich beinah überstürzen.

Anstelle einer scheinbaren Entwicklung des Gesprächs in der sukzessiven Zitierung und Verwerfung der Pre-Texte, holt Lukian, zumindest in den als Dialog apostrophierten Texten, die Mythen und Epen kurz in die Erinnerung, um sie sogleich zu verzerren und entkräftet fallen zu lassen. Was sich durchhält, ist einzig der *Ton* der Satire oder der *Blick* der Distanz, mithin eine Form der skeptischen Perspektive und der modalisierten *énonciation*. Die Figur des Menippos verkörpert noch am ehesten einen impliziten Kommentator der Götter- und

22 Heinrich Niehues-Pröbsting, *Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988, S. 244.

23 *Ibid*., S. 243.

24 *Cf*. Lukian von Samosata, *Ikaromenippus. Zum Mond und darüber hinaus.* In der Übersetzung von Christoph Martin Wieland. Zürich, Artemis, 1967.

25 *Ibid*., S. 34f.

26 *Ibid*.

27 *Cf.* Lukian von Samostata, *Totengespräche*, in: *id*., *Gespräche*, *op. cit*., S. 87-154, hier: Dialog X, S. 10-110; *cf*. auch die Demontage des Charakters wie der Mythisierung des Peregrinus bei Lukian, die Niehues-Pröbsting konstatiert, *op. cit*., S. 249: „Der satirischen Anprangerung der Charakterlosigkeit auf der individuellen Ebene des Peregrinus [...] entspricht auf der mythischen Ebene die Bloßstellung der Metamorphose als einer elementaren Kategorie aller Mythen."

Heroendämmerung, wenngleich sie nicht in allen Dialogen der *Totengespräche* vorhanden ist und selbst nicht der Satire entgeht (z. B. wenn Menippos die Überfahrt über den Acheron verweigert werden soll, weil er in seiner übersteigerten kynischen Armut keinen Obulus für den Fährmann mitgebracht hat[28]).

*

Der Blick aus der Distanz auf die sich überstürzenden und doch sämtlich als machtlos erweisenden Reden, Diskurse und Mythen, verlangt eine Reaktion, die auch in Menippos als impliziter Leser oder Zuschauer in den *Totengesprächen* vorgebildet ist oder explizit gefordert wird: das Lachen. War dies auf der Erde noch eine Affektform unter anderen, ist es im Blick der Distanz die einzige Reaktion: „Dort bist du doch öfters unentschlossen, ob du lachen oder weinen sollst", sagt Diogenes, „hier aber, wirst du garnicht mehr aufhören, ganz unbedenklich zu lachen".[29] Menippos „lacht unaufhörlich", wie ihn Diogenes beschreibt,[30] und dies ist die einzige Eigenschaft, die er im zentralen Dialog X (der insgesamt 30 *Totengespräche*), in dem es um die Bedingungen der Überfahrt geht, nicht ablegen muss. Der Philosoph fordert:

> Und du, Menippos, wie wäre es, wenn auch du deine Bindungslosigkeit und dein loses Maul, deine Oberflächlichkeit und deine Respektlosigkeit und *das ewige Lachen* ablegtest? Denn du bist der einzige von uns allen, der noch lacht.[31]

Doch Hermes, der die Funktion des Totenrichters hat, lässt ihm gerade dies. Natürlich ist dies ein Wertekanon im Sinne der „verkehrten Welt" der Satire,[32] wie etwa auch Menippos über den Tod des Tyrannen Lampichos spottet, mit dem Effekt, dass „alles lacht vor Vergnügen über den Tod des Tyrannen."[33]

In der Kontrastierung der Affekte von Lachen und Weinen oder Klagen aber werden diese beiden Äußerungsweisen bezogen auf das Selbst. Im zweiten Dialog der *Totengespräche* (der, nachdem Menippos durch Diogenes eingeführt und so eine philosophische Filiation begründet wird, nun eine Programmatik der Totendialoge formuliert) beklagen sich Krösus, Midas und Sardanapal über Menippos, der mit seinem Lachen und seinem „Singen unsere Wehklage ganz durcheinander[bringt]".[34] Es ist auffällig, dass hier nicht nur zwei Affekte, sondern auch zwei literarische Töne, das niedere *chanson* und die sublime Elegie kontrastiert werden, deren Spannung ja auch die ästhetische Gestaltung des Dialogs entspricht. Die Wehklage wird von Lukian entlarvt als vergangenheits-

28 Lukian, *Totengespräche*, *op. cit*., Dialog XXII, S. 136ff.
29 *Ibid*., Dialog I, S. 89.
30 *Ibid*.
31 *Ibid*., Dialog X, S. 108f.
32 *Cf.* Benouis, *op. cit*., S. 51. Er spricht von „le thème du monde à l'envers".
33 Lukian, *Totengespräche*, *op. cit*., Dialog X, S. 110.
34 *Ibid*., Dialog II, S. 91.

bezogene Selbstbestimmung, deren Subjekte „immer noch in der Erinnerung an das, was sie da oben gewesen sind, befangen sind."[35] Die Zeit der Anamnese ist vorbei, oder sie wird zumindest gedoppelt von einer ständigen präsentischen Begleitfigur, dem Lachen, das die ewige Elegie dialogisch begleitet. Menippos versichert daher den drei mythischen Königen:

> Nur zu geheult! an mir soll es nicht fehlen, euch das „Erkenne dich selbst" fleißig und unermüdlich vorzusingen; es passt doch so wunderschön als Begleitmusik zu eurem ewigen Weh und Ach![36]

Das Lachen wird hier programmatisch identifiziert mit der delphischen Formel am Apollo-Tempel als das herausragende Mittel der Selbsterkenntnis. Die beiden Affekte des lustvollen Lachens und der Klage sind aufeinander bezogen, jedoch hebt Lukian das Lachen als „Selbstbehauptung und Distanzierung"[37] besonders hervor gegenüber der melancholischen Gefangenheit des Selbst in der Erinnerung, der Vergangenheit und der Anamnese. Damit steht er im Kontext der Kyniker nicht alleine, wenn man etwa die Entlarvung der gängigen Illusion von Ruhm und Besitz als Konkretisierung hinzufügt, wenngleich die ausschließliche Verwendung des Dialogs für satirische Zwecke zu seiner Zeit (im 2. Jahrhundert) wohl eine Neuheit war.[38]

Der Dialog wird von Lukian als Form sehr publikumsbezogen verwendet und die Adressat*innen werden – etwa im Rahmengespräch des *Peregrinus* –zum Lachen aufgefordert, als Mitwirkung an der fortgesetzten Dekonstruktion der mythisch-heroischen Fiktion (d.h. hier des inszenierten Freitodes des Peregrinus) wie des epideiktischen-affirmativ-sublimen Tones: „So lache auch du denn, liebster Freund, und besonders, wenn du Andere ihn bewundern hörst."[39]

*

Doch das Lachen ist bei Lukian mehr als ein „literarisches Prinzip".[40] Zwar will der Satiriker im *Peregrinus* „ein möglichst heftiges Lachen über ihn [...] bei seinem Leser erzeugen",[41] aber er lenkt den Blick sofort auf den Leser oder die Leserin selbst, rückt ihn bzw. sie in sichere Distanz zu den Ereignissen, dem allgemeinen Menschen gegenüber, so dass er/sie im Lachen *ganz bei sich* ist, ganz im Affekt:

35 *Ibid*., S. 92.
36 *Ibid*.
37 Niehues-Pröbsting, *op. cit*., S. 221; *cf.* auch S. 222ff., wo Näheres hierzu im Kynismus ausgeführt wird.
38 *Cf. ibid*., S. 241.
39 Lukian, *Peregrinus*, Ausgabe von Bernay, zitiert nach Niehues-Pröbsting, *op. cit*., S. 258.
40 Niehues-Pröbsting, *op. cit*., S. 261.
41 *Ibid*., S. 249, H.v.m.

> Ich glaube fast, dich jetzt über die Verbohrtheit des Alten lachen zu sehen, vielmehr dich auch zu hören, wie du wahrscheinlich ausrufst: „Was für eine Dummheit, was für eine Ruhmsucht, was . . . " und was wir sonst so darüber zu sagen pflegen. Allerdings tust du dies aus großer Entfernung und bei weitem sicherer, ich dagegen sagte es dicht neben dem Feuer und noch davor in der Masse der Zuhörer, was einige mir übelnahmen, die den Unsinn des Alten bewunderten. Es gab jedoch auch welche, die darüber lachten.[42]

Der Freund, so fährt er fort, mache diese Ausrufe in der sicheren Distanz vom Schauplatz des Ereignisses. So ist aus der tragischen Katharsis eine Art Bei-sich-Sein des Subjekts im Moment des Lachens geworden.[43]

Wenn man eine enge Verwandtschaft des Ästhetischen und des Dialogischen sehen will, so findet sie sich im Moment der Spannung.[44] Dies gilt in besonderem Maße für die Produktion von Lachen, das ohne Spannung gar nicht denkbar ist. Es generiert sich aus dem Distanz- bzw. dem Differenzpotential der Satire, die sich bei Lukian in doppelter Weise auftut:

- einmal als Differenz zwischen den erinnerten heroischen und den aktuell sprechenden komischen Figuren seiner Dialoge. Diese Differenz als erste Polyphonie oder wie Bachtin es nannte, als „dialogisation intérieure",[45] als dem Wort schon inhärente Dialogizität, die die Satire nur zuspitzt und der Dialog auf Rollen verteilt, ist die von Paragrammatik und Intertextualität.[46]

- Zum anderen erscheint Satire bei Lukian als plötzliche, momentane Auflösung oder Überschreitung dieser Differenz im Lachen selbst. Die im Text

42 Lukian, *Peregrinus*, *op. cit.*, § 2, S. 17, übers. von Dirk Uwe Hansen.

43 Der kathartische Wert ist natürlich auch auf das Gespäch selbst übergegangen, das es erlaubt, gefahrlos Empfindungen zu erzeugen, was besonders in der gesellschaftlichen Konversation des Redestreits als einer späteren Schwundstufe des satirischen Dialogs zum Tragen kommt. *Cf.* Douglas Walton, „Types de dialogues et glissements dialectiques en argumentation", in: Michel Mayer, Alain Lempereur (Hg.), *Figures et conflits rhétoriques*, Brüssel, Université de Bruxelles, 1990, S. 227-239, hier: S. 231: „En permettant de se libérer des tensions et de traduire en paroles des sentiments aigus, qui seraient déplacés dans toute conversation polie, la querelle joue un précieux rôle cathartique. [...] elle remplace avantageusement l'affrontement physique."

44 *Cf.* Rolf Klöpfer, „Grundlagen des ‚dialogischen Prinzips' in der Literatur", in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* VI, 1982, S. 358-379, hier: S. 367: „Hier gibt es also eine fundamentale Übereinstimmung zwischen dem Ästhetischen und dem Dialogischen. Beide nutzen zugrundeliegende Spannungen und die im Prozess wirksam werdende Dynamis". Allerdings bezieht Klöpfer diese Spannung nur auf den Bereich des „gemeinsamen bedeutungsvollen Handelns" der repräsentierten Figuren und Sprachinstanzen, während er die Rezeption und Selbstwahrnehmung der Leser*innen außer Acht lässt.

45 *Cf.* Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, S. 105ff.

46 *Cf.* Julia Kristava, *Sèmèiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969; darin besonders die Aufsätze: „Le mot, le dialogue et le roman" [1966], S. 143-173, und „Pour une sémiologie des paragrammes" [1966], S. 174-207.

> prefigurierte Reaktion auf die intertextuelle Differenz besteht in der momentanen Auflösung der Differenz im Lachen, zugunsten einer grundsätzlichen Distanz vom Erzählten (oder vom Ereignis). Im Lachen wird die neue Intertextualität der entkräfteten Mythen zur Realisierung gebracht. Der lachende Kommentator oder der/die Leser*in bildet das Medium der Polyphonie und in ihm/ihr verwirklicht sich eigentlich erst das dialogische Prinzip der Spannung der vielen Stimmen und Pre-Texte.

In Lukians *Peregrinus*, auf den ich noch einmal kurz zurückkommen möchte, betritt nach dem Klageredner ein „lachender Demokrit" als *alter ego* Lukians die Rednertribüne.

> Zunächst lacht er nur eine geraume Zeit, und man merkte es ihm an, dass er es aus innerster Seele that. [...und nachdem er die Rede immer wieder durch ansteckendes Lachen unterbrochen hat, verlässt er] das Podium, wie er es betreten hat, nämlich unter Lachen.[47]

Das Lachen ist ein Affekt „aus innerster Seele", wie Christoph Martin Wieland übersetzt, und zwar ein unartikulierter Affekt, der an die Stelle der artikulierten Rede tritt. Anfang, Mitte und Ende der Rede ist Lachen, also eine Äußerung *vor* jeder semantischen Bestimmtheit, (der es ja eben darum auch gelingen kann, die semantische Vielheit in die Einfachheit der affekthaften oder leiblichen Reaktion umzusetzen). „Dennoch könnte man meinen, dass, wer unter dem Eindruck des Flammentodes des Peregrinus noch lachen kann, „irre sein müsse."[48] Aber Lukian lacht nicht unmittelbar angesichts des Ereignisses, er lacht in einer fiktiven, einer ästhetischen Distanz, in der Distanz der Zeit und des Erzählens:

> Ich seh dich wieder, liebster *Kronios*, über diesen Teil des Dramas in Lachen ausbrechen [...] wie er jedoch sein Gebet an die väterlichen Geister richtete, kam mir das über den Mord *Erzählte* in den Sinn und ich konnte das Lachen nicht unterdrücken.[49]

Lukian betrachtet demnach „das tragisch-moralische Ereignis in ästhetischer Perspektive, [...] in ästhetischer Distanzierung,"[50] und er kann daher seine vermeintlich völlig unpassende, ja paradoxe lachende Reaktion der moralischen Kritik bis zu einem gewissen Grad entziehen. Diese ästhetische Dimension begründet auch den großen Einfluss auf Autor*innen der Neuzeit.[51]

47 Lukian, *Peregrinus*, zitiert nach Niehues-Pröbsting, S. 251 und 255.
48 Niehues-Pröbsting, S. 256.
49 Lukian, *Peregrinus*, zitiert nach Niehues-Pröbsting, S. 256, H.v.m.
50 Niehues-Pröbsting, S. 256.
51 Erasmus von Rotterdam gab 1506 zusammen mit Thomas Morus eine neue Werksammlung (*Luciani opuscula*) heraus und seine satirische Schrift *Das Lob der Torheit* ist ohne Zweifel beeinflusst von Lukian. Christoph Martin Wieland, der das gesamte Werk Lukians ins Deutsche übertragen hat, Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller wurden von ihm inspiriert, um nur einige zu nennen; *cf.* Manuel Baumbach, *Lukian in Deutschland.*

*

Das Lachen aus ästhetischer Distanz ist eine unartikulierte Äußerung, wie sieJean-François Lyotard für das *sentiment* als einer Figur des *différend* beschreibt. Im Diskurs oder im Dialog ist dies das Moment des Unausprechlichen: „Le sentiment est-il une phrase?" fragt Lyotard und fährt fort:

> Le différend est l'état instable et l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrase ne peut pas l'être. [...] Il n'est pas clair si le sentiment est une non-phrase, une phrase négative ou une sorte particulière de phrase. Pas clair, non plus, si le sentiment résulte d'une impossibilité der phraser un événement. [...]. Je l'appelle phrase-affect. Elle se distingue en ceci qu'elle est *inarticulée.*[52]

Die *phrase-affect*, zu der ich auch das Lachen rechnen möchte, lässt sich nicht einfach in Diskurse einbauen, taucht aber andererseits gerade in Zusammenhang mit Texten auf, die gekennzeichnet sind von einer „demande d'une articulation aussi complète que possible",[53] wie es gerade in gewisser Weise die Dialoge sind. Dennoch ist das Lachen immer die Unterbrechung dieser Bemühung um Artikulation. Die Verschiebung auf die Seite der puren *énonciation*, der *phrase inarticulée*, ist jedoch nicht nur Negativität.

> *Inarticulée* signifierait: cette phrase ne représente pas un univers de phrase; elle signale du sens; ce sens est d'une seule sorte, plaisir et/ou peine; [...] la phrase-affect est tautégorique: *aisthesis, Empfindung*; elle est à la fois un état affectif (plaisir ou peine) et le signe de cet état.[54]

In der Empfindung ist das Ich auf sich und seinen Leib zurückgeworfen und auch bei sich, nicht als artikulierbares Selbstbewusstsein, aber als ein in der Dialogie von Artikulieren und Atmen auftauchender Hinweis auf Sinn. Das Lachen gehört zu jener nicht artikulierten Kommunikation „faite d'inspirations et expirations d'air non discrètes: grognements, halètements, soupirs"[55] – et *rire*, wie ich hinzufügen möchte.

Lyotard fordert die Entwicklung einer transzendentalen Position „sous le régime d'un ‚narcissisme' antérieur à tout *ego*",[56] doch scheint mir das Lachen, im Unterschied vielleicht zur Wehklage, in einer Bejahung der Leiblichkeit zu beruhen, was eine transzendentale Wende unnötig macht. Im Lachen als inartikulierte Artikulation der leiblichen Diesseitigkeit und im Lachen über diese

Eine forschungs- und rezeptionsgeschichtliche Analyse vom Humanismus bis zur Gegenwart, München, Fink, 2002.

52 Jean-François Lyotard, „L'inarticulé ou le différend même", in: Mayer / Lempereur, *op. cit.*, S. 201-207, hier: S. 201, H.i.T.

53 *Ibid.*, S. 202.

54 *Ibid.*, S. 202f., H.i.T.

55 *Ibid.*, S. 205.

56 *Ibid.*, S. 206.

Leiblichkeit zugleich vollzieht sich die plötzliche Umwandlung einer logischen und mythischen Differenz, der dialogischen Spannung, in ein beinahe sinnliches Erkennen, das – wie man mit Friedrich Nietzsche sagen könnte – der „großen Vernunft des Leibes“[57] entspringt. Im Moment des Lachens wird das Subjekt seiner selbst inne, und zwar in der Entladung des differenziellen Prozesses in die Einheit des Leibes, in der Entladung der Polyphonie in die eine *phoné*, welche aber nicht artikuliert sein kann. Das Leibliche ist so ein zentrales Moment des dialogischen Erkenntnisdramas des Subjekts.

*

Wenn dieses lachende, momentane Auflösen der intertextuell erzeugten Spannungen auch ein Verstehen begründet, so nicht in der Objektivität des Verstandes, sondern in der Individualität des ästhetischen Empfindens bei der Lektüre. Lukian wollte dies Lachen noch als durchgängige Perspektive auf die Welt. Nicolas de Boileau, um dessen Dialoge es im Folgenden gehen soll, beschränkt sich ganz auf den Bereich des ästhetischen Kommentars und formuliert seine Satiren zwar im Rückgriff auf die Lukianischen Muster aber im Kontext der Querelle des Anciens et des Modernes. Der Dialog wird dadurch seiner Erklärungsfunktion, die er in der Renaissance als enzyklopädischer, wissenschaftlicher oder auch ex negativo als skeptischer Dialog bekommen hatte,[58] wieder entkleidet und auf den literarischen Bereich im engeren Sinne eingeschränkt. Claude Imbert spricht von einer „déshérence [qui] s’est lentement imposée, à commencer au XVIIe siècle.“[59] Vielleicht stellt Boileaus *Dialogue des Héros de Roman*[60] von 1666 auch einen gewissen Endpunkt für die Gültigkeit dieser affektiven Form der Selbstinnewerdung dar, die von der Konkurrenz der rationalen Subjektkonstitution in den ästhetischen Bereich verdrängt wird. Das cartesische Subjekt hat nichts zu lachen.

Nicolas Boileau greift auf die Figur der Totendialoge zurück und lässt vor Pluton und Minos als Totenrichter die Heroen der alten und neuen Zeit Revue passieren. Der Dialog ist in einem Moment der Krise situiert: Die Fiktion einer der Unterwelt drohenden Kriegsgefahr lässt Pluton die großen Helden und Heldinnen herbeirufen. Die Revolte geht von den menschlichen Halbgöttern aus; ein Einbruch des Menschen in die Unterwelt droht: Prometheus, Tantalus, Ixion und Sysiphus verweigern ihr Schicksal – die Bestrafung durch endlose Qualen – und

57 *Cf.* Volker Gerhardt, „Die ‚grosse Vernunft‘ des Leibes: Ein Versuch über Zarathustras vierte Rede“, in: *Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra*, hg. von V. Gerhardt, München, Akademie Verlag, 2012, S. 93-122.

58 *Cf.* auch Eva Kushner, „Le rôle structurel du ‚locus amoenus‘ dans les dialogues de la Renaissance“, in: *Cahiers de l’A.I.E.F.* 34, 1982, S. 43-57, bes. S. 54.

59 Imbert, *op. cit.*, S. 391.

60 Nicolas de Boileau, *Dialogue des Héros de Roman* [1666], in: *id.*, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, 1966, S. 441-489.

bedrohen damit die Autorität der Götter.[61] „A la manière de Lucien", wie der Untertitel und das Vorwort ankündigen,[62] führt der Urvater der Kyniker, Diogenes, die vermeintlichen Heroen jeweils ein, als da wären der große Cyrus, die wilde Königin Thomyris, Horatius Cocles, Clélie, Lucrece, Brutus, Sapho, der unbekannte Held der Geschichte Astratus, der noch weniger bekannte Romanheld Ostorius, Johanna von Orleans und Pharamond, der erste König Frankreichs. Die Figuren werden zunächst mit den Geschichten, die sie mitbringen, als mythische Intertexte vorgestellt; es ist gleichsam, als könnte sich Boileau nicht mehr auf die Kenntnis und Autorität der „Histoire" verlassen. Sie werden sukzessive alle von Helden in Tölpel verwandelt, von „héros" in „fous", in „héros de roman". Der vergangenen historischen oder mythischen Größe steht die „petitesse"[63] ihres Betragens gegenüber:

> PLUTON: Hé, quoy? Nos Heros ne viennent-ils pas?
>
> DIOGENE: Oui, je viens de rencontrer une troupe de fous la bas. Je crois que ce sont eux.[64]

Diese Umkehrung des Heroischen ins Komische wird im späteren Vorwort aus der Feder Bouileaus als ein Ergebnis der Überflutung mit galanten Romanen erläutert, die – in doppelter Imitation der mythischen Figuren des im 17. Jahrhundert noch durchaus honorablen Modells von Honoré d'Urfé – dekadent werden: Anlass für seinen *Dialogue des Héros de Roman*, schreibt Boileau, war

> […] cette prodigieuse multitude de Romans [...] qu'ils en firent à son imitation quantité de semblables [...] et ce fut quelque temps comme une espece de debordement sur le Parnasse. [...] De sorte qu'au lieu que d'Urfé dans son *Astrée*, de Bergers tres frivoles, avoit fait des Heros de Roman considerables, ces Autheurs au contraire des Heros le plus considerables de l'Histoire firent des Bergers tres frivoles, et quelquefois mesme des Bourgeois encore plus frivoles que ces Bergers.[65]

Dialog und Roman werden einander entgegengesetzt, wie der galante Roman der Geschichte (der Histoire) entgegengesetzt ist. Boileau schreibt „*contre* ces Romans un Dialogue à la maniere de Lucien."[66] Der Kette der Imitationen wird jedoch nicht eine weitere hinzugefügt, sondern in einer satirischen, ja karikaturalen Steigerung wird die Dekadenz der Mythen und Heroen, die ja bereits bei Lukian entkräftet waren, als nun weiter abgesunken, ins Literarische nämlich, vorgeführt.

61 *Cf. ibid.*, S. 450.
62 *Ibid.*, S. 445 u. 447.
63 *Cf. ibid.*, S. 462.
64 *Ibid.*, S. 451.
65 *Ibid.*, S. 443f.
66 *Ibid.*, S. 445, H.v.m.

*

Alle Figuren Boileaus sind dem Reiz der verschiedenen galanten Betätigungen verfallen und in eine Vergessenheit ihrer historischen Größe, in Selbstvergessenheit, gefallen, was die Befangenheit der wehklagenden Figuren Lukians noch einmal steigert. Sie verlieren sogar ihre Identität durch die Wahl der preziösen Namen. Cyrus heißt nun z.B. Artamene,[67] was seine Geschichte auslöscht und eine andere einsetzt:

> PLUTON: Artamene, et ou a-t-il pesché ce nom là? Je ne me souviens point de l'avoir jamais lû.
>
> DIOGENE: Je voy bien que vous ne sçavés pas son histoire.
>
> PLUTON: Qui, moi? Je sçais aussi bien mon Herodote qu'un autre.[68]

Die alte Autorität wird durch eine neue Fiktion scheinbar ersetzt.[69] Das frühere Bild erscheint als „une erreur dont on a esté abusé seulement durant vingt et cinq Siecles [...] on est détrompé depuis quatorze ou quinze ans."[70]

Mit der Einlassung auf eine neue Sprache, wird der sprachliche Charakter der Person gerade erst deutlich und sie existiert nur noch in der neuen Sprache. Boileau insistiert auf der sprachlichen *conditio* der Person und lässt so Pluton feststellen:

> Il est vrai que les Morts n'ont jamais esté si sots qu'aujourd'hui. [...] Ils parlent tous un certain langage qu'ils appellent galanterie [...]. On m'a asseuré mesme que cette pestilente galanterie avoit infecté tous les pays infernaux et mesmes les Champs Elysées de sorte que les Heros et surtout les Heroines qui les habitent sont aujourd'hui les plus sottes gens du monde grace a certains Autheurs qui leur ont appris, dit-on, ce beau langage et qui ont en faict des Amoureux transis.[71]

Anstelle von Heroen „pour lesquels on doit avoir du respect"[72] begegnen uns ein „maistre passé",[73] „le fou ou la folle",[74] oder – als Steigerung des Irrsinns – „toujours des Amoureux".[75] Es sind groteske, in sich widersprüchliche Figuren

67 *Cf. ibid.*, S, 453.
68 *Ibid.*, S. 443f.
69 Dies ist natürlich genau die gegenteilige Position zu der Boileaus in der Querelle. Dass Boileau sich hier einen Freiraum erschafft, der nicht ganz den gängigen Autoritäten der Anciens folgt, wenngleich er damit ihre Positionen festigen will, markiert er in den ersten Zeilen des Dialogs in Minos' Klage: „je n'ay jamais tant ouï parler d'Aristote. Il n'y a point de loy qu'il ne m'ayt citée" (*ibid.*, S. 447).
70 *Ibid.*, S. 460.
71 *Ibid.*, S. 449.
72 *Ibid.*, S. 452.
73 *Ibid.*, S. 461.
74 *Ibid.*, S. 462.
75 *Ibid.*, S. 465.

wie „Lucrece galante“[76] in einer neuen Topologie des „pays de la Galanterie“, das jenseits der Pluton bekannten Geographien liegt[77] und so auch nicht in seinen Herrschaftsbereich fällt. Die Unsterblichen sind ästhetisch fast bis zur Unkenntlichkeit transformierbar, aber in ihrer fiktiven Existenz vor dem Zugriff Plutons sicher.

In ihrer sprachlichen Existenz sind die Figuren ganz auf die parodierten Formen der Galanterie festgelegt: Seufzer und Liebesklage bestimmen das Paar Cyrus und Clélie, Klassifizierungssucht der Gefühle sind es bei Clélie und Sapho, Rätselspiele verbinden Lucrece und Brutus, der Hang zur geselligen Konversation charakterisiert Sapho; komische sprachliche Automatismen kennzeichnen La Pucelle, Johanna von Orléans, die auf das Stichwort „gloire“ hin heroische Verse abspult. An die Stelle der Taten ist die Liebesrede getreten. König Pharamond erwidert etwa auf alle Aufforderungen zu kämpfen immer nur „mais l’amour“.[78] Die Perversion des Heroischen als aktivem Tun wird ausgesprochen von Diogenes in einer Definition des Helden als Romanhelden: „Et de quel droit se diroient-ils Heros, s’ils n’estoient point amoureux? N’est-ce pas l’amour qui faict aujourd’hui la vertu heroique?“[79]

Liebesrede und Tat sind einander entgegengesetzt: „C’est bien le temps de resoudre des questions d’amour que le jour d’une revolte“,[80] spottet Pluton. Aktivität ist ebenso unmöglich wie Interaktion, ja sogar das Reden der Helden ist sollipsistisch. Kaum einer gibt Antwort, sie funktionieren mechanisch bzw. narzisstisch. Pharamond „parle en lui mesme“,[81] Horatius Cocles „se ravit dans son chant“.[82] Es sind nur noch fiktive Gestalten und als solche markiert: „Des heros chimeriques, et sont ce des Heros?“ fragt Pluton und Diogenes antwortet: „Comment si ce sont des Heros. Ce sont eux qui ont toûjours le haut bout dans les livres“.[83]

Nach dem Tod der Helden, als Pluton sagt, „je ne voy plus ici aucun Heros ce me semble“,[84] wird zwar in einer neuen Umkehrung der Auftritt der Romanhelden als Travestie schlichter Bürger aufklärerisch entlarvt,[85] doch wirkt die Rückkehr zu den „vrais Heros“ dank einer Erklärung Merkurs, des Gottes der Eloquenz als *deus ex machina*, seltsam aufgesetzt. Die falschen Helden werden wieder zu

76 *Ibid.*
77 *Cf. ibid.*, S. 463f.
78 *Ibid.*, S. 484.
79 *Ibid.*, S. 475f. Eine Parodie der neuplatonischen Liebeslehre mag hier mitschwingen, dem müsste an anderer Stelle weiter nachgegangen werden.
80 *Ibid.*, S. 471.
81 *Ibid.*, S. 483.
82 *Ibid.*, S. 462.
83 *Ibid.*, S. 475.
84 *Ibid.*, S. 482.
85 *Cf. ibid.*, S. 485f. Die aufklärende Absicht wird auch im Vorwort bestätigt, in dem Boileau versichert, dieser Dialog sei womöglich „le moins frivole Ouvrage, qui soit encore sorti de ma plume“ (*ibid.*, S. 446).

> […] une Troupe de faquins ou plutost de fantomes chimeriques qui n'estant que de fades copies de beaucoup de personnages modernes ont eu pourtant l'audace de prendre le nom des plus grands Heros de l'antiquité. [...] ces gens la n'ont nul caractere de Heros. Tout ce qui les soutient aux yeux des Hommes c'est un certain oripeau et un faux clinquant de paroles.[86]

Die doppelte Reduktion der zitierten und aufgetretenen Stimmen, des Mythos wie der galanten Rede, wird aber nun nicht gänzlich aufgehoben. Die Ankunft der „veritables Heros" wird über den Text hinaus aufgeschoben, Pluton fällt in Schlaf,[87] (in dem er vielleicht die Helden erträumt, die dann wiederum reine Chimären wären). Die Leser*innen sehen sich den Papiergestalten aus Redefiguren gegenüber.

*

Minos ist – neben dem zynischen Diogenes – die implizite Publikumsfigur des Dialogs und der distanziert sich, wie bei Lukian, im Lachen:

> PLUTON: Qu'a donc ce fou de Minos, qu'il creve de rire?
> MINOS: Et qui ne riroit?[88]

Doch es ist ein anderes Lachen als jenes, das die Polyphonie der Intertexte in einer Kehrtwende zu sich selbst wieder aufzuheben schien. Die Wendung von der dialogischen Tendenz des Wortes – alle Rede in diesem Dialog ist, wie Boileau selbst sagt, gedoppelt: „il n'y a que les paroles qui sont transposées"[89] – zum monologischen Aspekt des Redens wird in der Selbstvergessenheit der Figuren als interaktions- und kommunikationsunfähige Chimären offenbar prefiguriert. Jan Mukarovsky spricht von einer „*monologischen Tendenz*, die den Dialog durchdringt, ohne seinen spezifischen Charakter zu zerstören."[90] Diese Tendenz wird hier quantitativ und inhaltlich von den Romanhelden getragen, denn „immer verkörpert derjenige, der das Übergewicht gewinnt, die Tendenz zur Monologisierung des Dialogs."[91] Sowohl in der Produktionssituation als auch in der Rezeption sieht Mukarovsky ein

> Schwanken zwischen einer Einstellung auf das ‚Ich' und auf das ‚Du' [...], also ein Schwanken zwischen dem Monolog und dem Dialog, […wobei] der Monolog und der Dialog im Unterbewusstsein des Sprechenden bei jedem

86 *Ibid*., S. 485f.
87 *Cf. ibid*., S. 489.
88 *Ibid*., S. 460.
89 *Ibid*., S. 469.
90 Jan Mukarovsky, „Zwei Studien über den Dialog" [1940 / 1937], in: *id.*, *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1967, S. 108-153, hier: S. 146, H.i.T.
91 *Ibid*., S. 146.

> Redeakt gleichermaßen gegenwärtig sind und noch im Laufe dieses Akts um die Vorherrschaft kämpfen.[92]

Nun könnte man sagen, dass der Leser bzw. die Leserin einer scheinbar ausweglosen Monologisierung der redenden Figuren im Dialog zusieht, in denen ihr mythisches Potential durch den Austausch eines Intertextes mit einem anderem, dem eines literarischen Verfahrens, destruiert wird und ihr kommunikatives Potential erst gar nicht entsteht. Boileau verwendet weniger das Verfahren der Spannung zwischen den Intertexten als das der Substitution. Dadurch wird die je einzelne Rede weniger deutlich intern dialogisiert, die Dialogizität entsteht erst zwischen den Auftritten der Heroen und den Kommentaren der Totengötter als eine „stete semantische Wechselhaftigkeit", die Mukarovsky mit Dujardin als Analogie des Seelenlebens betrachten will.[93] Dies macht die eigentliche dialogische Komposition der semantischen Inhalte aus, denn „je dialogischer ein Dialog ist, desto dichter ist er von semantischen Wechseln durchdrungen",[94] er ist „ein kontinuierliches Spiel semantischer Wenden."[95]

Auf der Ebene der Figuren belachen wir also das Monologischwerden der Rede und der Konstitution von Figuren, ihren Atomatismus, wie Henri Bergson später in seinem Essay *Le rire* sagen wird.[96] Auf der Ebene der Komposition lachen wir bei Boileau *mit* dem raschen Wechsel der Perspektiven. In diesem Lachen wird sich das Ich als eine distanziert beobachtende Instanz erfahren, als ein ästhetisch-kommentierendes Bewusstsein, das Muster zur Beurteilung vor sich sieht. Dazu ist allerdings meiner Ansicht nach kein hermeneutisches Deuten als dialogisches Verhältnis von Leser*in und Text von Nöten (wie es Hans Robert Jauß voraussetzt).[97] Man muss auch nicht der Jugendtheorie Michail Bachtins

[92] *Ibid*., S. 128 u. 130.

[93] *Cf. ibid*., S. 136. Mukarovsky bezieht sich hier auf: Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*. *Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain,* Paris, Albert Messein, 1931.

[94] Mukarovsky, *op. cit.*, S. 145.

[95] *Ibid*., S. 153. Es ist dies etwas Ähnliches, wie das, was Bachtin als Karnevalisierung und Iser als Ko-präsenz in der Inszenierung beschrieben hat. *Cf.* Wolfgang Iser, „Zur Phänomenologie der Dialogregel", in: Karlheinz Stierle / Rainer Warning (Hg.), *Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik*, Bd. XI, München, Fink, 1984, S. 183-189, hier: S. 188f.

[96] *Cf.* Henri Bergson, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan,1900.

[97] *Cf.* Hans Robert Jauß, „Zum Problem des dialogischen Verstehens", in: Lachmann, *Dialogizität*, *op. cit*., S. 11-24, hier S. 12: „Literarisches Verstehen wird erst damit dialogisch, dass die Alterität des Textes vor dem Horizont der eigenen Erwartungen gesucht und anerkannt, dass nicht eine naive Horizontverschmelzung vorgenommen, sondern die eigene Erwartung durch die Erfahrung des historisch Anderen korrigiert und erweitert wird".
Auch Lachmann setzt für das Selbstverstehen ein Verstehen überhaupt erst voraus. *Cf.* Renate Lachmann, „Der Potebnjasche Bildbegriff als Beitrag zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation. (Zur Vorgeschichte der Bachtinschen ‚Dialogizität')", in: *id.*, *Dialogizität*, *op. cit*., S. 29-50, hier: S. 39: „Podjebna radikalisiert diese Vorstellung, indem er Verstehen, auch Selbstverstehen, erst durch die Verstehensleistung des anderen für möglich hält. [...er antizipiert so] Aspekte der Dialogkonzeption und des Verstehens als sozialer Handlung."

von der „dialogischen Natur des Bewusstseins“ folgen,[98] um die verschiedenen Muster der Selbsterfahrung nachzuvollziehen. Das Rezeptionssubjekt wird sich der Differenz von monologischer Selbstvergessenheit und zitathafter Intertextualität bewusst als Spiel zwischen – oder, wie man rezeptionspsychologisch sagen könnte, – als Konfrontation mit „ich- und es-haften Anteilen seiner Subjektivität [... die der Text] in ein dialogisches Verhältnis zueinander bringt“,[99] indem es die Spannung in Lachen umsetzt.

Das Lachen ist als ein Lachen *über* den wiederholten Vorgang der Selbstvergessenheit in Sprache bzw. der „Ausdruck einer Doppelung oder *Dezentrierung* des Subjekts während seiner Selbstwerdung“, wie Gabriele Schwab formuliert.[100] Nicht das Wort ist durchdrungen von der „parole d’autrui“; statt der bachtinschen „Besiedelung des Worts durch eine fremde Stimme“[101] ist es hohl und unbehaust geworden. Die Überschreibung der Intertexte bereichert sie nicht, sondern entleert das Wort zur Hülse, das Ich zum Popanz. Die dialogische Differenzierung, verstanden als Vielstimmigkeit, mithin als Leben – wie Bachtin in seinem Dostojewski-Buch sagt: „Eine einzelne Stimme beendet nichts und entscheidet nichts. Zwei Stimmen sind das Minimum des Lebens.“[102] –, wird bei Boileau nur im Rückzug des Selbst auf das ästhetische Vergnügen möglich, als einem distanzierten Lachen, als erleichtertes Entkommen aus der Gespensterwelt der zur Hülse verkommenen Intertexte.

Das Lachen markiert aber auch ein Erschrecken über den grundsätzlichen und scheinbar unentrinnbaren Charakter der Bindung der Identität an den arbiträren Namen, die immer imitative Redeweise und die unaufhebbare *conditio linguistica* des Menschen. Selbst der Affekt scheint reglementiert in der Verwandlung eines Helden in einen „grand Pleureur“.[103] Das Unartikulierte scheint artikuliert, das Gefühl zur Sprache gebracht. Die Figur ist reines Für-sich-Sein, jenseits der mythologischen Größe:

> […] réduit à lui-même, le pour-soi est une relation assez pauvre. Je soupçonne que la pure présence de l’esprit à soi est un sous-produit frileux d’une activité autrement complexe.[104]

Die Aufgabe des Dialogs könnte, wie Pierre Million formuliert, im Zeitalter der rationalistischen Subjektkonstruktion nicht mehr die Selbstinnewerdung des Subjekts, sondern das Aufzeigen seiner Hybris als Selbst sein, und das würde „permettre à la théorie dialogique *de destituer le sujet parlant* de sa primauté et

98 *Cf.* Jauß, *op. cit.*, S. 20.

99 Gabriele Schwab, „Die Subjektgenese, das Imaginäre und die poetische Sprache“, in: Lachmann, *Dialogizität*, *op. cit.*, S. 63-84, hier: S. 82.

100 *Ibid.*, S. 64, H.i.T.

101 Bachtin, zitiert nach Schwab, *op. cit.*, S. 63.

102 Michaïl Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevkijs*, München, Ullstein, 1971, S. 284.

103 Boileau, *op. cit.*, S. 457.

104 Pierre Million, „Dialogue et subjectivité“, in: *Recherches sur la philosophie et le langage* 14 (*Du Dialogue*, éd. par Denis Vernant), Paris, Vrin, 1992, S. 159-188, hier: S. 165.

de sa suffisance."[105] Die komische Entäußerung der Redeweisen und Intertexte in der Moderne führt, nach Pierre Million, zu einer „*desubstantialisation* de l'être parlant."[106]

*

Das Lachen ist sicherlich nur eine mögliche Ausdrucksvariante des ästhetischen Erlebens, in dem sich der nicht gänzlich im cartesischen Subjekt aufgegangene *homo loquens* vom einfachen *mono-logos* dissoziiert und so als „identité *méta-linguistique*"[107] momentan und unmittelbar erfahren werden kann. Doch erst Friedrich Nietzsche verbindet in seiner Schrift *Die Fröhliche Wissenschaft* von 1882 ausdrücklich erneut das Lachen mit Selbsterkenntnis und skeptischer Wahrheitssuche im Sinne der kynischen Dialoge:

> Aber du wirst nie den finden, der dich, den einzelnen, auch in deinem Besten ganz zu verspotten verstünde, der deine grenzenlose Fliegen- und Frosch-Armseligkeit dir so genügend, wie es sich mit der Wahrheit vertrüge, zu Gemüte führen könnte! Über sich selber lachen, wie man lachen müsste, um *aus der ganzen Wahrheit heraus* zu lachen, dazu hatten bisher die Besten nicht genug Wahrheitssinn und die Begabtesten viel zu wenig Genie! Es gibt vielleicht auch für das Lachen noch eine Zukunft! Dann, wenn [...] jedem jederzeit der Zugang zu dieser letzten Befreiung und Unverantwortlichkeit offensteht. Vielleicht wird sich dann das Lachen mit der Weisheit verbündet haben, vielleicht gibt es dann nur noch „fröhliche Wissenschaft". Einstweilen ist es noch ganz anders, einstweilen ist die Komödie des Daseins sich selber noch nicht „bewusst geworden" – einstweilen ist es immer noch die Zeit der Tragödie, die Zeit der Moralen und Religionen.[108]

[105] *Ibid*., S. 176.
[106] *Ibid*., H.i.T.
[107] *Ibid*., S. 173 u. 170, H.i.T.
[108] Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: *id*., *Werke in drei Bänden*., hg. von Karl Schlechta, München, Ullstein, 1979, Bd. II, S. 281-548, hier: S. 307f., H.i.T.

Zu den Autorinnen und Autoren

Sabrina Ebbersmeyer

Sabrina Ebbersmeyer ist Professorin für Philosophie an der Universität Kopenhagen. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Philosophie der Frühen Neuzeit und der Renaissance, sowie in der Moralphilosophie; sie hat u.a. publiziert zur Ethik des Nützlichen und zum italienischen Humanismus. 2019 bis 2022 war sie Präsidentin der *European Society for Early Modern Philosophy*.

Gisela Febel

Gisela Febel ist emeritierte Professorin für Romanische Literaturwissenschaft an der Universität Bremen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind aktuelle Literaturen; Übersetzung, Kulturkontakte; postkoloniale und transkulturelle Studien, neuere Literaturtheorie, Lyrik und Lyriktheorie; frankophone Literaturen. Sie ist seit 2009 Trägerin des *Ordre des Palmes Académiques*.

Eva Kushner

Eva Kushner († 2023) était professeure de littératures françaises et comparées, canadienne et québécoise. Élue présidente de la Victoria University en 1987, elle fut la première femme sur ce poste en Ontario. Elle était une spécialiste renommée pour les littératures de la Renaissance, ainsi que pour l'histoire des genres, notamment celle du dialogue. Elle fut nommé *Officer of the Order of Canada* et *Fellow of the Royal Society of Canada*.

Michel Narcy

Michel Narcy est un philosophe et historien de la philosophie français. En tant que directeur de recherche au CNRS, émérite depuis 2009, il a dirigé, de 1999 à 2002, l'unité de recherche « *Histoire des doctrines de l'Antiquité tardive et du Haut Moyen Âge* », devenue depuis le « Centre Jean Pépin ». Ses travaux ont surtout porté sur les sophistes, Platon et le néoplatonisme, et Aristote. Jusqu'en 2019, il a codirigé la revue *Philosophie antique*, qu'il avait fondée avec André Laks en 2001.

Alain Pons

Alain Pons († 2022) était un philosophe français qui enseignait la philosophie à l'université de Paris X-Nanterre pendant une trentaine d'années. Ancien élève de l'école normale supérieure et agrégé de philosophie, il était spécialiste de la pensée du XVIII^{e} siècle, en particulier de la pensée humaniste italienne et de Giambattista Vico dont il avait traduit et édité plusieures œuvres, tout comme de Baldassare Castiglione et de François Guichardin. Il s'est également intéressé aux philosophes français des Lumières.

Gerhart Schröder

Gerhart Schröder († 2023) war Professor für Romanische Literaturen an der Universität Stuttgart, wo er 1995 das Zentrum für Kulturwissenschaften und Kulturtheorien gegründet und bis 2002 geleitet hat und das heute Internationales Zentrum für Kultur- und Technikforschung heißt. Seine Forschungsthemen waren europäische Literaturen der Frühen Neuzeit, die Neubestimmung der „Ursprünge der Moderne", wie sein langjähriges Projekt mit dem Collège international de philosophie in Paris betitelt war, sowie besondere Strategien des Denkens wie List, Paradox, Serio ludere.

Gérard Sfez

Gérald Sfez est professeur de philosophie politique. Il est professeur honoraire de philosophie en Première Supérieure, docteur d'État en philosophie politique et maître de conférences à l'Institut des études politiques de Paris et enseignait, entre autres, en classes préparatoires aux grandes écoles et au lycée La Bruyère de Versailles. Sa bibliographie contient de nombreuses publications sur Nicolas Machiavel, Leo Strauss, Jean-François Lyotard et sur la critique de la communication.

Susanne Thiemann

Susanne Thiemann hat Germanistik und Romanistik studiert und an der Universität Potsdam promoviert. Sie ist heute Dozentin für Deutsch als Fremdsprache in Alicante, freie Übersetzerin, sowie Medienberaterin in Dénia und Valencia, Spanien, nachdem sie mehrere Jahre an der Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino in San Miguel de Tucumán in Argentinien als Leiterin des Sprachenzentrums und als Beauftragte für Internationale Beziehungen tätig war. Ihre Interessen gelten dem spanischen Humanismus, der Renaissance und der Genderforschung.

FOLIES bietet eine Plattform für Studien zu den Literaturen des erweiterten Europas. Die Reihe will im Sinne einer modernen Komparatistik die vielfältigen Bezüge der einzelnen europäischen Literaturen sichtbar machen und neue literaturwissenschaftliche Positionen miteinander ins Gespräch bringen. Literatur und Reflexion über Literatur als zentrale Bestandteile kulturellen Geschehens bilden den gemeinsamen Fokus der Reihe. Neben thematischen Bänden versammelt das *Forum Literaturen Europas* Monographien und einzelphilologische Studien, die die lokalen und nationalen Literaturen in einen größeren kulturellen Diskussionsrahmen stellen.

Über dieses Buch:
Wissen wird in verschiedensten Formen übermittelt, wobei die Formen des Wissens auch über seine Überzeugungskraft bestimmen. In den europäischen Kulturen spielt das dialogische Prinzip seit der Antike eine besondere Rolle, während die Moderne eher der Wissensprosa aus Lexika und Journalen vertraut. Dieser Band fragt aus der Perspektive von Philosophie, Literatur-, Geschichts- und Politikwissenschaft nach den vielfältigen Transformationen vom Dialog zum Diskurs, die sich in der Frühen Neuzeit abzeichnen, sowie nach den neuen polyphonen Wissensgenres wie der Satire von Diogenes Laertios bis Boileau, den neuplatonischen Liebestraktaten, den strategischen Dialogen bei Castiglione oder Machiavelli oder dem Essay bei Montaigne.

978-3-643-15609-9

LIT
www.lit-verlag.de