

V&R **unipress**

# Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst

Band 2

Herausgegeben von  
Prof. Dr. Uwe Baumann,  
Prof. Dr. Michael Bernsen  
und Prof. Dr. Paul Geyer



Paul Geyer / Kerstin Thorwarth (Hg.)

# Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts

Mit 24 Abbildungen aus der  
BIBLIOTECA PETRARCHESCA REINER SPECK

V&R unipress  
Bonn University Press

Copyright  
V&R unipress  
siehe: [www.vr-unipress.de](http://www.vr-unipress.de)



„Dieses Hardcover wurde auf FSC-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council) ist eine nichtstaatliche, gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozialverantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.“

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-89971-486-9

**Veröffentlichungen der Bonn University Press  
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

© 2009, V&R unipress in Göttingen / [www.vr-unipress.de](http://www.vr-unipress.de)

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages. Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne vorherige schriftliche Einwilligung des Verlages öffentlich zugänglich gemacht werden. Dies gilt auch bei einer entsprechenden Nutzung für Lehr- und Unterrichtszwecke. Printed in Germany.

Titelbild: Petrarca-Porträt nach Attilio Formilli  
(Original in der Biblioteca Laurenziana, Florenz),  
in: Orcutt, William Dana [Hrsg.], *The Book in Italy*, London 1928

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.



Abb. 1: Frontispiz einer Petrarca-Edition

August Wilhelm Schlegel, »Die italiänischen Dichter«

II.

Ein wechselnd Glühn, ein unauf löslich Sehnen,  
In Labyrinthen ein bezaubert Irren,  
Wo Seligkeit und Pein sich süß verwirren,  
Ein waches Träumen, ein wahrhaftes Wähnen,

Läfst dein Gesang, Petrarca, bald im Thränen-  
Bethauten Hain die zarten Wünsche girren;  
Aus Einsamkeit, wo Nachtgevögel schwirren,  
Sich bald die tiefen Klagelaute dehnen.

In Frühlingslüften, die vorüber ziehen,  
Fühlst du, im Lorbeerbaum erblickst du Lauren;  
Sie nennt dein Mund, wie schüchtern er auch schwei-  
(ge.

Und deine heil'ge Daphne liebt im Flichen:  
Ach, schon verwandelt, beut mit sanftem Trauren  
Sie dir zum Kranz die ewig grünen Zweige.

Abb. 2

# Inhalt

Vorwort.....	9
KERSTIN THORWARTH Einleitung.....	11
KLAUS BORCHARD Grußwort des Altrektors zur Eröffnung des Kolloquiums »Petarca heute« (20. Juli 2004) .....	19
UWE BAUMANN Grußwort des Dekans: Anmerkungen zu Petarca in der englischen Renaissance.....	23
RUDOLF LILL Zur politischen und sozialen Geschichte des Trecento .....	31
ANDREAS KABLITZ Aufbruch zur Neuzeit? Petarca und das Ende des Mittelalters .....	45
MARCO SANTAGATA Trägheit, <i>aegritudo</i> , Depression: Modernität eines mittelalterlichen Dichters.....	59
WINFRIED WEHLE Im Labyrinth der Leidenschaften. Zur Struktureinheit in Petarcas <i>Canzoniere</i> .....	73
PAUL GEYER Petarcas <i>Canzoniere</i> als Bewusstseinsroman .....	109
KARLHEINZ STIERLE Ein poetisches Manifest – Petarcas Canzonensequenz <i>RVF</i> 125–129 .....	157
RAINER ZAISER Dichterische Selbstreflexion in den Einleitungsgedichten von einigen italienischen Renaissance-»Canzonieri« .....	183

PASQUALE GUARAGNELLA	
Figuren der Melancholie und (Wieder-)Verwendung petrarkischer Zitate in den <i>Dialoghi</i> von Torquato Tasso .....	205
ANNA DOLFI	
Petrarca, Leopardi, Ungaretti und der Roman des <i>Canzoniere</i> .....	231
Bildnachweis .....	255
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren .....	259



## Vorwort

Am 20. Juli 2004 veranstaltete das Romanische Seminar der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn in Kooperation mit dem Italienischen Kulturinstitut in Köln ein Kolloquium zur Feier des 700. Geburtstages von Francesco Petrarca zum Thema »Petrarca oggi – Petrarca heute«. Bei den meisten Aufsätzen des vorliegenden Buches handelt es sich um überarbeitete und erweiterte Fassungen der zu diesem Anlass von renommierten deutschen und italienischen Petrarca-Spezialisten und Humanismusforschern gehaltenen Vorträge; ergänzt wird diese Zusammenstellung durch die beiden Beiträge von Andreas Kablitz und Rainer Zaiser. Einen Schwerpunkt der Aufsätze bilden eingehende Analysen des berühmtesten Werkes von Petrarca, des *Canzoniere*, eines der bedeutendsten der europäischen Literaturgeschichte; ein weiteres zentrales Thema ist der Einfluss, den Petrarca mit seinem Werk auf die nachfolgenden, vor allem italienischen, Dichtergenerationen von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert ausgeübt hat.

Von unschätzbarem Wert für die Vollendung dieses Bandes war die Möglichkeit, das Buch mit einer Auswahl an Illustrationen aus der bekannten »Biblioteca petrarchesca Reiner Speck« zu versehen, wofür die Herausgeber Herrn Speck zu großem Dank verpflichtet sind. Diese weltweit umfangreichste Privatsammlung von Handschriften, Frühdrucken und Übersetzungen der Werke Francesco Petrarcas wurde zeitgleich zur Bonner Tagung erstmals katalogisiert und ausgestellt.

Weiterer Dank gebührt der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn für den Druckkostenzuschuss; die Herausgeber danken darüber hinaus dem Altrektor Klaus Borchard und dem Altdekan Uwe Baumann für die schriftliche Ausarbeitung ihrer Grußworte.

Die Beiträge von Marco Santagata, Pasquale Guaragnella und Anna Dolfi lagen ursprünglich in italienischer Sprache vor und wurden für die Veröffentlichung dieses Bandes von Kerstin Thorwarth ins Deutsche übersetzt. Für ihre beratende Unterstützung bei den Übersetzungen sei Serena Alcione gedankt.

Paul Geyer und Kerstin Thorwarth  
im September 2008

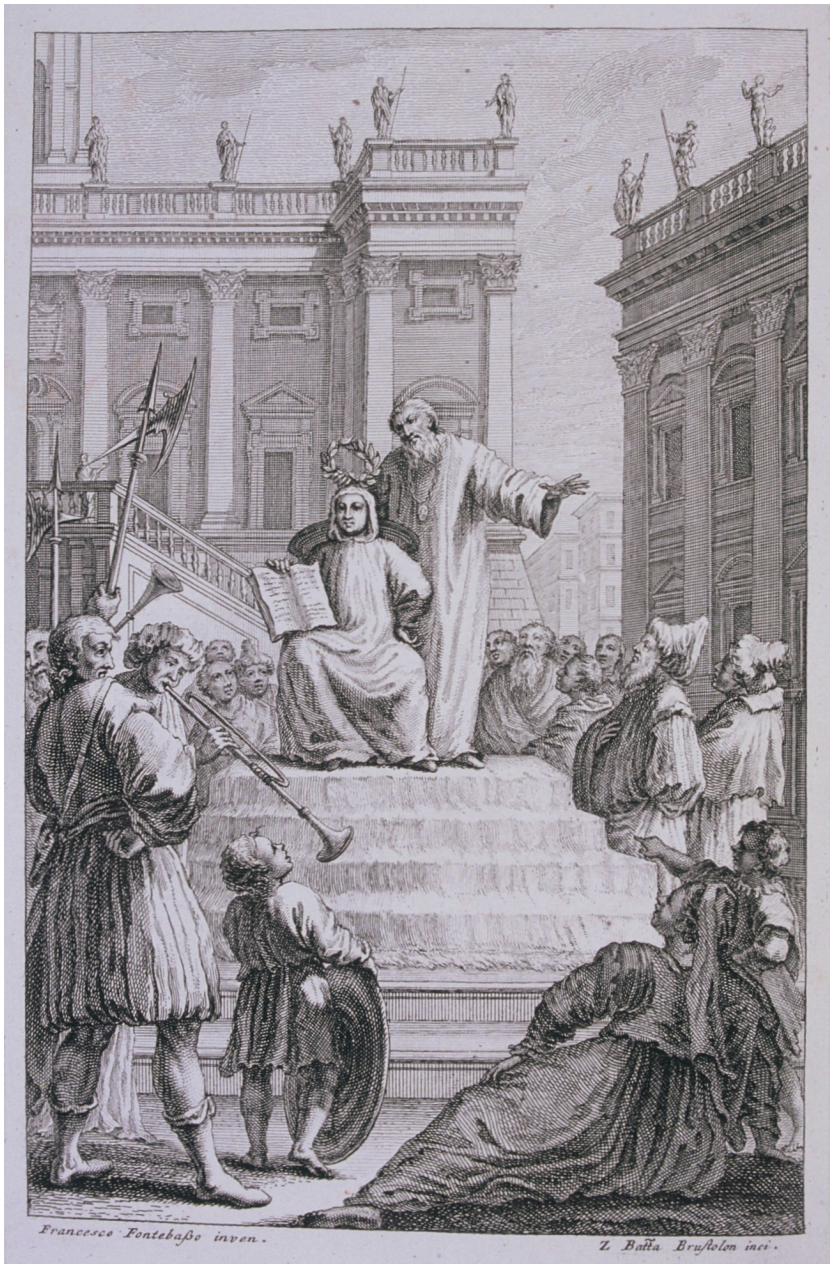


Abb. 3: Dichterkrönung Petrarca's



## Kerstin Thorwarth

### Einleitung

»Petarca oggi – Petarca heute« lautete das Thema des Kolloquiums an der Universität Bonn anlässlich des 700. Geburtstages von Francesco Petarca im Jahre 2004. Tatsächlich ist sein umfangreiches Werk bis zum heutigen Tage Gegenstand intensiver Forschung; dies zeigen auch die verschiedenen Beiträge in diesem Band, die einen zeitlichen Bogen vom Mittelalter bis zur Moderne spannen. Petarcas historische Bedeutung resultiert aus vielfältigen Aspekten seines literarischen und philologischen Schaffens, etwa aus seiner Rückbesinnung auf Autoren der Antike, aufgrund derer er als Wegbereiter der Renaissance bezeichnet wird. Zugleich offenbaren seine Schriften prägnante moderne Züge, die sich besonders in der Präsentation einer postmittelalterlichen Subjektivität manifestieren: Herausragende Werke wie der *Canzoniere* oder das *Secretum* zeugen von einem starken Drang des Autors zur Selbstanalyse, durch die eine innere Zerrissenheit, eine Fragmentierung des Ichs zutage tritt. Auf diese sich abzeichnende Herausbildung des modernen Subjekts im Œuvre Petrarkas fokussieren denn auch die meisten der in der vorliegenden Publikation versammelten Beiträge.

Den Auftakt bilden zwei Grußworte, die der ehemalige Rektor Klaus Borchard und der Prodekan Uwe Baumann zur Eröffnung des Kolloquiums an die Anwesenden richteten. Während Borchard kurz auf die historische Bedeutung der Bonner Universität für das Fach Romanistik eingeht und damit eine Brücke zu Petarca schlägt, der sich auch in hervorragender Weise als Philologe betätigte, verweist Baumann in seinem Vortrag auf Berührungspunkte zwischen dem italienischen Dichter und der Anglistik: Er veranschaulicht die Auswirkungen von Petarcas Kult der Einsamkeit als Weg zur Selbsterkenntnis auf die englische Literatur des 16. Jahrhunderts und beschreibt die Auseinandersetzung der angelsächsischen Dichter mit dem petrarkischen Liebeskonzept, die am Beispiel zweier Werke Shakespeares, der Tragödie *Romeo and Juliet* und dem Sonett »Dark Lady«, verdeutlicht wird.

Im Anschluss daran ordnet Rudolf Lill die Epoche Petarcas in den historischen Kontext ein; er umreißt die politische und soziale Situation im Italien des 14. Jahrhunderts, die einen großen Einfluss auf Petarcas Leben und insbesondere auch auf sein Werk hatte. Der Historiker widmet sich dem Übergang vom Polyzentrismus zur Bildung größerer Staaten. Die anfängliche Vielzahl an Kommunen und das daraus resultierende Aufeinanderprallen unterschiedlicher Partikularinteressen führt zu konflikträchtigen Situationen.

Das zunehmende Bedürfnis nach Stabilität und Sicherheit fördert in den Städten die Entstehung der sogenannten *Signorie*; diese werden von einzelnen Stadtherren regiert, die später zu Herzögen oder (Reichs-)Vikaren ernannt werden und mittels Expansion immer größere Fürstentümer schaffen. In diesem Konzentrationsprozess zeichnen sich die Anfänge der italienischen Nationalgeschichte ab.

Vor dem Hintergrund der Krisensituation im 14. Jahrhundert befasst sich Andreas Kablitz mit der maßgeblich von dem Kulturhistoriker Jacob Burckhardt vertretenen These, Petrarca sei einer der ersten modernen Menschen und seine Epoche markiere den Beginn der Neuzeit. Tatsächlich basiert die gängige Dreiteilung der Geschichte in Altertum, Mittelalter und Neuzeit maßgeblich auf Petrarcas Begriff der »mittleren Zeit« als Abgrenzung zur Antike und zu einem neuen, »besseren« Zeitalter. Kablitz geht der Frage nach, warum das Neue gemeinhin als das Gute angesehen wird; er führt eine solche positive Bewertung vor allem auf das christlich-heilsgeschichtliche Konzept zurück, wonach auf eine dunkle, sündhafte Periode die Wiederherstellung der ursprünglichen paradiesischen Ordnung folgt. Er gelangt zu dem Schluss, dass Petrarca nicht als »Aufklärer« angesehen werden kann, sondern vom Gedanken beseelt war, an die frühere kulturelle Bedeutsamkeit der Antike anzuknüpfen, diese sogar zu überflügeln und demnach die aus seiner Sicht unzulängliche Gegenwart mit Hilfe seiner Werke zu überwinden.

Marco Santagata hingegen verweist auf die bahnbrechende Neuheit der Dichtung Petrarcas, des *Canzoniere*, in dem sich ein völliger Bruch mit der Tradition der Liebeslyrik manifestiert. Während die herkömmliche Poesie auf das öffentliche Rezitieren, den Dialog mit dem Publikum ausgerichtet war, also als soziales Phänomen betrachtet werden kann, mit Hilfe dessen auch ein gewisser Verhaltenskodex vermittelt und verfestigt wurde, steht in den Kompositionen Petrarcas das Ich des Dichters, die Subjektivität im Mittelpunkt. Die Verbindungen zur Außenwelt werden weitgehend gekappt und stattdessen wird die Tiefe der eigenen Psyche ausgelotet, wobei nicht nur pathologische Züge in Form einer gravierenden Schwermut zutage treten, sondern auch ein daraus resultierendes massives Schuldempfinden seitens des Dichters.

Auf die »Seelenkrankheit«, deren Symptome Petrarca in seinem Werk *Secretum* ausführlich darlegt, geht auch Winfried Wehle im anschließenden Beitrag ein. Er macht darauf aufmerksam, dass Petrarca in jenem fiktiven Dialog zur Erläuterung seines Leidens auf die Lebensalterlehre seines »Gesprächspartners« Augustinus und die Anthropologie von Laktanz zurückgreift und dass diese Konzepte der beiden Kirchenväter sich auch im Hinblick auf den *Canzoniere* als aufschlussreich erweisen. Denn in seinen Gedichten beschreibt Petrarca den Lebensweg und dessen Aufspaltung in der Adoleszenz in einen »rechten« Weg der Vernunft und einen »linken« der Begierde. Durch seine Begegnung mit Laura gerät das lyrische Ich auf den Irrweg der Liebe

(zur Angebeteten und ebenso zum lauro, zum Dichterruhm) und damit in einen beständigen inneren Zwiespalt. Das Labyrinth der Leidenschaften, durch das das Ich irrt, zeichnet sich dabei, wie Wehle veranschaulicht, nicht nur inhaltlich, sondern auch formal in der Struktur des *Canzoniere* ab. Trotz der Einsicht in die Falschheit des Weges und in die Notwendigkeit eines Sinneswandels sieht sich das Ich bis zum Schluss nicht zu einer inneren Umkehr in der Lage. Doch gerade aus der Bewusstwerdung des eigenen Fehlgeleitet-Seins erwächst die poetische Kreativität und ergibt sich eine neuzeitliche Selbstreflexivität.

Auch die nachfolgenden Beiträge betonen die Neuartigkeit der Dichtung Petrarcas. Paul Geyer führt die Faszination, die der *Canzoniere* auch nach mehr als 600 Jahren noch auf seine Leser ausübt, auf die erstaunliche Aktualität zurück, die Petrarcas Beitrag zum Begriff des Bewusstseins aufweist. Geyer zeigt in einer ausführlichen Analyse des Werkes, dass der *Canzoniere* den ersten modernen Bewusstseinsroman darstellt, in dem Petrarca die Entdeckung des Selbstbewusstseins, die Autonomisierung und Befreiung von traditioneller metaphysischer, göttlicher Führung beschreibt, gleichwohl ohne die Schattenseiten der Individualisierung zu verschweigen: die Verunsicherung und Überforderung, die der Verlust der vormodernen Geborgenheit und die zunehmende Übernahme der Eigenverantwortung mit sich bringen. Mit seiner impliziten Systematik und Dialektik der ›Seelenvermögen‹ schlägt Petrarca eine Brücke vom Mittelalter in die Moderne; in einer Antizipation des Verlustes von Sinn und Zielen konzipiert er eine moderne Poetik des Selbstbewusstseins. Petrarca entwirft die erste moderne dialektische Anthropologie: Das neu erworbene Selbstbewusstsein des schöpferischen Individuums bleibt im Spannungsverhältnis zur Selbstentfremdung und mangelnden Verfügungsgewalt über sich selbst.

Dieses Spannungsverhältnis steht auch im Mittelpunkt der Studie von Karlheinz Stierle, in der er fünf Kanzenen des *Canzoniere* eingehend betrachtet. Hier wird ebenfalls deutlich, dass die Dichtung Petrarcas einerseits ein Gefühl des Scheiterns, der Entfremdung, der Negation zum Ausdruck bringt, dass sich in ihr aber andererseits auch der Wille zur Überwindung der Widrigkeiten mittels einer neuen Form des Bewusstseins, des Denkens manifestiert. Dabei oszilliert das petrarkische Denken, das »*pensare*«, in einer neuartigen semantischen Bandbreite zwischen dem traditionellen Nach-Denken und der Selbstprojektion in (dichterische) Imagination. Laura ist nicht nur die ewig abwesende, unerreichbare Dame, deren Verlust im lyrischen Ich kreative Energien freisetzt; sie symbolisiert gleichzeitig die Dichtung und das Schreiben selbst: Die Kompositionen offenbaren eine Reflexion über das Dichten, die Einsicht in die Unerreichbarkeit des Ideals und den fortwährenden Versuch einer Annäherung.

Einer anderen Form der dichterischen Selbstreflexion ist der Beitrag von Rainer Zaiser gewidmet. Hier steht nicht die mehr oder weniger explizite

Thematisierung des eigenen Schreibens durch das lyrische Ich im Vordergrund; der Fokus ist auf die indirekte Vorgehensweise gerichtet, die Zaiser anhand mehrerer Proömien von Gedichtsammlungen verschiedener Dichter wie etwa Bembo und Tasso aus dem 16. Jahrhundert darstellt: Durch das Rekurren auf Petrarcas Einleitungsgedicht des *Canzoniere* mittels intertextueller Verweise wird implizit die diesem poetischen Text inhärente Selbstreflexivität aufgerufen und auf die neuen Kompositionen übertragen. Auf einer solchermaßen entstehenden zweiten Diskursebene findet eine poetologische Auseinandersetzung nicht nur mit der petrarkischen Dichtung statt, die Vorbildcharakter hat, von der es sich aber auch abzugrenzen gilt; in den späteren Texten zeichnet sich zudem immer häufiger eine Bezugnahme zu anderen petrarkistischen Vorläufergedichten ab, wodurch die Implikationen potenziert werden.

Der intertextuelle Rekurs auf die Poesie Petrarcas steht auch im Zentrum des nächsten Beitrags. Während Zaiser – neben anderen – das Proömium von Torquato Tassos *Rime* im Hinblick auf den Einfluss Petrarcas betrachtet, untersucht Pasquale Guaragnella die verwendeten petrarkischen Zitate in Tassos *Dialoghi*. Hier werden die Verse des Dichters aus dem 14. Jahrhundert nicht nur aufgerufen, wenn es um leidvolle Liebeserfahrungen geht; das Zitieren schwermütiger Passagen aus Petrarcas Texten dient Tasso vor allem dazu, die eigene melancholische Gemütsverfassung zu unterstreichen.

Auch die nachfolgenden Dichtergenerationen lassen die Auseinandersetzung mit dem Werk Petrarcas deutlich erkennen. So befasst sich Anna Dolfi mit Poetiken italienischer Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts. Sie konzentriert sich in ihrer Analyse zum einen auf die Auswirkungen, die die Rezeption petrarkischer Lyrik auf die Schreibweise der Dichter hat, zum anderen aber auch auf deren kritische Betrachtung des Petrarkismus selbst. Aufgegriffen wird etwa der als modern empfundene Aspekt der romanhaften Elemente des *Canzoniere*, also die Aufteilung der Gedichte in Sonette vor und nach dem Tod Lauras, und die Entwicklung der Persönlichkeit des lyrischen Ichs. Dolfi stellt die unterschiedlichen Positionen der Dichter heraus, die von einer Inspiration durch Petrarca bis zu einer Distanzierung von ihm reichen.

Die Kolloquiumsbeiträge und Aufsätze machen deutlich, dass das Werk Petrarcas – und dabei ganz besonders sein *magnum opus*, der *Canzoniere* – einen historischen Wendepunkt zwischen Altertum, Mittelalter und Neuzeit darstellt. So lässt sich gleichermaßen fragen, ob Petrarca an die Antike anknüpft, um dieser zu einer Renaissance zu verhelfen, oder ob er eher die Rolle eines Wegbereiters der Neuzeit einnimmt. Es lassen sich sowohl Bezüge zu den Klassikern des Altertums herstellen als auch bahnbrechende Innovationen im Werk des Dichters erkennen, und dieses Spannungsverhältnis zeichnet sich nicht nur auf einer historischen, sondern auch auf der Individualebene ab. Seine bis dahin ungekannten Auseinandersetzungen mit Subjektivität und Bewusstsein, sein dialektischer Umgang mit der Innen- und Au-

ßenwelt haben die nachfolgenden Dichtergenerationen geprägt und maßgeblich zur Herausbildung des Bewusstseins des modernen Menschen beigetragen.





Abb. 4: Porträt Petrarca's





Abb. 5: Die »Tre Corone« (Dante, Petrarca, Boccaccio)



Klaus Borchard

## Grußwort des Altrektors zur Eröffnung des Kolloquiums »Petrarca heute« (20. Juli 2004)

Sehr geehrter Herr Generalkonsul Dr. Mancini, sehr geehrter Herr Bürgermeister Hauschild, sehr geehrter Herr Prodekan Baumann, lieber Herr Kollege Geyer, verehrte Gäste aus Italien, verehrte Referenten – auch aus Deutschland –, meine sehr verehrten Damen und Herren,

es ist mir eine große Freude, Sie zu diesem deutsch-italienischen Kolloquium begrüßen zu dürfen, mit dem wir den 700. Geburtstag von Francesco Petrarca feiern wollen, des größten Lyrikers italienischer Sprache und des wirkmächtigsten Lyrikers im ganzen Abendland. Petrarca wurde heute vor 700 Jahren in Arezzo geboren.

Wie Sie wissen, ist der 20. Juli gerade in der neueren deutschen Geschichte ein ganz besonderer, durch den Widerstand gegen die Nazidiktatur geprägter Tag. Das Romanische Seminar hat sich – so hat mir Herr Prof. Geyer berichtet – bewusst dafür entschieden, den 700. Geburtstag Petrarcas an diesem Tag zu feiern, zumal Petrarca wie kein anderer die europäische Geistesgeschichte und insofern auch die europäische Idee einer friedlichen Zukunft der Völker repräsentiert, für die in Deutschland vor 60 Jahren von hohen sittlichen Idealen geprägte Männer und Frauen ihr Leben gelassen haben.

Viele haben am Zustandekommen des Bonner Petrarca-Tages mitgewirkt. Mein Dank gilt zuerst Herrn Prof. Geyer und seinem Team vom Romanischen Seminar, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern vom Bonner Italien-Zentrum, dem Italienischen Generalkonsulat unter der Leitung von Herrn Dr. Mancini und dem Istituto Italiano di Cultura aus Köln sowie allen, die heute durch ihre Vorträge zum Erfolg dieses festlichen akademischen Kolloquiums beitragen wollen.

Aber darüber hinaus fällt es einem Alt-Rektor auch leicht, gut über die Bonner Romanistik zu sprechen. Bonn ist die Wiege der internationalen Romanistik. Hier wurde durch die Berufung von Friedrich Dietz 1827, nur neun Jahre nach der Gründung unserer Universität, die Romanistik als eigenes akademisches Fach in Deutschland und, genauer besehen, weltweit begründet, da die Methodik, mit der Dietz und seine Nachfolger im 19. Jahrhundert in Bonn Romanistik betrieben haben, stilbildend nicht nur hier, sondern auch und gerade für die Romanistik in den romanischen Ländern selbst wurde.

Ernst Robert Curtius wirkte zwischen 1929 und 1951 in Bonn. Sein epochales Werk »Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter«, das er

während des Krieges verfasst hat und das 1948 erschien, zeugt vom Geist europäischer Kultur in dunkler Zeit. Der Ernst-Robert-Curtius-Preis und die Ernst-Robert-Curtius-Gastprofessur der Pariser Sorbonne an unserer Universität erinnern bis heute an die internationale Bedeutung dieses großen Gelehrten.

Ich erinnere auch an berühmte italienische Studenten in Bonn wie Luigi Pirandello, der im Jahre 1891 an unserer Universität promoviert wurde oder an den italienischen Staatspräsidenten Carlo Azeglio Ciampi, der schon 1937 Teilnehmer am Bonner Sommerkurs war.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, Francesco Petrarca zählt neben Dante Alighieri und Giovanni Boccaccio zu den bedeutendsten Dichtern Italiens, nicht nur wegen seiner heute im Mittelpunkt stehenden Liebeslyrik, sondern er hat auch als Philologe und Philosoph gewirkt. Damit ist er durchaus auch als ein Vorläufer von Friedrich Dietz und Ernst Robert Curtius zu betrachten, also eigentlich ja auch als ein Bonner. Und als Toskaner steht Petrarca natürlich auch für unsere gute Zusammenarbeit mit Florenz, die sich unter anderem in internationalen Studiengängen und Graduiertenkollegs ausdrückt.

Aus unserer Partnerstadt ist zum heutigen Petrarca-Tag eine Delegation angereist. Die geschäftsführende Direktorin der Florentiner Italianistik, Prof. Anna Dolfi, wird heute den zweiten Kolloquiumsvortrag halten. Am Mittwoch wird dann mit der Florentiner Delegation ein Vertragsentwurf beraten, der die Umstellung der »Deutsch-Italienischen Studien« auf das Bachelor-Master-Modell zum Inhalt hat. Die Abschlüsse heißen in Italien viel schöner »laurea triennale« und »laurea specialistica«. Damit lässt sich zuletzt auch wieder der Bogen zu Petrarca zurückschlagen. »Laurea« als Bezeichnung für einen akademischen Abschluss meint ja »Lorbeerkrantz«. Und Petrarca nennt seine schmerzlich und entsagungsvoll Geliebte in seinem *Canzoniere* Laura, um sie damit zu Apollo, dem Gott der Dichtung und der Künste, in Bezug zu setzen, dessen heiliger Baum der Lorbeerbaum war.

Ich möchte Ihnen nun allen ein fachlich ergiebiges und menschlich bereicherndes Kolloquium in unserer Universität und in der Stadt Bonn wünschen, die man gelegentlich auch als nördlichste Stadt Italiens bezeichnet. Fühlen Sie sich bei uns wohl und seien Sie uns nochmals herzlich willkommen.

FRANCESCO PETRARCHA.



Abb. 6: *Porträt Petrarca*s



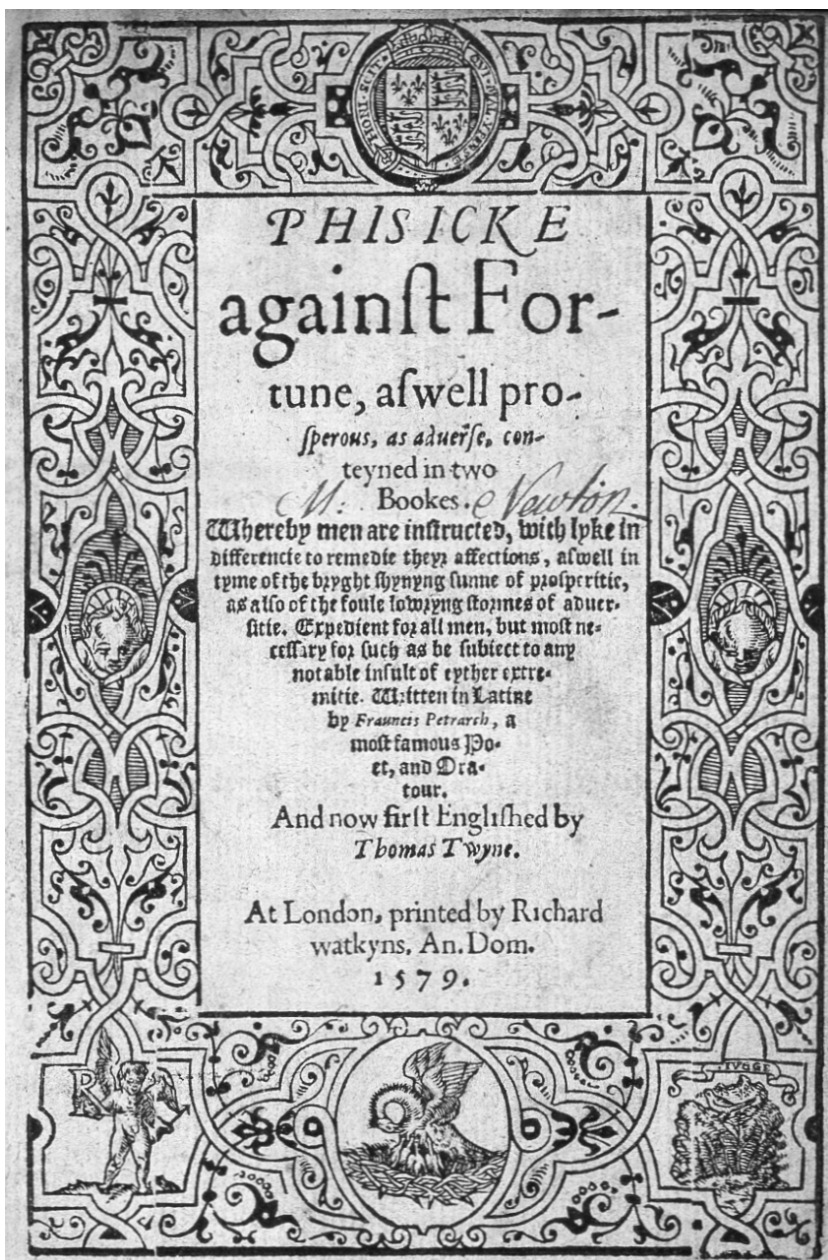


Abb. 7: Englische Erstausgabe von Petrarca's »De Remedii«

Uwe Baumann

## Grüßwort des Dekans: Anmerkungen zu Petrarca in der englischen Renaissance

Herr Generalkonsul, Herr Bürgermeister, meine sehr verehrten Damen und Herren, im Namen der Philosophischen Fakultät unserer Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität darf ich Sie zu diesem akademischen Kolloquium »Petrarca heute« sehr herzlich begrüßen. Dem Heute und seinen vielfältigen hochschulpolitischen Verpflichtungen ist geschuldet, dass ich hier stellvertretend für den Dekan, Spectabilis Rudinger, diese angenehme Pflicht erfülle und mich zugleich dafür entschuldige, dass ich selbst an Ihrem Kolloquium nicht so teilnehmen kann, wie ich es nach meinem wissenschaftlichen Selbstverständnis gerne würde.

Vielleicht gestatten Sie einem Anglisten, der darüber hinaus noch die englische Renaissance als sein primäres Forschungsgebiet versteht, einige programmatische Anmerkungen zu Petrarca in der Tudor- und Stuartzeit (16. und 17. Jahrhundert). Ohne die Vielfalt der Anregungen, die die englische Renaissance Petrarca und den italienischen Humanisten zu verdanken hat, damit ungebührlich einschränken zu wollen, sind es vor allem zwei Ideen- und Konzeptbereiche, in denen die engagierte Auseinandersetzung mit den Werken Petrarcas erfolgte: im Kult der Einsamkeit und in der Liebeslyrik allgemein (Sonett), konkreter dann im Konzept der »courtly love«.

Petrarca hatte – vor allem in seinem *De vita solitaria* – der Einsamkeit als Weg der Selbsterkenntnis, der Introspektion, eine neue humanistische, auf das Erkennen der individuellen Lebensbedürfnisse fokussierte Dimension eröffnet.<sup>1</sup> In der Nachfolge Petrarcas analysierten und erwogen die Humanisten Vor- und Nachteile der Einsamkeit und Zurückgezogenheit für den sich selbst suchenden Menschen. Der Scholar, der Humanist, oder modern: der Intellektuelle wurde zum neuen Emblem für die Einsamkeit<sup>2</sup> und er sah sich immer wieder mit der Frage konfrontiert, wie er die Ansprüche der jeweiligen staatlichen Gemeinschaft mit seinen eigenen Bedürfnissen harmonisieren konnte, mit anderen Worten: Die große humanistische Frage von *vita activa*

---

1 Vgl. die knappe Blütenlese und Analyse bei Schartmann 1990, bes. 38–47. Daraus anmerkenswert ist, dass Sir John Harington, nachdem sich seine Hoffnungen zerschlagen hatten, am Hofe James I. eine politisch bedeutende Rolle zu spielen, in der Einsamkeit seines Gutes in der Nähe von Bath sich der Übersetzung von *De vita solitaria* verschrieb (vgl. hierzu Wright 1954).

2 Vgl. insgesamt Schartmann 1990, 31 ff.; Dillon 1981, bes. 3 ff.; Rehm 1931.

oder *vita contemplativa* mit all ihren argumentativen Digressionen<sup>3</sup> gründete in Petrarcas positiver Wertung der Einsamkeit und vermittelte in England speziell im späten 16. und im frühen 17. Jahrhundert einem Kult der Einsamkeit seine theoretische wie auch historische Fundierung.<sup>4</sup>

Ganz an seinem Vorbild Francesco Petrarca orientierte Sir Thomas Wyatt, in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts, die ersten englischen Sonette<sup>5</sup>: die Imitation des petrarkischen Sonetts, die Transformation petrarkischer Metaphorik in den *plain style* und die Integration moralischer Erwägungen in die Darstellung vorgeprägter höfischer Muster gaben der Geschichte des Sonetts in England die Richtung vor, die in den großen Sonettzyklen der 1580er und 1590er Jahre ihren Höhepunkt erreichen sollte (etwa Sir Philip Sidney, »Astrophel and Stella«, Samuel Daniel, »To Delia«, und Edmund Spenser, »Amoretti«, um nur einige Wenige namentlich zu würdigen).

In der bedeutendsten künstlerischen Darstellung der »courtly love« auf der elisabethanischen Bühne, Shakespeares Tragödie *Romeo and Juliet* (1595)<sup>6</sup>, markiert nicht nur die mehrfache Verwendung der Sonettform den Bezug auf Petrarcas Sonette und die darin gefeierte Laura. Explizit kritisiert Mercutio in einer seiner frivol-satirischen Bemerkungen die Blässe und Unmännlichkeit des petrarkistischen Liebhabers (II, 3, 32–40), nur weiß er in diesem Moment noch nicht, »dass Romeo nicht mehr die unnahbare, dem petrarkistischen Ideal nachgestaltete Rosaline liebt, sondern Juliet Capulet«.<sup>7</sup> Mercutio weiß ebenfalls nicht, dass Romeo und Juliet die Konventionen des Petrarkismus längst hinter sich gelassen haben, wie die Schlüsselszene ihrer ersten Begegnung andeutet und die Gartenszene vollends bestätigt.

Den Dialog bei der ersten Begegnung der beiden gestaltet Shakespeare als ein auf zwei Sprecher verteiltes Sonett. Das erste Quartett spricht Romeo (I, 5, 90–93) und ganz in der Pose des petrarkistischen Liebhabers erklärt er Juliet zum Heiligenschrein, den er »durch die Berührung mit der Hand entweiht. Als Sühne will er mit seinen Lippen, die er zu zwei errötenden Pilgern metaphorisiert, seine Entweihung wieder gutmachen«.<sup>8</sup> Formal geht Juliet auf Romeos Spiel ein und repliziert mit dem zweiten Quartett des Sonetts (I, 5, 94–97), das gedankliche Übereinstimmung signalisiert, mit der Kritik an

---

3 Vgl. allgemein die Überblicksdarstellung von Buck 1987, bes. 266 ff.

4 Vgl. neben der oben, Anm. 1–3, zitierten Literatur noch (in knappster Auswahl): Berdyaev 1938; Bradbrook 1941; Bush 1962; Dillon 1979; Kronenfeld 1976/77; Spencer 1944. Vgl. ebenfalls Baumann 2000.

5 Vgl. die Details und weiterführende Literatur bei Baumann, »Sir Thomas Wyatt«, 1998.

6 Vgl. für das Folgende Baumann (Shakespeare und seine Zeit) 1998, bes. 93 ff. Hinsichtlich der Verweise auf bzw. Zitate von Shakespeare vgl. Greenblatt, Cohen, Howard, Maus 1997.

7 Müller 1994, 234.

8 Ebd.

Romeos Sprache und Metaphorik jedoch das sich darin ausdrückende petrarkistische Frauenbild genau so ablehnt wie die Rolle, die Romeo ihr – der Rollenerwartung konform – zugebracht hat. Gleichzeitig akzeptiert sie Romeos Liebeswerben; sie steuert den Dialog so, dass er zu einem echteren Ausdruck der Liebe führt. Nach dem dialogisch aufgelösten dritten Quartett (I, 5, 98–102) fällt der Paarreim des Schlusscouplets (I, 5, 105–106) mit dem ersten Kuss zusammen, den Romeo Juliet gibt.

Dass Romeo seine Lektion noch nicht ganz gelernt hat – Männer sind halt langsam –, zeigt der Fortgang der Szene: Er will das Spiel weitertreiben, ein neues Sonett beginnen und Juliet nochmals küssen. Bevor er jedoch das erste Quartett beendet hat, unterbricht Juliet ihn: »You kiss by th'book« (I, 5, 107). Da Romeos Verhalten dem literarischen Modell, der höfischen Etikette folgt, entzieht sich Juliet ihm; sie wünscht weder petrarkistische Überhöhung noch höfische Ritualisierung.

Noch deutlicher in der Auseinandersetzung mit dem Frauenbild des Petrarkismus und seinen Beschreibungstopoi wird Shakespeare in seinen Sonetten (gedruckt 1609), insbesondere in der Beschreibung der »Dark Lady«<sup>9</sup>, der promiskuoösen Geliebten des lyrischen Ichs, wie exemplarisch Sonett 130<sup>10</sup> verdeutlichen kann:

My mistress' eyes are nothing like the sun;  
Coral is far more red than her lips' red;  
If snow be white, why then her breasts are dun;  
If hairs be wires, black wires grow on her head.  
I have seen roses damasked, red and white,  
But no such roses see I in her cheeks,  
And in some perfumes is there more delight  
Than in the breath that from my mistress reeks.  
I love to hear her speak, yet well I know  
That music hath a far more pleasing sound.  
I grant I never saw a goddess go;  
My mistress when she walks treads on the ground.  
And yet, by heaven, I think my love as rare  
As any she belied with false compare.

Das Couplet enthüllt: Es geht nicht nur um die – durch Negation petrarkistischer Topoi geleistete – Beschreibung der »Dark Lady«, es geht zugleich

---

9 Völlig unerheblich sind für unsere Zwecke die immer wieder engagiert diskutierten Fragen, ob das literarische Porträt der »Dark Lady« auf eine historische Persönlichkeit zurückgeht (vgl. dazu zuletzt Hammerschmidt-Hummel 1999), oder – noch spekulativer – wie sich das schmerzvolle Durchleiden der Beziehung zur »Dark Lady« auf William Shakespeare, der unreflektiert mit dem lyrischen Ich gleichgesetzt wird, und sein Verhältnis zu Frauen im allgemeinen ausgewirkt hat.

10 Shakespeare 1986, 141.

um die Reflexion und Abqualifizierung dieser Beschreibungstradition als »false compare«.

Der Versuchung, nun die weiteren Stationen der Affirmation und Dekonstruktion petrarkistischer Beschreibungstopoi in den folgenden Jahrzehnten nachzuzeichnen, widerstehe ich; stattdessen möchte ich mit einem bekannten Zitat schließen, das Francesco Petrarca in *De remediis utriusque fortunae* (I, 44: *De scriptorum fama*) der Figur *Ratio* in den Mund legt: »O würden die Menschen sich doch in ihren Grenzen halten und die Dinge in ihrer Ordnung bleiben, die sich durch die Unbesonnenheit der Sterblichen verwirrt; o würden doch nur solche schreiben, die dazu das Wissen und Können mitbringen, die anderen aber lesen und zuhören – ist denn das Begreifen ein so kleines geistiges Vergnügen?«.<sup>11</sup> Beim Begreifen wünsche ich Ihnen für Ihr Kolloquium »Petrarca heute«, dass es kein kleines Vergnügen sein möge.

---

<sup>11</sup> Petrarca 1988, I, 44 (96 ff.), 96: »Suis utinam se finibus tenerent homines rerum-que ordo constaret, qui mortalium temeritate confunditur, scriberent, qui sciunt et qui possunt, alii legerent vel audirent – itane parva enim animi voluptas intelligere est?«



## Bibliographie

- BAUMANN, Uwe, »Einsamkeit und einsame Helden bei William Shakespeare: Coriolan, Hamlet und Timon von Athen«, in: Busse, Wilhelm G.; Templin, Olaf [Hrsg.], *Der einsame Held*, Kultur und Erkenntnis Bd. 23, Tübingen/Basel 2000, 71–93
- BAUMANN, Uwe, *Shakespeare und seine Zeit*, Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig 1998
- BAUMANN, Uwe, »Sir Thomas Wyatt: Das lyrische Werk«, in: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Bd. 22 (Supplement L–Z), München 1998, 719–722
- BERDYAEV, Nikolai A., *Solitude and Society*, New York 1938
- BRADBROOK, Muriel C., »Marvell and the Poetry of Rural Solitude«, in: *The Review of English Studies* 17 (1941), 37–46
- BUCK, August, *Humanismus. Seine Europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen*, Freiburg/München 1987
- BUSH, D., »The Isolation of the Renaissance Hero«, in: Mazzeo, Joseph A. [Hrsg.], *Reason and the Imagination. Studies in the History of Ideas 1600–1800*, New York/London 1962, 57–69
- DILLON, Janette, *Shakespeare and the Solitary Man*, London/Basingstoke 1981
- DILLON, Janette, »Solitariness: Shakespeare and Plutarch«, in: *Journal of English and Germanic Philology* 78 (1979), 325–344
- GREENBLATT, Stephen; COHEN, Walter; HOWARD, Jean E.; MAUS, Katharine E. [Hrsg.], *The Norton Shakespeare*. Based on the Oxford Edition, New York/London 1997
- HAMMERSCHMIDT-HUMMEL, Hildegard, *Das Geheimnis um Shakespeares ›Dark Lady‹: Dokumentation einer Enthüllung*, Darmstadt 1999
- KRONENFELD, Judy Z., »Shakespeare's Jaques and the Pastoral Cult of Solitude«, in: *Texas Studies in Literature and Language* 18 (1976/77), 451–473
- MÜLLER, Wolfgang G., »Das Problem weiblicher Identität bei Shakespeare«, in: Schmidt, P. G. [Hrsg.], *Die Frau in der Renaissance*, Wiesbaden 1994, 223–241
- PETRARCA, Francesco, *Heilmittel gegen Glück und Unglück / De remediis utriusque fortunae*, Lateinisch-deutsche Ausgabe in Auswahl übersetzt und kommentiert von Rudolf Schottlaender, München 1988
- REHM, Walther, »Der Dichter und die neue Einsamkeit«, in: *Zeitschrift für Deutsche Kunde* 9 (1931), 545–565
- SCHARTMANN, Elke, *Einsamkeit bei Shakespeare und in der Renaissance-Tradition*, Heidelberg 1990
- SHAKESPEARE, William, *The Sonnets and A Lover's Complaint*, hrsg. von John Kerrigan, London 1986

SPENCER, T., »The Isolation of the Shakespearean Hero«, in: *Sewanee Review* 52 (1944), 313–331

WRIGHT, Herbert G., »The Theme of Solitude and Retirement in Seventeenth Century Literature«, in: *Études Anglaises* 7 (1954), 22–35



Abb. 8: Petrarca mit der Stadt Florenz im Hintergrund

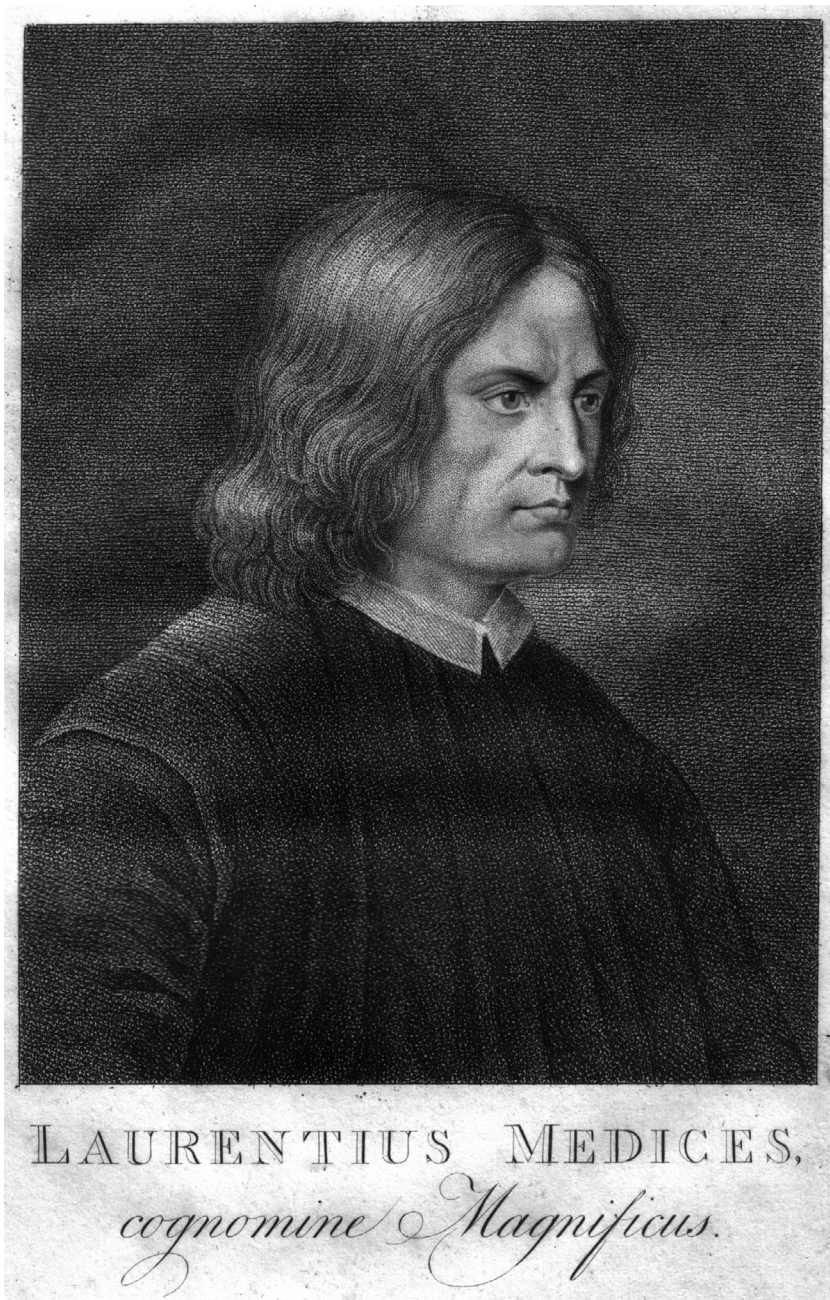


Abb. 9: Porträt von Lorenzo de' Medici



## Rudolf Lill

### Zur politischen und sozialen Geschichte des Trecento

Die deutsche Mediävistik hat bekanntlich sehr viele und sehr gründliche Studien zur Geschichte Italiens im Mittelalter hervorgebracht, welche international anerkannt sind, oft über das Deutsche Historische Institut in Rom, und bis zur Gegenwart. Ich brauche dazu nur die Namen von Autoren wie Gerd Tellenbach und Peter Herde, von Carlsruh Richard Brühl, Walter Holtzmann und Theo Kölzer zu nennen.

Aber insgesamt ist das deutsche Geschichtsbild (so weit es ein solches überhaupt noch gibt) weitaus mehr von der damaligen Reichs- und Kaisergeschichte in Italien, von konkurrierenden Eingriffen anderer Mächte und von den Konflikten zwischen Kaisern und Päpsten bestimmt als von den eigenständigen italienischen Leistungen seit dem 11./12. Jahrhundert, vor allem den »freien Kommunen«, obwohl auch über diese hervorragende Studien, so von Gerhard Dilcher und Hagen Keller (s. Anm. 8), vorliegen. Doch in unserer »Kleinen italienischen Geschichte« zum Beispiel widmet Thomas Frenz von den 106 Seiten seines Überblicks »Italien im Mittelalter« nur sechs Seiten den »Kommunen und Signorien in Norditalien«, neun weitere dann erneut der »lokalen Komponente« mit Venedig, Mailand und Florenz, welche doch zu den bedeutendsten Städten im ganzen damaligen Europa gehört haben.<sup>1</sup> Und der betreffende, faktenreiche Abschnitt in der letzten Auflage des »Großen Ploetz« von Arnold Esch begrenzt die uns hier interessierende Epoche der italienischen Geschichte mit den Jahren 1266 und 1494, d. h. einerseits mit der Schlacht bei Benevent (zwischen den Heeren der Staufer und der Anjou) und der Durchsetzung der Anjou-Herrschaft in Süditalien und andererseits mit dem Einmarsch der Franzosen unter König Karl VIII., welcher das inzwischen einigermaßen konsolidierte System italienischer Staaten erschüttert hat.<sup>2</sup> Hätten nicht Kommunen und Signorien einen eigenen Abschnitt verdient?

---

1 Altgeld/Lill 2004 bzw. 2005, 15–121.

2 Der große Ploetz 2005, 357–546. Immerhin informiert Esch (537) auch akkurat über die Signorien, im vorausgehenden Abschnitt (533 f.) ebenfalls über die Kommunen. Ähnlich gegliedert ist die große, mit reicher Bibliographie und vielen Quellennachweisen versehene Epochendarstellung von Haverkamp 1987, 549–681. Aber gegen Ende wird deutlich, dass die Einwirkungen der auswärtigen Mächte im 14. Jahrhundert abnahmen und die einheimischen Kräfte in Kommunen und Signorien erstarkten. – Beste neue Gesamtdarstellung in deutscher Sprache: Reinhardt 2003, Kap. II–IV.

Doch die Italiener – Historiker, Publizisten sowie neuerdings auch auf Kontinuitäten rekurrierende Politiker –, denen man das erste Recht zur Interpretation der eigenen Geschichte zubilligen muss, setzen die Akzente anders. Zwar war das Trecento ein Jahrhundert der Brüche, der Vakuen (besonders wegen des avignonesischen Exils der Päpste 1305/09–1376) und der politischen Provisorien, welche auch und stark auf Petrarcas Biographie eingewirkt haben.<sup>3</sup> Aber in den damals neu formierten Kommunen mit zumindest einigen aus der Antike (d. h. aus der wichtigsten Vorstufe italienischer Geschichte) entlehnten Verfassungselementen und sodann in den Signorien sehen die Italiener ebenso die Anfänge ihrer nationalen Geschichte wie in der gleichzeitigen, von der Frankreichs und Deutschlands durchaus verschiedenen, weil ebenfalls auch an der Antike orientierten Gotik und in der Sprachschöpfung Dantes und Petrarcas.<sup>4</sup> Dass Dante der Prominenteste in jener konservativen Minderheit war, welche um 1310 von Heinrich VII. die Wiederherstellung der kaiserlichen Herrschaft über Italien erhoffte, ändert an dieser Einschätzung nichts.<sup>5</sup>

Heinrich VII. war bekanntlich nicht der einzige deutsche König des 14. Jahrhunderts, der mit großem Aufwand und prinzipiell auch noch mit dem früheren Machtanspruch nach Italien zog. 1327–1330 folgte ihm Ludwig IV. der Bayer und nach der Jahrhundertmitte Karl IV. 1354/55 und 1368/69.<sup>6</sup> Von ihm erhoffte selbst Petrarca, nachdem Cola di Rienzos republikanischer Aufstandsversuch in Rom soeben gescheitert war, die Wiederherstellung der alten Größe Roms; aber Karl, der Petrarca durchaus geschätzt und gefördert hat, war großer Realist. In Rom begnügte er sich daher mit der Kaiserkrönung (1355 durch einen päpstlichen Legaten), unternahm aber, die politischen Neformationen in Italien anerkennend, keinen Versuch, konkrete kaiserliche Herrschaftsrechte zu reklamieren.<sup>7</sup>

Das Trecento mit Kommunen und Signorien und das Quattrocento mit den aus letzteren entstandenen Staaten (Prinzipaten) gelten den Italienern als

---

3 Über Petrarca als Vordenker der italienischen Nation: Quondam 2004.

4 Souverän zusammenfassend: Galasso 1979 (ristampa 1996); s. bes. Kap. I–VIII. Gesamtdarstellung: Capitani 1988.

5 Über die späte Umdeutung Dantes im nationalen Sinne: Schulze 2005. S. dazu Lill, in: *Historische Zeitschrift* (HZ), 282/2 (2006), 496 f. Das römische Risorgimento-Institut hatte von seinen der nationalen Einigung gewidmeten Kongressen (1959–1970) den des Jahres 1965 in Ravenna, d. h. am Grabe Dantes gehalten. Den Einleitungsvortrag hielt Giacomo Devoto zum Thema: »Il dibattito linguistico nella visione dantesca e nella risorgimentale«, 1966, 17–27.

6 Pauler 1997 (ganz in der eingangs erwähnten Tradition der Reichsgeschichte).

7 Seibt 1985; Stob 1990.

konstitutiv für den Übergang von der kulturellen zur politischen Nation.<sup>8</sup> Zuletzt hat das nicht nur, u. a. unter Rückverweis auf Machiavelli, Giuseppe Galasso, ebenso angesehen als Erforscher der frühen Neuzeit wie als Kulturpolitiker, betont. Dasselbe haben Carlo Azeglio Ciampi (Präsident der Republik 1999–2006) und Giuseppe Talamo (Präsident des römischen Risorgimento-Instituts) getan, indem sie die Bizentenarien Mazzinis (2005) und Garibaldi (2007) zum Anlass nahmen, um die ebenfalls sehr geschwächte kollektive Erinnerung der Italiener bis auf das Trecento auszuweiten: »Otto secoli d’Italia. Le radici della nazione«.<sup>9</sup> Ausstellungen zu dieser Thematik sollen 2008 beginnen.

Dass diese *nazione* von jenen Anfängen her polyzentristisch strukturiert war und nicht unitarisch im Sinne des Risorgimento, liegt freilich auf der Hand. Die radikale Konsequenz hieraus zieht die extrem föderalistische »Lega« (zunächst 1981 »Lega Lombarda«) Umberto Bossis, indem sie ihre jährliche Hauptkundgebung in der kleinen Stadt Pontida (Prov. Bergamo) abhält, in der 1167 gegen Kaiser Friedrich I. Barbarossa die erste Lega Lombarda gegründet worden war.

## Die freien Kommunen

Die Entwicklung der Städte im Norden und in der Mitte Italiens zu relativ freien, verfassten Gemeinden hatte bereits um 1100 begonnen. Sie beruhte auf zunehmender Größe und erheblich steigender, über die jeweilige Region hinaus wirkender wirtschaftlicher Bedeutung; sie erfolgte im Widerspruch gegen feudale Stadtherren und gegen die hinter diesen stehenden, über viele italienische Rechtstitel verfügenden fernen deutschen Könige und Kaiser; oft konnte sie von deren Konflikten mit den Päpsten profitieren.<sup>10</sup>

Seit dem 12./13. Jahrhundert nahmen die Kommunen an Zahl und Stärke zu –

1) aufgrund ihrer Erfolge in der Abwehr der staufischen Kaiserherrschaft, Barbarossa musste 1183 im Frieden von Konstanz die Autonomien anerkennen;

---

8 Vgl. Galasso 1979 bzw. 1996 sowie die dort zitierte *Storia d’Italia*, Band IV (1981), mit dem Beitrag von Raoul Manselli, »Il sistema degli stati italiani dal 1250 al 1454« (177–263); Jones 1997; Keller 1979 und 1995; Dilcher 1967.

9 Vgl. *Corriere della Sera* 22. Mai 2004, 24.

10 Dass die Päpste die Städte oder zumindest die »guelfischen« Parteien darin in den Kämpfen gegen die Kaiser unterstützten und damit die Konsolidierung der Städte förderten, ist konstitutiv für die säkulare Verbundenheit von Papsttum und italienischer Nation gewesen. Im 19. Jahrhundert hat sie die »neoguelfische« Richtung des Risorgimento hervorgebracht; s. Herde 1980.

2) im Vakuum nach deren Sturz (seit ca. 1260), und damit überschreiten wir bereits die Schwelle der uns hier näher interessierenden Epoche;

3) dann eben auch (seit 1305) in den neuen Vakuen aufgrund der von Frankreich erzwungenen Emigration des Papsttums.

Anders als im übrigen Europa taten sich dabei jeweils Teile des Bürgertums mit Teilen des Adels zusammen (solche Synthesen haben sich in Italien noch mehrmals ergeben: so im Konsens zum aufgeklärten Reformismus des 18. Jahrhunderts und zu den napoleonischen Innovationen, sodann im Risorgimento): zunächst einerseits kleinere und mittlere Grundeigentümer, dann auch Großgrundbesitzer, andererseits Kaufleute. Die einen mehr, die anderen weniger hatten auch in der Umgebung der jeweiligen Stadt Grundeigentum, welches ermöglichte, über die Grenzen der Städte hinaus zu wirken.

Anders als im übrigen Europa waren darum viele italienische Kommunen imstande, auf Dauer ihr Umland (*contado*, *suburbio*) einzubeziehen und zu organisieren. Viele gründeten einen *Burgus* (*Borgo*, Vorort) außerhalb der Mauern. Das waren Ansatzpunkte für die spätere, ebenfalls typisch italienische Entwicklung von Stadtstaaten zu Flächenstaaten (s. u.).

Es gab also nicht (wie etwa im damaligen Deutschland) einen Grund-Dissens zwischen (schwächeren) Stadtbürgern und (weitaus stärkerer) feudaler Gesellschaft, sondern deren aktivere Elemente lösten sich von ihrer statischen Lebensform und beteiligten sich an einer neuen sozialen und wirtschaftlichen Dynamik, welche in den Kommunen organisiert wurde und auf Dauer die Feudalität ablöste.

Die verfassten Stadtgemeinden, prinzipiell begründet durch freie Übereinkunft, standen meist unter zwei Konsuln, welche aus der städtischen Oberschicht für je ein Jahr gewählt wurden, meist je einer aus Adel und Bürgerschaft. Die Gemeinden konnten immer mehr öffentliche Rechte an sich ziehen, darunter die schon erwähnte Kontrolle des Umlandes. Auch mit Geld oder Gewalt erwarben sie dort feudale Rechte und zwangen Angehörige des landsässigen Adels zum Umzug in die Städte. Überhaupt erfolgten erhebliche Zuwanderungen.

Die Konsuln wurden zumeist von einem Großen Rat und einem Inneren Rat kontrolliert, nur Venedig ging den Sonderweg der oligarchischen Adelsrepublik. Viele Kommunen wurden jedoch durch heftige Kontroversen zwischen innerstädtischen Faktionen erschüttert, man denke nur an das Leben Dantes. Um diese zu schlichten oder zu vermeiden, gingen manche Kommunen im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts und im ganzen 13. Jahrhundert dazu über, anstelle der Konsuln einen *podestà* (Stadthauptmann) von außen zu berufen, meist bürgerlicher Herkunft.<sup>11</sup> Er war fortan das oberste Exeku-

---

11 In etlichen mittelalterlichen Städten steht bis heute ein *palazzo dei consoli* oder ein *palazzo del podestà*, manchmal auch ein *palazzo del capitano del popolo*. Der Titel *podestà* ist als einziger aus der mittelalterlichen Geschichte im faschistischen



tivorgan. In der Mehrzahl der Kommunen behielten jedoch die Vertreter der großen Korporationen der Kaufleute und der Bankiers, teils auch der Handwerker, ein kollegiales Stadtreghment (so in Florenz die *arti maggiori*). Mancherorts, so in Lucca und Siena, gab es ein Wahlsystem, welches den Großkaufleuten und den Bankiers die wichtigsten Stellen vorbehielt.

So bestand um 1300 eine vielgestaltige, dabei fragile *Italia delle cento città*, deren meiste rational, also relativ modern verwaltet waren; nicht wenige von ihnen waren reich, weil sie viel produzierten und weil sie die internationalen Märkte und Geldgeschäfte organisierten, ja beherrschten. Sie boten ihren Bürgern immerhin Mitbestimmungsrechte und solide soziale und kulturelle Leistungen: Spitäler und Schulen, infolge der beginnenden Ausbreitung des Humanismus auch Bibliotheken und Hochschulen<sup>12</sup> – insgesamt also ein freieres und selbstbestimmteres Leben, als es damals in den meisten Teilen Europas möglich war.

Zu relativer sozialer Stabilität in den Kommunen hat ein im 13. und 14. Jahrhundert entwickeltes eigenartiges System der Verpachtung landwirtschaftlicher Gebäude und Flächen beigetragen: die *mezzadria* (Halbpacht).<sup>13</sup> Dabei einigten sich der Eigentümer und der Pächter vertraglich auf eine Teilung (meist zur Hälfte) der Produkte, der Kosten und der Gewinne. Die Kommunen haben solche Verträge geschlossen oder begünstigt.

Zu den Ergebnissen gehörten eine weitere direkte Verbindung zwischen Stadt und Land, eine weitgehende Interessen-Identität zwischen Besitzern und Pächtern und ein eigenartiger Typ von Pächtern, welche an der Erwirtschaftung von Gewinnen selbst direkt interessiert waren und darum relativ selbständige Bauern wurden. In einer so gestalteten Landwirtschaft herrschte relativer sozialer Friede. Den Interessen ihrer Partner entsprach eine vielfältige Mischwirtschaft mit Getreide, Obst und Gemüse, Öl und Wein, welche auch die Landschaften jahrhundertlang geprägt hat, vor allem in der Toskana, in Umbrien und in den Marken. Trotz der Umbrüche im 19./20. Jahrhundert haben sich manche der damaligen Strukturen und Mentalitäten erhalten, worauf z. B. ein eigentlich politischer, großer Journalist, der Toskaner Indro

---

Italien wieder verwendet worden: Seit 1926 bezeichnete er den seitdem von der Regierung ernannten Bürgermeister, an dessen Stelle seit dem Sturz des Faschismus wieder der (seitdem gewählte) *sindaco* trat.

12 In Italien, wo es vor 1300 bereits die Universitäten Salerno, Bologna und Neapel gab, sind in der ersten Hälfte des Trecento drei weitere entstanden: Rom 1303, Perugia 1308 (beide päpstlich), 1343 Pisa (durch die noch selbständige Kommune, doch mit der damals üblichen päpstlichen Gründungsbulle), 1391 folgte Ferrara (Este). Im Quattrocento folgten Turin (1405), Parma (1422) und Catania (1444), sodass Italien damals das Land mit den meisten Universitäten war. Vgl. Grendler 2002.

13 Sabelberg 1975; Dörrenhaus 1976.

Montanelli, oft hingewiesen hat, die Aktivität vieler mittlerer Unternehmer in jenen Regionen auch aus der Mezzadria-Mentalität herleitend.

Doch alle diese modernisierenden Entwicklungen wurden, wie gesagt, in Nord- und Mittelitalien vollzogen, d. h. zwischen Mailand, Genua, Venedig, Florenz und Siena, nur zeitweise auch bis Rom. Zwischen diesen Metropolen hatten sich etliche mittlere und viele kleinere Zentren entwickelt: Von den ersten seien erwähnt Como, Cremona und Lodi, Brescia und Bergamo, Mantua und Ferrara, Verona und Padua, Arezzo, Lucca und Pisa, Perugia. Ihre Stadtbilder sind bis heute von der damaligen Urbanistik geprägt, und das gilt ebenso für viele der kleineren Städte.

Ganz anders war die Situation im Süden und auf den Inseln, d. h. in den Königreichen Neapel, Sizilien und Sardinien, wo die Dynastien der Staufer, der Anjou und der Aragonesen den Feudalismus und die gesellschaftliche Immobilität belassen oder befestigt haben;<sup>14</sup> auch in den südlichen Teilen des Kirchenstaates entwickelten sich nur schwache kommunale Autonomien. Insofern ist im späten Mittelalter die sozio-kulturelle Zerteilung der Halbinsel verfestigt worden, die Probleme des Mezzogiorno sind nicht von gestern oder heute.<sup>15</sup>

Die Kommunen waren, ungeachtet mancher päpstlicher Förderung, säkulare Gründungen gewesen; auch das unterschied sie innovativ von den meisten Institutionen im damaligen Europa. Trotzdem war das soziale und kulturelle Leben noch überall von der katholischen Kirche geprägt<sup>16</sup>, deren Symbiose mit Italien bereits erwähnt wurde. Zusammen mit der Erinnerung an die Antike war die Kirche Trägerin der Rom-Idee, welche eine der wenigen einheitstiftenden Kräfte war. Die Präsenz der Kirche war auch deshalb so stark, weil ihre Organisation die der Spätantike geblieben war: Jede Stadt hatte ihren Bischof. Ebenso entsprachen den meisten Zünften oder ähnlichen Institutionen fromme Bruderschaften, meist mit eigenen Kapellen.

Das kirchlich-stadtgesellschaftliche Novum des Trecento waren die inzwischen konsolidierten Bettelorden: Franziskaner, Dominikaner, Augustiner, Serviten (*servi Mariae*) und Karmeliter. Anders als die alten monastischen Orden waren sie genossenschaftlich, geradezu demokratisch organisiert, den neuen Verfassungsformen der Stadtbürger angepasst. Sie wirkten, auch insofern anders als die alten Orden, stets in den Städten (besonders breit eben in Ober- und Mittelitalien) und wendeten sich in Seelsorge und Predigt direkt an

---

14 Vgl. aus der überaus reichen Lit.: Esch/Kamp 1996; Herde 1979.

15 Galasso 1965; Villari 1971; Backman 1995; Vöchting 1951. Aus der älteren Literatur sind hervorzuheben die grundlegenden Werke von Villari 1878 und Fortunato 1882.

16 Miccoli 1974; Alberigo 1996.

deren Bevölkerung, für deren gewachsene Zahl die älteren Pfarren nicht mehr ausreichten. Im Trecento entstanden ihre großen Kirchen und Klöster, nicht wenige von ihnen mit weitaus mehr als 100 Mitgliedern: Man denke an Florenz mit SS.ma Annunziata (Serviten), S. Croce (Franziskaner), S. Marco und S. Maria Novella (Dominikaner) und S. Maria del Carmine (Karmeliter), d. h. mit Kloster-Komplexen, welche auf die gesamte soziale und kulturelle Entwicklung der Stadt prägend eingewirkt haben.<sup>17</sup> Den Mönchen dieser Klöster vertrauten viele Bürger, gerade die reichen, sich und ihre Gräber und Stiftungen an; von den Predigern und Beichtvätern in den Köstern erwarteten sie sich Wegweisungen – auch in den Wirren der Zeit, und deren gab es trotz der guten kommunalen Strukturen nicht wenige.

Um die Mitte des Trecento (1347/48) wütete die Pest in der Mehrzahl der italienischen Städte; Mailand gehörte zu den wenigen, die verschont blieben.<sup>18</sup> Aber in den meisten anderen, so auch in Florenz und Venedig, wurden alle Schichten der Bevölkerung dezimiert; die Einwohnerzahl von Florenz z. B. sank von ca. 90.000 ungefähr auf die Hälfte. Viele Berufe starben vorübergehend aus und die Notstandsmaßnahmen der Städte kosteten sehr viel Geld. Nur für kurze Zeit allerdings hat die Pest die vielen Streitigkeiten unterbrochen, welche auf der *Italia dei comuni* lasteten. Denn gute Verfassungen können weder stets den inneren Frieden bewahren noch imperialistische Absichten verhindern. Die größeren Stadtrepubliken begannen, die kleineren in ihrer Nähe zu unterwerfen und dadurch auf größere Flächenstaaten hinzuwirken; und in vielen Städten entluden sich sowohl Konflikte zwischen verschiedenen Magnaten-Familien als auch zwischen den Magnaten einerseits und andererseits dem *popolo*, d. h. dem in den Zünften organisierten Mittelstand, der oft vom *capitano del popolo* geführt wurde. Die Unterschichten blieben meist ausgeschlossen, in Florenz erkämpften sie sich 1378 (*tumulto dei ciompi*) eine maßvolle Beteiligung am Stadtregiment.

## Die Signorien

Diesen Konfrontationen waren die meisten Gemeinden auf Dauer nicht gewachsen, und darum erfolgte seit 1300 immer öfter die Umgestaltung zur *Signoria*, ein Prozess, der schon um 1250 begonnen hatte. Ein *Signore*, meist ein Adelliger und/oder Führer einer innerstädtischen Partei (so z. B. in Mantua 1328 Luigi Gonzaga gegen die Familie Bonacolsi), setzte sich als Stadtherr durch, oft in blutigen Kämpfen, manchmal für den *popolo* gegen die Magnaten auftretend, manchmal umgekehrt. Diese *Signori* setzten dann meist eine zentralistische Verwaltung mit gut organisierter Polizei und Steuerpoli-

---

<sup>17</sup> Paatz 1940–1953.

<sup>18</sup> Bergdolt 1994; über Boccaccios literarische Beschreibung der Seuche in Florenz s. 57–60.

tik durch, d. h. nach den Kommunen eine zweite staatlichere Form politischer Modernität, welche den inneren Frieden sicherte, aber die Freiheiten einschränkte. Die *Signoria* sorgte auch für gut geplante, weithin an den Staatszielen ausgerichtete Urbanistik, in vielen Städten leistete sie den Übergang von den mittelalterlichen Formen zur Renaissance.<sup>19</sup>

Von den größeren Städten behielt nur Florenz das oligarchische Regiment der Zünfte, welche 1292 den Adel von der Macht ausgeschlossen hatten (*Ordinamenti di Giustizia: 12 Arti maggiori, 9 Arti minori*). 1378 wurden aus dem aufbegehrenden *popolo minuto* zwei weitere *Arti* integriert. Auf der Beibehaltung der Regierung durch die Zünfte (*Arti*) basierte die Staatspropaganda von der *Libertas florentina*, die eigene Republik wurde mit der antik-römischen verglichen.

Die *Signori* wussten im Allgemeinen auch die Expansion nach außen besser zu organisieren als die Kommunen; von ihnen kamen die stärksten Initiativen zur Bildung größerer Staaten. Aber das starke Florenz konnte mithalten: durch die Annexion von Pistoia 1329, San Miniato 1347, Prato 1351, Volterra 1361, Arezzo 1384; 1406/11 folgten Cortona und Pisa. Das waren erste Schritte zum toskanischen Flächenstaat. Schon etwas früher hatte die stets militärisch starke Adels-Republik Venedig mit der Expansion auf der *terra ferma* begonnen (Treviso 1338), die aber dann durch konkurrierende Kräfte (vor allem Genua und Mailand) noch mehr als ein halbes Jahrhundert aufgehalten wurde.

In Mailand hatten die Visconti<sup>20</sup>, d. h. der Hauptzweig dieser Magnatenfamilie, seit 1310 mit Hilfe Heinrichs VII. die stärkste *Signoria* errichtet. In der Mitte des Trecento war ihre Herrschaft bis Alessandria und Vercelli, Como, Cremona und Lodi, ja bis Parma ausgedehnt; sie wurde durch zahlreiche Burgen gesichert und durch Kanäle erschlossen. Am Ende des Jahrhunderts war der Staat unter Gian Galeazzo Visconti der stärkste und reichste Italiens und drohte, dessen Polyzentrismus aus den Angeln zu heben; nur eine Koalition der anderen Staaten vermochte ihn noch zu begrenzen. Gegen Mailand konnte Venedig, welches 1405 Padua und Verona unterwarf, seine Expansion bis in die Lombardei ausdehnen (Brescia und Bergamo 1428), sodass in Oberitalien zwei oder, wenn man das periphere Herzogtum Savoyen mitzählt, drei mittelgroße Staaten bestanden. Wie die meisten der damaligen Aufsteiger haben die Visconti Intellektuelle gefördert und benutzt: Petrarca

---

19 Vor allem am Beispiel von Ferrara, wo die Familie Este um 1240 ein erstes Mal und dann definitiv seit ca. 1320 ihre *Signorie* durchsetzte, hat Jacob Burckhardt die klassische Darstellung dieser epochalen Entwicklung geschrieben: Burckhardt 1860, I. Abschnitt. S. aus der neueren Literatur Reinhardt 2003, Kap. III, IV.

20 Über sie und die nachfolgend genannten, zum Prinzipat aufsteigenden Familien: Reinhardt 1992.

lebte 1353–1361 an ihrem Hof, 1354 war er ihr Gesandter in Venedig, 1356 in Prag (am Hof Karls IV.), 1361 in Paris.

In Verona regierten die Della Scala (Scaligeri) von 1277 bis 1386, damals wurde die reiche Stadt von den Visconti, 1405 dann, wie gesagt, von Venedig erobert. Das ebenfalls große und reiche und zudem wegen seiner Universität bedeutende Padua wurde von 1318 bis 1405 von den Carrara regiert, welche seit 1368 Petrarca bewirteten und ihm die bekannte Villa in Arquà am Rande der Eugeneischen Hügel überließen. Die Este in Ferrara (seit 1289 auch in Modena) und die Gonzaga in Mantua wurden schon erwähnt, von den weiteren Signorien sind zu nennen die der Malatesta in Rimini und Pesaro (bis 1503 resp. 1445) und die der Gherardesca in Pisa (bis ca. 1300). Die Stadt fiel dann an andere Signori und wurde 1406 von Florenz erobert, dem sich auch die Gherardesca mit den ihnen verbliebenen kleineren Territorien unterwarfen.

Ebenso wenig wie die Kommunen besaßen die Signorien Legitimität. Auch sie beruhten auf politischen Entscheidungen und auf deren oft gewaltsamer Durchsetzung. Aber die neuen *Signori* wollten für ihre Familie Herrschaft auf Dauer. Sie wollten *Principi* werden; und dazu bedurften sie einer Legitimität, für die weder das Lob höfischer Dichter noch großzügige Kunstpatronage genügte. Man brauchte die Bestärkung durch die Inhaber alter Legitimität, letztlich durch die deutschen Kaiser/Könige oder durch die Päpste. Die deutschen Herrscher des 14. und 15. Jahrhunderts haben sich darauf eingelassen, weil sie dafür finanzielle Leistungen erhielten und wenigstens ihre rechtliche Stellung in Italien anerkannt wurde<sup>21</sup>, sie blieb es bis 1806!

Matteo Visconti hatte schon 1294 vom kurz regierenden König Adolf (von Nassau) die Ernennung zum Reichsvikar in Mailand erreicht; ein Jahrhundert später, 1395, wurde Gian Galeazzo durch König Wenzel (von Luxemburg) Herzog von Mailand. Die Este waren seit 1329 in Ferrara (päpstliches Lehen) päpstliche Vikare; Borso d'Este wurde 1471 von Papst Paul II. zum Herzog von Ferrara ernannt, nachdem er schon 1452 von Kaiser Friedrich III. denselben Titel für Modena und Reggio erhalten hatte. 1433 wurde Gianfranco Gonzaga durch König Sigismund Markgraf von Mantua, den Herzogstitel erhielt erst Federico I. 1530 von Kaiser Karl V., welcher zwei Jahre später den gleichen Titel für Florenz an Alessandro de' Medici verlieh.

Bis dahin war das auch im Quattrocento weiter expandierende Florenz Republik geblieben, doch die älteren Medici hatten unter Giovanni di Bicci M. (gest. 1429) und vollends unter Cosimo il Vecchio (gest. 1464) eine De-facto-Signorie durchgesetzt<sup>22</sup>, die jedoch 1494 und 1527 revolutionär erschüttert wurde. Erst die Restitution durch Karl V. erhob den Staat von Florenz zum Herzogtum, und dessen erster bedeutender Monarch, Cosimo I., erhielt

---

21 Pauler 1997.

22 Walter 2003; Cleugh<sup>8</sup>1997.



1569 von Papst Pius V. den Titel des Großherzogs der Toskana. Vorausgegangen war 1555 die Eroberung der Republik Siena, wie oft in der Geschichte von den Signorien zu den Prinzipaten legitimierte die Verleihung des letztgenannten Titels einen militärischen Sieg.

Doch damit haben wir weit über die Zeit Petrarcas hinaus geschaut. Zu ihr ist zusammenfassend zu sagen, dass die Kommunen und Signorien des Trecento in Nord- und Mittelitalien jene neuartige Staatlichkeit eingeleitet haben, welche zum gleichgewichtigen »System« italienischer Staaten im Quattrocento und damit zur relativen politischen Modernität der Renaissance geführt hat.<sup>23</sup> Doch diesem, durch den Frieden von Lodi 1454 sanktionierten System war ein Konzentrationsprozess vorausgegangen, vor allem aufgrund der Expansionen von Mailand, Florenz und Venedig, in geringerem Maß von Genua und Siena, sodann infolge der Wiederherstellung des Kirchenstaates, die nach der Mitte des Trecento von Kardinal Albornoz begonnen worden war und nach der definitiven Rückkehr der Päpste nach Rom (Martin V., 1418) vollendet werden konnte. 1454 einigten sich Mailand, Venedig und Florenz samt deren Verbündeten: Es wurde eine *Liga italica* gegründet, welcher der Kirchenstaat und das Königreich Neapel beitraten. Die fünf größeren Staaten einigten sich damit auf eine Politik des Gleichgewichts, wie sie besonders Lorenzo il Magnifico vertrat. Kleinere Staaten schlossen sich an. Aus dem Polyzentrismus der »hundert Gemeinden« war der von fünf/sechs größeren und ca. zehn kleineren Staaten entstanden, der trotz mancher Veränderung Italiens Geschichte bis zum Risorgimento geprägt hat.

---

23 Valeri 1942; Galasso 1979, 110–113 und öfter; Bertelli 1985; Reinhardt 2003, Kap. II; Lill, in: Altgeld/Lill 2004, 123–140.

## Bibliographie

- ALBERIGO, Giuseppe, »Italien«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, 5. Bd, 3. Aufl., Freiburg 1996, Sp. 655–693
- ALTGELD, Wolfgang; LILL, Rudolf, *Kleine italienische Geschichte*, Stuttgart 2004; Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2005, 15–121
- BACKMAN, Clifford R., *The decline and fall of Medieval Sicily: politics, religion, and economy in the reign of Frederick III, 1296–1337*, Cambridge [u.a.] 1995
- BERGDOLT, Klaus, *Der schwarze Tod in Europa. Die große Pest und das Ende des Mittelalters*, München 1994
- BERTELLI, Sergio, *Le corti italiane del Rinascimento*, Milano 1985
- BURCKHARDT, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860 (zahlreiche Auflagen)
- CAPITANI, Ovidio, *Storia dell'Italia medievale*, Roma/Bari 1988
- CLEUGH, James, *Die Medici: Macht und Glanz einer europäischen Familie*, München<sup>3</sup> 1997
- DEVOTO, Giacomo, »Il dibattito linguistico nella visione dantesca e nella risorgimentale«, in: *Atti del XLII Congresso di storia del Risorgimento italiano* (Ravenna, 2–5 ottobre 1965), vol. 10, Roma 1966, 17–27
- DILCHER, Gerhard, *Die Entstehung der lombardischen Stadt*, Aalen 1967
- DÖRRENHAUS, Fritz, *Villa und Villeggiatura in der Toskana: eine italienische Institution und ihre gesellschaftsgeographische Bedeutung. Mit einer einleitenden Schilderung »Toskanische Landschaft«*, Wiesbaden 1976
- ESCH, Arnold; KAMP, Norbert [Hrsg.], *Friedrich II.*, Tübingen 1996
- FORTUNATO, Giustino, *La questione demaniale nelle province meridionali*, Roma 1882
- GALASSO, Giuseppe, »L'Italia come problema storiografico«, in: Ders. [Hrsg.], *Storia d'Italia* (Introduzione), Torino 1979 (ristampa 1996)
- GALASSO, Giuseppe, *Mezzogiorno medievale e moderno*, Torino 1965
- GRENDLER, Paul C., *The universities of the Italian Renaissance*, Baltimore 2002
- Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte. Daten, Fakten, Zusammenhänge*, 34. Aufl., Köln 2005
- HAVERKAMP, Alfred, »Italien im hohen und späten Mittelalter 1056–1454«, in: Schieder, Theodor [Hrsg.], *Handbuch der europäischen Geschichte*, Bd. 2, Stuttgart 1987, 549–681
- HERDE, Peter, *Guelfen und Neoguelfen*, Frankfurt a. M. 1980
- HERDE, Peter, *Karl von Anjou*, Stuttgart 1979
- JONES, Philip, *The Italian City State, From Comune to Signoria*, Oxford 1997
- KELLER, Hagen, *Signori e vassalli nell'Italia delle città*, Torino 1995

- KELLER, Hagen, *Adelsgesellschaft und städtische Gesellschaft in Oberitalien*, Tübingen 1979
- MANSELLI, Raoul, »Il sistema degli stati italiani dal 1250 al 1454«, in: Galasso, Giuseppe [Hrsg.], *Storia d'Italia*, vol. IV: Comuni e Signorie: istituzioni, società e lotte per l'egemonia, Torino 1981, 177–263
- MICCOLI, Giovanni, »La storia religiosa«, in: Romano, Ruggiero [Hrsg.], *Storia d'Italia*, II: Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII, vol. 1, Torino 1974, 429–1079
- PAATZ, Walter; PAATZ, Elisabeth, *Die Kirchen von Florenz*, 5 Bände, 1940–1953
- PAULER, Roland, *Die deutschen Könige und Italien im 14. Jahrhundert*, Darmstadt 1997
- QUONDAM, Amedeo, *Petrarca. L'Italiano dimenticato*, Milano 2004
- REINHARDT, Volker, *Geschichte Italiens: von der Spätantike bis zur Gegenwart*, München 2003
- REINHARDT, Volker [Hrsg.], *Die großen Familien Italiens*, Stuttgart 1992
- SABELBERG, Elmar, *Der Zerfall der Mezzadria in der Toscana urbana: Entstehung, Bedeutung und gegenwärtige Auflösung eines agraren Betriebssystems in Mittelitalien*, Köln 1975
- SCHULZE, Thies, *Dante Alighieri als nationales Symbol Italiens 1793–1915* (Bibl. des Dt. Hist. Inst.s in Rom, Bd. 109), Tübingen 2005
- SEIBT, Ferdinand, *Karl IV. Ein Kaiser in Europa 1356 bis 1378*, München 1985 (Neuausgaben 1994, 2003)
- STOOB, Heinz, *Kaiser Karl IV. und seine Zeit*, Graz 1990
- VALERI, Nino, *La libertà e la pace. Orientamenti politici del rinascimento italiano*, Torino 1942
- VILLARI, Pasquale, *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Firenze 1878
- VILLARI, Rosario, *Il Sud nella storia d'Italia*, Bari 1971
- VÖCHTING, Friedrich, *Die italienische Südfrage: Entstehung und Problematik eines wirtschaftlichen Notstandsgebietes*, Berlin 1951
- WALTER, Ingeborg, *Der Prächtige. Lorenzo de' Medici und seine Zeit*, München 2003



Abb. 10: Porträt Petrarca





Abb. 11: Porträt Dantes



Andreas Kablitz

## Aufbruch zur Neuzeit? Petrarca und das Ende des Mittelalters<sup>1</sup>

Vor zwei Jahren, 2004, gedachte man der 700. Wiederkehr des Geburtstags von Francesco Petrarca. An vielen Orten der Welt fanden aus diesem Anlass zahlreiche Veranstaltungen unterschiedlichster Art statt. Offenkundig ist die Erinnerung an Petrarca auch nach Jahrhunderten noch immer lebendig. Dabei ist es gar nicht einfach, in knappen Worten ein Profil seiner Person zu entwerfen. Dem steht ihre Vielfältigkeit entgegen. Petrarca war, gewiss, vor allem Schriftsteller, der Autor eines umfänglichen lateinischen und volkssprachlichen Werks, er hat theoretische Schriften neben literarischen Texten verfasst, aber er war ebenso Diplomat, und er war ein Mann der Kirche, der die niederen Weihen erhalten hat.

Was aber hat die Erinnerung an ihn, der mit seinen Lebensdaten zwischen 1304 und 1374 einen Großteil des 14. Jahrhunderts ausfüllt, bis in die Gegenwart wach gehalten? Fragt man nach dem dominierenden Bild, das man in den erwähnten Feiern zu seinem Jubiläumsjahr 2004 gezeichnet hat, so war es zweifelsohne das Porträt Petrarcas als eines der ersten, wenn nicht des ersten modernen Menschen. Zumindest für den deutschsprachigen Kulturraum lässt sich die Entstehungsgeschichte einer solchen Deutung der historischen Rolle Petrarcas unschwer rekonstruieren. Es war in hohem Maße der Baseler Historiker Jacob Burckhardt mit seinem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute immer wieder aufgelegten Buch *Die Kultur der Renaissance in Italien*, der ihm zu einem solchen Ruf verholfen hat. Ganz ausdrücklich nennt Burckhardt Petrarca einen »der frühesten völlig modernen Menschen«<sup>2</sup>. Woran aber bemisst sich für ihn diese Modernität Petrarcas? Die am leichtesten zugängliche Antwort auf diese Frage findet man vielleicht in der Überschrift des IV. Abschnitts von Burckhardts Buch: »Die Entdeckung der Welt und des Menschen«<sup>3</sup>. In ihrem Zeichen lässt Jacob Burckhardt die Neuzeit beginnen. Die Entdeckung der Welt, das meint zunächst die empirische Hinwendung zur Natur. Befreit von aller klerikalen Bevormundung und nicht mehr gebunden an bloße Buchgelehrsamkeit habe der Mensch sich nun endlich den wahren Blick auf seine Welt erobert, und dieser theoretischen Ent-

---

1 Vortrag anlässlich der Jahresversammlung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (München, 31. Mai 2006); leicht geänderte Fassung.

2 Burckhardt 1985, 202.

3 Ebd., 191.

deckung der Welt ist schließlich auch die geographische einer Neuen Welt gefolgt. Doch das neue Weltverhältnis des Menschen der Renaissance beschränkt sich nicht auf eine theoretische Einstellung, es meint ebenso eine ästhetische. Erst jetzt, so Burckhardt, habe der Mensch es gelernt, die wahre Schönheit der Natur zu erkennen. Die Natur dient ihm nicht mehr nur als Ausweis der Vollkommenheit ihres Schöpfers, als ein Instrument der Erkenntnis von Gottes Macht und Herrlichkeit, sondern im unmittelbaren Genuss ihrer Schönheit erfährt der Mensch in der Natur nun eines seiner tiefsten Erlebnisse. Gewissermaßen die Funktion einer Geburtsurkunde dieser modernen Landschaftserfahrung nimmt für Burckhardt ein Brief Petrarcas ein, der Brief, in dem er von seiner Besteigung des Mont Ventoux in der Provence berichtet<sup>4</sup>. Ich möchte mich nun hier im Folgenden nicht mit den Einzelheiten einer philologischen Exegese dieses Textes beschäftigen. Denn nicht nur ist bis heute zutiefst umstritten, ob Petrarca je den beschwerlichen Aufstieg auf den unzugänglichen Gipfel in Angriff genommen hat, den wir heutzutage wohl weit eher als eine der Klippen der Tour der France kennen. Eine präzisere Lektüre von Petrarcas Brief würde recht rasch auch eine Deutung erschüttern müssen, die darin das Dokument einer in sich selbst ruhenden und genießenden Betrachtung der Natur vermutet. Petrarcas Ventoux-Epistel kennt diese Natur noch immer als ein Medium der moralischen Selbstreflexion eines Christenmenschen. Doch nicht die Relativierung oder Korrektur von Burckhardts Petrarca-Bild soll uns für den Augenblick interessieren, sondern dieses Bild selbst, weil es eine so große Wirkung erzielt hat.

Zu diesem Bild zählt auch die zweite Facette jener Entdeckungen, mit denen Burckhardt die Neuzeit beginnen lässt, nämlich die Selbstentdeckung des Menschen. Von nun an habe der Mensch sich nicht mehr nur als Gottes Geschöpf verstanden, dessen Wesen sich vor allem über die Beziehung zu seinem Schöpfer bestimmt, jetzt habe der Mensch sich vielmehr als ein autonomes Wesen erkannt, dessen Tiefe es allererst zu erkunden galt. Zu einem Wegbereiter und Gründervater dieser neuzeitlichen Individualität und Subjektivität schien Petrarca vor allem seine Lyrik zu prädestinieren. In seinem *Canzoniere*, einem 366 Gedichte umfassenden Liederbuch, entfaltet das Ich dieses Textes in schier unendlichen Variationen alle Freuden, aber vor allem Leiden einer unerfüllten Liebe zu Madonna Laura, von der sein Begehren noch über ein ganzes Jahrzehnt selbst dann nicht lassen kann, als der Tod sie dahingerafft hat. Petrarcas, wenn man so sagen will, ›Vorgänger‹ Dante hatte die Legitimität der Rede über die eigene Person noch an recht strikte Bedingungen gebunden. Einzig wenn man damit anderen von Nutzen ist, wenn man ihnen zum Vorbild gereichen kann oder wenn es große Gefahren oder Schande abzuwehren gilt, besitzt man das Recht, über sich selbst zu sprechen. Von solchen Restriktionen scheint bei Petrarca nicht viel übrig geblie-

---

4 Ebd., 204 f.

ben zu sein. Gänzlich unbekümmert scheint sich hier ein Ich zu Wort zu melden, das die Höhen und Tiefen der Begegnung mit seiner Geliebten besingt. Aber auch mit der Veröffentlichung seiner über die Jahre hinweg geführten und viele Bände umfassenden Korrespondenz hat sich dieser Autor gleichsam ein Denkmal seines eigenen Lebens gesetzt. Doch zumal der lyrische Dichter ist dem 19. Jahrhundert als Wegbereiter jener Subjektivität erschienen, in der es in erheblichem Maße seine eigene Identität aufsuchte. Kein geringerer als Hegel hat schon vor Burckhardt in seinen *Vorlesungen zur Ästhetik* an Petrarca die, wie er sagt, »Freiheit der in sich selbst geadelten Empfindung«<sup>5</sup> gerühmt. Erneut lässt ein genauerer Blick auf Petrarcas Lyrik Zweifel an einer solchen Sicht aufkommen. Denn sein *Canzoniere* steht durchaus nicht im Zeichen der Freiheit, sondern schildert die Liebe als Gefangenschaft in einem Affekt, dessen Fragwürdigkeit dem Ich durchaus bewusst wird und von dem er sich doch aus eigener Kraft nicht zu befreien vermag, bis ihm am Ende, in der Schlussequenz des Zyklus', Gottes Gnade jene Freiheit zurückgibt. Diese Lyrik erkundet weit weniger das abgründige Wesen eines Ichs auf der Suche nach sich selbst, sie ist vielmehr noch immer Arbeit am Konflikt zwischen Affekt und moralischer Norm; und der personifizierte Amor, der allenthalben die Geschicke des dem Eros verfallenen Ichs regiert, erscheint weit eher als eine fremde Macht, die von diesem Ich Besitz ergriffen hat, statt die ureigenste Identität dieses Ichs auszumachen. Doch gerade die hier nur skizzierten, aber kaum zu leugnenden Diskrepanzen zwischen Petrarcas Text selbst und jener Deutung seiner Person und seines Werks, welche das 19. Jahrhundert prominent gemacht hat, werfen die Frage auf, warum diese Deutung eine solche Erfolgsgeschichte haben konnte. Blickt man indessen noch einmal auf die Kategorien zurück, in deren Zeichen Jacob Burckhardt Petrarca zum Wegbereiter der Moderne erklärte, dann ist nicht zu übersehen, dass hier Begriffe im Spiel sind, welche das Selbstverständnis von Burckhardts eigener Zeit zutiefst prägen. Was jene Neuzeit, als deren Geburtshelfer Petrarca bei Burckhardt in Erscheinung tritt, recht eigentlich begründet, das ist ein Bündnis von Freiheit und Wahrheit. Der von aller Fremdbestimmung befreite Mensch entdeckt mit seinem nun unverstellten Blick das wahre Wesen der Welt und seiner selbst. Was Burckhardts Bild der Neuzeit konstituiert, ist das Erbe der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, zu deren Ahnherrn der Petrarca des 14. Jahrhunderts damit recht bruchlos gerät. Mit der Figur seines Francesco Petrarca schafft sich Burckhardt die Entstehungsgeschichte seiner eigenen Epoche, um nicht zu sagen: ihren Ursprungsmythos.

Nun ist freilich nicht zu übersehen, dass Burckhardt mit dieser Deutung schon selbst in gewisse Schwierigkeiten gerät. Denn jene erste Phase der Neuzeit, die er durch Petrarca einläuten lässt, trägt ja auch bei ihm den bis

5 Hegel 1986, 241.

heute für diese Zeit geläufigen Namen der Renaissance. Burckhardt hat ihn selbst nicht entwickelt oder gar erfunden, sondern vor allem von dem französischen Historiker Jules Michelet übernommen. Renaissance als ein Epochenbegriff aber verweist, damals wie heute, vor allem auf eine neue, zuvor unbekannte Bedeutsamkeit antiker Kunst und Kultur für die Zeitgenossen Petrarcas und ihre Nachfolger. Zumal in bildender Kunst und Literatur der Renaissance gewinnen antike Vorbilder eine neue prägende, ja normative Kraft. Eben hier aber beginnen Burckhardts Schwierigkeiten. Denn wenn es die Errungenschaft der Neuzeit ist, den Durchbruch zur wahren Erkenntnis der Welt geschafft zu haben, wie verträgt es sich damit, dass sie zugleich auf die Altvorderen zurückgreift und in ihnen ein nachahmenswertes Ideal erkennt? Wie verhalten sich, anders und zugespitzt formuliert, Pioniergeist und Archäologie zueinander? Am Beginn des dritten Abschnitts seiner *Kultur der Renaissance in Italien*<sup>6</sup> stellt sich Burckhardt diesem offenkundigen Problem. Es ist hier nicht der Ort, den ein wenig feierlichen, um nicht zu sagen etwas pompösen sprachlichen Gestus des Näheren zu betrachten, der Burckhardts Rede an dieser Stelle kennzeichnet und der in seiner Umständlichkeit doch nur ein Symptom des Dilemmas ist, in dem er sich befindet. So überrascht es auch nicht sonderlich, dass die angebotene Lösung sich letztlich als Scheinlösung erweist. Während das Wesen der Dinge der sich neu formierenden kulturellen Welt, so heißt es bei Burckhardt, auch ohne die Rückbesinnung auf die Antike verständlich gewesen wäre, bedurfte es doch einer Äußerungsweise, um es zur Darstellung zu bringen, und eben diese habe man der Antike entlehnt. Antikes Kulturerbe gerät auf diese Weise gewissermaßen zu einem Medium der Darstellung innovativer Gedanken, aber genau dieser Zusammenhang zwischen beidem bleibt im Grunde uneinsichtig. Burckhardts Idee von der Renaissance, die für ihn so etwas wie die Stunde Null der Geschichte mitten in der Geschichte bedeutet, bricht sich letztlich an einem konkurrierenden Epochenverständnis, das unter der Renaissance vor allem die Wiedergeburt der Antike versteht.

An dieser Stelle aber kommt wiederum Petrarca ins Spiel. Jener historischen Deutung, welche die Neuzeit mit der Wiederbelebung der Antike beginnen lässt, liegt die uns vertraute Periodisierung der Geschichte in Altertum, Mittelalter und Neuzeit zugrunde, die bis auf den heutigen Tag unsere Wahrnehmung der Vergangenheit maßgeblich prägt. Genau diese Dreiteilung der Geschichte aber geht eben auf Petrarca zurück. Er war der Erste, der von einem *medium tempus*, von einer mittleren Zeit sprach und davon die Antike absetzte und zugleich ein vermutlich vor allem mit ihm selbst beginnendes, neues Zeitalter unterschied. Dieses Periodisierungsmodell hat einen ungeheuren Erfolg gehabt, und Petrarca wäre wahrscheinlich kaum der Ehrentitel

---

6 Burckhardt 1985, 117.

eines Begründers der Neuzeit zugefallen, hätte er nicht selbst dieses Modell der Geschichtsbetrachtung aus der Taufe gehoben.

Abstrakt betrachtet wirkt der grandiose Erfolg der Einteilung der Geschichte in eine alte, eine mittlere und eine neuere Epoche nicht zuletzt deshalb ein wenig verwunderlich, weil die drei Begriffe im Grunde etwas leer, ja fast ein wenig willkürlich erscheinen. Doch dieser Eindruck verflüchtigt sich, sofern man die impliziten Wertungen in Rechnung stellt, die dieser, von Petrarca definierten, Periodisierung der Geschichte zugrunde liegen. Der Fluchtpunkt des Schemas ist die Neuzeit. Sie erscheint als das Zeitalter der Überwindung all jener Defizite, welche das Mittelalter mit sich gebracht habe. Im Bund mit dem Altertum tritt die Neuzeit also an, die Lebensverhältnisse zu verbessern, um sie schließlich auch über jenen Stand hinaus zu optimieren, den sie schon in der Antike besaßen und den das Mittelalter schuldhaft verspielt hat.

Das diesem Muster historischer Deutung zugrunde liegende Verständnis des Neuen als des Guten und Besseren ist der Moderne in der Tat zutiefst zu Eigen. Am sichtbarsten kommt die betreffende Überzeugung wohl im Glauben an den Fortschritt zum Ausdruck. Von der Politik erwarten wir Reformen, und in Wirtschaft wie Wissenschaft bestimmt Innovation unser Handeln oder doch zumindest unsere Erwartung. Auch die Kunst kann Geltung nur beanspruchen, wenn sie originell ist, hinter welchem Begriff sich nur ein weiterer Name für das Neue verbirgt. Es bleibe nicht unerwähnt, dass man im Zeichen der so genannten Postmoderne Zweifel an der fortwährenden Geltung des Neuen als des Guten und Besseren angemeldet hat. In der Tat melden sich mancherorts Skepsis und wohl auch Protest gegen den Glauben an einen stets progredierenden Fortschritt zu Wort. Ebenso hat man für die Kunst das Ende einer Fixierung auf das Neue als Garantie ästhetischer Qualität diagnostizieren wollen. Die etwa für die postmoderne Architektur in der Tat kennzeichnende Zitatkultur scheint dies zunächst zu bestätigen. Gleichwohl fragt sich, ob ein solches Kriterium hinreicht, um für die Kunst der Gegenwart die Verabschiedung des Innovationsparadigmas festzustellen. Denn derlei Zitate sind kein Privileg postmoderner Kunst. Über die Musik Gustav Mahlers, zweifellos einer der Wegbereiter der musikalischen Moderne, gibt es den Ausspruch, es sei so schwer seine Kompositionen zu spielen, denn unablässig sei man genötigt, den Hut zu ziehen, weil ein Bekannter vorbeikomme. Das Zitat der Vorgänger bietet insoweit kaum eine Handhabe, die Verabschiedung des Originalitätsparadigmas zu bestätigen; und auch in unserem Alltag besitzt das Vertrauen in das Neue als das Bessere eine recht ungebrochene Aktualität. Durch wie viele Werbespots hallt nicht der Ruf »Neu!« zur Versicherung der Überlegenheit des angepriesenen Produkts über alles Bisherige; und schließlich ist es noch nicht allzu lange her, dass man mit Formeln wie »New Labour« oder »Neue Mitte« Wahlen gewinnen konnte. Der Glaube an das Neue als das Bessere bestimmt insoweit noch immer in



einem nicht geringen Maß unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit; und dafür mag nicht zuletzt unsere Forschungsförderungspolitik als ein Kronzeugen taugen.

Aus historischer Warte betrachtet, ist die Bewertung des Neuen als des Guten allerdings alles andere als selbstverständlich. Gewiss gibt es schon in der Antike in bestimmten Kontexten die Überzeugung, dass das Neue dem Alten überlegen ist. Aus der zweiten Hälfte des 5. vorchristlichen Jahrhunderts belegen einige Zeugnisse für Wissenschaft und Kunst und nicht zuletzt für die Kriegstechnik die Hochschätzung des Neuen. Und doch ist nicht zu verkennen, dass eine solche Wertschätzung des Neuen als des Besseren auf wenige Bereiche beschränkt bleibt. Daneben steht etwa die Verachtung des *homo novus*, der soeben in die römische Senatsaristokratie aufgestiegen ist, als eines Emporkömmlings; und der *mos maiorum*, die Sitte der Vorfahren, bleibt das Leitbild des eigenen Handelns. Als eine universelle, gar die Interpretation der Geschichte insgesamt bestimmende Kategorie hat das Neue als Erstrebenswertes in der Antike und auch im Mittelalter keine Geltung besessen. Woher also stammt diese Aufwertung des Neuen?

Vermutlich unserer eigenen Erfahrungswelt am nächsten steht die Annahme, dass sich eine solche Umwertung des Neuen als des Guten durch bahnbrechende Veränderungen erklärt, durch große Innovationen, welche die Lebenswelt nachhaltig und zu ihrem entschiedenen Vorteil verändert haben. Doch würden wir solche revolutionierenden Neuerungen in der Epoche Petrarcas vergeblich suchen. Seine Zeit ist in seiner und der Zeitgenossen Wahrnehmung keine Epoche umstürzender und die Lebensbedingungen nachhaltig verbessernder Veränderungen. Im Gegenteil. Man erfährt die Gegenwart des 14. Jahrhunderts weit eher als eine Krisensituation, und die große Pest, die zur Mitte des Trecento in weiten Teilen Europas gewütet hat, erscheint den Zeitgenossen gewissermaßen als Symptom einer allgemeinen Krise. Wie aber konnte just vor diesem Hintergrund bei Petrarca ein Konzept der Geschichte entstehen, das nach einer dunklen mittleren Zeit alle Hoffnung auf den Anbruch eines neuen und überlegenen Zeitalters setzt? Ich möchte diese Frage in zwei Schritten beantworten. Ich möchte zunächst zu zeigen versuchen, dass die Aufwertung des Neuen als eines schlechthin Guten sich einem christlichen Verständnis dieser Kategorie verdankt. Und ich möchte in einem zweiten Schritt zu erklären versuchen, warum ein solches Verständnis des Neuen gerade in diesem historischen Moment, im krisengeschüttelten 14. Jahrhundert, zu einem Instrument der Deutung von Geschichte gerät.

Kommen wir zum ersten Nachweis. Dass der Gegensatz zwischen dem Alten und dem Neuen für das christliche Weltverständnis entscheidende Bedeutung besitzt, kann allein schon der Unterschied zwischen dem Alten und dem Neuen Testament zu erkennen geben, denn erst das Neue Testament versteht sich als das Evangelium, als die Gute, als die Frohe Botschaft. Dem

Alten Bund des Gesetzes ist der Neue Bund der Gnade gegenübergestellt. Im 2. Korintherbrief des Paulus heißt es: »Das Alte ist vergangen; siehe, Neues ist geworden.« Und ebenso lautet in der Offenbarung des Johannes die Verheißung dessen, der alle Tränen abzuwischen verspricht: »Siehe, ich mache alles neu.« Ich kenne keinen zweiten Text, in dem das Neue als die Quelle des Heils in gleicher Intensität gefeiert wird wie in der aus dem 13. Jahrhundert stammenden und Thomas von Aquin zugeschriebenen Liturgie des Fronleichnamfestes. In deren Hymnus *Lauda Sion* heißt es in einer Strophe: »Neuer König, neues Leben, neu Gesetz ist uns gegeben, neues Lamm und Ostermahl; und der Wahrheit muss das Zeichen, Altes vor dem Neuen weichen; Nacht vertreibt des Lichtes Strahl.« Diese christliche Aufwertung des Neuen als des Guten gewinnt ihre Plausibilität aus einem messianischen Gedanken. Der Messias, der Erlöser, der in diese Welt kommt, um ihrem Elend ein Ende zu setzen, bricht mit allem Alten und Korrupten, das der Verderbnis anheim gefallen ist, eben weil es alt ist. Hier ist das Neue nicht ein graduell Besseres, sondern ein kategorial Anderes und Überlegenes. Wenn der Begriff des Neuen in der Begründung einer allem Voraufgehenden überlegenen Neuzeit zum Instrument historischer Deutung wird, dann bezieht er von hierher sein semantisches Potenzial zu diesem Zweck.

Aus dieser Perspektive wird auch die Dreiteilung der Geschichte in eine (gute) alte, eine (schlechte) mittlere und eine wiederum gute neue Zeit erklärlich. Denn das christliche Heilswerk hat sich stets als eine Erneuerung, als eine *Renovatio* verstanden. Zwischen dem paradiesischen Anfang und der Wiederherstellung der anfänglichen Ordnung liegt die dunkle, dem Sündenfall geschuldete Zeit des Niedergangs. Auch in dieser Hinsicht entspricht die dreigliedrige Struktur neuzeitlicher Geschichtsdeutung dem formalen Muster einer heilsgeschichtlichen Interpretation der Welt. Und wenn schließlich die Neuzeit es sich nicht nur zum Ziel setzt, die verlorene Pracht einer alten Welt wiederherzustellen, sondern diese noch zu überbieten, so ist auch dies aus Vorstellungen der christlichen Heilsgeschichte begründbar. Denn die Erlösungstat Gottes bezweckt mehr als eine bloße Restauration des Anfangs. Das Wunder der Wiederherstellung des für immer verlorenen Gegläubten führt in eine noch einmal vollkommenere Welt. Diese Überzeugung von der Überbietung des ursprünglichen Zustands durch die Heilstat Gottes kommt vielleicht mit besonderer Prägnanz in einer für den ersten Eindruck nichts als verwirrenden Formel der römischen Osterliturgie zum Vorschein. Dort ist die Rede von der *felix culpa*, von der glücklichen Schuld: Wie aber kann Adams Schuld glücklich genannt werden, wenn sie nicht nur Tod und Elend in die Welt gebracht hat, sondern auf Golgatha gar den Gottesmord zur Folge hat? Die absichtsvolle Paradoxie aber lässt sich auflösen, wenn man annimmt, dass die Tilgung von Adams Schuld durch Gottes Opfertod einen Zustand der Welt hervorgebracht hat, dessen Herrlichkeit ihren schuldhaft verspielten, ursprünglichen Zustand weit übertrifft. Hierin steckt jenes Optimierungspos-

tenzial des Neuen, das die Neuzeit mit ihrem Fortschrittsglauben, mit ihrer Überzeugung von der Perfektibilität aller Dinge, wie es im 18. Jahrhundert heißen sollte, weidlich ausgeschöpft hat.

Warum aber, die Antwort auf diese Frage bin ich bislang schuldig geblieben, warum wird ein solchermaßen verstandener Begriff des Neuen just in diesem historischen Moment, im 14. Jahrhundert, zum Instrument einer Deutung der Geschichte? Wie bereits erwähnt, ist dieses historische Modell aus der Erfahrung einer Krise heraus geboren, und diese Krise war so weitgehend, dass sie eines der Fundamente christlicher Geschichtsauffassung zu erschüttern drohte.

Das dominierende Geschichtsbild in der Antike war ein zyklisches. In der Tat ist ja unsere primäre Erfahrung mit der Zeit diejenige eines Kreislaufs: Der Zyklus der Tage und Jahreszeiten, der Jahre und Generationen bestimmt unvermeidlich unsere Wahrnehmung der Zeit. Was also lag näher, als auch den Gang der Geschichte als einen Kreislauf zu denken? Ein sinnfälliges Beispiel dafür bietet eine antike Vorstellung von der Abfolge der verschiedenen Staatsformen. Am Beginn steht das Königtum, das mit der Zeit zur Tyrannis entartet, ihr folgt die Aristokratie, die ihrerseits zur Cliquenwirtschaft verfällt, um durch die Demokratie abgelöst zu werden, die schließlich in eine Pöbelherrschaft mündet, und der Kreislauf kann von neuem beginnen. Mit dem Aufkommen eines christlichen Bildes der Welt aber waren solche zyklischen Vorstellungen unzeitgemäß geworden. Vor allem Augustinus hat in seinem Werk *Vom Gottesstaat* mit aller Entschiedenheit jegliches kreisförmige Geschichtsmodell verworfen. In Bethlehem und auf Golgatha, so führt er aus, endet alles Denken der Geschichte als eines Kreislaufs; denn die Einzigartigkeit und deshalb Unwiederholbarkeit von Gottes Menschwerdung lässt die Geschichte ausschließlich als einen linearen Verlauf vorstellen, in dessen Zentrum eben die Inkarnation steht. Augustins' Plädoyer für ein solches lineares Geschichtsbild hat großen Erfolg gehabt, der sich auch dort fortsetzt, wo die Geschichte durchaus nicht mehr in christlichen Kategorien gedacht wird. Die großen geschichtsphilosophischen Entwürfe der Aufklärung, aber auch Hegels Geschichtsphilosophie und nicht zuletzt diejenige des Marxismus sind lineare gewesen. Doch eben jenes lineare Modell, das für ein christliches Verständnis der Geschichte von kapitälem Belang ist, droht im 14. Jahrhundert seine Voraussetzungen zu verlieren.

Ein wichtiger Grund für den Plausibilitätsverlust dieses Konzeptes der Geschichte aus Sicht der Zeitgenossen ist die Desintegration des mittelalterlichen Kaiserreiches, das sich als Fortsetzung des römischen Imperiums versteht. Niemand hat dessen Auflösung so nachhaltig beklagt wie Petrarca, um ihn noch einmal so zu nennen, »Vorgänger« Dante. Man kann große Teile von Dantes Werk und nicht zuletzt seine *Göttliche Komödie* als eine Antwort auf dieses Problem verstehen. Die Ursache von Dantes Sorge war die immense geschichtstheologische Aufgabe, die er dem Imperium Romanum zuwies. Als

das Reich, in das der Sohn Gottes zur Zeit des Augustus hineingeboren wurde, fiel ihm in Dantes Deutung der Geschichte keine geringere Rolle als diejenige zu, Christi Erlösungswerk auf Erden dauerhaft zu sichern. So unternimmt Dante alle nur denkbaren argumentativen Anstrengungen, um den Zerfall des Imperiums als einen nur vordergründigen Eindruck und vorübergehenden Zustand auszuweisen. Denn der endgültige Fall dieses Imperiums wäre für Dante gleichbedeutend mit einem Rückfall der Welt in den Zustand vor ihrer Erlösung gewesen.

Anders Petrarca. Er stellt sich kompromisslos dem Faktum, dass das Römische Reich untergegangen ist. In seinem großen lateinischen Epos *Africa*, in dem er nicht allein mit Vergils *Aeneis* rivalisiert, sondern auch eine Antwort auf Dantes Geschichtstheologie gibt, behandelt er Roms Auseinandersetzung mit Karthago, schildert er den Sieg Roms über den letzten verbliebenen Gegner auf dem Weg zur Weltherrschaft. Bemerkenswerterweise lässt Petrarca in diesem Epos dem Römischen Feldherrn Scipio am Abend vor der Entscheidungsschlacht seine Ahnen erscheinen, die ihm für den folgenden Tag seinen Sieg zusichern, aber die im gleichen Zug das dereinst eintretende Ende Roms ankündigen. Die Voraussage des Sieges geht zugleich mit der Ankündigung des späteren, finalen Untergangs Roms einher, das ein Ende finden wird wie alles der Zeit Unterworfenen. Es ist eine historische Diagnose wie die sich hier abzeichnende, so sei behauptet, auf die Petrarca mit seinem Modell von Altertum, Mittelalter und Neuzeit reagiert, um die Notwendigkeit abzuwehren, die Geschichte wiederum als einen Kreislauf denken zu müssen, was christlicher Weltanschauung zutiefst widerspricht. Von hierher erklärt es sich, warum eine aus christlichem Geist geborene Kategorie des Neuen in diesem Moment zu einem Instrument historischer Deutung wird. Denn wo die dunklen Jahrhunderte, die Petrarca ausdrücklich als Finsternis bezeichnet, nur eine mittlere Zeit bilden, da ist die eine, lineare Geschichte erhalten, denn da gibt es die Möglichkeit für das Anbrechen einer neuen Zeit, die – eben ganz im vorhin erörterten christlichen Sinn dieses Begriffs – die alte, gute Zeit wiederherstellt und sogar einen überlegenen Zustand zu erreichen erlaubt. Im historischen Augenblick, in dem Petrarca dieses Geschichtsmodell entwirft, ist der Anbruch einer neuen Zeit weit mehr Programm als Diagnose, anders gesagt ist der Beginn einer Neuzeit hier weit weniger Befund als Projekt – ein Projekt übrigens, für dessen Realisierung Petrarca sich selbst die Rolle des ›Projektleiters‹ zgedacht hatte. Doch dieses Projekt ist von den Nachfolgenden zweifelsohne als exzellent evaluiert worden. Am Leitfaden von Petrarcas Geschichtsmodell hat sich ein bis heute wirksames Selbstverständnis jener Epoche herausgebildet, die sich dann in der Tat die Neuzeit nennen und auf das Neue setzen sollte. Vermutlich macht es eine der Eigenheiten und vielleicht sogar eine der Stärken der auf christlichem Boden gewachsenen Kultur aus, dass eine aus ihrem Geist geborene Kategorie sich

später, in der Aufklärung, auch gegen die christliche Offenbarungswahrheit selbst richten konnte.

Abschließend lässt sich festhalten, dass Petrarca nicht als der erste Aufklärer bezeichnet werden kann. Was ihn von diesen kategorial unterscheidet, ist vor allem das Fehlen vernunftgeleiteter Kritik als primärem Verfahren des Denkens. Stattdessen hat Petrarca, ganz unaufklärerisch, alte Autoritäten in neue Geltung gesetzt. Auch zielt sein Denken nicht auf die Konstruktion von kohärenten, rational schlüssigen Systemen. Man hat vielmehr zu Recht auf die Unsystematik seines Denkens hingewiesen. Doch was Petrarca vom Mittelalter unterscheidet, das ist jenes konsequente Programm einer Überwindung aller Unzulänglichkeiten durch die Erneuerung früherer Größe, die es schließlich gar zu übertreffen gilt; und für dieses Ziel fällt nun der eigenen Person eine immense Bedeutung zu. Das Ich ist insoweit bei Petrarca im Grunde auch nicht, wie bei Jacob Burckhardt, ein Hort der Individualität, sondern ein ›Leistungsträger‹, der sich nun nicht mehr scheut, seinen eigenen Ruhm zum Nutzen aller zu betreiben. Dies besagt übrigens auch, dass sich mit Petrarca die Aufmerksamkeit von Institutionen der Macht wie dem Römischen Reich verlagert hin zu kultureller Produktivität. Die Überwindung der als mangelhaft wahrgenommenen Gegenwart verspricht sich Petrarca vor allem von der Herstellung großartiger Werke, nicht zuletzt seiner eigenen, welche die Defizite der Vergangenheit hinter sich lassen sollen. Vermutlich auch aus diesem Grund steigt die Kunst im Zeitalter der Renaissance, wie jede Italienreise sinnfällig macht, zu einer bis dahin gänzlich unbekanntem Bedeutsamkeit auf. Kunst wird in der Renaissance gewissermaßen zu einem Medium der Produktion von Vollkommenheit. Von der Kunst aber wird sich das Programm einer Optimierung durch das Neue auf alle möglichen Lebensbereiche in der Neuzeit ausdehnen – vor allem auch auf die Wissenschaft, weshalb wir nicht zuletzt in diesen Tagen Exzellenz und Innovation zusammendenken.



## Bibliographie

- AUGUSTINUS, Aurelius, *Vom Gottesstaat*. Übersetzt von Wilhelm Thimme. Eingeleitet und erläutert von Carl Andresen, 2 Bde., 2., vollständig überarbeitete Auflage, Zürich/München 1978
- BURCKHARDT, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, hrsg. von Konrad Hoffmann, Stuttgart 1985
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. II, Frankfurt a. M. 1986
- MICHELET, Jules, *Renaissance. Histoire de France/7: au seizième siècle*, Paris 1855
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano 2004
- PETRARCA, Francesco, *L'Africa*, edizione critica per cura di Nicola Festa; rist. anast. dell'ed. Sansoni del 1926, Firenze 1998





Abb. 12: Porträt Petrarca's



Abb. 13: Petrarca unter dem Lorbeerbaum

## Marco Santagata Trägheit, *aegritudo*, Depression: Modernität eines mittelalterlichen Dichters

Ich möchte von vornherein deutlich machen, dass meines Erachtens für das Verstehen der Modernität der Lyrik Petrarcas eine aktualisierende Lektüre weder angebracht noch notwendig ist. Dennoch scheint es sein Schicksal zu sein, stets Gegenstand der jeweiligen aktuellen Diskussion zu sein, und fast immer wird sein Name in einem Atemzug mit Dante genannt. Die letzte relevante Instrumentalisierung Petrarcas, wenngleich mit ehrenwerter Intention, fand meiner Ansicht nach in der unmittelbaren Nachkriegszeit statt.

Gianfranco Contini schrieb in einem berühmten Passus seiner klassischen Abhandlung über die Sprache Petrarcas, die 1951 erschien:

»È un fatto che noi moderni ci sentiamo più solidali col temperamento, dico il temperamento linguistico, di Dante; ma è altrettanto un fatto che la sostanza della nostra tradizione è più prossima alla cultura petrarchesca.«<sup>1</sup>

[Es ist eine Tatsache, dass wir als Moderne uns eher mit dem Temperament, das heißt dem sprachlichen Temperament, Dantes identifizieren; es ist jedoch auch eine Tatsache, dass die Substanz unserer Tradition der Kultur Petrarcas nähersteht.]

Eine derartige Gegenüberstellung mochte zwar durchaus gerechtfertigt erscheinen, doch tatsächlich verbarg sie ein deutliches Werturteil: Die Verbundenheit der italienischen Literatur mit Petrarca – ein gewissermaßen genetisch in der DNA fest verankerter Bezug – impliziert keineswegs, dass er als aktuell empfunden wird, im Gegensatz zu Dante, der, obwohl zeitlich weiter entfernt, Identifikationsprozesse auszulösen vermag. Kurz: Aus der Gegenwartigkeit Petrarcas lässt sich nicht automatisch auch seine Aktualität ableiten. Und dies gilt nicht nur für das »sprachliche Temperament«, da Contini über die Sprache immer schon auf etwas Umfassenderes abzielte. Die Äußerung Continis stammt aus den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Das bedeutet, dass die von ihm konstatierte Opposition auch von einer starken kämpferischen Spannung durchdrungen ist. Tatsächlich ist die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, der »secondo dopoguerra« – wie er wenige Jahre später, 1961, im Vorwort zu Gaddas *Cognizione del dolore* schreiben wird, also jenem Essay, in dem er die Entwicklung der expressionistischen Kom-

---

1 Contini 1970, 170 (»Preliminari«).

ponente der italienischen Literatur skizziert – »largamente connotato da sollecitazioni della norma, da violenza di escursioni fuori della media [stark geprägt von Übersteigerungen der Norm, von gewaltsamen Abweichungen vom Durchschnittlichen]«<sup>2</sup>, kurz gesagt: vom »Expressionismus«; und die »espressività« – so fährt Contini in jenem Vorwort fort – sei »l'equivalente d'una realtà non pacifica, al metafisico e al sociale [das Äquivalent einer nicht friedlichen Realität, sowohl auf metaphysischer als auch auf gesellschaftlicher Ebene]«<sup>3</sup>. Es verwundert demnach nicht, dass in jenen Jahren die »Komik« Dantes aktueller erscheinen konnte als der Klassizismus Petrarcas. In der Abhandlung über die Sprache Petrarcas ging Contini sogar so weit zu behaupten, dass

»il lungo tirocinio esercitato dai moderni sulle violenze verbali, dal romanticismo all'espressionismo, e mettiamoci pure il noviziato [...] dell'apprendimento dantesco, permettono finalmente di valutare, al limite, le esperienze verbali *senza* violenza, con esclusione di violenza, cioè di conseguire una comprensione degli ideali classici di equilibrio, alla quale male si può giungere dall'interno«.<sup>4</sup>

[die lange Zeit von der Romantik bis zum Expressionismus, in der sich die Modernen an den verbalen Gewalttätigkeiten abgearbeitet haben, und auch ihre Lehrzeit (...) bei Dante, es uns schließlich erlauben, die verbalen Erfahrungen *ohne* Gewalt, unter Ausschluss jeglicher Gewalt zu bewerten, also ein Verständnis der klassischen Ideale des Gleichgewichts zu erreichen, zu welchem man schwerlich von innen her gelangen kann.]

Dies würde bedeuten, dass die Beschäftigung mit Dante zum Verstehen Petrarcas beitrüge.

Nachdem nun mehr als ein halbes Jahrhundert vergangen ist, die Instanzen des expressiven Bruchs sich institutionalisiert haben und als normale Bestandteile moderner Literatur absorbiert und neutralisiert worden sind, und nachdem sich die genetische Verbindung zum petrarkischen Klassizismus endgültig aufgelöst hat, lassen sich keine Argumente mehr ausmachen, mit denen sich ein »kämpferischer« Vergleich zwischen Dante und Petrarca rechtfertigen ließe. Angesichts der Tatsache, dass Petrarca ebenso wenig für den Petrarkismus verantwortlich ist wie Dante für den ausgebliebenen Dantismus, trägt auch ein Blick auf die Tradition oder die gegenwärtige Situation der Literatur nicht dazu bei, die Gründe für ihre Modernität zu erkennen. Im Gegenteil: Was Petrarca anbelangt, scheint ein philologischer Blick auf seine Poesie geeigneter, um seine Modernität zu verdeutlichen – ein Blick, der darüber hinwegsieht, was aus dieser Poesie in Jahrhunderten hervorgegangen ist, und der stattdessen die Beweggründe des Autors zu beleuchten trachtet.

---

2 Ebd., 615 (»Introduzione«).

3 Ebd., 616.

4 Ebd., 170.



Ich bin tatsächlich davon überzeugt, dass die wahren Gründe dafür, dass wir seine Dichtung noch heute als unsrige und als ergreifend empfinden, zum großen Teil mit jenen übereinstimmen, die im 14. Jahrhundert ihre revolutionäre Neuartigkeit ausmachten.

Diese Neuheit zeigt sich vor dem Hintergrund der Liebeslyrik-Tradition, die man genereller »höfisch« nennen kann. Auf eine noch simplifizierendere Weise lässt sich sagen, dass sich jene Tradition, die ausgehend von der Provence im 12. Jahrhundert fast den gesamten europäischen Lyrismus, und nicht nur den romanischsprachigen, geprägt hat, vor allem dadurch auszeichnete, dass in ihr das Konzipieren und Praktizieren der Dichtung als überwiegend soziales Phänomen angelegt war. Die Liebesdichtung war nicht nur als Produkt für den öffentlichen Konsum angelegt, vermittelt durch »*performance*« und Rezitationen, sondern offenbarte auch eine auf die Publikumsfunktion ausgerichtete innere Struktur: Sie implizierte und erforderte ein »Du« oder »Ihr«, an die sie sich wenden konnte; sie hatte Dialogcharakter. Dialogisch bedeutet auch, der Außenwelt gegenüber aufgeschlossen zu sein: den Tagesereignissen und dem Alltag, dem Schauplatz des geselligen Lebens und den Gepflogenheiten der sozialen Klassen; es bedeutet vor allem, dass das Publikum, der empirische Adressat, an den sich die Dichtung richtet, in hohem Maße auch das wahre Subjekt des Diskurses ist. Es ist bekannt, dass die Liebesdichtung (»*poesia lirico-amorosa*«) mittels dieses Dialogs zugleich einen Literatur- wie auch einen Verhaltenskodex in der Feudalgesellschaft etabliert hat; dies geschah auf so intensive und weit verbreitete Weise, dass sie zur Hauptform des Selbstbewusstseins (»*autocoscienza*«) des Adelsstandes wurde. Die Lyrik stellt somit, zusammen mit dem Roman, einen der wesentlichen Faktoren zur Herausbildung der europäischen Adelsideologie dar.

Die Dichtung Petrarca's jedoch bricht mit der sozialen Dimension. Sie ist einzelgängerisch, isoliert; sie sucht nicht den Dialog mit den Lesern, sie meidet das Zeitgeschehen, die äußeren Ereignisse. Sie konzentriert sich ausschließlich auf die Beziehung zwischen dem Ich und dem Objekt seiner Begierde. Gemessen an der zeitgenössischen und der vorhergehenden Dichtung scheint diese, die die Geschichte und äußere Realität aussortiert, sie abschneidet und von sich schiebt, an Reichtum und Blickweite zu verlieren, würde sie nicht in der Vertikalen all jenes zurückgewinnen, auf das sie im horizontalen Raum verzichtet hat. Tatsächlich ersetzt sie die soziale durch eine innere Dimension, die Gebiete des Beziehungslebens durch jene der Subjektivität. Die Revolution Petrarca's ist eine wahrhaft kopernikanische. Stand in der mittelalterlichen Dichtung die Geliebte im Zentrum, so dass das Subjekt nichts anderes war als der Adressat der von ihr geschaffenen Effekte – seien sie nun negativer oder positiver Art –, so ist der Motor der petrarchischen Lyrik das Ich des Dichters.

Die subjektive Warte hat zur Folge, dass die Hintergrundthemen der höfischen Tradition von Petrarca in eine andere konzeptuelle Sprache übersetzt werden. So wird beispielsweise das grundlegende Motiv des unerfüllten Begehrens – in der höfischen Lyrik verbunden mit der Verweigerung seitens der Dame und somit letztlich mit Beweggründen der sozialen Ordnung – von ihm im Hin-und-her-Gerissensein zwischen der Unbezwingbarkeit des Begehrens und dem Wissen um seine Sündhaftigkeit verinnerlicht. Eine interpersonale Dynamik wird demnach in eine Dialektik innerhalb des eigenen Bewusstseins transformiert. Die Übersetzung, von der ich sprach, vollzieht sich also in ethischen Termini. Und es ist gerade die moralische Komponente, die dem Laizismus der mittelalterlichen Lyrik fremd war, die dem Ich seine Dichte verleiht, es zu einer Persönlichkeit macht. Diese Persönlichkeit ihrerseits artikuliert, bereichert, man könnte sagen: modernisiert die Psychologie des Ichs.

Die Dichtung Petrarcas sucht nicht den Dialog mit den Lesern und mit dem, was den Text transzendiert, sondern sie sucht ihn mit anderen Texten. Im Gegensatz zur höfischen Lyrik, die sich, gerade weil sie ein soziales Produkt war, in autonomen und selbstgenügsamen Texten ausdrückte, die einzeln übermittelt und genutzt wurden, verlangt die Dichtung Petrarcas einen literarischen Kontext; die einzelnen Kompositionen müssen also in Bezug zu anderen ihres Autors gesetzt werden, gewisse Fakten und mehr noch gewisse thematische und psychologische Konstanten müssen in der Erinnerung des Lesers präsent sein. Bis zu jenem Moment, als Petrarca die »rime sparse« bündelte und in einem Buch, dem *Canzoniere*, ordnete, handelte es sich um einen virtuellen Kontext – schlicht um die bruchstückhafte Kenntnis anderer Gedichte. Erst als der *Canzoniere* einen Lektüreschlüssel lieferte, ihnen eine umfassende Bedeutung und die Parameter für eine korrekte Interpretation der Gesamtheit, also einen konkreten Kontext in Form eines Buches verlieh, wurde dem Leser ermöglicht, alle Bedeutungsnuancen der einzelnen Kompositionen zu erfassen. Ohne das Buch hätte das Ich sich nicht zu einer Person gestalten können: die Dynamiken der psychologischen Introspektion bedurften eines literarischen Raumes, um sich zu entfalten. Der *Canzoniere* erschafft in Form einer virtuellen Welt wieder jene reale Welt, die die Dichtung Petrarcas negiert.

Das Sonett 272 gehört zu den berühmtesten. Die Lektüre des Textes wird offenbaren, auf welche Weise sich die petrarkische Selbstanalyse vollzieht, und verdeutlicht gleichzeitig, wie der *Canzoniere* auf den Sinngehalt der einzelnen Kompositionen einwirken, ihn sogar verändern kann.

La vita fugge, et non s'arresta una hora,  
et la morte vien dietro a gran giornate,  
et le cose presenti et le passate  
mi danno guerra, et le future anchora;

e 'l rimembrar et l'aspettar m'accora,  
or quinci or quindi, sì che 'n veritate,  
se non ch'i' ò di me stesso pietate,  
i' sarei già di questi pensier' fora.

Tornami avanti, s'alcun dolce mai  
ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte  
veggo al mio navigar turbati i vènti;

veggo fortuna in porto, et stanco omai  
il mio nocchier, et rotte àrbore et sarte,  
e i lumi bei, che mirar soglio, spenti.

Das Leben flieht; kein Augenblick, der stünde;  
der Tod kommt hinterher in großen Sprüngen;  
von gegenwärtigen und vergangenen Dingen  
droht Krieg, und allem, was die Zukunft künde.

Erinnerung und Hoffnung werden Sünde  
und quälen so, daß ich, könnt es gelingen,  
das Mitleid mit mir selber zu bezwingen,  
längst jenseits solcherlei Gedanken stünde.

Es kehrt mir in den Sinn, was je an Frieden  
das Herz erfuhr; und dann, im Gegenteile,  
seh ich die Fahrt verstört von Widerwinden;

ich sehe Sturm im Hafen, seh ermüden  
den Steuermann, seh brechen Mast und Seile,  
und das Gestirn, auf das ich sah, erblinden.<sup>5</sup>

Es ist unwahrscheinlich, dass der Leser, dem in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts dieses Sonett in die Hände fiel, nicht wusste, wer Francesco Petrarca war. Petrarca war immerhin der berühmteste Literat Europas. Der Leser musste demnach wissen, dass Petrarca, obwohl er vor allem bekannt war als Gelehrter der Klassik und als Autor von lateinischen Gedichten, historischen Werken, Moraltraktaten, Briefen (in Versen und in Prosa), auch »volgare«-Gedichte schrieb, und dass diese Gedichte, abgesehen von sehr wenigen Ausnahmen, von seiner Liebe zu einer Frau handelten, die dann starb, die er jedoch – was für jene Epoche ungewöhnlich war – auch nach ihrem Tod weiterhin rühmte. Wenn dieser Leser zufälligerweise nun keinerlei Kenntnis von anderen Gedichten Petrarca's gehabt hätte, hätte er auch nur schwerlich den Sinn des Sonetts vollständig erfassen können; an einigen Stellen hätte sich ihm nicht einmal der Wortsinn erschlossen: Wem gehören die schönen Augen, die der Dichter zu bewundern pflegte? Warum sind diese ›Lichter‹ nun erloschen?

---

5 Deutsche Übersetzung nach Gabor und Dreyer, in: Petrarca 1989, 725.

Die »lumi bei ... spenti« im letzten Vers sind offensichtlich die Augen der verstorbenen Laura. Dies ist jedoch die einzige Stelle im Sonett, die auf die geliebte Dame anspielt; des Weiteren wird nur hier, wenn auch indirekt, das Liebesgefühl angedeutet. Angesichts einer derartigen Zurückhaltung stellt sich sogar die Frage, ob es sich tatsächlich um ein Liebessonett handelt. Die Antwort lautet: Ja, es ist auch ein Liebessonett, doch dies zu begründen erfordert eine sorgfältige Analyse.

Im Text werden die Abwesenheit der Geliebten und das Fehlen von Zeichen der Affektivität und des Begehrens kompensiert durch das Ich des Dichters, das im gesamten Gedicht im Vordergrund steht. Das Ich zeigt sich erschüttert von einer tiefen Krise, die so quälend und unerträglich ist, dass der Dichter, hätte er nicht Angst vor der drohenden ewigen Verdammnis (»se non ch'i' ò di me stesso pietate«, v. 7), sogar bereit dazu wäre, seinem Leben mit eigenen Händen ein Ende zu bereiten (»i' sarei già di questi pensier' fora«, v. 8). Die Versuchung des Selbstmords – ein recht seltenes Motiv in der Dichtung vor Petrarca (von einem Selbstmord aufgrund zu großer Liebespein spricht Dino Frescobaldi in der Kanzone *Morte avversara, poich'io son contento*, vv. 68–72: »io sarò più possente d'ella [la natura], in tanto / ch'un'ora, nel mio pianto, / mi manderò diritto al cor la spada: / ov'io soggiacerò una volta morto, / poiché vivendo ne fo mille a torto«) – wird im *Canzoniere* des öfteren thematisiert, und zwar immer in Bezug auf Laura: als Möglichkeit, sich der Qual der enttäuschten Liebe zu entziehen (71, 42–44):

Ma se maggior paura  
non m'affrenasse, via corta et spedita  
trarebbe a fin questa aspra pena et dura

Doch wenn nicht größeres Zagen  
mich zügelte trotz meines Widerstrebens:  
in Kürze wär mein Leid ans Ziel getragen<sup>6</sup>

(es ist dieselbe Argumentation wie in unserem Sonett: »se non ch'i' ò di me stesso pietate...«), oder um die Wiedervereinigung mit der verstorbenen Geliebten zu beschleunigen (268, 4–6):

Madonna è morta, et à seco il mio core;  
et volendol seguire,  
interromper convien quest'anni rei [...].

Die Herrin tot; mein Herz davongetragen;  
will ichs zurückerwerben,  
muß ich die Zeit abbrechen, der ich grollte [...].<sup>7</sup>

---

6 Ebd., 205.

7 Ebd., 703.

In jedem Fall schreibt sich das Motiv des selbst herbeigeführten Todes in die Liebesthematik ein, wodurch der subversive Gehalt (ideologisch subversiv, meine ich) dieser erwogenen Lösung entschärft wird. Sie ergibt sich eben nicht aus der Unmöglichkeit zu leben, sondern sie kann sich sogar als ein Mittel erweisen, um weiterzuleben. Unser Sonett jedoch präsentiert sich, jedenfalls auf den ersten Blick, nicht als ein Liebestext. Man muss sich daher fragen, was eine derart tiefgehende Existenzkrise, die sogar Selbstmordgedanken aufkommen lässt, ausgelöst hat.

Die ersten Verse scheinen sofort die Antwort zu geben: Die Vergänglichkeit des Lebens, der unaufhaltsame Fluss der Zeit und der drohende Tod (»La vita fugge, et non s'arresta una hora, / et la morte vien dietro a gran giornata«, vv. 1–2), mit einem Wort, die Angst vor dem Ende und vor der Vernichtung ist die Ursache der großen Qual. Wir sind demnach weit entfernt von einem metaphorischen oder galanten Selbstmord. Wenn aber solch eine Verzweigung tatsächlich durch die Angst vor dem drohenden Tod ausgelöst würde, wäre auch dies schon ein beinahe bestürzender Sachverhalt in einer Zeit, in der der Tod für einen christlichen Autor nur als Übergang von einem vergänglichen zu einem anderen, ewigen Leben galt. Die moralische Orthodoxie verlangt in der Tat, dass nicht die Angst vor dem Tod, sondern jene vor der Verdammnis Beklemmung auslösen solle. Wenn wir mit der Lektüre fortfahren, verdeutlicht sich dieser erste Eindruck, er wird jedoch gleichzeitig auch komplizierter. Bereits die folgenden zwei Verse thematisieren jenes Leben, dessen Vergänglichkeit und Flüchtigkeit die ersten beiden zu beklagen scheinen – nicht als Wert, dessen Verlust man fürchtet, sondern als Quelle von Kummer und Schmerzen, sowohl in der Gegenwart als auch in der Vergangenheit und sogar in der Zukunft (»e le cose presenti et le passate / mi danno guerra, et le future anchora«, vv. 3–4). Das zweite Quartett bekräftigt die Negativität des Lebens: Die Erinnerungen erzeugen ebenso Leid wie die Erwartungen. Die Erinnerungen – so führt die erste Terzine aus – sind schmerzhaft, da sie mögliche entgangene Freuden ins Gedächtnis zurückrufen (nur mögliche, nicht etwa bestimmte: »s'alcun dolce mai / ebbe 'l cor tristo«, vv. 9–10); die Erwartungen sind es, da sie eine Zukunft ohne Hoffnungen ankündigen. Mit Hilfe einer erweiterten und traditionellen Metapher des Lebens als Schifffahrt wird die Zukunft in ihrer Bedrohtheit durch von außen einwirkende Gefahren dargestellt (brausende Winde, der Sturm – »fortuna« – tobt sogar im Hafen) und der Dichter als jemand, der nicht über die notwendigen Mittel verfügt, um sich ihnen entgegenzustellen (der Steuermann, der ihn leiten müsste, also die Vernunft, ist müde; die Tugenden, die ihn stützen müssten, der Mast und die Taue, sind sogar geborsten und zerrissen). Der Ansatz als ›moralisches‹ Sonett, den der Text zu Beginn zu suggerieren scheint, erweist sich als trügerisch: Die verzweifelte Beschreibung eines hoffnungslosen Lebens weicht nirgends einem Schuldgefühl, es finden sich keinerlei Anzeichen von Reue. Sogar die Angst vor dem Jenseits wirkt

sich nur negativ aus – nicht als Anreiz, um das zukünftige Leben zu erlangen, sondern als Abschreckung, um das gegenwärtige zu bewahren.

Zu den Motiven, die den Ausgang der Schifffahrt so unsicher und verzweifelt machen, fügt der letzte Vers des Sonetts noch der Umstand hinzu, dass die Augen der Geliebten, die ihn – wie die Sterne die Seefahrer – zu leiten pflegten, durch den Tod ›erloschen‹ sind. Reicht der Verweis auf die ›Augen-Sterne‹, um aus dem Text ein Liebessonett zu machen? Nach den Regeln der Rhetorik müsste die Position in der Klausel der Aussage eine besondere Evidenz verleihen. Zwar möchte ich nicht so weit gehen zu behaupten, dass die polysyndetische Aufzählung der Terzinen einen Anti-Klimax darstellt, aber ich kann mit Bestimmtheit sagen, dass keine Intensitätsprogression vorliegt. Der Tod der geliebten Dame ist eine der Gefahren und eines der Hindernisse, die den Dichter an seiner eigenen Rettung zweifeln lassen, doch nichts deutet darauf hin, dass dies das schlimmste Hindernis ist. Und wovor muss er sich eigentlich retten? Wiederholen wir also die Frage, die wir uns zuvor gestellt haben: Was ist der Grund für diese Verzweiflung? Durch welches Ereignis, welches Gefühl, welches Trauma wurde sie verursacht? Wir haben gesehen, dass der Text selbst keinen bestimmten Grund, keinen Vorfall oder Verlust als Auslöser benennt. Nicht einmal der Tod der Geliebten scheint hierfür verantwortlich zu sein. Das Sonett sagt uns, dass ein ›Mantel‹ aus Negativität über dem Leben des Sprechers liegt, über dem gegenwärtigen wie auch über dem vergangenen, der ihm seine Zukunft schwarz, düster erscheinen lässt. Doch es handelt sich um eine Negativität, die nicht näher bestimmt und nicht begründet wird – vielmehr erscheint sie beinah als normaler Lebenszustand dieses Subjekts.

Stärker noch als die Themen und Inhalte erzeugt der stilistische und syntaktische Verlauf des Textes ein Gefühl von Unabwendbarkeit, beinah von alltäglicher Gewohnheit, von Lebensschmerz (»male di vivere«), den der Dichter nicht definieren kann. Sich wiederholende Figuren, die auf der polysyndetischen Koordination basieren (»*et non s'arresta ... et la morte ... et le cose ... et le passate ... et le future ... e 'l rimembrare et l'aspettar*«; »*et poi ... et stancho omai ... et rotte ... e i lumi bei*«); direktes Aufeinanderfolgen von semantisch gegensätzlichen lexikalischen Elementen (»*fugge, et non s'arresta*«; »*presenti et le passate*«; »*(i)l rimembrare e l'aspettar*«; »*or quinci or quindi*«); eindringliche Anaphern (»*et la morte*«, »*et le cose*«, »*e 'l rimembrare*«, »*e i lumi*«) oder solche, die durch die Positionierung über die Strophenunterteilungen hinaus stark hervorgehoben werden (»*veggio ... veggio*«); parataktische Konstruktion durch das Nebeneinanderstellen von kurzen Perioden über die gesamte Länge des Textes – nur mit Ausnahme der zentralen Verse, in denen die Idee des Selbstmordes aufkommt; engmaschiges Netz von Assonanzen, von regulären (-ate; -arte) und von partiellen (-ate, -ai, -arte; -ora, -arte; -ate, -arte, -enti), so dass in einem begrenzten Bereich von Klängen die gesamte Reihe der Reime enthalten ist: All dies erzeugt



einen ruhigen und eindringlichen Rhythmus, eine monotone Musikalität, so als würde die Stimme des Sprechers von einer fixen Idee, einem Wiederholungszwang geleitet. Im Takt dieses regelmäßigen und ein wenig zwanghaften Schrittes nehmen die Umrisse einer Pathologie Form an, die wir heutzutage Depression nennen. Petrarca verwendete philosophisch-moralische Kategorien und hielt daher jenen melancholischen Bewusstseinszustand, jene Unfähigkeit zu handeln und das Leben mit dem Vertrauen des Gläubigen zu betrachten, für ein Übel, eine Krankheit, aber eine in moralischer Hinsicht sündhafte Krankheit: die Trägheit (»accidia«), eine »tristitia – so schreibt er in einem seiner späten Briefe (*Sen. XVI 9*) – nullis certis ex causis orta«, deren Ursachen also nicht mit Bestimmtheit zu benennen sind.

Im lateinischen Dialog *Secretum*<sup>8</sup>, in dem sich Franciscus, als Doppelgänger von Petrarca selbst, unter Anleitung des Heiligen Augustinus einer tiefgehenden Bewusstseinsprüfung unterzieht, ist die »accidia« Gegenstand einer gründlichen Analyse im II. Buch. Als Reaktion auf die Worte Augustinus': »Du leidest an einer unheilvollen Seelenkrankheit. Die Modernen nennen sie Melancholie, die Antiken hießen sie Gram«<sup>9</sup>, bekennt Francesco unumwunden: »So ist es« (*Fateor*), und zeichnet ein ihm sehr bekanntes Bild:

»Dieser traurige Seelenzustand ist für mich eine Fülle von Schmerzen, Elend und Schrecken, ein offener Weg zur Verzweiflung. Er kann eine unglückliche Seele ins Verderben treiben. [...] Diese Pest aber lastet bisweilen so hartnäckig auf meiner Seele, daß sie ganze lange Tage und Nächte mich fesselt und foltert. Ach, das sind Stunden, nicht des Lichtes und Lebens, sondern höllischer Finsternis und des bittersten Todes!«<sup>10</sup>

Und kurz darauf erzählt er Augustinus, der um eine genauere Erklärung bittet:

»Wenn [...] das Schicksal [...] zu meiner Bezwingung alles Elend des menschlichen Lebens, die Erinnerung an alles vergangene und die Angst vor allem künftigen Übel herbeiführt, dann [...] beginne ich zu klagen. Und dann entsteht jene tief schmerzliche Stimmung, die der empfindet, der sich von zahllosen Feinden umzingelt weiß, der keinen Ausweg mehr sieht und keine Hoffnung auf Erbarmen, keine tröstlichen Gedanken mehr hat, dem alles feindlich gesinnt ist [...].«<sup>11</sup>

---

8 Petrarca 1992; deutsche Übersetzung nach Hefe (Petrarca 2004).

9 Ebd., II. Buch, 176 f.: »Habet te funesta quedam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt« (dt: Petrarca 2004, 92).

10 Ebd., 176–179: »[...] in hac autem tristitia et aspera et misera et horrenda omnia, apertaue semper ad desperationem via et quicquid infelices animas urget in interitum. [...] hec autem pestis tam tenaciter me arripit interdum, ut integros dies noctesque illigatum torqueat, quod michi tempus non lucis aut vite, sed tartaree noctis et acerbissime mortis instar est.« (dt: Petrarca 2004, 92).

11 Ebd., 178 f.: »[...] si [...] fortuna, meque ad expugnandum conditionis humane miserias et laborum preteritorum memoriam futurorumque formidinem congesse-

Man beachte: Innerhalb einer Kriegsmetapher (das Schicksal belagert und schlägt zu, um zu erobern) stellen sich die vom Feind eingesetzten Waffen als Ängste der Vergangenheit und vor der Zukunft heraus, als »laborum preteritorum memoria futurorumque formido«, ebenso wie im Sonett »le cose ... passate / ... d'anno guerra, et le future anchora«. Die Unfähigkeit des Trägen (»accidioso«), die »gegenwärtigen Dinge« (»cose presenti«) zu schätzen, wird auf diesen Seiten des *Secretum* sogar als das wesentliche Symptom der Krankheit dargestellt: »Was ist dir denn am meisten widerwärtig?« – fragt Augustinus; »Alles, was ich sehe, höre und fühle!« – antwortet Francesco; »So gefällt dir denn gar nichts?« – drängt Augustinus; »Nichts oder doch nur sehr wenig« – bekräftigt Francesco. »Dies alles« – schließt Augustinus – »sind Kennzeichen dessen, was ich Melancholie nannte«<sup>12</sup>.

Hier zeigt sich also, wozu die kopernikanische Revolution Petrarcas geführt hat: zur Erforschung der Tiefe der Psyche, der Leiden der Seele, der Zweifel angesichts des gegenwärtigen und zukünftigen Lebens. Petrarca hatte keine Kategorien der Psychoanalyse zur Verfügung; er verwendete Kategorien der Moralphilosophie. Das Introjizieren der Schuld, die christliche Umwandlung des Liebesbegehrens in eine Sünde stellten den notwendigen Schritt dar, damit die Poesie das Territorium des Scheins und des kodifizierten Verhaltens verlassen und das dunkle Reich der Subjektivität erforschen konnte. Man könnte sagen, dass eine unruhige und zuweilen quälende Religiosität den Ursprung des Laizismus Petrarcas bildet. Auf seine Weise war auch er ein Realist. Auch für ihn war, wie für Dante, die Literatur ein Mittel zur Erkenntnis.

Wir haben bislang noch in der Schwebelage gehalten, weshalb es sich bei diesem Text, trotz allem, auch um ein Liebesonett handelt. Wir haben gesehen, dass der Tod der Dame einer der Gründe für die große Verzweiflung ist. Geleitet von den Augen der Geliebten – so scheint der Text zu suggerieren –, hätte das Ich vielleicht dem Sturm entrinnen können. Doch der Sturm wütet sogar im Hafen und daher hätten nicht einmal jene »Augen-Sterne« (»lumi-stelle«) den rettenden Kurs weisen können. Es wirkt also geradezu so, als wäre jener letzte Vers nichts anderes als eine unglaubwürdige und somit wenig überzeugte Huldigung an die Schemata der Liebesdichtung, die Bewahrung einer Gewohnheit, eine Metapher ohne wahre ideologische und

---

rit, tum [...] ingemisco. Hinc dolor ille gravis oritur. Veluti siquis ab innumeris hostibus circumclusus, cui nullus pateat egressus, nulla sit misericordie spes nullumque solatium, sed infesta omnia [...].« (dt: Petrarca 2004, 93).  
12 Ebd., 180 f.: »Dic ergo: quid in primis tibi molestum putas? F. Quicquid primum video, quicquid audio, quicquid sentio. A. Pape! nil ne tibi placet ex omnibus? F. Aut nichil aut perpauca quidem. [...]. A. Totum est hoc eius quam dixi accidie. Tua omnia tibi displicent.« (dt: Petrarca 2004, 94 f.).

psychologische Implikationen. Ein müdes Zucken, machtlos angesichts einer derartigen Negativität. Zu diesem Schluss gelangt man durch eine Lektüre allein des Sonetts. Wenn wir jedoch beim Lesen den Kontext berücksichtigen, jenen virtuellen, der den Lesern kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts zur Verfügung stand, oder den *Canzoniere*, auf den wir zurückgreifen können, so erweitert und verkompliziert sich die Interpretation mittels neuer Bedeutungen. Aus den anderen Texten lernen wir nämlich, dass Laura und die durch sie ausgelöste Liebe unter ideologischen Gesichtspunkten keine Allianz mit jenem Steuermann und jenen Schiffsinstrumenten bilden, deren mangelnde Leistungsfähigkeit hier beklagt wird. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Wenn es dem Sprecher in diesem Sonett so erscheint, als habe das Leben keine Zukunft mehr, da die Irrationalität dabei ist, den Posten des Steuermanns zu übernehmen, der eigentlich der Vernunft zusteht, so lehrt uns nun der *Canzoniere*, dass gerade die Liebe eine der großen Leidenschaften ist, die der Vernunft feindlich gesonnen sind. Zu behaupten, dass der Steuermann, der Mast, die Wanten und die »lumi bei« zusammen als rettende Kräfte am Werk seien, ist tatsächlich eine Falschaussage. Was bei der Einzelbetrachtung als unerhebliche Huldigung erscheint, entpuppt sich bei der kontextuellen Lektüre als Widerspruch. Das Weinen um die Vergangenheit und die Sehnsucht nach ihr verwandeln eine für sich genommen negative Erfahrung in etwas Positives. Ein Sonett, das in seiner Unfähigkeit, die Gründe für das Übel zu erfassen und klar zu benennen, von einer irrationalen Ader subtil durchzogen ist, schließt mit einer offenkundig irrationalen Behauptung. Es ist jedoch eine Behauptung, durch die ein Text, der von der Schwäche, der Ohnmacht, der Müdigkeit des Lebens dominiert wird, einen Riss erhält, durch den ein Hauch von Vitalität dringt: Jene Augen, so suggeriert der Sprecher, hätten ihn retten können, ungeachtet dessen, was er über die Leidenschaft geschrieben und gedacht hatte. Im »male di vivere« glänzt noch und trotz allem der Liebesstern.

## Bibliographie

- CONTINI, Gianfranco, »Preliminari sulla lingua del Petrarca« (1951), in: Contini, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968)*, Torino 1970, 169–192
- CONTINI, Gianfranco, »Introduzione alla *Cognizione del dolore*« (1963), in: Contini, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968)*, Torino 1970, 601–619
- FRESCOBALDI, Dino, *Canzoni e sonetti*, a cura di Furio Brugnolo, Torino 1984
- GIUNTA, Claudio, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna 2002
- KÖHLER, Erich, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Padova 1976
- PETRARCA, Francesco, *Über den geheimen Widerstreit meiner Sorgen / Secretum*, in der Übersetzung von Hermann Hefele, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Horst Günther, Frankfurt a. M./Leipzig 2004
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano 1996 (2004, neue, überarbeitete Auflage)
- PETRARCA, Francesco, *Secretum / Il mio segreto*, a cura di Enrico Fenzi, Milano 1992
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, nach einer Interlinearübersetzung von Geraldine Gabor in deutsche Verse gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer, mit Anmerkungen zu den Gedichten von Geraldine Gabor, Basel/Frankfurt a. M. 1989
- SANTAGATA, Marco, »Introduzione«, in: Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano 1996, XI–XCVI
- SANTAGATA, Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna 1992 (neu erschienen 2004)



Abb. 14: Petrarca, Dante, Boccaccio, Vergil, Augustinus



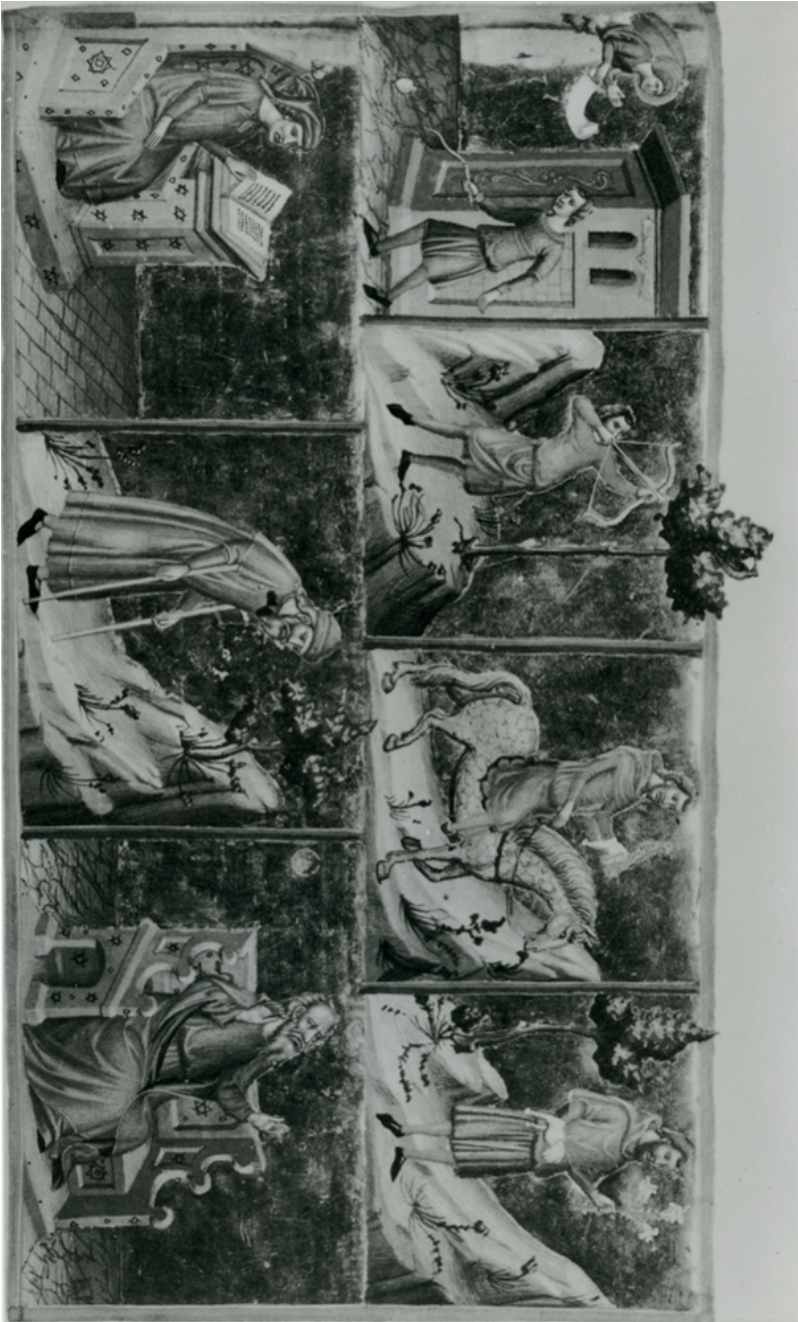


Abb. 14a: »Die sieben Lebensalter«



Winfried Wehle

## Im Labyrinth der Leidenschaften. Zur Struktureinheit in Petrarcas *Canzoniere*

### I. Anthropologie der Leidenschaft

Der ›erste moderne Mensch‹ sei er gewesen (J. Burckhardt/B. Groythusen); der erste moderne Dichter (B. Croce). Die Nachwelt sah in Petrarca den Schritt über die Schwelle zur Neuzeit verkörpert. Als neu in deren Sinne galt vor allem das Bild des Menschen, dem er als ›Vater des Humanismus‹ zu Begriff und Ausdruck zu verhelfen wusste. Modern im späteren Sinne ging er allerdings nicht vor; er brach nicht mit seiner Tradition. Seinen Aufbruch gewann er durchaus noch der zeitgenössischen Figur der Responion ab. Sie generiert Neues in der Art einer anknüpfenden Abwendung vom Alten. Exemplarisch dafür ist der intensive, aber tief in seine Schriften versenkte Dialog mit Dante. Auch er war eine Gestalt der Schwelle, aber nach rückwärts; der mit einem unerhörten Aufgebot an Gedanken und Bildern versucht hatte, Gott und die Welt noch einmal in eins zu fassen. Petrarca hingegen geht das Wagnis ein, sich gerade auf ihr Differenzverhältnis einzulassen. Der *poeta doctus* bereitet damit den Weg zum *homo novus* des Renaissance-Humanismus. Das kunstvoll verspiegelte Werk des Francesco Petrarca hat sich dabei dem Projekt einer ästhetischen Anthropologie verschrieben. Dies gilt in besonderem Maße für das Buch, das heute Weltruhm besitzt, den *Canzoniere*.

Obwohl sie ihn bis unmittelbar vor seinem Tode nicht losließen, nannte er dessen 366 Lieder ›Verstreute Verse‹, ›Kleinteile‹, ›Bruchstücke‹. Doch man sollte sich nicht täuschen lassen. Das ist nicht nur Bescheidenheitstopos. Petrarca war sich seines Kunstverständes höchst bewusst. Dass er die Uneinheitlichkeit seines Werkes so betont, gibt zugleich einen verschlüsselten Hinweis auf seinen Darstellungswillen und damit auf dessen Struktureinheit. Beides erschließt sich von einer – geheimen – Seite her, die lange schon als privilegiert gilt: dem *Secretum*. Petrarca lässt darin den Kirchenvater Augustinus ein fingiertes Grundsatzgespräch mit seinem *alter ego* führen. Dessen ›Seelenkrankheit‹ bildet den exemplarischen Anlass, um allgemein die Frage nach der *conditio humana*, dem wahren Mensch-Sein aufzuwerfen. Was er hier aufdeckt, ist grundlegend ins Fundament seines *Canzoniere* eingegangen. Den Entfaltungsrahmen gibt das christlich geprägte Strukturbild der Lebensalterlehre vor. Das Zeitalter Petrarcas rechnete vornehmlich mit sieben Stadien der irdischen Existenz zwischen Geburt, Kindheit, Alter und

Tod. Ihre Erfüllung sollte sie mit 70 Jahren finden (Abb. 14a). Autorität für diesen lebensweltlichen Zeitplan war Augustinus. Das Universallexikon des Isidor von Sevilla vor allem hat ihn popularisiert (Buch XI, 2). Zahlreiche schriftliche und bildliche Zeugnisse haben ihn übernommen. Petrarca rechnet erkennbar nach dieser Lebensalterlehre, aber selbstständig, wie er es mit allen Wissensordnungen hält. Namentlich im *Secretum* – aber auch im *Canzoniere* – konzentriert er sich vor allem auf die Wendepunkte, an denen sich Lebensläufe in der Regel entscheiden: auf die Anfänge in der Kindheit (*puerizia*), die Adoleszenz, die Lebensmitte, das Ende, von dem her das Leben vor allem geordnet wird.

Mit seltener Offenheit gesteht Franciscus, dass die Liebe zum Studium und zur Poesie gleichsam eine frühkindliche Fixierung war (Secr. III, S. 284). Lange vor der Liebe zu Laura galt seine Liebe also bereits dem *lauro*, dem Lorbeer der Dichterkrone. Als er dann in den Bann ihres Anblicks geriet, ereignete sich im Grunde nur eine Art Anagnorisis der eigenen poetischen Berufung. Er gibt den Minnedienst, den er ihr lebenslang gewidmet hat, bis zuletzt nicht auf – noch die beschließende Kanzone seines Liederbuches, eigentlich ein Gebet an die Jungfrau Maria, ist von ihr durchdrungen: der Dichtende braucht den Liebenden und seine Geliebte, um seine Liebe zu Gott sprachlich ins Leben rufen zu können; unvermindert selbst noch, als Laura längst ihre irdische Gestalt verlassen hatte, das heißt für den gesamten zweiten Teil des *Canzoniere*.

Die Mahnreden des Augustinus über so viel Weltverfallenheit von Franciscus haben im Übrigen wenig genutzt. Doch nicht das scheint dem *Secretum* entscheidend; viel eher die Hinweise, mit denen Petrarca zu verstehen gibt, warum dies so ist oder gar sein muss. Nach zeitgenössischer anthropologischer Auffassung werden die Lebensweichen – er selbst ist sich das beste Beispiel – im Stadium der Adoleszenz gestellt (Secr. III, S. 266 ff.). Mit ihr endet geradezu naturgesetzlich der naive Zustand von Freiheit, Ungetrübtheit und Gottesfurcht, den Kindheit und frühe Jugend gewähren. Dann setzt der »große Umschlag« im Denken und Betragen ein. Er entzweit das bisher konkordante Gemüt. Fortan sieht es sich zwischen zwei ganz ursprünglichen, aber gegenläufigen Lebensansprüchen hin- und hergerissen. Auf der einen Seite verlangt die Leibnatur Gehorsam für das, was sie bewegt, die Leidenschaften – *passiones*. Auf der anderen fordert die Geistnatur ihr Recht, wie es dem Menschen nicht nur durch das Gebot Gottes, sondern auch durch seine Gottesebenbildlichkeit aufgetragen ist. Petrarca hat dies mit feierlicher Entschiedenheit in seiner Schrift »Über die Heilmittel beiderlei Glücks« (*De remediis utriusque fortunae*, II, 93) begründet. Eigentliche Ursache dieser lebensgeschichtlichen Bewusstseinsspaltung aber sind die *passiones*, und unter ihnen wiederum die erste, die Amor verkörpert.

Im Alter der Adoleszenz also kommt das Leben an eine Wegscheide. Von da an muss es zugleich auf zwei separaten Bahnen (*bivium*, Secr. III, S. 268)

fortgeführt werden. Seit langem schon ist Franciscus so unterwegs, als Augustinus ihn zur Rechenschaft zieht. Nun deckt er nicht nur den Grund seines inneren Zerwürfnisses, seines *dissidio* auf, den das Ich (hier und im *Canzoniere*) in vielen Variationen durchspielt: dass das unvergleichliche Naturereignis seiner Adoleszenz von der Erscheinung Lauras ausgelöst wurde. Seitdem, so sein Resümee, folgt seine Vita einem anthropologischen Plan in Gestalt eines Y (Secr. III, S. 268). Für einen kostbaren Moment deckt er die Souterrains seines Denkgebäudes auf. Er beruft sich dabei auf die Pythagoräer; *de facto* aber erklärt er dem Kirchenvater Augustinus seinen bisherigen Lebensweg – eine besondere Pointe des *Secretum* – mit der Anthropologie des Kirchenvaters Laktanz. Dieser Spur Petrarca's nachzugehen lohnt sich. Die *Divinae Institutiones* des Laktanz (vor allem Buch 6, 3) bieten einen sorgfältig verwahrten Schlüssel zur Struktur des *Canzoniere*. Ein Curriculum im Bilde des Y erfasst im unteren Teil, im Stamm des Zeichens, die beiden ersten Lebensalter mit ihrer ungeteilten Gemüts-einfalt, die noch den Seelenfrieden der Naivität kennen. In der Adoleszenz aber, nach dem 14. Jahr etwa, gerät der junge Mensch an eine Verzweigung seines Lebenslaufes, repräsentiert in den beiden Zweigen des Y: Ein linker und ein rechter Weg öffnen und verschränken sich zu einer Zwei-Wege-Lehre. Erst von Laktanz her lässt sich Petrarca's Denkfigur ganz entschlüsseln. Im Grunde gibt es an dieser Stelle keine Wahl: Unvermeidlich, weil naturgesetzlich, *muss* der Adoleszente den linken Weg einschlagen, wo Amor, die *fera voglia* (RVF 23, V. 3), der Stachel des Fleisches, die Richtung bestimmt – eine anthropologische Deutung der Lehre vom Sündenfall? Amor verletzt das Herz elementar, weil es am Ausgang der *puerizia* noch schutzlos ist, wie die Menschheit am Karfreitag (so im zweiten und dritten Gedicht des *Canzoniere*). Die Leidenschaftlichkeit, die Amor in der Gestalt Lauras verkörpert, bekundet ihr verhängnisvolles Wesen entsprechend in der semiotischen Entstellung von Schmerzen, Seufzer und Tränen (RVF 264). Doch dies ist nur der halbe Aufschluss. Wie Laktanz weiter erklärt (6, 3, 14), wohnt auch diesem Passionsweg der Liebe ein eigenes, untergründiges Ziel (>Führer<) inne, das eine wenn auch >verdammte< Erfüllung verspricht: eine Unsterblichkeit eigener Art. Unausdrücklicher Garant dieses ewigen Lebens aber ist Venus. Sie stellt einem Leben zum Tode ihr Gesetz der kreatürlichen Erneuerung des Lebens entgegen (Abb. 14b). Das ist Petrarca's Anknüpfungspunkt. So leidvoll unerfüllbar die Liebe seines Ich zu Laura sein mochte – auf höherer Ebene war damit auch ihm eine Unsterblichkeit in Aussicht gestellt, die in ihrem verheißungsvollen Namen und in seinem Interesse lag: das schöpferische Vermögen des *lauro*, des Nachruhms, den der erhält, der den Lorbeer des Dichters erringt. Petrarca wurde damit bereits 1341 in Rom, mit 37 Jahren also, ausgezeichnet.

Doch was auf der linken Spur – wo das menschliche Begehrungsvermögen herrscht – zu gewinnen war, musste aus der Sicht des rechten Weges, zumindest damals, als korrespondierende Versündigung an der menschlichen

Geistnatur erscheinen. Nicht nur, dass sie den sensiblen Unterschied, die *differentia specifica*, zwischen Mensch und Tier ausmacht. Auf sie baut zugleich das religiöse und kirchliche Gebot der Vergeistigung. Es sah gerade in der Unterdrückung, Mortifikation des sinnlichen Begehrens, des anderen Weges also, die einzig rechte Wegweisung des Menschen zu wahrer, weil ewiger Unsterblichkeit.

Jedes Lebensalter danach sieht sich dadurch einer zerreißenen (*strazio*, RVF 2, V. 13) Doppelwahrnehmung ausgesetzt: Was auf der linken Spur, mithin nach irdischen Verhältnissen, als wegweisend gilt, erscheint aus der Sicht der anderen, rechten, gleichzeitig und unvereinbar als Irrweg. Wie fundamental für Petrarca diese Verschränkung des Gegenläufigen war, hat er nicht nur im *Secretum* auseinandergelegt. Was der Welt gefällt, heißt es dort, ist dem Irrtum (*error*) geschuldet, dem der Liebende im Alter der Adoleszenz verfallen ist (*in sul mio primo giovenile errore*, RVF 1, V. 3). Und noch am Ende seiner Kanzone 23 erhebt er das Adolenzengeschehen im Spiegel von Ovids Metamorphosen zum Innenweltereignis des Ich schlechthin. Selbst am Ende seiner poetischen Biographie, im letzten der 366 Gedichte, befindet sich das Ich unvermindert in diesen Richtungsstreit (*guerra*, RVF 366, V. 12) verstrickt. Unverkennbar spielt es wieder auf Laktanz an (*militia*). Bei ihm findet sich schließlich auch der letzte Aufschluss für diesen lebenslangen Seelenstreit. Im Grunde entwickelt er geradezu eine Erkenntnistheorie menschlichen Irrs. Unter ihrer Anleitung scheint es möglich, hinter den Wirrungen der Liebes- und Leidensgeschichte des Ich eine geniale Ordnung aufzuspüren, die Text- und Menschenbild ineinander aufgehen lässt.

Kühn behauptet Laktanz, Gott habe die Natur des Menschen bewusst so geschaffen, dass sich Tugend und Laster ›wechselseitig immer bekämpfen müssen‹ (6, 3, 13). Deshalb, und das ist der brisante erkenntnistheoretische Kern seiner Lehre, lasse sich das Gute stets nur im Bewusstsein seines Gegenteils, des Unguten innwerden und umgekehrt. Der linke, der Weg durch die Sinne, lockt zwar mit den lustvollen Mitteln der Schönheit (6, 4, 4). Doch sie haben keinen Bestand. Mussten zum Beweis dessen nicht Dantes Beatrice und ihre jüngere Schwester Laura sterben? Erst im Durchgang durch diesen Trug der Sinne wird ewige Wahrheit sinnhaft erfahrbar – eine semiotische Nachfolge Christi? Der Irrweg, auf den die Leidenschaften führen, ist deshalb zeichentheoretisch eine Notwendigkeit. Den geraden Weg erkennen können wir nur im Bewusstsein der Abirring. Beides gehört deshalb zusammen, ist aber andererseits doch unvereinbar. Laktanz hebt es jedoch in einem *ordo conversus*, einer Umkehrordnung auf; nach heutigen Begriffen in einer dialektischen Antinomie. Petrarca hat sich wiederholt zu diesem *doppio thesaurus* (RVF 269, V. 5) bekannt. Hätte er eine bessere Legitimation für die Not seiner Liebeslust als einer Notwendigkeit seiner Zeichenlust finden können? Gottgeschaffen sei sie, versichert Laktanz. Entspricht sie damit nicht der negativen Sprachtheorie, die Jahwe als Strafe dem Menschengeschlecht mit

der babylonischen Sprachverwirrung auferlegt hatte, um zu verhindern, dass es werden konnte wie er (Gen. 11, 7)?

\*

Wie planvoll Petrarca sein Liederbuch nach dieser Anleitung entworfen hat, demonstriert gerade der Prolog der ersten vier Sonette. Nach dem Eröffnungsgedicht (*Voi ch'ascoltate in rime sparse*, RVF 1) setzt die Seelengeschichte des Ich unmittelbar mit dem Rückblick auf das *innamoramento* (RVF 2) ein, dem Schlüsselereignis der Adoleszenz. Die beiden folgenden Texte (RVF 3 und 4) explizieren sogleich dessen Folgen, die Dramaturgie des *bivium*: das Ich in seiner Perspektivenspaltung, Ausdruck seiner inneren Zwietracht (*dissidio*). Bereits das dritte Gedicht hebt seinen Fall (*exempio*, RVF 23, V. 9) auf die Höhe eines heilsgeschichtlichen Glaubenskampfes, der sich für den ganzen *Canzoniere* als horizontbildend erweisen wird. Die lebensentscheidende Peripetie, als der Anblick der Laura ihn auf den linken, irrigen Weg der Liebe und des *lauro* brachte, erscheint im Gegenlicht des rechten Weges als ein fatales Karfreitagsgeschehen seiner Seele. Die Geburt seiner Liebe korrespondiert von daher mit dem Abstieg seines Geistprinzips zur Hölle, wie es im Credo der christlichen Liturgie heißt.

Programmatisch entfaltet das folgende Sonett (RVF 3) daraus die Passionsgeschichte des Ich: leidend an Herz und Sinn, weil die liebenden Blicke, durch die Laura bei ihm eingeht, aus seinen Augen als Tränen wieder austreten (*gli occhi ... di lagrime son fatti uscio et varco*, RVF 3, V. 10–11). Sie versinnbildlichen das affektive Tal der Tränen, eine Welt im Zustand des Sündenfalls (*il secol pien d'errori*, RVF 366, V. 45). Das nächste Sonett (RVF 4) antwortet darauf ebenso grundsätzlich im Modus des *ordo conversus*. Wieder die Rückbindung an die Heilsbiographie Christi; der Blick jedoch nicht auf seinen Abschied von dieser Welt, sondern auf sein Kommen und seine Geburt an Weihnachten in Bethlehem gerichtet. Als Schöpfer der Erde tritt er nun in Erscheinung, der ihr zugleich – im Neuen Testament – ihre wahre Hermeneutik (*illuminar le carte / ch'avean molt'anni già celato il vero*, RVF 4, V. 5–6) offenbart und dafür Jünger gewinnt (*tolse Giovanni da la rete et Piero*, V. 7). In den Terzetten jedoch stellt das Ich seine frohe Botschaft geradezu blasphemisch auf den Kopf. Was die Welt dem Heilsbringer verdankt, setzt das Ich mit Laura gleich. In dem Moment, als sich die Erde im Tod Christi verdunkelte, ging in seinen Augen eine neue Sonne auf (V. 12). Der linke Weg, den sie erhellt, weiß mithin von einer eigenen, kreatürlichen Erkenntnis der Welt. Da aber Laura immer auch den *lauro* meint, setzt Petrarca damit zugleich die Dichtung als alternative Lesart diesseitigen Lebens ins Recht. Diese Perspektive nimmt das anschließende Gedicht (RVF 5) sogleich auf und verleiht ihr mit Berufung auf den Sonnengott Apoll, den unglücklich liebenden Dichter der Daphne, gleichsam eine mythologische

Genesis mit einem eigenen Baum des Lebens (*Arbor victoriosa triumphale*, RVF 263, V. 1) inmitten des Paradiesgartens der Laura-Liebe.

Grundsätzlicher als in der Exposition der Gedichte 3 und 4 hätte Petrarca das durchwaltende Gesetz einer dialektischen Antinomie in seiner Seelenbiographie kaum in Kraft setzen können. Bis zuletzt, wie die beschließende Kanzone zeigt (RVF 366, V. 9–13), gibt es daraus kein Entkommen. Das Ich sieht sich dadurch der höchst bedrängenden Frage ausgeliefert, wie es sich auf seinem Doppelweg durch die Lebenszeit verhalten soll. Das Mindeste, was es tun kann: nicht völlig dem Gegenhalt der Gottesliebe, der *fera voglia*, dem linken Weg zu verfallen. Mit anderen Worten: das Prinzip Hoffnung zu erhalten, das dem Antagonismus des Liebesleids innewohnt. Petrarca setzt dabei auf eine Strategie, die zum ehernen Bestand einer Anthropologie der Lebensalter gehört, auf das *memento mori*. Übereinstimmend mit Laktanz (6, 3, 9) verpflichtet ihn Augustinus im *Secretum* (III, S. 324 ff.) auf dieses ›Ziel ihres Gesprächs‹. Darin bestehe die wahre Lebensphilosophie: *Tota philosophorum vita commentatio mortis est*, heißt es dort mit Berufung auf Cicero. Dies aber stellt die menschliche Existenz ihrerseits unter eine unerbittliche Gegenläufigkeit, die die Dialektik des doppelten Weges unter zeitlicher Perspektive aufnimmt. Mit unbeirrbarer Folgerichtigkeit ist sie dem kreatürlichen Gesetz alles Lebendigen, seinem ›Stirb und werde‹, unterworfen. Ihre Thematik hat Petrarca korrespondierend der Struktur des *Canzoniere* mitgeteilt. Die kalendarisch, von Tag zu Tag fortschreitende Chronologie eines Lebens zum Tode entspricht dem von Gedicht zu Gedicht fortgeführten Minnetagebuch des Ich, dessen 366 Einträge, von Karfreitag (6.4.1327) zum Jahrestag dieses Karfreitags (6.4.1348, zugleich Passionssonntag des Gregorianischen Kalenders), einen symbolischen Jahreszyklus bilden, der diskret auf die Liebesleidensgeschichte des Ich als einem amorologischen Kirchenjahr anspielt. Die erotisch erweckte Geistnatur (des Menschen) andererseits vermag diese strikte Biologik jedoch zu durchkreuzen, indem sie einem diesseitigen *ordo conversus* folgt und Tagen liebenden Leidens Tage poetisch gedeihender Freuden abgewinnt (*Arbor victoriosa ... / quanti m'ài fatto di dogliosi et lieti / in questa breve mia vita mortale*, RVF 263, V. 1–4). Je mehr die im Lorbeer liegende Lebenslust ansteigt, desto schärfer das kontrapunktische Bewusstsein vom irrigen Weg und damit die paradoxe Gewissheit, den richtigen Weg nicht aus den Augen zu verlieren. In diesem Sinne hat ja auch das *Secretum* die Einsicht in eine gottgewollte *mutatio animi* an den natur-sprachlichen Diskurs der *mutatio corporis* geknüpft (Secr. III, S. 338). Das ist, resümiert Augustinus im *Secretum*, der rechte Weg in die (ewige) Heimat.





Abb. 14b: J. De Bondol, »Tapisserie apocalyptique«; Chateau d'Anger  
(Detail: »la grande prostituée«)

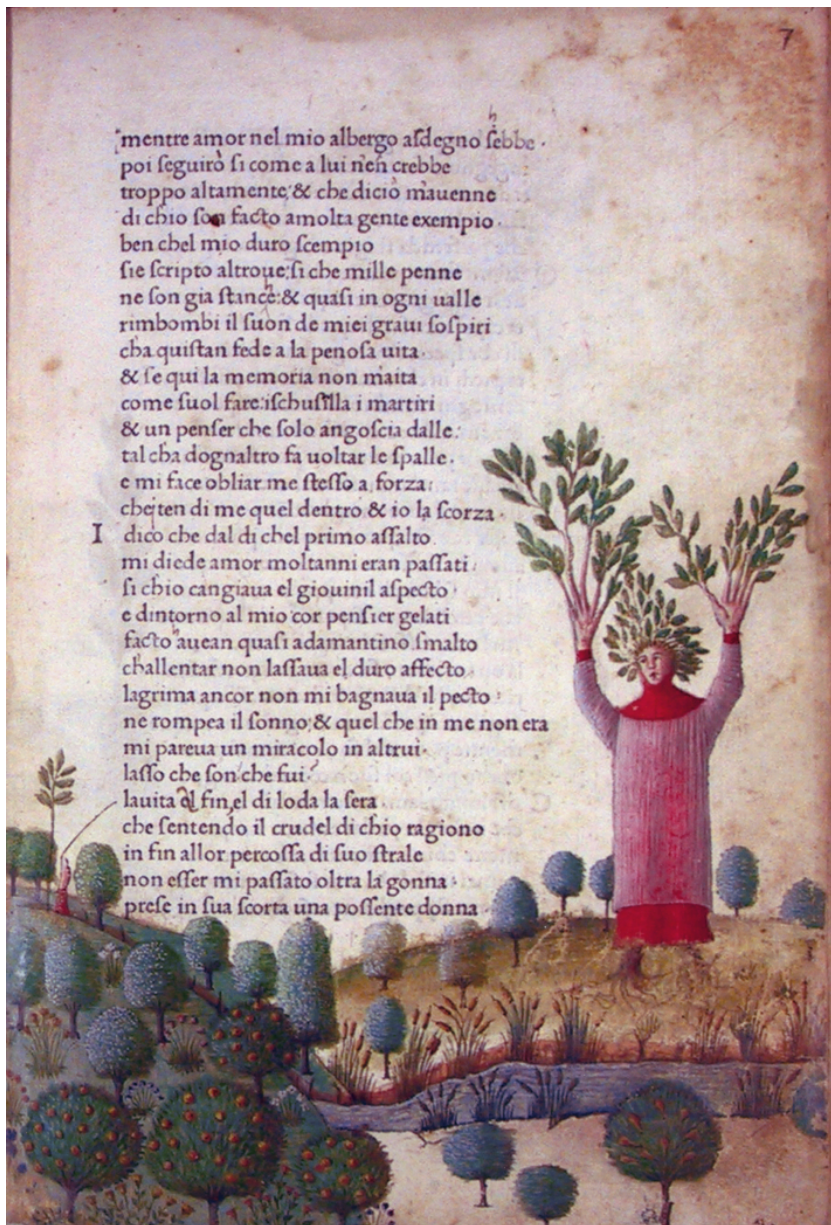


Abb. 14c: Petrarca, in einen Lorbeerbaum verwandelt



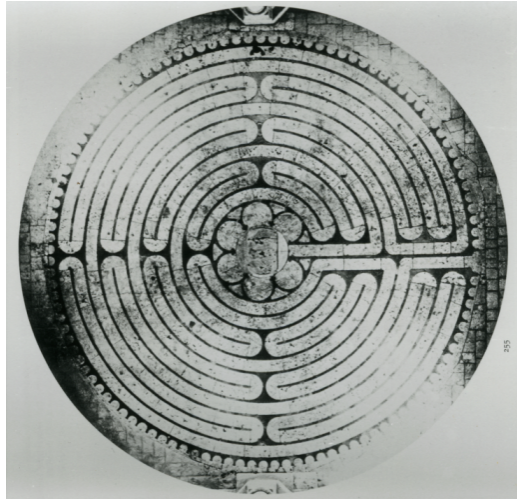


Abb. 14d



Abb. 14e: Kirchenlabyrinth  
der Kathedrale von Chartres

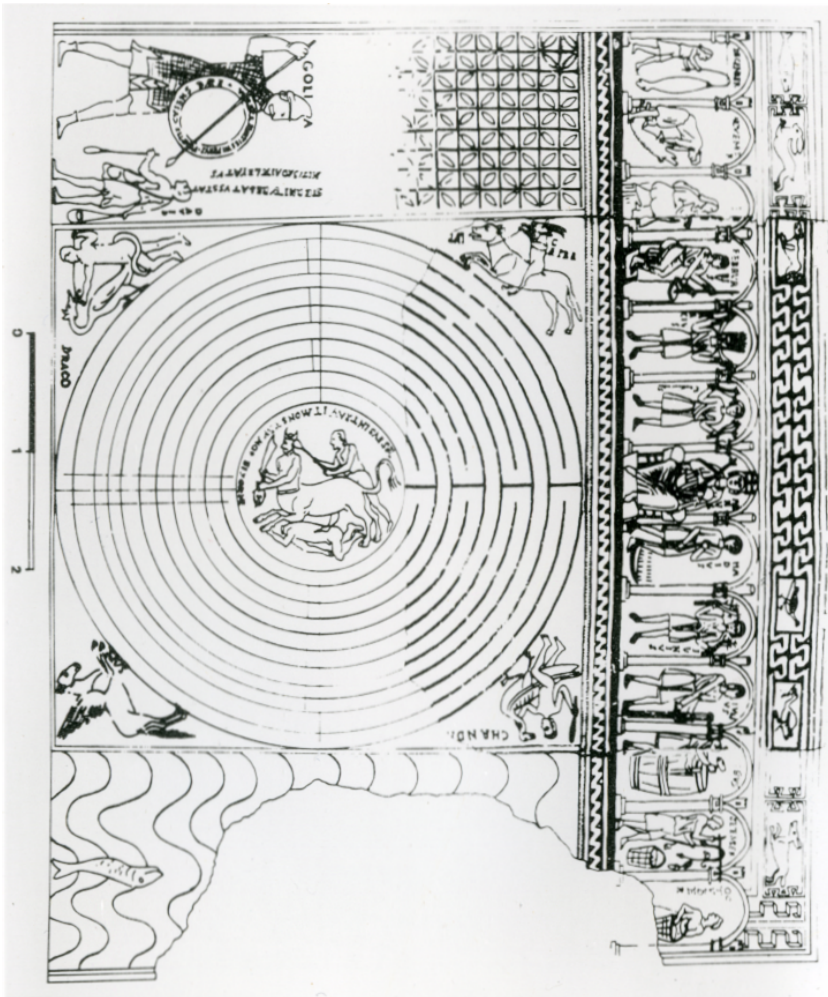


Abb. 14f: Labyrinth in S. Michele Maggiore zu Pavia (Rekonstruktion)



Abb. 14g: Hauptreisewege der via francigena (Rechtecke bezeichnen namhafte Kirchenlabyrinth)

## Illustrationen

- Abb. 14a »Die sieben Lebensalter« (Illustration von Psalm 89/90). BNF ms. lat. 8846, fol. 161 r. Adoleszenz, das dritte Stadium (oberes Fries, von links) weist in diesem moraldidaktischen Kontext nur diskret auf den – libidinösen – Übermut des Jünglings. Das Jagd- und Falkenmotiv wird woanders deutlicher mit Tauben, einer Requisite von Venus, identifiziert (vgl. Bay. Staatsbibl. Igm. 312, fol 98 r. – ein Rad des Lebens).
- Abb. 14b J. De Bondol, »Tapisserie apocalyptique«; Chateau d' Anger (Detail: »la grande prostituée«). Venus als alternatives Erkenntnismodell, repräsentiert durch das rhizomatische Laubwerk, semiotisch aufgelöst im Y als Ursache des *bivium*.
- Abb. 14c Francesco Petrarca, »Canzoniere/Trionfi«; Venezia (Vindelino da Spira) 1470 (Bibl. Queriniana de Brescia; BQ BS, G.V. 15) – Petrarca ist in der Retrospektive dieser Illustration selbst zu Daphne geworden. Die Liebe zu Laura, die ihn verfolgt (RVF 23), hat ihn in einen Lorbeerbaum verwandelt, dessen »Blätter« seine Gedichte sind.
- Abb. 14d/ Abb. 14e Kirchenlabyrinth der Kathedrale von Chartres, Mittelschiff (ca. 1260) mit elf Umläufen und einem siebengestaltigen Zentrum (Kern 1982, 225 ff.).
- Abb. 14f Rekonstruktion des Labyrinths in S. Michele Maggiore zu Pavia, wo sich Petrarca seit 1363 mehrfach für längere Zeit aufgehalten hat (Kern 1982, 233).
- Abb. 14g Hauptreisewege der *via francigena*. Rechtecke bezeichnen namhafte Kirchenlabyrinthe.



Die Laura-Welt des *Canzoniere* baut sich durchgängig nach diesem Umkehrschema auf. Der erste (RVF 1) und der letzte Eintrag (RVF 366) in dieses Buch erheben es geradezu zu einer Rahmenperspektive. Der Fortschritt zwischen Anfang und Ende besteht nicht eigentlich im vorgesehenen Gesinnungswandel, vielmehr in einer Zunahme der Selbsterkenntnis, des *conoscer chiaramente* (RVF 1, V. 13), die sich auch quantitativ – 14 zu 137 Verse – abbildet. Wo der Tod aber als ein Ende gilt, an dem gleichwohl nichts zu Ende sein soll, gerät dadurch alles, was den Liebenden bewegt, zugleich in eine stetig wachsende Spannung zu dem, was ein jenseitiges Leben ermöglicht. Und dies umso mehr, als gegen Ende des Mittelalters die Vorstellung an Boden gewonnen hatte, dass jeder unmittelbar nach seinem Ableben und entsprechend seinem letzten Sündenstand gerichtet wird. Die Lehre von den sieben Lebensaltern hat dies ihrerseits verbindlich in ihre Zielvereinbarung aufgenommen. Namentlich drei Stationen der Lebenszeit ragen als Wendepunkte einer Lebensentscheidung besonders heraus: neben der Adoleszenz und dem letzten Schritt die Mitte des Weges.

Es ist faszinierend, wie systematisch Petrarca die Minnebiographie seines Ich nach diesem Modell eingerichtet hat. Von dessen adoleszenter Bewusstseinsspaltung war schon die Rede. Eine ebenso dramatische Anspannung ereignet sich jedoch dementsprechend in der Mitte seiner *via d'amor*. Plangemäß käme der irdische Aufenthalt mit 70 Jahren in seine Fülle. Mit 35 wäre er an der Hälfte seiner Frist angelangt. Nicht nur Petrarca hat diesen Höhepunkt der Vitalität mit dem Signal verbunden, dass es nun Zeit wird für die Hinwendung zur Geistnatur des Menschen, für die *mutatio animi*. Entsprechend hat er auch diesen Umschlag mit der Wucht einer Peripetie ausgestattet. Er griff zum äußersten Mittel, das einen Liebenden auf den rechten Weg bringen konnte: er lässt die Geliebte aus der Welt scheiden (RVF 336). Damit ist sein Ich ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit entzogen. Mit starken Zeichen versieht der Autor diese Schwelle zur zweiten Lebenshälfte: ihr Tod scheidet den *Canzoniere* in zwei Teile. Das Manuskript letzter Hand (Cod. Vat. lat. 3195) erhebt ihn zu einer Diskurskatastrophe. Durch Laura hatte das Ich zur Sprache des *lauro* gefunden. Ihr Tod aber verschlägt sie ihm auf radikale Weise. Sieben Seiten der kostbaren Pergamenthandschrift bleiben an diesem Wendepunkt (zwischen RVF 263 und 264) leer: ein Verstummen, das den Verlust ihrer Sichtbarkeit poetisch demonstriert. Ein bedeutender moralischer Appell geht traditionsgemäß von diesem Ende aus. Petrarca lässt es unübersehbar wieder auf einen 6. April (1348) fallen und rückt es damit in die Perspektive seines Minne-Karfreitags (RVF 336, V. 12–13) und seiner hoheitlichen Dunkelheit im Tod Christi (Mk. 15, 33), als seine Liebe zu Laura geboren wurde und seine ungeteilte Liebe zu Gott starb. In genauer dialektischer Umkehrung zu damals ergeht nun der Ruf an ihn, den Weg des Heils wieder aufzunehmen. Denn das *memento mori* der Kanzone 264 verschränkt sich, vom Tag des *innamoramento* an gerechnet (6.4.1327), exakt mit dem

25. Dezember, der Geburt Christi. Mit dem Untergang seiner sinnlichen Sonne könnte – müsste – von jetzt an in der Dunkelheit seines Geistes wieder das übersinnliche Licht der Gottessonne aufgehen.

Das Ich hat sich damit an eine geistesgeschichtliche Schwelle begeben. War nicht auf halbem Weg auch das Ich Dantes nach dem Tod der Beatrice in eine tiefe Meditation verfallen, in der es umfassend, das heißt in Gestalt der *Divina Commedia*, die Frage nach dem rechten Weg stellte (*che la via diritta era smarrita*, Inf. I, 3)? Petrarca bezieht sich auch in dieser Hinsicht auf Dante – doch abermals nur, um in der Anknüpfung seine Abwendung zu bekunden. Wieder und wieder sagt er von sich – im *Secretum*, im ersten Gedicht und anderswo (zum Beispiel 23), – Amor habe es *in sul mio primo giovenile* Alter heimgesucht. Nach der üblichen Berechnung der Adoleszenz setzt der Stachel des Fleisches ab dem 14. Lebensjahr ein. Später bekennt das Ich, bis zu Lauras Tod habe es ihr 21 Jahre gedient (RVF 364, V. 1). Es befindet sich also in eben dem 35. Lebensjahr wie Dantes Jenseitswanderer: *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (Inf. I, 1).

Auch das Ich nimmt diesen äußeren Wendepunkt seines Lebens zum Anlass, um sich auf seine *mutatio animi* zu besinnen. Alle seine Gegensätze werden wieder ins Bewusstsein gerufen. Größer könnte der Kontrast zwischen dem letzten Sonett des ersten Teils (RVF 263) und der großen Kanzone zu Anfang des zweiten (RVF 264) nicht sein. Zuerst ein Triumphlied auf Laura, die Daphne des Ich. Aus seiner Verzichtliebe ist ihm der Lorbeer der Sprachkunst erwachsen (Abb. 14c). Die Blätter von diesem Baum – seine Gedichte – lassen ihm die Aura Apolls zuteil werden, die sein kurzes, sterbliches Leben (RVF 263, V. 4) zu verewigen vermag. Poesie, der Inbegriff der Laura, huldigt ihr als der *vera donna* (V. 5) des Erdenlebens. Erst das letzte Gedicht des zweiten Teils wird diesen Götzendienst endgültig revidieren: die Jungfrau Maria ist, mit einem Seitenhieb auf Dante, die *vera beatrice* (RVF 366, V. 52). Die folgende Kanzone (RVF 264) aber arbeitet im Gegenzug zugleich die ganze darin enthaltene Verkehrtheit aus. Alle wesentlichen Abbildungsverhältnisse, wie sie der Beginn des *Canzoniere* (namentlich im dritten und vierten Gedicht) angelegt hatte, werden gesammelt wieder aufgenommen. Das Leben vom Tode her zu bedenken heißt erneut, es an seiner jenseitigen Verheißung auszurichten. Wer Apoll, dem Gott des irdischen Ruhms folgt, erscheint, aus der Sicht christlicher Erhöhung (V. 6–7), den Niederungen der Erde (*a terra giaccia*, V. 13) verfallen (*cadde*, V. 12). Nichts, auch nicht die Krönung Petrarcas zum Dichter (wohl ebenfalls an einem 6.4. des Jahres 1341, offenbar dem Datierungszentrum seiner intellektuellen Biographie), nichts konnte diesen geistigen Höhenunterschied bisher überwinden (*ma infin a qui niente mi releva*, V. 9). Folgerichtig sieht sich das Ich erneut auf seinen ununterbrochenen Seelenkampf (*aspra guerra*, V. 111) zwischen seinen beiden – anthropologischen – Gegnern Sinnlichkeit und Verstand (*ragione/sensi*, V. 103) zurückgeworfen. Es bleibt im sterblichen

Gefängnis des Körpers eingesperrt (*mortale carcer nostro*, V. 7–8), aus dem es die Flügel der Vergeistigungen hätten befreien können (*quell'ale / co le quai ... nostro intelletto al ciel si leva*, V. 6–8).

Selbst diese ›midlife-crisis‹ kann das Ich also von seiner fatalen Verfallenheit an beides (*ambeduo*, V. 65), an Laura und *lauro*, nicht abbringen (V. 63). ›Auch wenn die Seele sich‹, sagt es in Anspielung auf die entschwundene Geliebte, ›von den Gliedern des Körpers gelöst hat, kann dieses Begehren nicht abnehmen‹ (V. 66–67). Der Bann Amors hält den Zwang der Sinne aufrecht (*il mal costume oltre la spigne*, V. 105). So stark wirkt er, dass das Ich sogar den Tod nicht fürchtet (*si forte / ch'a patteggiar n'ardisce co la morte*, V. 125–126). Auch jenseits des Grabes bleibt Laura Idol seines Lebens und dieses solchermaßen der irrigen Idolatrie verhaftet, in die das Ich am Scheideweg der Adoleszenz geraten war. Deshalb muss der Liebende auch ohne Laura unverändert wie zu ihren Lebzeiten über sie sprechen. Welch ein Unterschied zum Tod der Beatrice. Als sie die Erde verließ, stieg eine Minneheilige zum Ursprung aller Liebe, zu Gott auf. Laura hingegen bleibt, was sie war: Figuration ihres Namens, Pragmasemiotik des Lorbeers. Wie sich doch die Zeichen der Zeit geändert haben.

Auch fortan wird der Liebende sich daher, trotz aller Besinnung (*I' vo pensando*, RVF 264, V. 1), von seiner Laurologie nicht lossagen können. Er bleibt auch diskursiv ein Gefangener. Folgerichtig kehrt das Ich wieder auf den Weg seiner dialektischen Anthropologie zurück. Einerseits, so bilanziert es, hat die seinen Blicken entzogene Laura ihm mit Macht den beschämenden Verlust des Weges rechter Hand (*'l viaggio / da la man destra*) wieder ins Bewusstsein gehoben (V. 120–121). Andererseits (V. 124) hat selbst ihr Tod es nicht vermocht, es vom Irrtum des *piacere* (V. 108/125) abzubringen: *mi ritten con un freno* (V. 79), obwohl gänzlich zum Gedankenbild entrückt (V. 106). Verschärft hat sich allerdings die Zeitnot. Jetzt, an der Mitte, beginnt das Rad des Lebens sich wieder abwärts zum Nullpunkt hin zu drehen; die Frist für eine geistige Wende wird immer kürzer, der Krieg (4. Strophe) in seinem Herzen, die dialektische Antinomie seines Doppelwegs heftiger.

Mit hohem kompositorischem Nachdruck nimmt Petrarca im ersten Gedicht des zweiten Teils darüber hinaus Töne und Themen auf, die im großen Bogen auf die beschließende Marienkanzone (RVF 366) vorausweisen. Sie spricht das letzte Wort des Ich in eigener Sache, schwerwiegend, weil sie das unmittelbare Ende, das *tempus supremum*, den dritten und alles entscheidenden Wendepunkt auf dem naturgesetzlichen Gang durch die sieben Lebensalter betrifft. Welche Konsequenzen zieht es aus seinen bisherigen Meditationen auf Leben und Tod? Seine letzte Bilanz endet in erschütternder Trostlosigkeit. Sie hebt mit der Kanzone 360 an. In der Art einer Verhandlung vor einem Liebesgerichtshof (*cour d'Amour*) situiert sich das Ich noch einmal in seinem lebenslangen Seelenstreit (*guerra*, V. 30); klagt das sinnliche Wollen Amors an, das es auf den linken Weg der Leidenschaften gebracht hat (*il*

*manco piede / giovenetto*, V. 9–10). Dessen abirrende nächtliche Phantasmen (*nocturno fantasma / d'error*, V. 131–132) haben es bis hierher begleitet (*che' pellegrini*, V. 49). Anthropologisch gewendet: Das menschliche Begehungsvermögen hat seine Geistnatur, als göttliches Erbteil zu geistiger Erhebung (*sollevarmi alto da terra*, V. 29/137) bestimmt, bis zuletzt irdisch erniedrigt. Nichts hat sich also geändert. Nur der Lebenszeitdruck hat sich dramatisch gesteigert. Der Verstand, die göttliche Teilhabe des Menschen (*la parte divina*, V. 3), soll den Streit schlichten. Doch welches Signal: er ist zu keinem Urteil fähig – genausowenig wie die schweigende Veritas im *Secretum*. Dem Ich Petrarcas gelingt keine innere Umkehr wie Dantes Jenseitswanderer nach den Schrecken des Inferno.

Und so weiß es sich in seiner letzten Wortmeldung (RVF 366), schon im Angesicht des Todes, noch immer auf der Seite des Irrtums. Laura, Geschöpf von höchster Tugendhaftigkeit (*che son scala al Fattor*, RVF 360, V. 139) und insofern Präfiguration der Jungfrau Maria, hat seine Denkweise nicht umzuleiten vermocht (*et quel che non potea / far altri, è nulla a la tua gran vertute*, RVF 366, V. 101–102) – ein auffällig gesetzter Widerspruch zu Dantes Beatrice. Alle Symptome seiner irdischen Krankheit treten selbst im Schlussbild, einer Summe gleich, in Erscheinung: Noch immer fühlt es sich eingesperrt ins Gefängnis (*carcer*, RVF 364, V. 12) seiner adoleszenten Zerrissenheit (*guerra*, RVF 366, V. 12). Noch immer kennt es den rechten Weg nur in seiner verkehrten Form (*mia tórta via*, V. 65), als Abirrung (V. 45) und Trug (*fallo*, V. 62). So endet sein Liebestagebuch, wie es begonnen hatte: mit der ›klaren Erkenntnis‹ (RVF 1, V. 13) der *vanitas* seiner poetischen Lebensgeschichte (RVF 366, V. 112; in Korrespondenz zu RVF 1, V. 6). Und hier, *in extremis*, setzt der *Canzoniere* zum wohl bewegendsten Moment dieser Minnebiographie an. Der Autor, der uns in Gestalt seines *alter ego*, wie Vergil Dante, über die *via d'amor* des Ich geleitet hat, hebt zuletzt sein biographisches Leben im fiktiven auf. Von Kindestagen an war, wie er im *Secretum* bekannt hatte, Kunst sein Leben. So sehr, dass sein Leben am Ende ganz und gar Kunstwerk geworden war. Sein Schöpfer gibt sich dadurch zuletzt als Medium zu erkennen, in dem sich seine Schöpfung inkarniert hat. Statt einer moralischen *mutatio animi* hatte er, mit all den Selbstzweifeln (*mio dubio stato*, RVF 366, V. 25) kultureller Übergänge, einem ästhetischen Lebensprinzip Ausdruck verliehen, das in die Neuzeit führt. Denn das Ich, das liebend und dichtend auf den Weg des Irrtums geraten war und ihm bis zuletzt verhaftet blieb – wie hätte es davon authentischer, wahrheitsgemäßer Zeugnis ablegen können, als dass es diesen Irrtum mit höchster Kunstfertigkeit als solchen wiedergibt? So gesehen ist der *Canzoniere* eine vollendete Darstellung menschlicher Unvollkommenheit.

Petrarca hat sein Ende kommen sehen. Man darf ihn sich vorstellen, wie er, noch in letzter Frist, die die Schlusskanzone beschwört, auch noch das fatale lebensweltliche Ende in die Konstruktion seines Buches aufzunehmen

wusste. Sein eigenes Leben beschloss er mit siebzig Jahren, also genau nach der Lebensalterlehre, die er seinem gedichteten Ich vorgeschrieben hatte. In seinem Tod wurde er mithin gleichsam in die Unsterblichkeitswelt der Poesie aufgenommen.

Doch nicht genug mit dieser Koinzidenz. Wenn die letzten Einträge des Liederbuches intensiv die dritte und endgültige Lebenswende seines lyrischen Ich bedenken, dann kommt das Ich des Autors noch auf andere Weise ins Spiel. Es ist allerdings tief in die Zahlenverhältnisse seiner dialektischen Antinomie eingelassen, die seinen ganzen Lebensweg bestimmt: Das *innamoramento* ereignete sich am 6.4.1327, einem Karfreitag. Nach 366 lyrischen Einträgen in sein Minnetagebuch ist mit dem letzten, der Marienkanzone, wieder ein 6.4. erreicht: der Jahrestag seiner Minnegeschichte, die mit der Augen Geburt der Laura begonnen hatte. Jetzt, unmittelbar an der Schwelle des Todes (*in su l'extremo passo*, RVF 366, V. 107), steigert es die Zeichen der Endlichkeit und *vanitas* – doch wie zu Anfang und in der Mitte wieder nur im Umkehrmodus. Noch immer ist es die irreführende *ostinata voglia* (RVF 360, V. 42) Amors, die ihn zum Reden bringt: *amor mi spinge a dir ... parole* (RVF 366, V. 4). Und wie einst kommt es ihm in Gestalt einer Frau in den Sinn. Gewiss, es ist die Jungfrau Maria; der Ton erhaben wie im Gebet. Doch vom ersten Wort an – *Vergine bella* (V. 1) – durchsetzt die Minnesprache den religiösen Diskurs, so dass die Jungfrau Maria durchaus Züge einer gesteigerten, einer marianischen Laura annimmt. ›Schön‹ erscheint sie ihm vor allen anderen Eigenschaften, im Ornat des minnelyrischen Frauenlobs also, so dass selbst der Himmel sich in sie verliebte (V. 54) – ferne Resonanz – noch immer – des unversiegbaren Begehrens, das die nackte Laura, Tochter der Venus, einst in ihm entfacht hatte (RVF 23, V. 147 ff.)? ›Klug‹ sei sie zudem, wie die Jungfrauen, die Öl in ihren Krügen hatten und dadurch den ›rechten‹ Weg fanden; und ›rein‹, also noch immer im ungebrochenen Zustand vor der Adoleszenz; dadurch ›heilig‹, weil sie ihre gottergebene Demut bewahrt hat; ›beispiellos‹ für ihre klare (*chiara*) und unerschütterliche (*stabile*, RVF 366, V. 66) Haltung auf Erden, eine Ausnahmeerscheinung (*senza exempio*, V. 53). Verkörpert sie damit aber nicht genau die Eigenschaften im positiven Sinne, die das Ich selbst, nur privat, in Gestalten seiner Verfehlung kennt, eben als das, was ihm fehlt? Das Zerrbild, das seine Tränen, Seufzer, Schmerzen und sein Leid (7. Strophe) zeichnen, gibt die verkehrte Physiognomie seiner Seele wider. Die flammende Leidenschaft Amors hat ihm alle Klugheit geraubt; unheilig wurde sein Begehren, weil es sich irdischer Ruhmessucht verschrieb; beispielhaft war auch das Ich lange Zeit (*al popol tutto / favola fui gran tempo*, RVF 1, V. 9–10; wieder aufgenommen in 23, V. 9), aber in eitler, weltgefälliger Hinsicht, Exempel einer beschämenden Abkehr von der gesollten Gottesliebe. Petrarca lässt sein Ich im Andachtsbild der Jungfrau alle die wesentlichen Tugenden des rechten Weges wahrnehmen, von denen es selbst gerade abgekommen ist. Seine

Fürbitten fügen sich so gesehen zu einer Beichte (*conscientia punge*, RVF 366, V. 134) im Modus der Negation, die ihm auf seinem irrigen Weg als Negationen bewusst geworden sind.

Auf diese dialektische Antinomie scheint das Ich bis zuletzt zu hoffen, wenn es sie auf die hereinbrechende Dunkelheit seines Leibes und seiner Seele anwendet und sich davon kontrapunktisch eine neue, lebensspendende Lichtgestalt erhofft, die ihm den überirdischen Weg weist (*la mia tòrta via drizzi a buon fine*, V. 65). Nichts anderes denn diese Rolle sieht er für Maria vor. Als Minneherrin der göttlichen Liebe kommt sie ihm, wie einst Laura, zu Bewusstsein, als Sonne der Sonne, als die ihm Laura zuerst erschienen war (RVF 4, V. 12): *Vergine bella, che, di sol vestita / coronata di stelle, al sommo Sole / piacesti sì che 'n te Sua luce ascose* (RVF 366, V. 1–3). Damals hatte der Liebende einen spirituellen Tod erlitten. Jetzt sollte sein leiblicher Tod in einer beschließenden Inversion das Y, die offene Wunde seiner Doppelnatur wieder schließen und ihm gewähren, wovon das letzte Wort des *Canzoniere* spricht, *pace*, den ewigen Seelenfrieden, den ihn seine Kindheit hatte ahnen lassen (Secr. III, S. 266).

Mehr noch als seine Bezeichnungen halten die Bilder fest, wie sich das Ich seine spirituelle Erneuerung durch die *vera beatrice* (RVF 366, V. 52) vorstellt. Als Lichtbringerin des christlichen Sonnengottes stellt die *Vergine* die Macht der antiken Lichtgestalt, Apoll, in den Schatten. Dieser hatte dem Ich weniger Erkenntnis als die Sprache gegeben (RVF 5), um jenes andere, verzehrende Licht der Laura (RVF 4, V. 12) aufzuzeichnen (*carte*, V. 5), das die Flammen Amors aussenden. Gott hingegen hat durch seine Inkarnation durch Maria auf einzigartige Weise ein alternatives erkenntnistheoretisches Modell statuiert: dass es aus der sinnlich verdunkelten Körperlichkeit – Maria – einen Übergang gibt in die wahre Helligkeit des Geistes, Christus, ihren Sohn (RVF 366, V. 1–6). Die Bilder sprechen für sich. Das sinnlich-weltliche Begehren, so musste das Ich in RVF 264 bilanzieren, hatte sein Leben den geschlossenen Räumen eines Gefängnisses (V. 8) und Grabes (V. 65) gleichgemacht. Die Liebe aber, die in Maria eine Stätte gefunden hatte, eröffnet der geisttötenden Einschließung in die Körperlichkeit einen Ausgang in die Gegenorte des Klosters (RVF 366, V. 78) und des Tempels (V. 57). Sie öffnen sich nach oben, zum Ziel des rechten Weges. Wer sich also im Tod an diese ›Herrin des Himmels‹ (V. 98) hält, würde er nicht aus dem Karfreitag seiner Leiblichkeit wieder auferstehen (*resurgo*, V. 125)?

Ist ihm die beschließende *mutatio animi* gelungen, auf die ihn die Mitte seines Lebens, der Tod der Laura und sein eigener verpflichtet hatten? Gewiss, die Notwendigkeit der Umkehr ist ihm wie nie zuvor bewusst geworden. Andererseits aber bleibt sie für Ich und Autor eine Absichtserklärung. Keine *Beatrice* kommt ihm entgegen und bezeugt ihm ein *Benedictus qui venis* (Purg. XXX, 19). Und so endet der *Canzoniere* im Grunde so ambivalent, wie er begonnen hatte – und deckt dadurch sein tiefstes bewegendes



Problem auf. Trotz der Erlösungstat Christi und der Zusicherung der Heiligen Schriften: die geistige Überwindung des Todes enthüllt sich zuletzt als ein Sprachproblem. Die einzige Sageweise, die wir beherrschen, und sei es die hochgeformte des *lauro*, ist ebenso irrtumsanfällig wie unsere Leidenschaftsnatur für die Sinnlichkeit der Laura. Musste der Gottessohn, wie die Kanzone betont, nicht deshalb die irdische Körpersprache annehmen, um sich den Sterblichen verständlich zu machen? Auf der anderen Seite des Lebens, in der Helle der ungetrübten Wahrheit, wird demnach, im Umkehrschluss, eine ganz andere Sprache gesprochen: die von allem subjektiven Begehren gereinigte Mitteilbarkeit, das *una voce*, von dem Dante sich im Chor der Engel eine Vorstellung machte. Endgültig auf den rechten Weg zu kommen, ist für Petrarca mithin eine grundlegende *questione della lingua*. Genaugenommen betrifft dies auch seine allererste Bitte an die Jungfrau. Amor, hatte er ihr erklärt, bewegt mich, über dich zu sprechen (*amor mi spinge a dir di te parole*, RVF 366, V. 4) – doch ohne deine Hilfe weiß ich nicht, wie ich beginnen soll (*ma non so 'ncominciar senza tu' aita*, V. 5). Sie, als direkt in den Himmel Aufgenommene, ist die Einzige, die beide Sprachen beherrscht. Folgerichtig erwählt das Ich sie zur Diskursherrin eines neuen Lebens – ganz so wie das Ich zum Schluss der *Vita Nova* Dantes (Kap. 31, 1). Gegen Ende kommt es abermals darauf zurück: Wenn ich dank deiner Hilfe aus meiner irdischen Trübsal und Niedrigkeit wieder auferstehen sollte, dann werde ich alle meine bisherigen Anschauungsformen von Welt und insbesondere die sprachlichen aufgeben und reinigen (*penseri e 'ngegno et stile, / la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri*, RVF 366, V. 127–128) – seine ganze Lauraexistenz. Umgekehrt: seine seelische Wiederauferstehung kann er nicht anders denn als semiotische Neugeburt denken – Eintritt in den göttlichen Logos, gewiss; aber doch, im Gegensatz zu Dante (VN 31, 2), lediglich als negatives Projekt in der Absage an seinen Laura-Diskurs formulierbar.

Was antwortet die Jungfrau? Ganz in diesem Sinne: nichts. Kein Wort, kein Zeichen der Beglaubigung schreibt das Ich ihr zu, dem es den Anfang einer heilsgewissen Sprache hätte entnehmen können. Sie schweigt, wie die Veritas zum Streit zwischen Augustinus und Franciscus (Secr., *Proömium* [1–8], S. 8–17) – und wie der hochgemute Verstand in der Kanzone 360, 2–4, die das Finale des *Canzoniere* eröffnet. Der Tod macht eine unüberwindliche Kommunikationsschwelle offenbar. Das Jenseits scheint abgeschnitten von der Diskurseinheit der *una voce*, an der alles Geschöpfliche ursprünglich teilhatte. Es lässt sich nur mehr als Heilsnotwendigkeit beschwören. Hatte das Ich nicht auch deshalb schon den Tod der Laura mit Schweigen quittiert – die sieben leeren Seiten (zwischen RVF 263 und 264) – weil sich ihre postmundane Identität nicht in Sprache fassen ließ? Aus diesem Grunde hat es also den alten Stil beibehalten. Dann aber wären die irrtumsanfälligen Zeichen eines Lebens zum Tode, wie Augustin und Laktanz es veranschlagt hatten, grundlegend neu zu lesen: Seine Blätter vom Laura-Baum (RVF 263,

V. 1/5) können nicht mehr transzendent über sich hinausweisen, sondern bilden immanent, selbstreferentiell einen eigenen Verweisungszusammenhang. Wie weit Petrarca sich damit auf poetisches Neuland vorwagt, zeigt abermals ein Rückbezug auf die große Gegenspielerin Lauras und der *Vergine*, die Beatrice Dantes. Ihr Tod hatte dem Liebenden der *Vita Nova* gerade diesen zweiten Blick eröffnet: »Mir kam eine wunderbare Vision«, heißt es im letzten Abschnitt seiner Liebesgeschichte, »in der ich Dinge sah, die mich veranlassten, solange nichts mehr über diese Gebenedeite zu sagen, bis ich auf erhabener Weise von ihr handeln könnte« (VN 31, 1). Diesen hohen Stil verwirklicht die *Göttliche Komödie*. Deshalb konnte Beatrice dem Jenseitswanderer im Garten Eden des Purgatoriums entgegenkommen und sein Sprechen – eine Poesie ihrerseits im Zeichen Apolls (Par. 1, 13 ff.) – ausdrücklich legitimieren.

Genau diesen alles durchwaltenden kommunikativen Zusammenhang, wie er ursprünglich im Irdischen Paradies herrschte, stellt Petrarca in Frage. Auch sein Ich richtet das Wort schließlich an seinen Gott, zuletzt direkt in RVF 364 und 365. Doch wie um dem Abstand Rechnung zu tragen, vertraut er in seiner letzten Not nicht auf seine Gnade, sondern auf die Hermeneutik Marias (*prego che sia mia scorta*, RVF 366, V. 64). Dies entspricht nicht nur der Minnefiktion, die dem *Canzoniere* zugrundeliegt. Darin äußert sich zugleich ein erkenntnistheoretischer Übergang. Wie bewusst Petrarca dies war, hatte er bereits am Ende des *Secretum* bekannt. Allen Vorhaltungen von Augustinus zum Trotz wusste Franciscus schließlich nichts anderes zu antworten als: *Sed desiderium frenare non valeo* (Secr. III, [104], S. 398). Damit hat er sich auf die Seite der Konversionstheorie von Laktanz geschlagen. Wo aber der emphatisch direkte Zugang zu Gott versperrt ist, bahnt sich da nicht von ferne eine Denkweise an, die sich, auf der Höhe ihrer Entfaltung, als negative Theologie artikulieren wird?

## II. Das Labyrinth: Syntax des Begehrens

Der *Canzoniere* hat am Ende der gegenläufigen Entfaltung der beiden Gedankenwege nicht nur nicht Einhalt geboten, sondern sie geradezu als Dramaturgie seiner moralischen Biographie befestigt. Mit höchster Bewusstheit hatte der Autor sein Ich einsehen lassen, dass, aus der Sicht des rechten Weges, der Mensch irrt, solange er lebt. Umgekehrt hat das Irren sich dadurch jedoch als das Humanum schlechthin für eine Bestimmung des Menschen vom Menschen her erwiesen. Mit der Konsequenz, dass es dieser *errore* (RVF 1, V. 3) ist, auf dessen *via negationis* sich vor allem anderen Geisteskultur anbahnen lässt. Und genau diesen *ordo conversus*, so scheint es, hat Petrarca nach und nach auch der Ordnung seines Buches nahegebracht. Über Jahre hatte er nach einer Architektur gesucht, die seine poetischen Bauteile in ein großes Sprachgebäude integrieren würde. Wohl erst Ende der sechziger

Jahre (RVF 211, Komm.) spürte er, wenn die vielen Zeichen nicht täuschen, in seinen ›Fragmenten‹ eine geniale Konvergenzfigur auf. Sie vermag alle wesentlichen Stationen seiner hochsinnigen Liebesgeschichte zu einer *via d'amor* zusammenzuschließen, die anknüpfend-abwendend zugleich mit Dante konkurriert. Diese Diskurseinheit bietet das zeitgenössische Denkbild des Labyrinths an.

Mit dem 6. April 1327 (RVF 211, V. 12–13) wurde einerseits das Datum schlechthin gesetzt, welches das Urmoment der Seelenbiographie und der inneren Zeitordnung des *Canzoniere* bildet. Mit derselben Grundsätzlichkeit hat RVF 211 dem jedoch andererseits zugleich dessen architektonisches Urbild, das Labyrinth (V. 14), als seine Ikonotopie zur Seite gestellt. Der Zentralperspektive der Malerei vergleichbar lassen sich in ihm alle wesentlichen Bildäquivalente des Seelenstreits sammeln. Dass es als solches nicht mit derselben Stringenz wie die innere Chronologie des *Canzoniere* aufgenommen wurde, dafür gibt es gute Gründe. Nicht nur ging es Petrarca wohl erst 1369 als ikonischer Strukturzusammenhang seiner *rime sparse* auf. Sein Tod hat darüberhinaus eine weitergehende *ré-écriture* seines Liederbuches verhindert, die es noch umfassender hätte exponieren können. Als ein übergreifendes Leseprojekt des *Canzoniere* empfiehlt es sich jedoch in jedem Fall.

RVF 211 weist diese Stätte grundlegend und mythengerecht als Schauplatz einer Initiation aus. Amor geleitet (V. 1) zum Eingang (V. 14) ins Labyrinth der Leidenschaften, den Ausgang aber kennt das ›blinde‹ Begehren (*voglia*) nicht (V. 14). Zwischen beiden öffnet sich der Raum des Irrs als der Grundbewegung eines fehlgeleiteten Herzens (V. 4 ff.). Zahlreiche andere Bekundungen des Ich spiegeln sich in dieser labyrinthischen Aktionsart. Exemplarisch schließt sie etwa das *innamoramento* und seine traditionelle Phänomenologie ein (RVF 3). Amor trat durch die Augen ein und besetzte das Herz, die Mitte seiner Innenwelt (*core*, V. 9–10). Was dabei herauskommt – *lagrime* (V. 11) – lässt den ›schönen‹ Eingang als betrüben und dunklen Ausgang (V. 11) nach dem Durchgang (*varco*, V. 11) durch das Liebesgeschehen erscheinen. Das *Secretum* setzt seinerseits unmittelbar nach diesem labyrinthischen Schema ein und identifiziert damit die Grundfrage auch der Lebensaltersuhr: »Unlängst war ich ganz gedankenversunken und dachte eindringlich darüber nach, wie ich in dieses Leben eingetreten war und wie ich es verlassen würde« (Secr., *Proömium*, 1, S. 9). Formelhaft deziert nimmt RVF 211 auch die anthropologische Begründung dafür auf: entlang des Irrwegs von Amor *regnano i sensi, et la ragion è morta* (V. 7). Selbst die dazugehörige Wegmetapher wird knapp aufgenommen: Die ›Hoffnung‹ auf den *lauro* durch Laura verführt das Ich fälschlich dazu, dies für den ›rechten‹ Weg (*la man destra*, V. 4) zu halten. In hoher poetischer Verdichtung proklamiert dieses Gedicht, dass die Figur des Labyrinths der inneren Raumordnung seiner Liebesanschauung entspricht. Die idyllischen Naturszenen hingegen sind Spiegelbilder der Laura und insofern konkupiscente Kor-

responzenzlandschaft des linken Weges unter dem Patronat von Venus. Die zeitgenössischen Deutungszusammenhänge des Labyrinths kommen der Absicht Petrarcas dabei unmittelbar entgegen. Beherrscht wird sein Gedankenbild vor allem von den verbreiteten Kirchenlabyrinthen und ihrem sakramentalen Auftrag. Wer, wie es die beispielhafte Ausführung der Kathedrale von Chartres (ca. 1260) verlangt (Abb. 14d und 14e), von Westen, aus der Richtung des Todes kommend, seiner Spur nachgeht, begibt sich auf einen sinnbildlichen Doppelweg: Die übergeordnete Bewegungsrichtung geht zum Altar im Osten, wo die Sonne der Erlösung aufging. Das Labyrinth aber suspendiert den Gang dorthin. Sein Irrweg erzwingt einen Aufschub, allemal Zeit für die Besinnung auf das Irrige dieses Weges. Zeichenhaft fällt am Ende der Begehung der Ausgang mit dem Eingang zusammen – ganz so wie die Strahlen Amors durch die Augen eingehen und unter Tränen wieder austreten. Die Mitte des Labyrinths aber wird, wie sein bildliches Analogon, das Herz, zum Moment der Entscheidung: Wer seinen Irrungen entgehen will, muss umkehren. Nur eine *mutatio animi* führt zurück zum Ausgang und auf den rechten Weg. Dort wird es noch einmal bewusst: Das Labyrinth wieder zu verlassen heißt, mit dem Rücken zum Altar zu stehen, dem Ort, von dem das Heil ausgeht. Auch dies also eine Art kinetischer Gewissensforschung mit dem Ziel einer spirituellen Konversion.

Damit jedoch nicht genug. Ein Labyrinth in diesem moralisierenden Sinne zu durchlaufen heißt zugleich, sich auf ein *bivium* zu begeben. Der vorgezeichnete Wegverlauf lässt einerseits keine Wahl: Eine Fortbewegung auf dieser Einbahn führt strikt und unbeirrbar vorwärts in die Irre, um schließlich in der Mitte anzukommen, über der die tiefen Schatten der mythologischen Verwerfung liegen – der fatale Kampf mit der animalischen Unnatur des Menschen, die im Minotaurus Anschauung geworden ist. Sein moralisches Exempel verlangt im Kern: die tierischen Leidenschaften in sich abzutöten oder den Sündentod zu erleiden. Andererseits aber ist der Weg dahin gleichzeitig unsteten Wenden, Kehren und Kreisen unterworfen. So führt er zwar geradewegs ins Verderben, seine ungerade Bewegung macht diese Zwangsläufigkeit jedoch zu einer durchgehenden Erfahrung des Irrigen. Beides ist untrennbar miteinander verbunden und interagiert – in der Art einer dialektischen Antinomie: weiter voranzugehen heißt, in der Zeichensprache des Labyrinths, weiter vom ›rechten‹ Weg abzukommen. Der Rückweg aber wird zur Chance, sich das Ausmaß dieser Verfehlung bewusst zu machen und auf den vorgesehenen Pfad der Tugend zurückzukehren. Im Verständnis der Zeit wäre es der der Vorsehung.

Petrarca hätte kaum eine schlüssigere Struktur der Sinnbildlichkeit finden können, um seine Anthropologie der Sinnlichkeit zu erhellen. Mit ihrer Hilfe hat er ganz offensichtlich das Buch (seiner Gedichte) als einen Zeit-Raum und die Lektüre als eine Wegstrecke zu begreifen gewusst. Am Kirchenlabyrinth war zu entdecken, dass dessen Darbietung eine eigene, physiognomi-

sche Sprache zu sprechen vermag. Lässt sich Gleiches nicht auch dem poetisch angeordneten Sprachgebäude abgewinnen? Wer den Worten, Versen, Gedichten von Seite zu Seite folgt, wird er nicht auf einen strikten Kurs des Nacheinander festgelegt, den die Logik der fortschreitenden Lektüre (und des Zuhörens) erzeugt? Petrarca muss darin spätestens dann eine Formensprache für seine Sammlung erkannt haben, als er sie auf 366 Einträge begrenzte und damit eine morphologische Aussageebene seines Textes schuf. Zusammengekommen ergeben sie das Tagebuch eines erfüllten Jahres. Die 12x12 Seiten der Handschrift tun ein Übriges. Unter ihrem zeitlichen Symbolwert betrachtet, wiederholen sie die strikte kalendarische Ordnung nach Monaten. Auch im *Secretum* nimmt er die unerbittliche Chronologie auf: als zyklischen Umlauf des Lebensrades, das am Ende zum Anfang zurückkehrt und den Tod als Beginn eines neuen Lebens ansetzt. Die innere Zeitrechnung des *Canzoniere* ist ihrerseits auf diesen symbolischen Jahreskreis und sein unumkehrbares Ablaufschema verpflichtet. Das Minneleben des Ich beginnt an einem Karfreitag (6.4.). Sein poetisch berechnetes Ende entspricht dann wieder einem Karfreitag, dem 366. Tag. Er verkörpert damit zugleich das *memento mori* seines *innamoramento*. Die Zeit, die das Ich in der Nachfolge der Laura verbringt, folgt mithin einer unabwendbaren kreatürlichen Verfallslinie. Sie führt das Leben auf geradem Weg in die physische Vernichtung und, wo sie nicht spirituell konvertiert wird, in seelische Nichtigkeit.

Labyrinthisch veranschlagt werden darf diese körperliche und seelische Zwangsläufigkeit, weil sie eine feste gedankliche Entsprechung in den Kirchenlabyrinthen hat. Ein Exemplar in San Michele Maggiore zu Pavia mag dies veranschaulichen (Abb. 14f). Petrarca hat sich spätestens seit 1363 mehrere Sommer dort als Gast von Galeazzo Visconti aufgehalten. Aus dieser Zeit datiert die erste integrale Fassung des *Canzoniere* in zwei Teilen (ms. Chigiano L. V. 176). Jemand, der die niederen Weihen empfangen hatte, dürfte weder die Basilika noch das 3,25 m große, aus schwarzen und weißen Steinen gelegte Labyrinth ignoriert haben. Es ist zwar später zum Teil zerstört worden, verkörpert aber denselben Typus, der sich im benachbarten Piacenza, ebenfalls auf einem Knotenpunkt der *via francigena* befand und dem Grundmodell von Chartres folgt (Abb. 14g). Es zitiert in der Mitte den antiken Minotaurus, in dem die unmäßige Sinnlichkeit der Pasiphae abnorme Anschaulichkeit fand. Seinem Ort gemäß wurde er christlich umgedeutet. Piacenza erläutert: *Hunc mundum tipice / Laberinthus denotat iste / Intranti largus, redeunti set / Nimis artus / Sic mundo captus / Viciorum molle gravatus / Vix valet ad vite doctrinam / Quisque redire* (»Dies ist das Bild der Welt: das Labyrinth steht für sie; der Eingang ist breit, der Rückweg aber sehr schmal; wen die Welt einfängt, mit angenehmen Lastern, der kann kaum mehr zur Lehre des Lebens zurückkehren«). Das Monster als Sinnbild irriger Leidenschaft wird dabei auffällig unter die Herrschaft der Zeit gestellt. Den oberen Abschluss bildet ein Arkadenband aus zwölf Monatsbildern. In dessen

Mitte thront Annus, der Herrscher des weltlichen Jahresmaßes, sein *momento temporis* steht sinngebietend genau über dem *memento mori* des Minotaurus. Labyrinth in Buchdarstellungen beziehen sich darüber hinaus häufig auf die Berechnung des jährlichen Osterfestes, also genau auf jenen zentralen heilsgeschichtlichen Zeitpunkt, an dem der *Canzoniere* seinen labyrinthischen Gang beginnen lässt. Petrarca, und darin besteht ein Gutteil seiner Strukturfindung, gelingt es damit, aus einer Liedersammlung ein neuartiges Liederbuch zu machen: die kalendarische Gedichtfolge überführt seine Liebesleidenschaft in ein symbolisches Curriculum, das unbeirrbar, Gedicht um Gedicht, Schritt um Schritt, seinen tödlichen Irrtum nach der Logik des Labyrinths begeht.

Doch damit wäre nur die eine, ›linke‹ Konsequenz der Laura/*lauro*-Liebe Formerfahrung geworden. Nach der Zwei-Wege-Lehre dialektisch mit aufgerufen sein sollte jedoch zugleich die Veranlassung, den Irrweg auch als Irrtum zu erfassen. Dieser labyrinthische Umkehrschluss lässt sich im *Canzoniere* ebenfalls formal nachvollziehen. Petrarca konnte ihn über die Einzelstellung der Gedichte erzeugen. Im Gegensatz zu Dantes *Vita Nova* hat er sie nicht in der verbindenden Narration einer Liebesgeschichte aufgehen lassen. Nicht dass er dazu nicht fähig gewesen wäre. Jeder lyrische Eintrag wahrt vielmehr soviel strukturelle Eigenständigkeit, dass er in der Kontinuität der Abfolge eine beträchtliche thematische Freiheit behält und entsprechend damit eine innere Diskontinuität zulässt, die die formale Geradlinigkeit durchkreuzt. Ahmt dieser disjunktive Vortrag der Gedichte aber nicht die Herzrhythmusstörungen des liebenden Ich nach? Man kann sie als livreske Graphie seines amorologischen Irrwegs ansehen. Legt dafür nicht bereits das Eröffnungssonett ein programmatisches Bekenntnis ab, wenn es von *rime sparse* (RVF 1, V. 1), *vario stile* (V. 5) spricht, der Titel von »*Rerum vulgarium fragmenta*«? Deutet der *Canzoniere* damit nicht auf sein – labyrinthisches – Schreibprogramm? Seufzer (V. 2), Weinen (V. 5) – die Sprache eines gebrochenen Herzens findet ihren homologen Ausdruck (*ragionare*) im gebrochenen Vortrag (*il suono /stile*) der Gedichte. Es ist, als ob Petrarca sein Buch nach einer – scholastischen – Beziehung der *similitudo* angelegt hätte.

Andere Gedichte bestätigen diese Äquivalenzen zwischen Ausdruck und Aussage, indem sie auch das Ich selbst nach diesem Doppelweg des Labyrinthischen abbilden (*et me tenne un, ch'or son diviso et sparso*; RVF 135, V. 26) und überdies die Metaphorik durchdringen. Parallel dazu hat das *Secretum* eine irrumsanfällige Anthropologie als Ursache für einen abirrenden Minnediskurs herausgestellt: wahrheitsgemäßer als durch einen krankenden Stil kann die ›Krankheit‹ des Herzens nicht benannt werden (Secr. III, 1 ff., S. 226 ff.). Am Bilde dieser aufgebrachten Natur scheint sich auch der doppelte Stilwille wechselseitig zu erhellen: Systole und Diastole, ihre gegenläufigen Grundbewegungsarten – meinen sie nicht auch den Kompositionswillen seines Buches, wenn es heißt: *ricogliendo le sue* [i.e. *di Laura/lauro*] *sparte*



*fronde, / dietro le vo pur così passo passo* (RVF 333, V. 7–8)? Im *Secretum* heißt es: *Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recolligam* (Secr. III, [103], S. 398). Doch solange sein *dissidio* andauert, müssen die Blätter des Lorbeerbaumes weiterwachsen. Und so fügt der *Canzoniere* mit höchster formaler Strenge Vers an Vers, fügt Reim zu Reim, unterwirft sie den Gesetzen ihrer lyrischen Gattungen und weist ihren Autor als Meister der poetischen Linienführung aus. Das Ich andererseits, das er solchermaßen formal in Ordnung hält, lebt thematisch und bildlich gerade seine innere Unordnung aus. Und so wie es durch Laura hin- und hergerissen ist (*l'alma sbigottita ... si turba et rasserena, / et in un esser picciol tempo dura*, RVF 129, V. 6–11), so wechselhaft und diskontinuierlich (*vario stile*) sind auch seine Selbstaussagen. Da es in seinen Liebesangelegenheiten keinen wirklichen Fortschritt gibt, bleiben ihm deshalb nur Schritte, die sich im Kreise um ein abwegiges Zentrum drehen. Vorwärts, von der blinden Hoffnung Amors getrieben; zurück aus Einsicht in die Vergeblichkeit; weg von ihr, um dem Drang der Sinne zu entgehen, der von der Gegenwart der Herrin ausgeht, um andernorts doch nur wieder in der Erinnerung ihr Bild lebendig werden zu lassen; hinaus in Landschaft und Natur; doch sie sind voller Paronomasien und reden damit die Sprache der Laura (RVF 129). Wohin das Ich sich auch wendet – es bleibt befangen in den verschlungenen Gängen seiner Leidenschaft, die gleichwohl nur das eine fatale Ziel kennen.

Diese Poetik des labyrinthischen Doppelweges beweist sich darüber hinaus in den Sequenzenbildungen des *Canzoniere*. Die bedeutende Gruppe von fünf Kanzoneen (RVF 125–129) etwa treffen sich im Bild der abwesenden Laura, das das Ich sich in einer fortzeugenden Fantasmagorie ausmalt, sich spiegelnd in einem sensiblen Naturraum, der die Entfernung und Entfremdung des Ich umschlagen lässt in eine Erfahrung von Eigentlichkeit. Doch selbst dieser längere thematische Bogen hält intern noch einmal an, um in RVF 128, mit *Italia mia*, das Motiv der Fremdheit auch ins Politische zu verlängern. Der Krieg im Innern des Ich wird so zum Sinnbild des kriegerisch zerstrittenen Italien, das seine eigenen Interessen mit ausländischen Söldnern verfigt und sich daran verliert (V. 81 ff.). Ähnliche Verkettungen hatte bereits der Eingang gebildet; das Ende des ersten Teils (RVF 260–263) sammelt sich zu einem anschwellenden Frauenlob, zugleich Lobgesang auf die Poesie (RVF 263). So phrasiert auch der Ausgang, die Gedichte RVF 360–365. Doch wo immer sich der *Canzoniere* ein Stück weit thematisch und motivisch begründet: es bleiben dennoch Bruchstücke einer großen, disparaten Konfession. Unterstützt durch die gehobeneren Formen von Kanzone, Madrigal und Sestine bilden sie Wegkreuzungen, Haltepunkte, Sammelstellen, an denen das Ich sich zusammennimmt, ohne dass das Buch seine Kunst des Fragments im Ganzen aufgäbe.

Dafür sorgt nicht zuletzt ein reiches Reservoir an Motiven, Worten, Wendungen, kurz: eine diskursive Gebärdensprache. Petrarca kombiniert sie im-

mer neu, wandelt ab, erweitert, so dass sie, ganz wie sein Liebesdenken, ständig in Gang bleiben. Der buchstäbliche Text schafft dadurch über der syntagmatischen Zeilen-, Strophen- und Gedichtfolge eine zweite, paradigmatische Ebene der Verknüpfung. Auf ihr vermag das Vokabular des Laura-Lexikons ein eigenes Leben der Responionen zu führen und sich frei, nach klanglichen, bildlichen, semantischen, etymologischen Verwandtschaftsverhältnissen aufeinander zu berufen. Damit aber brechen sie die Disziplin des Satzbaus, der Grammatik, Idiomatik des Minnesprechens. Es ist, als ob das Urwüchsige, Eigensinnige, Wuchernde, die leidenschaftlich sich verschwendende Zeugungslust der Venus sich in Stil und Struktur des *Canzoniere* Ausdruck verschaffte und eine Ordnung der Abweichung zuließe, die die Strenge des geraden Weges widerlegt. Labyrinthisch erscheint sie, weil sie dem Systemcharakter des Irrrens Gestalt verleiht. Das bedeutendste Beispiel gibt der Name der Laura selbst. Seine strukturbildenden Paronomasien sind bekannt. Er bildet gleichsam das Urwort, das, dem Sprachzauber des Orpheus' ähnlich, andere Worte anzieht, die ihr Denotat Mal um Mal überspringen und einen Rückraum der Verlockung eröffnen, der sich allen diskursiven Regelungen entzieht. Spätestens hier wird offenkundig, dass Petrarca reich sich verzweigender Lorbeerbaum des Dichtens mehr im Sinn hat als nur eine Topographie sinnlicher Versündigung anzulegen. Hinter ihm zeichnet sich ein anderer, dunkel lockender und insofern verbotener Baum der Erkenntnis ab. Jenseits der Verwerfungen des geraden Weges waltet, für sich selbst genommen, offenbar eine eigene, wirre Logik. Sie vertraut darauf, dass Worte, die sich anders als auf die vertraute, kontrollierte oder verabredete Weise rufen, gleichwohl etwas Bedeutsames mitzuteilen haben. Der stockende, sich beschleunigende, einhaltende, springende, sich wiederholende, widersprechende Vortrag der Gedichte im *Canzoniere* mündet in eine kunstvolle Partitur der Unstimmigkeit. Das Ich auf seiner *via d'amor* gewinnt dadurch Identität weniger aus einer beschließenden Zielvorstellung als aus seiner Durchführung, aus der Performanz seiner affektiven und diskursiven Bewegtheit. Bahnt sich darin aber nicht, zumindest negatiert, eine Poetik der Gedankenverbindung an, die neben, unterhalb der Verstandesklarheit und Offenbarungswahrheit über ein kreatürliches Wissen vom Menschen verfügt, das seine Doppelnatur ebenso angeht wie seine begrifflichen Abbilder? Was als Ausdruck irriger, abwegiger, fehlgeleiteter Leidenschaftlichkeit erscheint, kann, um ihrer selbst Willen betrachtet, als die Form einer eigenen vegetativen Zusammenhangsbildung zu Bewusstsein kommen. Die Verzweigungen, Verflechtungen, Durchdringungen, das Wuchernde in den Empfindungen und Texten des Ich schaffen dadurch ein Ganzes nicht, indem sie seine vielen verstreuten Lebensmomente vereinheitlichen, sondern sie verdichten. Auf diesem ›linken‹ Weg bildet sich Identität mithin ungleich weniger durch Intention – Laura ist nicht zu erreichen – als vielmehr durch Intensität.

Sehr viel später wird diese alternative Wahrnehmungsweise dann philosophisch zu Ehren kommen. Ludwig Wittgenstein etwa trat entschieden für ein Erkenntnismodell ein, das Wahrheit aufgrund von ›Familienähnlichkeiten‹ gewinnt. Noch später griff Gilles Deleuze den biologischen Begriff des Rhizoms auf und entwickelte in diesem Bilde des Wurzelwerks ein zirkuläres Verhältnis von Buch und Welt, kritisch gewendet gegen rationale Beherrschungsstrategien. Lange vor ihnen aber ließ sich dies unter dem – erkenntnistheoretischen – Patronat von Venus vergegenwärtigen. J. de Bondols Apokalypse von Anger (Abb. 14b) kennt sie, zeitgemäß, als *la grande prostituée*. Das *bivium* (Y), das eine *vita voluptaria* (Fulgentius) nach sich zieht, wird in zwei allegorischen Gewächsen versinnbildlicht. Die sinnliche Denkweise, die Venus, die Gottheit des linken Weges verkörpert, findet ihr bildliches Äquivalent im wuchernden, labyrinthischen, rhizomatischen Blattwerk, ihrem kognitiven Kontext. Er drängt seinen Widerpart, den Baum der – rechten – Erkenntnis, an den Rand. In dieser Darstellungskondition ist auch ein anderes, geniales, wenngleich verschlüsseltes Plädoyer zu sehen: Leonardo da Vincis Ausmalung des Gewölbesaals (»Sala delle asse«) im Castello sforzesco in Mailand. Er zitiert zwar die Vorstellung der *arbor porphyriana*, wie sie Raymundus Lullus eingeführt hat. Demonstrativ wachsen die sechzehn Bäume der Wissenschaften jedoch über ihre Ordnungssystematik hinaus und entgrenzen, verschlingen und verknoten sich in einem urwüchsigen Blattwerk, das zeichenhaft der Erkenntnismacht der Venus huldigt, ohne sie noch bildlich oder namentlich zu nennen.

Petrarca hat also wohl auch in dieser Hinsicht einen Anfang gesetzt. Für ihn ist Poesie im Zeichen der Laura die Körpersprache dieser sinnlichen Vernunft. Nicht ohne diesen Grund ist Daphne die Patronin seines lyrischen Blattwerks (vgl. Abb. 14c). Denn so, wie er seinen Liebenden am Ende entlässt, ist er, nach dem Durchgang durch seine lyrische Gewissensforschung zu Macht und Lust der Leidenschaften, kein anderer geworden. Statt Konversion ist ihm jedoch eine epochale Konfession gelungen, einerseits vergleichbar der seines Mentors Augustinus, andererseits unterschieden durch ein frühneuzeitliches Bewusstsein seiner selbst. Dieser subjektivistische Mehrwert zeigt sich bereits quantitativ: Die beschließende Kanzone (RVF 366) beansprucht fast zehnmal soviel lyrischen Raum wie das korrespondierende Sonett zu Beginn. Sie bringt die bewegenden Motive systematisch zur Entfaltung, die im Proömium nur verkürzt, wie ein Inhaltsverzeichnis angekündigt waren. Im ersten Vers (*Voi ch'ascoltate*) hallen nicht nur höfische und biblische Echos nach. Er führt das Buch vor allem als einen öffentlichen Raum ein, in dem jemand, schweren Herzens, sein Innerstes offenlegt. Und er tut dies, indem er vor allen seine Irrtümer als dessen Konstitutionsverhältnisse bekennt.

Doch er tut dies abgelöst von moralischen Beschriftungen der Lebensalter. Kommt dies nicht, wenn auch im Modus der Negation, einer epochalen Ent-

deckung gleich? Petrarca hat damit ein neuartiges Modell der Vergewisserung an sich selbst erfasst, mit drei bedeutenden Perspektiven. Indem er sich mit Vollkommenheitsbegriffen des tradierten Marienbildes auseinandersetzt, konnte ihm aufgehen, dass sie im Grunde nur die Umkehrung seiner eigenen, wohlbekannten Verfehlungen sind. Offenbar ist es also möglich, moralische Lebenswerte im Umkehrschluss unmittelbar aus der Misere des menschlichen Lebens selbst zu gewinnen: erste Ansätze zu einer autonomen, innerweltlichen Sittlichkeit. Zum anderen erwächst diese Referenz auf sich selbst einer intensivierten Aneignung, nicht Leugnung kreatürlicher Sinnlichkeit. Unter der Hand kommt sie dabei zuletzt als der wahre, unhintergehbare Beweggrund allen Lebens zur Geltung – auch wenn der *Canzoniere* von Anfang bis Ende beklagt (RVF 1, V. 1–2), dass der Seelenkampf zu Lebzeiten deshalb keine Ruhe finden kann. *De facto* wird dadurch jedoch eine spiritualistische Anthropologie auf den Kopf gestellt. Die *anima vegetativa* lässt sich nicht länger mehr verteufeln. Es gilt vielmehr, sie mit Hilfe der *anima intellectualis* ins Bild des Menschen einzugemeinden. Hier setzt ein gedanklicher Übergang an, der schon in Boccaccios *Ninfale fiesolano*, erst recht in der neuplatonischen Naturphilosophie Marsilio Ficinos oder bei Leon Battista Albertis *Libri di famiglia* dazu führen wird, den Sinn des Lebens vom Leben, nicht vom Tode her zu bestimmen.

Noch offensichtlicher vermag diese Deutungsperspektive des Labyrinths die anthropologische Konversion an der Mitte des Weges zu erhellen. Die antike Mythe verlegt dorthin die Tragödie des Minotaurus, Konsorte des Moloch und des semitischen Baal. Er lässt nur die Wahl zu, ihn und die animalischen Kräfte abzutöten oder von ihm getötet zu werden. Mittelalterliche Labyrinth-Vorstellungen haben dieses Drama auf verschiedenste Weise christianisiert. Wo der siegreiche Theseus nicht mit Christus in Verbindung gebracht wurde, kam das sinnbildliche Gefängnis des Minotaurus unter eine andere Auslegung. Im Blick auf Petrarca hat wohl Dante die Richtung gewiesen. Die Jenseitswanderer der *Commedia* treffen im zwölften Gesang des *Inferno* auf das Monstrum, die Schande Kretas. Vergil klärt Dante auf, die Raserei der Bestie sei für sie keine Gefahr, weil – auf diese Begründung kommt es an – Begierden in Aufruhr (*ira*) sich selbst auffressen. Mit anderen Worten: Dante kann zur Bereinigung der ›ruinösen‹ Sinnlichkeit auf die Tat des Theseus (hier) verzichten, weil sie sich selbst zerstört. Petrarca hat diese Auffassung auf die Lehre von den Lebensaltern übertragen. Die strengen Zeitlinien des *Canzoniere* stellen sein Ich genau in der Mitte seiner Lebenszeit vor die Entscheidung – *mutatio vitae et animi* –, die die Labyrinth-Dramaturgie dem abverlangt, der die Leidenschaftlichkeit zum Zentrum seines Lebens gemacht hat. Der Tod der Laura führt ihm brutal die Nichtigkeit der kreatürlichen Beweggründe vor Augen, die die Doppelgestalt des Minotaurus beherrscht, welchen das Ich in sich selbst trägt. Deshalb bleibt ihm nur das *pensoso*, der gewundene Rückweg der Reflexion durch die Irr-

gänge der Leidenschaften, wie sie der *Canzoniere* unter der Bildführung des Labyrinths lesbar werden lässt.

Die Sprache der Zahlen macht es auf ihre Weise geltend. Das letzte Gedicht vor der Mitte (RVF 263), Triumphlied des linken, irrigen Weges, ergibt in der Quersumme elf. Elf Umläufe aber haben in der Regel die Sündenlabyrinth. Ihre ungerade Zahl zeigt die fatale Überschreitung der zehn Gebote an, die in den seelischen Tod führt. Das erste Zeugnis des zweiten Teils (RVF 264), Echo auf den Tod der Laura, ergibt addiert zwölf, labyrinthisch eine vollkommene Zahl, die zwölf Apostel, die ihr altes Leben abgelegt und mit Jesus von Nazareth ein neues begonnen haben. Sie deckt sich mit den zwölf Monaten, nach denen *Canzoniere* und Labyrinth zahlensymbolisch ein erfülltes und begrenztes Leben bemessen; zugleich ein sensibler Aufschluss auch über das Selbstverständnis des Liederbuches als Ganzes. Mit seinen 144 Seiten, der Quadratur von zwölf, erhebt es ihrerseits die Poesie zum vollkommenen Ausdruck menschlicher Unvollkommenheit.

Der höchste labyrinthische Aufschlusswert geht jedoch von den sieben leeren Seiten zwischen der Elf von RVF 263 und der Zwölf von RVF 264 aus. Sie sind integraler Bestandteil des Zahlenwerks. Dennoch wurde ihnen kaum die nötige semiotische Aufmerksamkeit zuteil. Traditionsschwer ist ihre symbolische Fracht. An dieser Bruchstelle des *Canzoniere* kommen sie zunächst unter die Perspektive der Lebensalter. Mit dem Tod Lauras hat das Ich die Mitte seines Liebeslabyrinths erreicht. Der Bann, in den sie und ihr Name ihn geschlagen haben, bekennt so drastisch seine elementare Ohnmacht – es ist die Lektion, die Dante im *Inferno* erteilt hatte. Ohne Laura hat sein Blick jede sinnliche Gewähr für das eingebüßt, was es in ihr wahrgenommen hat. Ohne die ›Sonne‹ seines Erdenlebens aber sieht es sich ganz auf die Schattenseite seiner Doppelnatur zurückgeworfen. Das Zentrum des Labyrinths ist der finsterste Ort im Bauwerk des Dädalus, zugleich Stätte des Todes und häufig, wie im Modell Chartres, in der Mitte auch mit der Siebenzahl, den sieben Hauptsünden identifiziert. Niemals zuvor musste das Ich sich deshalb selbst wie Minotaurus vorkommen, beherrscht von einem mächtigen Tierleib, gegen der der kleine Kopf nichts ausrichtet.

Die sieben leeren Seiten beraumen so das seelische Sinnvakuum an, das ein Leben im Dienste von Laurallauro hinterlässt. Doch dies betrifft nur die Vorderansicht dieses einschneidenden Ereignisses. Für den Liebesdichter der Laura war ihre Erscheinung eng mit der Heilsbiographie Christi verknüpft. Sollte dies nicht auch für ihr Ende, *seinen* amorologischen Karfreitag gelten? Die Leerstelle setzt Zeichen auch in dieser Hinsicht. Über Jesus von Nazareth heißt es in den Evangelien von Markus (15, 33 ff.) und Lukas (23, 44 ff.): in der Stunde seines Todes riss der Vorhang im Tempel mitten entzwei. Die demonstrative Lücke des *Canzoniere* – reißt sie nicht ihrerseits die Textur christologisch in zwei Teile, die den poetischen Tempel der Laura umgibt? Und die Finsternis, die über das ganze Land hereinbrach, als Jesus seinen

Geist aushauchte – teilen die leeren Seiten es nicht, dem Schriftmedium gemäß, in der verdunkelten Botschaft des Verstummens mit? Der Tod der Laura wird so paradigmatisch oder, historisch gesprochen, typologisch perspektiviert durch die Bildungswelt der Antike *und* die Heilswelt des Christentums.

Wie die letzten Einträge des *Canzoniere* zeigen, endet der Rückweg allerdings nicht am Beginn einer *vita nova* wie bei Dante. Das Ich bleibt, was es war: seiner abwegigen Anthropologie verhaftet. Doch die Leere, die Lauras Tod hinterlassen hat, schafft andererseits Raum, um nun noch unmittelbarer in der Ausarbeitung ihrer Wirkung auf den Liebenden sich selbst gegenüberzutreten und die Worte, die er über sie gesagt hat, als ein Selbstbildnis in ihrem Namen aufzufassen. Auch wenn seine Äußerungen, labyrinthisch gelesen, einem Kreisen um ein Zentrum ohne beständige Mitte gleichen – liegt nicht gerade darin die eigentliche Errungenschaft des *Canzoniere*? Petrarca hat sein Buch auf ein eingeführtes anthropologisches und moralisches Lebens- und Konfessionsschema hin modelliert, ihm aber eine neuzeitliche Selbstreflexivität abgewonnen. Die Leere am Wendepunkt zeigt eine semiotische Peripetie an: Der Liebende, der sich in den Windungen des linken Weges verliert, sammelt sich in den ›geraden‹, linearen Aufzeichnungen des Dichtenden so, wie er ist. In der Dialektik von kreatürlicher Zerstreung (*frammenti dell'anima*) und poetischer Konzentration hat er einen Ausweg gefunden, um die Unentscheidbarkeit seines *dissidio* anzunehmen und als solcher er selbst zu sein – in Abwesenheit des anderen, der er hätte sein sollen. Dementsprechend ist er am Ende der Gleiche wie zu Beginn, nur dass er mehr Ich geworden ist. Denn der Weg durch das kunstvolle Labyrinth seiner Gedichte verwandelt den Zeitverlust, den das Seelenheil erleidet, in gewonnene Zeit der Seelenkunde.

Dass Petrarca, jenseits aller moralischen Anfechtungen, darin durchaus eine Erfüllung seines Lebenswerkes sah – auch dies hat er diskret, wenn auch andernorts, durch den antiken Mythos des Labyrinths hindurch zu verstehen gegeben: in der Gestalt des Dädalus, wie er dem Hochmittelalter durchaus geläufig war. Die Sage kennt ihn ihrerseits als strittige Doppelnatur. Einerseits hat er Mittel und Wege ersonnen, um Pasiphae ihre Phallomanie ausleben zu lassen. Andererseits aber gilt er auch als der bewunderte Baumeister des kretischen Labyrinths, in dem die Frucht dieser monströsen Liebe eingesperrt wurde. Auf seine Weise war also auch er Architekt elementarer Leidenschaften. Gotische Kirchenbaumeister haben nicht selten in seinem Bild und Namen ihre Kunstfertigkeit ins kulturelle Gedächtnis eingetragen. Ihr sowie Ovids und Vergils Vorbild hat sich auch Petrarca zu eigen gemacht. In der vierten Ekloge seines *Bucolicum Carmen* bezieht er Dädalus in die Reflexion auf sein dichterisches Selbstverständnis ein. Sie ereignet sich als eine Laudatio auf die Poesie, die in einer kostbaren Leier versinnbildlicht ist. Thyrrenus, Petrarcas Kunstname, hat sie – welch ein Akt antikisierender Hagiographie – von jenem ›Größten‹ als Geschenk erhalten, über den ›alle



Kunsthändler ewig staunten – Dädalus. Petrarca setzt damit den Konstrukteur des Labyrinths als Antitypus einer Kunst ein, deren Typus er selbst verkörpert. Als Erbauer des Apollo-Tempels zu Cumae (Vergil) liegt sein Schatten auch über der Mythenparallele von Apollo und Daphne im *Canzoniere*. Dort bringt ihn Petrarca über eine weitere Verzweigung seiner Sage ins Spiel: seiner symbolträchtigen Flucht aus Kreta, wo er wohl selbst im Labyrinth festgehalten wurde und für sich und seinen Sohn Ikarus Flügel schuf, um seinem Gefängnis über den Himmelsweg zu entkommen.

Spielt Petrarca nicht mehrfach in diesem Sinne auf die Flügel an, die ihm Gott, der Werkmeister (Buc. Carm. IV, 1–2) der Welt und des Menschen, verliehen hatte? Bezeichnenderweise im ersten Gedicht des zweiten Teils (RVF 264, V. 6) sowie intensiv im Finale von RVF 360. Seine Bilanz, im Mythenvergleich, ist einhellig: Er habe die Flügel seines Ingeniums, bekennt er resümierend und resignierend (RVF 360, V. 29), nicht genutzt, um sich in einer wahren *alta impresa* (RVF 5, V. 6) über den linken Weg (*manco piede*, RVF 360, V. 9) der trügerischen Leidensliebe zur *parte divina* (V. 3) der menschlichen Natur zu erheben. Sein spiritueller Aufstieg in die ewige Unsterblichkeit (V. 137) blieb bis zuletzt unerfülltes Projekt. Deshalb wandte er sich an die Jungfrau Maria. Die Glaubenszeugnisse bestätigen, dass ihr in ihrer Himmelfahrt als einziger irdischer Gestalt diese *mutatio* gelungen ist (*Vergine santa ... / che per vera et altissima humiltate / salisti al ciel*, RVF 366, V. 40–42). Unausgesprochen stellt Petrarca damit Dantes Modell einer amorologischen Himmelsleiter als Requisit eines Innenwelttheaters bloß. In der Pause zwischen Irdischem und Himmlischem Paradies hatte dieser dem Jenseitswanderer umstandslos übermenschliche Flügel verliehen (*trasumanar*, Par. I, 70), um ihn mit Beatrice ins Empyräum aufsteigen zu lassen.

Der Dichter des *Canzoniere* knüpft also durchaus an Dädalus als antikem Sinnbild für geistigen Aufstieg an, identifiziert sich jedoch gerade mit jener anderen Version des mythischen Genies, die dessen Kunst auf Erden verherrlicht: dem Baumeister des Labyrinths. Auch auf dieser Erfindung lässt sich die anthropologische Grundfrage abbilden, um die es ihm geht: wie mit menschlicher Naturenergie menschenwürdig zu verfahren sei. Im *Canzoniere*, den poetischen Gängen seines Labyrinths, wächst Schritt um Schritt, Vers um Vers ein Bewusstsein, dass eine exzessive Leidenschaftsentfaltung zwar in seelischem Tod endet. Sie im spirituellen Umkehrschluss deshalb aber radikal, durch die Mortifikation sinnlicher Begierden abzutöten, wäre ebenfalls keine (Er-)Lösung: sie sind, zumal in der Verkörperung Amors, Akteure des kreatürlichen Lebensprinzips, ohne das geistige Leben nicht möglich ist. Deshalb kann sie das liebende Ich Petrarca's auch nicht aufgeben. Sein dialektisches Erkenntnisverfahren, auf das er sich mit Laktanz stützt, würde sonst die Beweglichkeit verlieren, zu der ihn die Irrtümer auf seiner *via d'amor* animieren. Sofern sie jedoch mit Kunstverstand in den Windungen des Labyrinths festgehalten, damit verlangsamt und begehbar gemacht werden, tritt

aus der Not des Irrens selbst die angemessene Therapie heraus: der falsche Weg wird, literarisch nachgezeichnet, in allen Einzelheiten gegenständlich und objektivierbar. Die Enteignung, die uns die *concupiscentia* zufügt, lässt sich auf diese Weise umkehren in kulturelle Aneignung. Gerade wird der Weg des Menschen durch die Zeit dadurch zwar nicht. Doch die Abfolge der ›Fragmente‹ im *Canzoniere* legt einen poetischen Ariadne-Faden durch die Abwegigkeit unseres Leidenschaftsvermögens. Petrarca wird darüber zum Kartographen der *anima sensitiva*, deren Seelengelände zwischen *anima vegetativa* und *anima intellectualis* er prägend für Jahrhunderte erschlossen hat. Wie die Baumeister gotischer Kathedralen hat er sich dadurch im Reflektionsraum seines Kunstwerks als dichtender Dädalus verewigt. Mehr als allen Späteren war ihm der Preis dafür jedoch noch wohl bewusst: dass der Geist der Natur in seiner höchsten Form, der Poesie, kaum mehr zu vereinbaren ist mit dem ›Frieden‹, den ›Gott‹, die vollkommene Natur des Geistes, verheißt (RVF 366, V. 157).

## Bibliographie

- ALIGHIERI, Dante, *Commedia*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 vol., Milano 2001/2003
- ALIGHIERI, Dante, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino 1996
- BERNSEN, Michael, *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung von den Provenzalen bis zu Petrarca*, Tübingen 2001
- BURRICHTER, Brigitte, *Erzählte Labyrinth und labyrinthisches Erzählen. Romanische Literatur des Mittelalters und der Renaissance*, Köln [u. a.] 2003, bes. 151–175
- CAPUTO, Rino, *Cogitans fingo. Petrarca tra Secretum e Canzoniere*, Roma 1987
- GORNI, Guglielmo, »Petrarca Virgini (Lettura della Canzone 366 ›Vergine Bella‹)«, in: *Lectura Petrarce* VII, Padova 1987, 201–218
- HAUBRICHS, Wolfgang, »Error inextricabilis. Form und Funktion der Labyrinthabbildung in mittelalterlichen Handschriften«, in: Meier, Christel; Ruberg, Uwe [Hrsg.], *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden 1980, 63–173
- HEMPFER, Klaus W.; REGN, Gerhard [Hrsg.], *Petrarca-Lektüren*. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner, Stuttgart 2003
- KABLITZ, Andreas, »Petrarca's Lyrik des Selbstverlustes: Zur Kanzone Nr. 360 – mit einem Exkurs zur Geschichte christlicher Semantik des Eros«, in: Fetz, Reto Luzius; Hagenbüchle, Roland; Schulz, Peter [Hrsg.], *Geschichte und Vorgesichte der modernen Subjektivität*, Berlin/New York 1998, Bd. I, 567–611
- KERN, Hermann, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, München 1982
- KÖNIG, Bernhard, *Petrarca's Rerum vulgarium fragmenta als Liederbuch (Canzoniere). Kompositionsprinzipien, Form und Sinn*. (Zum 700. Geburtstag des Dichters am 20. Juli 2004), Paderborn [u. a.] 2007
- KÜPPER, Joachim, *Petrarca – Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*, Berlin/New York 2002
- KUON, Peter, *L'aura dantesca. Metamorfosi intertestuali nei Rerum vulgarium fragmenta di Francesco Petrarca*, Firenze 2004
- LACTANZ, *Divinae Institutiones* (lat.–dt.), zitiert nach: Winger, Wolfram, *Personalität durch Humanität. Das ethikgeschichtliche Profil christlicher Handlungslehre bei Laktanz; Denkhorizont, Textübersetzung, Interpretation, Wirkungsgeschichte*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1999 (Forum interdisziplinäre Ethik 22), 93–251
- NIEDERER, Christoph, »La bipartizione *in vita/in morte* del ›Canzoniere‹ di Petrarca«, in: Caratozzolo, Vittorio; Güntert, Georges [Hrsg.] *Petrarca e i suoi lettori*, Ravenna 2000, 19–41
- PETRARCA, Francesco, *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale – Lectura Petrarcae Turicensis*, a cura di Michelangelo Picone, Ravenna 2006

- PETRARCA, Francesco, *Secretum meum/Mein Geheimnis* (lat.–dt.), herausgegeben, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Gerhard Regn und Bernhard Huss, Mainz 2004 (Zit. nach dieser Ausgabe)
- PETRARCA, Francesco, *Rerum vulgarium fragmenta* / Codice Vaticano latino 3195; fac-simile des Autographen; pres. Furio Brugnolo, Roma/Padova 2003
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano<sup>3</sup> 1999 (Angaben nach dieser Ausgabe)
- PETRARCA, Francesco, *Bucolicum Carmen*. Introdotta, tradotta ed annotata da Tonino T. Mattucci, Pisa 1971 (4. Ekloge: 126 ff.)
- PETRARCA, Francesco, *L'Originale del Canzoniere* / Codice Vaticano latino 3195; a cura della Biblioteca Vaticana, Milano 1905 (verwendete Ausgabe: Biblioteca petrarchesca Reiner Speck)
- PICONE, Michelangelo, »Petrarca e il libro non finito«, in: Petrarca, Francesco, *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale – Lectura Petrarcae Turicensis*, a cura di Michelangelo Picone, Ravenna 2006, 9–24
- REGN, Gerhard, »La decade della bipartizione (Rvf 261–70)«, in: Petrarca, Francesco, *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale – Lectura Petrarcae Turicensis*, a cura di Michelangelo Picone, Ravenna 2006, 569–594
- SANTAGATA, Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna 1992
- SANTARCANGELI, Paolo, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Milano 1984
- SEARS, Elizabeth, *The ages of man. Medieval interpretations of the life cycle*, Princeton (NJ) 1986
- SPECK, Reiner; NEUMANN, Florian [Hrsg.], *Francesco Petrarca, 1304–1374. Werk und Wirkung im Spiegel der Biblioteca petrarchesca Reiner Speck*, Köln 2004
- STIERLE, Karlheinz, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München [u. a.] 2003
- WEHLE, Winfried, »Concupiscentia signorum. Über ästhetische Erfahrung von Zeichen. Augustin – Dante – Petrarca«, in: Haug, Walter; Mieth, Dietmar [Hrsg.], *Religiöse Erfahrung. Historische Modelle in christlicher Tradition*, München 1992, 247–274



*Abb. 15: Porträt Petrarca's*





Abb. 16: Petrarca und die badende Laura



Paul Geyer

## Petrarcas *Canzoniere* als Bewusstseinsroman

### 0. Einleitung

Worin liegt der Grund des Vergnügens an Petrarcas Gedichtzyklus, seinem *Canzoniere*, was ist der Grund für dessen über 600-jährige nachhaltige Wirkung? Meine These ist, dass der *Canzoniere* uns heute noch in Staunen versetzen, ja faszinieren kann durch Petrarcas Weise der Arbeit am Bewusstsein und durch seine Arbeit am Begriff des Bewusstseins. Der *Canzoniere* kann uns gerade deshalb noch so direkt ansprechen, weil seine jahrhundertelange Rezeption die Bewusstseinsform des modernen Menschen wesentlich mitgestaltet hat. Andererseits kann es auch sein, dass wir uns eines Tages nicht mehr in Petrarca verstehen, weil die Petrarkische Bewusstseinsform – wie jede Bewusstseinsform – vergänglich ist. Solches Vergehen ereignet sich aber nicht nur zufällig, wie mancher mit Foucault meint. Es ist auch eine Machtfrage. Die vorherrschende Petrarca-Forschung jedenfalls trägt machtvoll zur Antiquarisierung Petrarcas und des modernen Menschen bei. Dagegen will ich mit dieser von Hugo Friedrich, Marco Santagata und Karlheinz Stierle inspirierten Studie die Aktualität der Petrarkischen Bewusstseinsform behaupten.

Ich gehe in der Analyse gleichsam von außen nach innen vor, von der raum-zeitlichen Strukturierung des Werks (Kap. 1) über seine thematische Struktur (Kap. 2) bis zum innersten Bereich einer im Werk implizit angelegten Systematik und Dialektik der Seelenvermögen (Kap. 3), wodurch Petrarca einen atemberaubenden Sprung aus dem Mittelalter in die Moderne vollführt. Kapitel 4 bis 6 analysieren dann, wie Petrarca explizit an den Begriffen und Themenbereichen der Liebe, des Ichs und des lyrischen Ichs eine moderne Dialektik des Selbstbewusstseins und eine dialektische Poetik inszeniert. Kapitel 1 und 2 handle ich einleitend relativ kurz ab, da hier genügend Vorarbeiten vorliegen. Gerade Santagata hat ja gezeigt, wie man den *Canzoniere* als autobiographischen Roman lesen kann.

## 1. Raum-zeitliche Struktur

Auffällig ist die explizite zeitliche Struktur des *Canzoniere*. Schon die Zahl von 366 Gedichten verweist auf die säkulare Zeitmessung eines Jahres. Darüber hinaus wird der *Canzoniere* geradezu rhythmisiert von präzisen Zeitangaben: Am 6. April 1327 begegnete das lyrische Ich erstmals der von ihm besungenen Laura<sup>1</sup>, am 6. April 1348 starb sie<sup>2</sup>, wohl ohne seine Liebe erwidert zu haben; allerdings ist von gelegentlichen Blick- und Wortwechseln die Rede.<sup>3</sup> Immer wieder nimmt das lyrische Ich im Verlauf des Gedichtzyklus auf diese beiden Eckdaten Bezug: »Vor sieben Jahren habe ich sie zum ersten Mal gesehen; jetzt befinde ich mich im 10./11./14./15./16./17./18./20. Jahr meiner (fast) hoffnungslosen Liebeskrankheit; jetzt ist sie, nach 21 Jahren, gestorben; jetzt ist sie schon seit drei Jahren/seit mehreren/seit vielen Jahren tot.«<sup>4</sup> Die letzte dieser Zeitangaben findet sich im vorvorletzten Gedicht<sup>5</sup>, wo das lyrische Ich rückblickend sagt, dass es sich zunächst 21 Jahre im Liebesfeuer verzehrt habe und dass es der toten Laura seit nunmehr zehn Jahren nachweint. 1358 endet also die fiktive innere Chronologie des Werks.

Neben diesen ganz präzisen Zeitangaben stehen andere, eher ungefähre Zeitangaben, die sich aber auch zu relativer Konkretheit formen, zunächst das Alter des lyrischen Ichs und Lauras betreffend. Des Öfteren (z. B. 214, 1–9) wird erwähnt, dass sich das lyrische Ich zum Zeitpunkt seines *innamoramento* in der dritten Lebensphase, Laura aber in der zweiten befunden habe. In Anlehnung an antik-mittelalterliche Periodisierungen lässt sich für die zweite Lebensphase das Alter von 7 bis 17 Jahren, für die dritte das Alter von 17 bis 30 Jahren ansetzen. Laura wird also 1327 zwischen 14 und 17 Jahre alt gewesen sein, das lyrische Ich, wenn wir seine Lebensdaten einmal spekulativ mit denen Petrarcas gleichsetzen, zwischen 22 und 23. Bei ihrem Tod 1348 war Laura dann Mitte, Ende dreißig, das lyrische Ich 43 oder 44, und beim Abschluss der fiktiven Chronologie des *Canzoniere*, zehn Jahre nach Lauras Tod, ist das lyrische Ich Anfang, Mitte 50.

Entsprechend diesen Altersangaben ist eines der auffälligsten Motive, die den *Canzoniere* zeitlich strukturieren, die Beschreibung des Alterungsprozesses, vor allem des lyrischen Ichs selbst, aber auch – etwas diskreter – Lauras. Dies konkretisiert sich beim lyrischen Ich in wiederholten Anspielungen auf das Grauwerden seiner Haare, von der ersten Andeutung grauer Schläfen (83,

---

1 Vgl. Petrarca, *Canzoniere*, Gedicht 211, Vers 12 f.; italienische Verse im Folgenden zitiert nach der Edition von Santagata; Übersetzungen nach Konsultation der im Literaturverzeichnis aufgeführten Ausgaben.

2 Vgl. ebd., 336, 12 f.

3 Vgl. Kap. 3.1. und 4.

4 Vgl. Petrarca, *Canzoniere*, 30, 28; 50, 55; 62, 9; 79, 2; 101, 13; 107, 7; 118, 1; 122, 1; 145, 14; 212, 12; 221, 8; 266, 13; 271, 2; 278, 14; 332, 55; 359, 61.

5 Vgl. ebd., 364, 1, 4.

1) bis zum relativ frühzeitig einsetzenden (105, 5) und dann rasch fortschreitenden Ergrauen des Haupthaars (195, 1). Das lyrische Ich konstatiert auch eine Abnahme seiner sexuellen Triebhaftigkeit (122, 6; 264, 116), eine Abnahme, die allerdings an anderen Stellen wieder dementiert wird (195, 2; 360, 42). In 361, 4 sagt ihm sein Spiegel: »tu se' pur veglio / du bist nun wirklich alt«.

In Bezug auf Laura begnügt sich das lyrische Ich mit zarteren Andeutungen, z.B. mit dem Hinweis, dass Laura in ihrer dritten Lebensphase, also zwischen 17 und 30, die schönste aller Frauen seit Anbeginn der Zeiten gewesen sei (325, 91–95) und dass dann, »nach nicht mehr vielen Jahren [...] der Tod sie ausgelöscht« habe (325, 109–112).

So viel zur äußeren zeitlichen Strukturebene, der von Gedichtgruppe zu Gedichtgruppe langsam fortschreitenden Zeit zwischen 1327 und 1358, die das Gerüst abgibt für die im Folgenden zu analysierenden Bewusstseinsphänomene. Wesentlich komplexer wird diese Struktur durch die unzähligen Rückblenden und Vorausdeutungen, die den *Canzoniere* von Anfang an auch als Buch der Erinnerung gestalten. Doch dies soll hier nicht mein Thema sein.

Weniger konkret als die Zeitstruktur im *Canzoniere* ist dessen räumliche Struktur, wobei aber autobiographische Bezüge durchaus erkennbar bleiben. Vaucluse mit seinen Hügeln, Tälern und Flüssen, vage Andeutungen von Reisen nach Italien, einmal wird eine Fahrt auf dem Po geschildert (180); alle Landschaftsbeschreibungen bleiben jedoch topisch-unkonkret. Avignon, Rom und oberitalienische Städte bilden das Koordinatensystem gerade der politisch-moralistischen Gedichte, die der *Canzoniere* ja durchaus auch enthält. Andere Weltgegenden, große Ströme, Gebirge werden als Metaphern benutzt. Immer geht es weniger um die Orte selbst als um deren Bedeutung für das lyrische Ich, für sein Weltbild und insbesondere für seine Gemütsverfassungen.

## 2. Thematische Struktur

Petrarca behandelt im *Canzoniere* alle existenziell relevanten Themen, die die Beziehung des lyrischen Ichs zu Gott, zur Natur, zu seinen Mitmenschen, zu seiner Sprache und insbesondere zur Geliebten und zu sich selbst betreffen. Die Besonderheit der lyrischen Gestaltungsweise im Vergleich zu moralistischer oder religiöser Traktatliteratur besteht dabei darin, dass in der Lyrik all diese Themen nicht *an sich*, sondern *für sich*, also aus der Perspektive ihrer emotionalen Brechung im lyrischen Ich dargestellt werden. Da diese existenziell relevanten Themen andererseits gar nicht *an sich* zu erfassen sind, sondern *an und für sich* erst in ihrem emotionalen Widerhall im einzelnen Ich, ist die lyrische Sprechweise, so wie Petrarca sie in ihrer Differen-

ziertheit und Nuanciertheit zum Modell für die folgenden Jahrhunderte erhebt, die komplexeste Darstellung menschlicher Subjektivität überhaupt.

Man kann die Thematik des *Canzoniere* einteilen in einen größeren Bereich, der die Beziehung zu Laura betrifft, und einen kleineren sonstigen Bereich. Letzterer umfasst metapoetische Gedichte<sup>6</sup>, Freundschaftsgedichte<sup>7</sup>, Enkomiaстик<sup>8</sup>, Gelegenheitsgedichte<sup>9</sup>, politisch-moralisch-religiöse Äußerungen<sup>10</sup>, näherhin Invektiven gegen die Kurie in Avignon<sup>11</sup>, Aufrufe zu Kreuzzügen ins Heilige Land<sup>12</sup>, Aufrufe zur politischen Einigung Italiens<sup>13</sup> oder auch die allgemein-topische Klage über den Sittenverfall und den Materialismus seiner Zeitgenossen<sup>14</sup>. Vielfach behandelt natürlich ein Gedicht mehrere der angeführten Themen. Hervorzuheben ist die starke, energisch emotionale Färbung der entsprechenden Gedichte, die im Gegensatz zu der vorwiegend (aber nicht immer) gedämpften Stimmung der Liebesgedichte steht. Das lyrische Ich zeigt sich, wenn es nicht um die Liebe geht (aber selbst da gelegentlich<sup>15</sup>), als sehr aufbrausender, irasibler Mensch – an mindestens zwanzig Stellen im *Canzoniere* ist von »ira« oder »odio« die Rede, und sicher nicht von ungefähr ist ein Sonett (232) ganz dem Phänomen der »ira« gewidmet.

Die Religiosität des lyrischen Ichs erscheint zunächst ziemlich lau: Passagen in Gebetsform wirken eher wie die Fortsetzung des imaginären Dialogs mit der geliebten Laura und mit sich selbst, oder das lyrische Ich instrumentalisiert die Gebetssituation, indem es zum Teil fast vorwurfsvoll die Verantwortung für sich selbst und seine Gemütsverwirrungen auf die Transzendenz abzuwälzen sucht.<sup>16</sup> Die stilisierte Vergöttlichung Lauras grenzt stellenweise an Blasphemie, wenn das lyrische Ich zum Beispiel in den Gesichtern anderer schöner Frauen Ähnlichkeiten mit den Zügen Lauras sucht und dies vergleicht mit dem Pilger, der im Schweißbuch der Veronika die Gesichtszüge Jesu zu erkennen glaubt (16). Das lyrische Ich geht so weit, sich gelegentlich in seinem Liebesschmerz zum leidenden Christus hochzustilisieren (237). In Kanzone 359, 52–55, lässt das lyrische Ich denn auch die verstorbene Laura in einem Traumgesicht ihrer Sorge um sein Seelenheil Ausdruck verleihen. Insgesamt zeigt sich das lyrische Ich gegen Ende des *Canzoniere* zwar ortho-

---

6 Vgl. ebd., z. B. 125; 166; 186; 247; 309; 323; 332.

7 Vgl. ebd., z. B. 92; 266; 287.

8 Vgl. ebd., z. B. 238.

9 Vgl. ebd., z. B. 40; 58; 98; 99; 120; 208; 233; 244.

10 Vgl. ebd., z. B. 27; 28; 32; 53; 114; 136; 298; 311; 319; 355.

11 Vgl. ebd., z. B. 117.

12 Vgl. ebd., z. B. 28.

13 Vgl. ebd., z. B. 128: »Italia mia«.

14 Vgl. ebd., z. B. 7, 11; 214, 2–3; 308, 2.

15 Vgl. ebd., z. B. 124, 7; 201, 7; 217, 7; 224, 11.

16 Vgl. ebd., z. B. 62; 81; 214, 28–36; 264, 5–10, 86–87.

doxer, *vanitas*- und *taedium vitae*-Motive werden häufiger, die abschließende Marienkanzone wirkt auf den ersten Blick wie ein traditioneller liturgischer Marienhymnus. Sieht man freilich etwas genauer hin, so ist in dieser Marienkanzone, zehn Jahre nach Lauras Tod, der seelische Aufruhr, den der erste Blickkontakt mit Laura vor 31 Jahren im lyrischen Ich auslöste, keineswegs beruhigt.<sup>17</sup> Ja, es steht zu befürchten, dass die früheren Liebesstürme ihn in einer Weise verändert haben, dass sein Seelenheil insgesamt auf dem Spiel steht.<sup>18</sup> Sein Lebensweg ist in moralischer Hinsicht noch immer nicht geradlinig (»la mia torta via«, V. 65), und es fehlt ihm nach wie vor an christlicher Demut, um die er die Jungfrau Maria erst noch bitten muss.<sup>19</sup> Von seinem seelischen Frieden in Gott, um den er im letzten Wort der Kanzone und des *Canzoniere* überhaupt bittet und betet (»pace«), ist er auch hier noch weit entfernt.

Bei aller Vielfalt der Themen im *Canzoniere* ist nun aber doch die emotionale Selbstanalyse des lyrischen Ichs dort am differenziertesten und intensivsten, wo es seine Beziehung zu Laura thematisiert. In der Beziehung des Ichs zum Du erfährt sich menschliche Subjektivität am konzentriertesten. Das lyrische Ich schwankt zwischen stilnovistischer Vergötterung Lauras (72; 85 und öfter), Selbstmitleid (129, 31; 264, 2), (Selbst-)Verachtung (57, 13), Zorn (60, 13; 270, 34), Hass (217, 7), der Verwünschung Lauras (60) und dem Wunsch, ihr nie begegnet zu sein (264, 40; 312, 14), wobei solche Extremreaktionen oft unmittelbar im darauffolgenden Gedicht widerrufen werden. Die emotionale Bandbreite reicht auf der einen Seite bis zur Fetischisierung eines »geraubten« Handschuhs (199–201), zur masochistischen Lust am Leiden (172, 9–14; 174, 12–13) oder zur imaginativen Anwandlung von Nekrophilie nach ihrem Tod (300, 1–2), auf der anderen Seite zu Selbstmordgedanken (36, 1–4) und zur erpresserischen Schuldzuweisung an Laura für den angedrohten Selbstmord (21, 12–14; 71, 45). Auch versucht das lyrische Ich, sich oder Laura vorübergehend weiszumachen, seine Liebe zu ihr sei erkaltet (47, 1–2; 83; 89); von möglichen anderen Frauen ist die Rede (21, 5; 105, 14–15 und 34–39) und es droht, sie nicht mehr bedichten zu wollen (60). Stellenweise weiß das lyrische Ich selbst überhaupt nicht mehr, ob es Laura noch verfallen ist oder nicht (214, 37–39). In der Analyse seines mehr oder weniger imaginären Liebesverhältnisses zu Laura verliert das lyrische Ich zuneh-

17 Vgl. ebd., 366, 66–71: »Vergine chiara [...], / pon' mente in che terribile procella / i' mi ritrovo sol, senza governo, / et ò già da vicin l'ultime strida.« (»Erhabene Jungfrau [...], / sieh, in welch furchtbarem Sturm / ich allein geblieben bin, ohne Steuer, / und schon bin ich den letzten Schreien nahe.«).

18 Vgl. ebd., 366, 85 f.: »Mortal bellezza, atti et parole m'anno / tutta ingombrata l'alma.« (»Sterbliche Schönheit, ihre Worte und Taten / haben meine Seele gänzlich überfüllt.«).

19 Vgl. ebd., 366, 115: »ch'almen l'ultimo pianto sia devoto« (»wenigstens das letzte Wehklagen möge fromm sein«).

mend seine Orientierung in sich selbst und in seiner Welt, es erlebt sich als zerrissen, abgründig, imaginär. Selbst nach Lauras Tod, den die Todeskanzone 268 beklagt, enden in den noch folgenden 98 Gedichten die emotionalen Verwirrungen des lyrischen Ichs nicht sofort: Eine neue Liebesbeziehung scheint nur durch den raschen Tod auch dieser Dame unterblieben zu sein (271, 12). Schließlich aber beruhigt sich das Verhältnis des lyrischen Ichs zur verstorbenen Laura und zu sich selbst langsam, genau wie sein Verhältnis zur Religion. Imaginativ und im Traum führt das lyrische Ich zunehmend erbau-liche Gespräche mit Laura; am Schluss äußert es Lebensmüdigkeit und die Hoffnung auf eine Wiedervereinigung mit Laura in Gott.

In zahlreichen Gedichten thematisiert das lyrische Ich schließlich, wie gesagt, sein Dichten selbst. Manche Gedichte sind ganz oder vorwiegend metapoetisch intendiert (s. o.). Viele Gedichte weisen metapoetische Elemente auf<sup>20</sup> – man kann den *Canzoniere* insgesamt (auch) metapoetisch lesen, wie Stierle 2003 neu gezeigt hat. In den eindeutig metapoetisch gehaltenen Passagen wechseln Bescheidenheits- und Unsagbarkeitstopoi ab mit selbstbewusst-elitären Äußerungen, wie wir sie schon von Dante kennen.<sup>21</sup> Bei Petrarca sind die Bescheidenheitstopoi aber zum Teil auch zum Nennwert zu nehmen und signalisieren eine reale individuelle Dichtungskrise, die vom lyrischen Ich dann allerdings auch wieder selbstbewusst als Symptom einer universellen Krise des dichterischen Diskurses und als Zeichen einer Epochen-schwelle gedeutet wird. Das lyrische Ich verspricht dann, mit seiner Art des Dichtens den Weg in die Zukunft zu bahnen – darin, seinen eigenen Worten gemäß, nur Apollo oder Orpheus vergleichbar und sie zugleich überbietend (34; 43; 115; 332, 49–54). Der Dichter ist sich seines weltenschöpferischen Genies gewiss:

Nulla al mondo è che non possano i versi  
(239, 28)

Nichts in der Welt, was Verse nicht vermöchten

---

20 Über die in Fußnote 6 schon erwähnten hinaus auch z. B. 49; 60; 104; 108; 119; 146; 148; 187; 293; 304; 307; 308; 313; 318; 322.

21 Vgl. Geyer 1998.



### 3. Systematik und Dialektik der Seelenvermögen

Nach der einführenden Behandlung der raum-zeitlichen und der thematischen Struktur des *Canzoniere* möchte ich nun die Aufmerksamkeit auf die Systematik der Seelenvermögen<sup>22</sup> lenken, die gleichsam das anthropologische Gerüst, die epistemologischen Verstrebenungen des Werks bildet und daher für gewöhnlich nicht so leicht ins Auge fällt. Petrarca baut implizit in seinen *Canzoniere* die Systematik der (spät-)mittelalterlichen, aristotelisch-thomistischen Seelenvermögen ein.<sup>23</sup> »Seelenvermögen« meint dabei den gesamten leib-seelisch-rationalen Apparat, »Seele« dessen Identitätszentrum (vgl. das Schema im Anhang). Entscheidend sind allerdings vier Modifikationen, die Petrarca an der traditionellen Systematik vornimmt: *Erstens* säkularisiert er sie radikal in der Art, dass die Rückbindung der menschlichen Seele an ein transzendentes Prinzip systemimmanent gekappt erscheint, selbst wenn Petrarca diese Kappung gelegentlich noch demonstrativ leugnet. *Zweitens* entrationalisiert Petrarca die traditionelle Anthropologie, indem er die menschliche Seele aus ihrer Personalunion mit der Ratio löst, die irrationalen Momente der Seele betont und mit »la mente« eine Vermittlungsinstanz zwischen Seele und Ratio einfügt, durch die die Ratio zuletzt identitätstheoretisch gesehen sozusagen an den Rand gedrängt wird. *Drittens*, und im Zusammenhang mit der Schwächung der Ratio im System, tilgt Petrarca unauffällig die den menschlichen Vermögen und Strebungen eingeborene Tendenz zum essenziell Wahren und Guten, die im mittelalterlichen Denken nur kontingent konterkariert werden konnte. *Viertens* aber überwindet Petrarca den scholastischen Systemcharakter<sup>24</sup> der Seelenvermögen schon implizit, da – wie sich zeigt, wenn man die implizite Systematik explizit macht – keine Systemstelle ohne die anderen zu begreifen ist. Die dialektische Überwindung des Systemcharakters der Seelenvermögen wird freilich auch im *Canzoniere* selbst schon explizit, wenn man die Begriffe Amors und des (lyrischen) Ichs genauer betrachtet (Kap. 4–6), die sich zu den anderen Seelenvermögen gleichsam exzentrisch verhalten, zwischen ihnen vermitteln, sie

22 Begriff nach Thomas von Aquin, *Summa theologica*, I, 77: »potentiae animae«; Kants Begriff der »Gemütsvermögen« in der *Kritik der Urteilskraft* (s. »Einleitung«, in: Kant 1976, 61 f.) wirkt semantisch noch diffuser; selbst Freud, z. B. in »Das Ich und das Es« (passim), benutzt den Begriff der Seele noch als eine Art Ober- und Synthesebegriff menschlicher Vermögen.

23 Man vergleiche z. B. die anthropologischen Teile der *Summa theologica* des Thomas von Aquin, I, 75–83, und I–II, 22–48, oder die anthropologischen Canti XVI–XVIII und XXV in Dantes *Purgatorio*. Das Verhältnis der Systematik Petrarcas zur zeitgenössischen Anthropologie müsste noch genauer untersucht werden. Ich gewinne Petrarcas implizite Systematik der Seelenvermögen hier induktiv aus dem *Canzoniere* selbst.

24 Thomas von Aquin selbst denkt schon protodialektisch und viel moderner als seine scholastischen Vereinfacher.

aus ihrer taxonomischen Systemstelle herauslösen und dialektisch zum ›Tanzen‹ bringen.<sup>25</sup>

Klar ist übrigens auf der methodologischen Ebene, dass die Begriffe des Impliziten und des Expliziten heuristische Begriffe sind, zwischen denen exakt-logische Trennschärfe nicht erwartet werden darf. Die fragile Opposition des Impliziten und des Expliziten bildet die Fragilität der hermeneutischen Anstrengung des Literaturwissenschaftlers ab. Implizites und Explizites sind auch Setzungen: der Literaturwissenschaftler sucht Implizites, das in seinem Entdeckerauge explizit wird, und er beschreibt Explizites, das doch ohne seine Beschreibung so explizit nicht wäre.

Wollen wir also, unter diesem methodologischen Vorbehalt, nun zunächst sehen, wie das implizite System der Seelenvermögen funktioniert. Auch hier wende ich in der Präsentation wieder die Methodik an, von außen nach innen fortzuschreiten. Das System der Seelenvermögen ist traditionell als dreipolig hierarchisch zu veranschaulichen, mit der Triebhaftigkeit unten, der Rationalität oben und einem seelisch-emotionalen Zwischenbereich im Zentrum. Ich will mit den einfacher zu beschreibenden Außenpolen beginnen.

### 3.1. Begehren

Energetisches Antriebszentrum des Organismus sind die »voglia« oder der »volere«, das »Wollen«, oder auch der »desio«, das »Begehren«, im Plural »desii«, oder der »desire«, die »desiri«. Alle vier Begriffe können synonym verwendet werden – »desii« und »desiri« variieren wohl in erster Linie aus metrischen Gründen, »voglia« wird stellenweise (z. B. 11, 4) in einem allgemeineren Sinne als Oberbegriff für alle menschlichen Strebungen verwendet, während »desio« und »desire« spezieller, aber nicht ausschließlich auf die sexuelle Triebhaftigkeit bezogen erscheinen (6, 1; 11, 3). Diese Begriffsdifferenzierung hält Petrarca aber nicht konsequent durch. Es können alle vier Begriffe ganz allgemein die Triebhaftigkeit des Menschen bezeichnen, die zur Befriedigung seiner körperlichen Bedürfnisse strebt; alle vier können in Opposition zur *ratio* treten:

La voglia et la ragion combattuto ànno  
(101, 12)

Begehren und Vernunft lagen im Krieg

chi discerne è vinto da chi vole  
(141, 8)

die Urteilskraft wird vom Wollen besiegt

---

25 Vgl. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807), »Vorrede«: »Das Wahre ist so der bacchantische Taumel, an dem kein Glied nicht trunken ist.« (In: Hegel 1980, 46).

Auch Zusammensetzungen wie »cieco desir / blindes Begehren« (56, 1) oder »desir sempre fallace / stets trügerisches Begehren« (290, 5) heben die Opposition von Vernunft und Begehren hervor. Andererseits gibt es natürlich auch sublimierte Formen des Begehrens: »gentil desire / edles Begehren« (98, 12), »desiar cortese / höfisches Wünschen«, »oneste voglie / ehrbare Absichten« (224, 2 und 3). Die wichtigsten Formen sublimierten Begehrens sind die platonisierende Sehnsuchtsliebe und der damit zusammenhängende Wunsch nach Dichterruhm. Insbesondere nach Lauras Tod kommt der Antagonismus von Vernunft und Triebhaftigkeit langsam zur Ruhe (»voglie et pensier' tutti al ciel ergo / all mein Denken und Begehren erhebe ich nun zum Himmel«; 346, 13). Schon vorher, in der »Canzone della Gloria« (119), spricht die Allegorie des Dichterruhms, die Zwillingsschwester ethischer Vollkommenheit (119, 75), selbst zum lyrischen Ich, und, bevor sie ihm einen Lorbeerkranz aufsetzt, bescheinigt sie ihm:

[...] 'l gran desio  
 pur d'onorato fin ti farà degno [...]  
 (119, 56–57)

das große Begehren  
 nach Ehre verleiht dir Würde

Auch die aus den Primärtrieben sublimierten Strebungen aber sind ambivalent bzw. korrumpierbar zu eitler Ruhmbegierde (»desio di fama gloriosa«; 264, 58–59) und Machtgier (»desir cieco«; 128, 36). »Desio« und »voglia« rufen zugleich das Problem der Willensfreiheit in ihrer Ambivalenz zwischen ethischer Verpflichtung und Freiheit zur Unmoral auf. Am deutlichsten wird diese Ambivalenz wieder in dem Bereich, der im Zentrum des *Canzoniere* steht, der Liebe in ihrer semantischen Oszillation zwischen sexueller Triebhaftigkeit, Platonisierungstendenzen und dem Machtkampf zwischen zwei narzisstischen Subjekten. Auf die Liebe bezogen betonen »voglia«, »desire« und »desio« eher (aber nicht ausschließlich) die sinnliche Komponente des Liebesgeschehens, was sich, zumeist negativ konnotiert, in Zusammensetzungen zeigt wie »vil voglia / niederes Begehren« (154, 14), »empia voglia ardente / Sündenglut der Triebe« (290, 13), »fera voglia / wilde Begierde« (23, 3), »sfrenata voglia / zügellose Lust« (29, 11), »Voglia mi sprona / Verlangen spornt mich an« (211, 1), wobei die letzten beiden Beispiele metaphorisch das Pferd, näherhin den Hengst als Inbegriff männlicher Sexualität assoziieren. Am stärksten sind die sexuellen Assoziationen bei den Wörtern »desio« und »desire«: »folle desio / irre Begierde« (6, 1; 19, 5), »fermo desir / hartnäckiges Begehren« (22, 24), »caldo desire / heiße Lust« (236, 5; 286, 5), »vago desio / schweifende Begierde« (211, 8) zeigen die Höhepunkte sexuellen Begehrens an, die dann stellenweise in handfeste erotische Phantasien umgesetzt und dadurch indirekt positiver konnotiert werden. So imagi-

nirt das lyrische Ich in den Sestinen 22 (31–36) und 237 (31–36) nie mehr enden wollende Liebesnächte:

Con lei foss'io [...]
sol una nocte, et mai non fosse l'alba [...]
(22, 31–33)

Ach wär' ich doch zusammen mit ihr
nur eine Nacht, und niemals würde es Morgen

Überschreiten solche Passagen noch nicht das topische Inventar antiker und mittelalterlicher Liebeslyrik, so spielt die konkreteste und intensivste der im *Canzoniere* gestalteten erotischen Phantasien intertextuell mit einem lange tradierten Stoff und transformiert ihn in einer Weise, die die Bewusstseinsform, aus der er stammt, dekonstruiert und eine neue Bewusstseinsform zu modellieren erlaubt. In Kanzone 23, 147 ff., imaginiert das lyrische Ich in Anknüpfung an die Actaeon-Diana-Mythe (Ovid, *Metamorphosen* III, 138 ff.) die nackte Laura, wie sie in einer Quelle badet und dem voyeuristischen lyrischen Ich Wasser ins Gesicht spritzt:

I' seguì' tanto avanti il mio desire 147
ch'un dì cacciando sì com'io solea
mi mossi; e quella fera bella et cruda
in una fonte ignuda 150
si stava, quando 'l sol più forte ardea.
Io, perché d'altra vista non m'appago,
stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;
et per farne vendetta, o per celarse,
l'acqua nel viso co le man' mi sparse. 155
Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
ch'i' senti' trami de la propria imago,
et in un cervo solitario et vago
di selva in selva ratto mi trasformo:
et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.
(23, 147–160)

Ich folgte meiner Leidenschaft so weit, 147
dass eines Tags, wie so oft, zur Jagd ich sprengte;
und da stand dies gnadenlos-schöne Raubtier
in einer Quelle nackt, 150
als die Sonne am heißesten brannte.
Ich, den kein anderer Anblick befriedigt,
stand und schaute sie an: darüber empfand sie Scham;
und aus Rache oder um sich zu verbergen,
spritzte sie mir mit den Händen Wasser ins Gesicht. 155
Wahr ist's (auch wenn es vielleicht Lüge scheint),
dass ich mich meiner eigenen Gestalt entzogen fühlte
und rasch in einen einsam in den Wäldern

schweifenden Hirsch mich verwandle:  
und noch immer fliehe ich vor dem Ansturm meiner Hunde.

Die wichtigsten Signale setzt Petrarca in den Unterschieden zur Ovidischen Mythe. Dort ist das Zusammentreffen des Jägers Actaeon mit der badenden Diana dem Schicksal geschuldet (»sic illum fata ferebant«; III, 176), beide kennen sich nicht, die Perspektive bleibt bewusstseinsäußerlich, die Figuren stehen für überindividuelle anthropologische Konstanten wie Schamgrenzen und deren Transgression. Bei Petrarca, schon bedingt durch den Wechsel der Dichtungsgattung, ist das Geschehen aus der Innenperspektive des lyrischen Ichs, als erotische Phantasie und als symbolischer Liebeskampf zweier ebenbürtiger Individuen gestaltet. Der von seiner Leidenschaft Getriebene jagt dem Bild der begehrten Frau hinterher, er trifft nicht zufällig in einer Jagdpause auf sie wie Actaeon. Diana ist zwar auch Jägerin, aber sie hat es keineswegs auf Actaeon abgesehen, während Laura bei Petrarca zum gnadenlosen Raubtier wird (149), das in der Quelle schon kampfbereit auf das lyrische Ich zu warten scheint. Im Gegensatz zu Diana, deren Nacktheit bei Ovid zum größten Teil von ihren Nymphen verdeckt wird, ist Laura in Vers 153 dem männlichen Blick ungeschützt ausgeliefert oder stellt sich ihm. Diana und ihre Nymphen reagieren hektisch aufgeregt auf das Erscheinen Actaeons und gewähren ihm keine Sekunde ruhiger Betrachtung. Petrarca hält im Kurzvers 150 (»in una fonte ignuda / in einer Quelle nackt«) metrisch inne und dehnt die Szene durch die beiden Imperfecta im folgenden Vers (»si stava / sie stand«, »'l sol ... ardea / die Sonne brannte«) wie in Zeitlupe bis zu einem Moment völliger Statik, als in Vers 153 zum zweiten Mal nach Vers 151 das Verb »stare / stehen« eingesetzt wird (»stetti a mirarla / ich stand und schaute sie an«).

Mehr als einen ›Augen-Blick‹ lang stehen sich Laura und das lyrische Ich gegenüber. Das lyrische Ich kann seine Augenlust in Ruhe befriedigen, bevor die Geste des schamhaften Wasserspritzens die Szene beendet. Bei Ovid steht das Bespritzen Actaeons durch Diana in magisch-ursächlichem Zusammenhang mit seiner Verwandlung in einen Hirsch, der dann zur Strafe für den (ungewollten) Tabubruch von seinen eigenen Jagdhunden zerrissen wird. Petrarca transformiert und psychologisiert die Mythe: Der Tabubruch ist gewollt (V. 152: »d'altra vista non m'appago / kein anderer Anblick befriedigt mich«), das lyrische Ich wird nur noch metaphorisch in einen einsamen Hirsch verwandelt, die Hunde werden zu Metaphern seiner Triebhaftigkeit verinnerlicht, die das lyrische Ich nicht etwa töten, sondern es dauerhaft vor sich hertreiben.<sup>26</sup> Durch diese Metamorphose der Ovidischen Metamorphose wird nachträglich auch das Bespritzen mit Wasser aus seinem magisch-

26 Hunde sind ein weit verbreitetes Phallus-Substitut in spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher erotischer Literatur; vgl. Toscan 1981, 1591. Den Hinweis verdanke ich meiner Doktorandin Katharina Hartmann.

allegorischen Zusammenhang freigesetzt und fast zur frivolen Geste. Im Anschluss an diese Verse in Kanzone 23 bedauert das lyrische Ich, Laura nicht in der Form eines Goldregens beiwohnen und so seine Liebesglut vorübergehend einmal löschen zu können wie einst Jupiter bei Danae, was dann später in Kanzone 126, 40–45, sublimiert wird zum Bild des Blütenregens, der sich in Lauras Schoß ergießt.

In Petrarcas Neudeutung der Actaeon-Diana-Mythe spiegelt sich der präkäre Autonomisierungsprozess des modernen Menschen. Statt überpersönlichen Mächten, dem Schicksal, Göttern, der Magie, ist er nunmehr sich selbst und seinem Verhältnis zum Du ausgeliefert. Sexualität wird an die Dialektik des Blicks angeschlossen und gewinnt dadurch eine ganz neue Bedeutung für die Konstitution des Selbst. Tabus werden nicht mehr als metaphysisch begründet erfahren, sondern als vom Menschen selbst gesetzt und selbst veränderbar. Dennoch erlebt der moderne Mensch diesen Autonomisierungsprozess von überpersönlichen Mächten nicht als Befreiung, sondern als bloße Säkularisierung und Verinnerlichung seiner Abhängigkeiten.

### 3.2. Rationalität

Am anderen Pol der dreipoligen Struktur der Seelenvermögen, gleichsam gegenüber von »voglia« und »desio«, stehen »ragione«, »intelletto«, »conoscenza«, »la virtù chi discerne«, »arbitrio«, »consiglio«, »conscienza«, also Vernunft, Verstand, Urteilskraft, Gewissen, die rationalen und ethischen Leitinstanzen im (Selbst-)Bewusstsein. Die »Königin / reina« dieser Instanzen, wie es in Kanzone 360 (V. 2) heißt, ihr »göttlicher Teil / la parte divina« (V. 3) oder auch einfach ihr Oberbegriff ist »la ragione«. Ihre beiden wichtigsten Funktionen sind es, die Triebhaftigkeit zu zügeln (vgl. 73, 25–26: »la ragione è morta che tenea 'l freno [del voler] / tot ist die Vernunft, die das Begehren im Zaum hielt«) und zur Gerechtigkeit zu mahnen.

Als RichterIn erscheint sie denn auch in der eben angesprochenen Kanzone 360, wo dann allerdings zugleich auch schon die Grenzen ihrer Macht aufgezeigt werden. In einer zunächst eher traditionell scheinenden Allegorie bzw. Psychomachie soll »la Ragione« einen Rechtsstreit entscheiden oder schlichten, den das Ich (»io«) gegen »Amor« angestrengt hat. Die Plädoyers der streitenden Parteien und der Richterspruch dekonstruieren die Allegorie dann freilich wieder. Die Anklage lautet, Amor habe das Ich vom rechten Weg der Gott genehmen Selbstsorge abgebracht, ganz den niederen Seeleninstanzen des »desio« (V. 36) und der »voglia« (V. 42) ausgeliefert und damit seiner Freiheit beraubt (V. 43–44). Amor verteidigt sich geschickt, indem er dem Ich die Worte gleichsam im Munde herumdreht. Er sagt, er habe ja nur ein höherwertiges »desio« an die Stelle eines niedrigeren im Ich gesetzt (V.



85), da er das Ich vom Jurastudium abgebracht habe, wo man aus Ehrgeiz und Gewinnstreben nur hohle Phrasen dresche:

Questi in sua prima età fu dato a l'arte  
 da vender parolette, anzi menzogne; [...]  
 or saria forse un roco  
 mormorador di corti, un huom del vulgo [...]  
 (360, 80–81, 116–117).

In seiner Jugend lernte dieser die Kunst,  
 Phrasen, ja Lügen zu verkaufen; [...]  
 heute wäre er vielleicht ein heiserer,  
 vulgärer Gerichtsschwätzer [...].

Die konkret-autobiographische Anspielung auf Petrarca im Jahre 1326 abgebrochenes Jurastudium sowie die Juristenschelte im Rahmen der allegorischen Gerichtsverhandlung selbst heben den allegorischen Charakter der Psychomachie auf und überführen die Darstellung in eine psychologische Selbstanalyse. Dargestellt werden allerdings zugleich auch die Tendenzen des inneren Mono- oder Dialogs zur Selbsttäuschung. Amor rühmt sich, er habe das Ich auf den rechten Weg der Liebe zu Laura gebracht, die nichts als eine Durchgangsstufe zum Göttlichen gewesen sei. Und er habe das Ich zum Dichter gemacht, der im Dienste Amors nur erhabene Themen bedichtet und es auf diese Weise schon zu einiger Berühmtheit gebracht habe:

Sì l'avea sotto l'ali mie condotto,  
 ch'a donne et cavalier' piaceva il suo dire;  
 et sì alto salire  
 i' 'l feci, che tra' caldi ingegni ferve  
 il suo nome [...].  
 (360, 110–114)

So hatte ich ihn unter meine Fittiche genommen,  
 dass allen Edlen sein Dichten gefiel;  
 und so hoch aufsteigen  
 ließ ich ihn, dass unter Liebhabern der Kunst  
 sein Name heiß verehrt wird [...].

Das Ich und Amor tricksen natürlich in ihren Anklage- bzw. Verteidigungsreden, vereinseitigen und überzeichnen ihre jeweiligen Rollen. Das Ich streitet jede eigene Verantwortung für das Amorgeschehen ab und reduziert es auf das rein sinnliche Begehren, das mit ihm selbst angeblich überhaupt nichts zu tun habe. Amor platonisiert seine eigene Rolle als Liebes- und Dichtungsstifter in unrealistischer Weise, wenn man die meisten anderen Gedichte des *Canzoniere* betrachtet. Amor und das Ich repräsentieren verschiedene Versuche und verschiedene Perspektiven der Selbstanalyse und der Selbsttäuschung, die alle der Komplexität des menschlichen Subjekts in seinem Verhältnis zu sich selbst und zum Anderen / zur Anderen nicht gerecht

zu werden vermögen. In dieser psychischen Gemengelage aber stößt das Richteramt der »Ragione« an seine Grenzen, die zugleich die Grenzen und die Selbstüberwindung des allegorischen Diskurses markieren. Am Schluss der Kanzone spricht die Richterin kein Urteil, sondern vertagt das Verfahren auf unbestimmte Zeit:

Piacemi aver vostre questioni udite,  
ma più tempo bisogna a tanta lite.

(360, 156–157)

Wohl habe ich eure Argumente vernommen,  
aber zur Entscheidung eines solch komplizierten Streitfalles bedarf es  
noch viel Zeit.

Die Ratio dankt ab in ihrer Funktion als Richterin, die sich auf übergeordnete Prinzipien berufen konnte, um die Seelenvermögen zu disziplinieren. Obwohl sie vom Ich selbst als Richterin angerufen wird, muss sie einräumen, dass sie keine Urteilskompetenz mehr über den innersten Bereich des Selbst hat, womit indirekt auch angedeutet wird, dass die Ratio zu diesem innersten Bereich des Selbst keinen Zugang hat, ihm nicht zugehört, für ihn keine Verantwortung hat. Die Bewusstseinsinstanzen aber, die vor der ratlosen Ratio streiten, schieben sich gegenseitig die Verantwortung zu und wollen oder können auch selbst gar keine Verantwortung für ihr Handeln bzw. ihre Intentionen übernehmen, weil sie sich gegenseitig und sich selbst nicht richtig einschätzen. Und so gibt es zuletzt weder eine Instanz im Bewusstseinshaushalt, die für irgendwelche Handlungen zur Verantwortung gezogen werden könnte, noch eine Art Über-Ich, das Verantwortung einklagen könnte.

### 3.3. Seele und »mente«

Zwischen den Polen der Triebhaftigkeit und der Rationalität vermittelt die »anima« oder »alma«, wobei dieses Vermittlungsgeschehen zumeist konfliktuell verläuft.

I' nol posso negar, donna, et nol nego,  
che la ragion, ch'ogni bona alma affrena,  
non sia dal voler vinta [...].

(240, 5–7)

Ich kann nicht leugnen, Herrin, und leugne nicht,  
dass die Vernunft, die jede gute Seele zügelt,  
vom Verlangen überwältigt wurde [...].

Nicht etwa die »ragione«, auch keine »anima rationalis«, sondern eine von der Ratio deutlich geschiedene »anima / alma« ist das personale Zentrum des menschlichen Subjekts. Die Seele wiederum hat ihren körperlichen Sitz im Herzen:

Mirando 'l sol de' begli occhi sereno,  
[...]  
dal cor l'anima stanca si scompagna  
per gir nel paradiso suo terreno.

(173, 1–4)

Schaut sie die heitere Sonne der schönen Augen,  
[...]  
so verlässt die müde Seele das Herz,  
um in ihr irdisches Paradies zu fliegen.

»Anima/alma/cor« bilden den innersten Schauplatz des Liebesgeschehens im Subjekt (»anime gentili et amorse / edle und liebende Seelen«; 161,12), zugleich das personale und moralische Identitätszentrum (»anime belle et di virtute amiche / schöne Seelen und Freundinnen der Tugend«; 137, 12) und zuletzt, in tendenziell noch religiös-orthodoxeren Gedichten wie dem allerletzten, die erlösbare ewige Seele, die auch als »spir(i)to« bezeichnet wird (366, letzter Vers). Fungiert die Seele als Vermittlungsinstanz zwischen Triebhaftigkeit und Rationalität, so potenziert sich die Dynamik der Seelenvermögen noch dadurch, dass zwischen Seele und Rationalität eine zusätzliche Vermittlungsinstanz, »la mente«, eingeschaltet wird, der insofern eine besonders wichtige und, wie wir gleich sehen werden, besonders problematische Stellung zukommt. Nach Lauras Tod ruft das lyrische Ich seine Geliebte an:

Anima bella [...],  
pon' dal ciel mente a la mia vita oscura [...].

(305, 1–3)

O schöne Seele [...],  
wende dich vom Himmel meinem düsteren Leben zu [...].

Der Begriff »mente«, für dessen Übersetzung ins moderne Deutsch es kontextabhängig verschiedene Lösungen gibt, bedeutet hier soviel wie Aufmerksamkeit oder das Vermögen der Projektion des Subjekts auf seine Außenwelt. »La mente« ist das Vermögen der Selbst-Steuerung, des Sich-Entwerfens in die Zukunft:

Mente mia, che presaga de' tuoi danni,  
al tempo lieto già pensosa et trista [...].

(314, 1–2)

O mein Geist, der du deinen Schaden vorausgeahnt  
und in frohen Zeiten schon nachdenklich und traurig warst [...].

Damit besetzt »la mente« auch das Begriffsfeld der Imagination:<sup>27</sup>

pur nel primo sasso  
disegno co la mente il suo bel viso.

(129, 28–29; ähnlich 116; 336)

auf den nächsten Fels  
male ich im Geiste ihr schönes Gesicht.

Entsprechend organisiert »la mente« auch die zeitliche Selbst-Erstreckung in die Vergangenheit und übernimmt damit die Funktion subjektiver *memoria*.<sup>28</sup> Nach Lauras Tod heißt es:

Tornami a mente [Laura]

(336, 1; ähnlich 124; 268, 51; 319)

[Laura] kommt mir wieder in den Sinn

Am intensivsten ineinander greifen die Bedeutungen des Erinnerns und des Imaginierens in zwei »Canzoni di lontananza / Kanzonen aus der Ferne«, »In quella parte« (127) und »Di pensier in pensier« (129), in denen das lyrische Ich in einer Situation der räumlichen Entfernung von Laura aus Erinnerungsfragmenten und Landschaftselementen Phantasiebilder der Geliebten evoziert. Kanzone 127 wird vom Begriff »mente« in seiner allgemeinen Bedeutung des Vermögens der (Selbst-)Projektion in den Versen 3 und 101 gleichsam eingerahmt. In der Durchführung wird der Begriff der »mente« dann durch ein dichtes Netz von Wörtern wie »rimembrare / erinnern« und »vedere / visionär sehen« in die beiden semantischen Dimensionen der Selbst-Projektion in die Vergangenheit und in die Imagination ausgefaltet. Noch komplexer strukturiert ist Kanzone 129 (»Di pensier in pensier«), die den Begriff »mente« in den zentralen Versen 29 (vgl. vorletztes Zitat) und 34 in seiner spezifischen Doppelbedeutung aufruft und in der Durchführung der Kanzone durch achtmalige Verwendung der Worte »pensare«, »pens(i)eri« variiert. Diese bezeichnen ja im *Canzoniere* nicht in erster Linie das abstrakte Denken, sondern sind die beratenden und ausführenden Organe, die aktualisierte Potenz der »mente« in der ganzen Komplexität ihrer Bedeutung.

---

27 »Im(m)aginazione / im(m)aginare« sind zur Zeit Petrarcas Neologismen im Italienischen, die noch eher im wörtlichen Sinne des »Sich-ein-Bild-Machens« verwendet werden. Im *Canzoniere* findet sich das Substantiv überhaupt nicht, das Verb nur viermal (vgl. *Concordanze*, Bd. 1, 809). Auch »figurare« im Sinne von »imaginieren« findet sich nur einmal (vgl. ebd., 686). In all diesen Bedeutungen herrscht das Wort »mente« vor, auch in Verbverbindungen wie »porre la mente a«, »tornare alla mente«, »portare nella mente« etc.

28 Das Wort »memoria« findet sich im *Canzoniere* auch, und zwar zwölfmal in der Bedeutung subjektiver Erinnerung, während für »mente« in dieser Bedeutung 13 Belege zu finden sind (vgl. *Concordanze*, Bd. 2, 1042 f., 1045 f.).

Als Instanz der Selbst-Projektion in die Zeit ist »la mente« zuletzt und insbesondere auch das Vermögen der Handlungssteuerung, des Abwägens von Handlungsmöglichkeiten. Als es darum geht, einen »Blickdiebstahl« bei Laura zu organisieren, sagt das lyrische Ich:

pongo mente intorno  
ove si fa men guardia a quel ch'ì' bramo [...].  
(207, 33–34)

ich achte darauf,  
wo das, was ich begehre, weniger gut bewacht wird [...].

»La mente« ist das Vermögen der freien Selbstbestimmung des Menschen und damit der Ort ethisch relevanter Entscheidungen. Instrumente der Entscheidungsfindung sind wieder ihre »penseri«, ihre Gedanken, mit denen »la mente« Zwiesprache hält:

L'un penser parla co la mente, et dice: [...] 19  
Prendi partito accertamente, prendi; 23  
e del cor tuo divelli ogni radice  
del piacer che felice  
nol pò mai fare [...]. 26  
Mentre che 'l corpo è vivo, 32  
ài tu 'l freno in bailia de' penser' tuoi [...].  
(264, 19, 23–26, 32–33).

Ein Gedanke spricht zu meinem Geist: [...] 19  
Entscheide dich vernünftig 23  
und reiße alle Wurzeln  
der Lust aus deinem Herzen, die  
es nie glücklich machen kann [...]. 26  
Solange der Körper noch lebt, 32  
hast du die Zügel deiner Gedanken in der Hand [...].

Das Zitat ist zwischen dem »penser« in der ersten Zeile und anderen »penseri« in der letzten Zeile ausgespannt. Der erste »penser« ist an der christlich-platonisierenden Ratio orientiert und appelliert an »la mente«, sich gegen andere Gedanken zu entscheiden, die sich an der körperlichen Lust (V. 25) orientieren. Klar wird, dass der »mente«, genau wie ihren »penseri«, keine unverbrüchliche Tendenz der Selbstverpflichtung zum sittlich Guten inne-wohnt. Genauso wie es eitle, dumme, verrückte und niedrige Gedanken gibt (»pens(i)eri vani, sciocchi, folli, bassi«, 242, 11; 320, 5; 351, 8), genauso ist »la mente« gelegentlich begierig auf etwas, das gerechterweise verboten ist (»ardita a quel che giustamente si disdice«, 351, 10–11). Da, wie wir in Kapitel 3.2. sahen, auch der Einfluss, ja die Urteilskraft der »ragione« durchaus begrenzt ist, bleibt keine verlässliche, verantwortliche ethische Instanz im Bewusstseinshaushalt übrig. Ganz am Schluss, in der Marienkanzone, lässt das lyrische Ich »la mente« vor der Jungfrau Maria bildlich auf die Knie

fallen und dokumentiert so die Aufgabe ihrer ethisch-rationalen Vermittlungsfunktion:

Con le ginocchia de la mente inchine,  
prego che sia mia scorta,  
et la mia tòrta via drizzi a buon fine.

(366, 63–65)

Auf den Knien meines Geistes  
bitte ich dich, dass du mich geleiten mögest  
und meinen krummen Weg zu einem guten Ende führst.

»La mente« ist in ihrer Funktion als Vermittlungsinstanz zwischen Seele und Ratio gescheitert. Sie musste scheitern, weil schon die Ratio selbst in ihrer Funktion als Vermittlungsinstanz zu den höheren, überpersönlichen Wahrheiten abdanken musste. Was bleibt, ist das *credo quia absurdum*, in das sich Petrarca hier in der Marienkanzone rettet/flüchtet, oder der Weg der illusionslosen Selbst-Analyse, den er ansonsten im *Canzoniere* geht.

#### 4. *Amor*

Die Liebe ist deswegen das wichtigste Thema der neuzeitlich-modernen Literatur, weil sich durch sie am eindringlichsten die Konstitution und die Problematik neuzeitlich-moderner Subjektivität darstellen lassen. In der Liebe werden alle Seelenvermögen zugleich aktiviert und dialektisch miteinander vermittelt. Und deshalb bildet die Liebeslyrik, in der ein Ich darüber nachsinnt, was ihm in der Liebe widerfährt, seit Petrarca das energetische Zentrum der Literatur selbst. Hier wird schon im lyrischen Text explizit, was in Kapitel 3 erst analytisch expliziert werden musste.

Amor verhält sich in gewisser Weise exzentrisch zum dreipoligen System der Seelenvermögen. Er aktiviert einerseits die gesamte Bandbreite der Seelenvermögen zwischen Triebhaftigkeit, Emotionalität und Rationalität. Andererseits – und dies ist der aufgeklärte Rest seines früheren Status als bewusstseinsäußerliche Allegorie/Personifikation – gehört Amor nicht zu den primären, quasi-transzendentalen Seelenvermögen wie »ragione«, »mente« und »voglia«, da er nicht notwendig und jederzeit in jedem menschlichen Subjekt aktualisiert oder aktualisierbar ist. Dies gilt im Übrigen für den gesamten Bereich der Emotionalität, deren »prima causa« Amor nach Thomas von Aquin<sup>29</sup> ist.

---

29 Thomas von Aquin, *Summa theologica* I–II, 28, 6. Bei Thomas von Aquin und Dante (*Purgatorio* XV, XVII und XVIII) ist Amor allerdings oberstes transzendentes sowie welt- und subjektimmanentes energetisches Prinzip. Demgegenüber ist Amor in Petrarcas Lyrik in erster Linie Bewegungsprinzip intersubjektiver Dialektik.



Amor als ehemalige Allegorie wird bei Petrarca psychologisiert und verinnerlicht. Amor wie die Emotionalität im Allgemeinen resultieren aus dem intersubjektiven Austauschprozess und aktivieren das Zusammenspiel der primären Seelenvermögen. Man könnte den Amorbegriff bei Petrarca auch schon als Inbegriff der Selbstbewusstseins-Dialektik im Hegelschen Sinne verstehen. Die Dialektik des Selbstbewusstseins kommt in Gang, Subjektivität konstituiert sich allererst im intersubjektiven Austausch, nach der Hegelschen Formel:

Das Selbstbewußtsein ist *an* und *für sich*, indem und dadurch, daß es für ein Anderes an und für sich ist; d.h. es ist nur als ein Anerkanntes.<sup>30</sup>

Gelingende Intersubjektivität, die sich auch im Liebesbegriff ausdrückt, bringt Hegel auf die Kurzformel:

Sie *anerkennen* sich als *gegenseitig sich anerkennend*.<sup>31</sup>

Petrarca inszeniert diese Dialektik auf lyrischem Wege schon in seinen »Augenkanzonen« 71 bis 73. In der ersten der drei Kanzonen beklagt sich das lyrische Ich darüber, dass Laura ihm so selten einen Blick schenkt, und versucht sie davon zu überzeugen, welch großen Gewinn ein Blicktausch auch für sie darstellen würde:

luci beate et liete  
se non che 'l veder voi stesse v'è tolto;  
ma quante volte a me vi rivolgete,  
conoscete in altrui quel che voi siete.  
(71, 57–60)

Augenlichter, selig und heiter,  
allerdings ist Euch verwehrt, euch selbst zu sehen;  
aber wann immer Ihr euch mir zuwendet,  
erkennt Ihr im Anderen, wer Ihr seid.

Hier handelt es nicht um einen zweidimensionalen narzisstischen Spiegelungseffekt im Auge des Anderen, sondern um einen dreidimensionalen und verzeitlichten, wechselseitigen Spiegelungs- oder besser: Vermittlungseffekt, bei dem keiner der Beteiligten bleibt, wer er war. Es geht darum, dass ein Ich erst im anerkennenden Blick eines Dus überhaupt zu sich selbst findet und dabei sein Selbst verliert und neu gewinnt. In gewisser Weise nehmen die »Augenkanzonen« auch Jean-Paul Sartres Kapitel über den Blick (»Le regard«) in *L'Être et le néant*<sup>32</sup> vorweg, wenngleich Sartre wie Hegel stärker auf misslingenden, asymmetrisch-konfliktuellen, vermachteten Anerkennungs-bewegungen insistieren, während gerade die »Augenkanzonen« einen relativen Ruhepunkt mit zum Teil sogar positiver Hochstimmung im *Canzoniere*

30 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Kap. B. IV. A. (s. Hegel 1980, 145).

31 Ebd., 147.

32 Sartre 1943, Kap. III. I. IV.

ausmachen. In der zweiten dieser Kanzenen beschreibt das lyrische Ich die beseligende Wirkung eines Blicktausches und findet zugleich eine eindruckliche Metapher für die darin stattfindende Dialektik des Selbst-Verlusts und des Selbst-Gewinns im Anderen:

[...] una 34  
rivolta d'occhi, ond'ogni mio riposo  
vien come ogni arbor vien da sue radici.

[...] de lo mio core, 42  
quando tanta dolcezza in lui discende,  
ogni altra cosa, ogni penser va fore,  
et solo ivi con voi rimanse Amore.

(72, 34–36, 42–45)

[...] ein  
Augen-Blick, aus welchem all meine Ruhe  
erwächst wie jeder Baum aus seinen Wurzeln.  
[...], wenn solche Seligkeit in mein Herz sich senkt,  
verschwindet alles andere, jeder Gedanke aus ihm  
und Amor allein bleibt dort mit Euch [Augen].

Das letzte Wort im italienischen Text signalisiert die Verinnerlichung und Individualisierung der ehemaligen Amor-Allegorie. Der Blicktausch mit Laura löscht vorübergehend alle Inhalte, ja die Reflexivität des lyrischen Ichs selbst aus (V. 44), der Blicktausch macht aus seinem innersten Selbst eine *tabula rasa*, beraubt es seiner fixen Identität und öffnet es für neue Selbst-Versuche, etwa wie Friedrich Schiller in den *Ästhetischen Briefen* (1795) den »ästhetischen Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit«<sup>33</sup> (20. Brief, letzter Satz) des Selbst beschreiben wird. »Amore« im letzten Vers des Zitats ist keine bewusstseinsäußerliche Allegorie mehr, sondern bedeutet die Dialektik von Du und Ich im Ich selbst. In Lauras Blick glaubt das Ich, seine Wurzeln, seine Ursprünge zu finden (V. 36) – eine paradoxe Denkfigur, die sich nur so auflösen lässt, dass Petrarca schon den Verlust der Ursprünge, das Ende der Substanzen-Metaphysik und die Prozessualisierung des menschlichen Subjekts, seinen Charakter wechselseitiger Projektion und Konstruktion vorausdenkt. – Auf die Phase des Sich-Öffnens, Sich-Verlierens im Anderen folgt dann wieder die reflexive Rückwendung auf sich selbst, die den dialektischen Dreischritt von Selbst-Zentriertheit, Dezentrierung und erneuter Rezentrierung vorläufig abschließt:

però, lasso, convensi  
che l'extremo del riso assaglia il pianto,  
e 'nterrompendo quelli spirti accensi  
a me ritorni, et di me stesso pensi.

(71, 87–90)

---

33 Schiller 1965, 83.

aber, ach!, es muss  
große Freude durch Jammer vertrieben werden,  
und ich muss meine heißen Blicke abwenden  
und zu mir zurückkehren und über mich selbst nachsinnen.

Klar ist die emotionale Wertigkeit der verschiedenen Stadien in der Dialektik des Selbstbewusstseins verteilt. Der Augenblick der Dezentrierung im / in der Anderen wird als lustvoller Selbstverlust erlebt, die Rückwendung auf sich selbst, das »se stesso pensare«, als belastend und jammervoll. Petrarca denkt und dichtet damit schon die Dialektik der Aufklärung voraus, den genauso unumkehrbaren wie freudlosen Prozess der Individualisierung und Logozentrierung in der europäischen Moderne.

Die »Augenkanzonen« können als Lehrkanzonen über die Dialektik des Blicks zweier Selbstbewusstseinswesen, also als moderne, nicht-mehr-allegorische, nicht-mehr-stilnovistische Liebestheorie gelesen werden. Hier, wie im ganzen *Canzoniere*, ist die Allegorie des Bogenschützen Amor, der mit seinen Pfeilen als fremder, überpersönlicher Mittler zwischen die Liebenden tritt und ihnen die persönliche Verantwortung für das Amor-Geschehen abnimmt, nur noch Zitat, das umfunktioniert wird zur Darstellung des dialektischen Individuierungsprozesses selbst. So wie in den »Augenkanzonen« blickt Laura dem Ich noch öfter unvermittelt, direkt in die Augen:

il colpo de' vostr'occhi,  
donna, sentiste a le mie parti interne  
dritto passare [...].

(87, 5–7)

den Schuss Eurer Augen,  
Herrin, fühltet Ihr direkt in mein Innerstes  
eindringen [...].

Laura bedarf des mythischen Bogenschützen nicht mehr. Die Provokation und Erschütterung, die damals mit solch durchaus unhöfischem Blicktausch zwischen nicht miteinander verwandten und wenig miteinander bekannten Männern und Frauen verbunden waren, können heute in unserer westlichen Zivilisation kaum noch nachvollzogen werden. Ja, Laura lächelt ihn sogar an, spricht zärtliche Worte zu ihm: »dolce parla, et dolce ride / zärtlich spricht und zärtlich lacht sie« (159, 14). Gelegentlich muss das Ich den Eindruck gewinnen, Laura sei genauso verliebt wie es selbst: »et lei vid'io ferita in mezzo 'l core / und sie sah ich verwundet tief im Herzen« (88, 14).

Dieser Eindruck kann natürlich täuschen, kann Wunschdenken entspringen. Was wir im *Canzoniere* über Laura erfahren, wissen wir – das ist banal – nur vom lyrischen Ich. Laura erscheint uns nur in ihrem *Sein für das lyrische Ich*, als Projektion, für die das lyrische Ich allerdings Realitätscharakter beansprucht. Andererseits reflektiert das lyrische Ich durchaus auch schon den Projektionscharakter seines lyrischen Dus; es weiß, dass der/die

Andere in der Selbstbewusstseins-Dialektik keine Substanz, sondern Konstrukt, Projektion seiner selbst ist. Gegen Ende des *Canzoniere*, nach Lauras Tod, häufen sich die Hinweise darauf, dass andere Menschen Laura keineswegs so vergöttert haben wie das lyrische Ich und sie auch nicht für die schönste und edelste Frau aller Zeiten gehalten haben, und dass deshalb die Selbstberufung des Ichs zum *lyrischen* Ich auch das Ziel habe, *sein* Bild Lauras bei den Menschen durchzusetzen:

Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe  
(338, 12; vgl. auch 333, 11, oder 350, 11)

Nicht kannte sie die Welt, als sie noch lebte

Auch schon vorher, in den Gedichten *in vita di Madonna Laura*, finden sich entsprechende Belegstellen:

pensando nel bel viso più che humano [...]: 46  
ove fra 'l bianco et l'aurèo colore 49  
sempre si mostra quel che mai non vide  
occhio mortal, ch'io creda, altro che 'l mio;  
et del caldo desio 52  
che, quando sospirando ella sorride,  
m'infiamma sì che oblio  
niente apreza, ma diventa eterno [...]. 55  
(127, 46, 49–55)

ich denke an das überirdisch schöne Gesicht [...]: 46  
wo zwischen Weiß und Gold 49  
sich immer offenbart, was wohl noch nie ein  
anderes sterbliches Auge als das meine sah;  
und ich denke an das heiße Begehren,<sup>34</sup> 52  
das, wenn sie seufzt und lächelt,  
mich so entflammt, dass an Vergessen  
nicht zu denken ist, sondern an Ewigkeit [...]. 55

Das Zitat könnte auf den ersten Blick, zumindest in seinem ersten Teil (V. 46–51), auch substanzmetaphysisch gedeutet werden: nur dem lyrischen Ich offenbart sich das überirdische Wesen Lauras, das sich der profanen Welt nicht erschließt. Im Gesamtzusammenhang der Visionenkanzone 127, in der das lyrische Ich die abwesende Laura in alle möglichen Naturerscheinungen projiziert, und im Zusammenhang mit der zweiten Hälfte des Zitats (V. 52–55), das den überirdischen Charakter Lauras vor allem aus ihrer erotisierenden Wirkung herleitet, weicht die substanzmetaphysische Deutung dann aber einer konstruktivistischen: kein anderes sterbliches Auge kann Laura in ihrer äußerlichen Erscheinung und ihrem Charakter so sehen wie das lyrische

---

34 Deutung der Konstruktion des Satzes nach der Edition und dem Kommentar von Giovanni Ponte.

Ich, weil jedes Individuum sich von jedem anderen Individuum sein eigenes Bild macht. Die eindringlichsten Metaphern für den Konstruktcharakter von Laura, der andererseits ja keineswegs mit Beliebtheit gleichzusetzen ist, finden sich in Sonett 228:

Amor co la man dextra il lato manco	1
m'aperse, et piantòvi entro in mezzo 'l core	
un lauro verde [...].	
Vomer di pen(n)a, con sospir' del fianco,	5
e 'l plover giù dalli occhi un dolce humore	
l'addornâr sì, ch'al ciel n'andò l'odore,	
qual non so già se d'altre frondi unquanco.	
[...]	
Tal la [pianta] mi trovo al petto, ove ch'i' sia,	12
felice incarco; et con preghiere honeste	
l'adoro e 'nchino come cosa santa.	

(228, 1–3, 5–8, 12–14)

Amor öffnete mir mit der rechten Hand	1
die linke Seite und pflanzte mitten in mein Herz	
einen grünen Lorbeerbaum [...].	
Ein Federpflug und Seufzer	5
und süßer Augenregen schmückten ihn so,	
dass sein Duft bis zum Himmel drang,	
Was nie von anderm Laub bekannt.	
[...]	
Und so trage ich ihn in meiner Brust, wo immer ich bin,	12
Bürde des Glücks; und mit ehrbaren Gebeten	
verneige ich mich vor ihm wie vor etwas Heiligem.	

Amor pflanzt dem Ich hier (V. 1–3) mitten in sein Herz einen Lorbeerbaum. Dessen Erdreich pflügt das Ich dann (V. 5–8) unter Schmerzen und/oder mit seiner Feder (je nachdem, ob man *pena* oder *penna* liest<sup>35</sup>), begießt es mit Seufzern und Tränen, so dass der Lorbeerbaum schließlich unvergleichlich schön wird und sein Duft in unerhörter Weise bis zum Himmel steigt. Zuletzt (V. 12–14) verehrt ihn das Ich wie ein Heiligtum.

Der Lorbeerbaum steht für die bedichtete Laura, die nicht aus dem Nichts, sondern von Amor, will sagen, einem realen weiblichen Anlass, ins Herz des lyrischen Ichs, also ins Zentrum seiner Identität, gepflanzt wurde. Dort aber ist Laura immer mehr zum Geschöpf, zur Projektion des sehnsuchtsvollen Ichs und seiner Dichtung geworden, sie ist zur einzigartigen Kreatur geworden, durch die die Schöpfungsgeschichte sich neu schreibt: Nicht Gott erschuf sie vom Himmel aus für die Erde, sondern das irdische lyrische Ich erschuf sie für die Erde und für den Himmel gleichermaßen. Und so betet das

35 Vgl. Santagatas Kommentar in: Petrarca 2000a, 945.

lyrische Ich am Ende des Zitats auch nicht mehr Gott den Schöpfer an, sondern sein eigenes Geschöpf Laura und damit zuletzt sich selbst und sein Dichten. Das lyrische Ich legt den Konstruktcharakter seines lyrischen Dus offen dar und schafft damit ein Bild für die Dialektik des Selbstbewusstseins. Um diese Dialektik voll zu erfassen, bedarf es aber auch der Umkehrbewegung, in der sich das lyrische Ich als Konstrukt des lyrischen Dus erfasst:

onde s' alcun bel frutto  
nasce di me, da voi vien prima il seme:  
io per me son quasi un terreno asciutto,  
cólto da voi, e 'l pregio è vostro in tutto.

(71, 102–105)

Darum, wenn irgendeine schöne Frucht  
in mir erwächst, stammt ihr Same zuerst von Euch [Lauras Augen]:  
für mich allein bin ich gleichsam Ödland,  
das von Euch bebaut wird, und das Verdienst kommt allein Euch zu.

Die Verse schließen – abgesehen vom »congedo«, der kurzen Geleitstrophe – die erste der drei Augenzononen ab und bilden somit eine Art (auto-)poetologischen Nachsatz zum eingangs dieses Kapitels beschriebenen dialektischen Dreischritt von Selbst-Zentriertheit, Dezentrierung und erneuter Rezentrierung in dieser Kanzone. Nach seiner Rezentrierung sucht das Ich seinen Ausdruck und seine Selbst-Vergewisserung im Dichten, wodurch sich die Selbstbewusstseinsdialektik potenziert, weil auch die Abhängigkeit der Identität des Ichs vom Du noch deutlicher hervortritt. Wie im Zitat davor (Sonett 228) kommt auch hier der erste Impuls für die Vorgänge im Inneren des lyrischen Ichs von außen, vom lyrischen Du, das den Samen schöner Frucht im Ich sät. Anders als im Zitat davor wird hier aber deutlich, dass ein erster Impuls von außen allein nicht ausreicht, um sein Schöpfertum in Gang zu halten. Für sich allein versiegt seine Kreativität und erstarrt sein Selbst. Das lyrische Du hat kontinuierlich aktiven Anteil an den lyrischen Schöpfungen wie auch an der Selbst-Schöpfung des Ichs.

Petrarcas *Canzoniere* inszeniert, wie wir sahen, *erstens* eine dialektische Subjektivitätstheorie. *Zweitens* rückt durch die asymmetrische Sprechsituation der Lyrik der Konstruktcharakter der Selbstbewusstseins-Dialektik in den Vordergrund. Liebe im Besonderen wie intersubjektive Vermittlung im Allgemeinen ist wechselseitige Konstruktion. Solche Wechselkonstruktion der Subjekte ist andererseits stark störanfällig. Die asymmetrische Sprechsituation der Lyrik ist aber auch besonders prädestiniert dafür, solche Störungen, Asymmetrien in der Wechselkonstruktion der Subjekte selbst darzustellen; dies soll nun *drittens* und abschließend in diesem Kapitel noch gezeigt werden.

Insgesamt gesehen interessiert sich Petrarca im *Canzoniere*, wie später auch Hegel oder Sartre, realistischerweise mehr für Formen des Scheiterns



der Selbstbewusstseins-Dialektik, für Vereinseitigungen, Verweigerungen, Machtspiele, als für die Utopie gelingender Anerkennungsbewegungen. In der Anfangszeit ihrer Bekanntschaft schildert das lyrische Ich Laura als durchaus kokett, provokant, launisch:

Qui tutta humile, et qui la vidi altera,  
or aspra, or piana, or dispietata, or pia;  
or vestirsi honestate, or leggiadria,  
or mansueta, or disdegnosa et fera.  
Qui cantò dolcemente, et qui s'assise;  
qui si rivolse, et qui rattenne il passo;  
qui co' begli occhi mi trafisse il core [...].  
(112, 5–11)

Hier sah ich freundlich sie, voll Hochmut dort,  
bald schroff, bald sanft, erbarmungslos und mild;  
bald zurückhaltend, bald verlockend attraktiv,  
bald zahm, bald herablassend und abweisend.  
Hier sang sie lieblich, dort ließ sie sich nieder;  
hier drehte sie sich um, dort blieb sie stehen;  
hier durchbohrte sie mein Herz mit ihren Blicken [...].

Wie hier scheint es dem lyrischen Ich öfter, als setze Laura ihre Blicke als Mittel zum Zweck der Herstellung einer asymmetrischen Beziehung ein, um ihn abhängig zu halten und mit ihm zu spielen: »tra due mi tene / sie hält mich in der Schweben« (152, 6). Ihr gesamtes Verhalten scheint kokett kalkuliert, genau wie ihre Frisur: Ihr langes goldblondes Haar trägt sie »negletto ad arte / kunstvoll nachlässig« (270, 62), womit Petrarca Castigliones Konzept der »sprezzatura« in seinem *Libro del Cortegiano*<sup>36</sup> (*Buch vom Hofmann*) von 1528 vorwegnimmt. »Sprezzatura« bedeutet soviel wie der höchst künstlich erzeugte Eindruck natürlicher Ungezwungenheit, der höchst reflektierte Schein unreflektierter Spontaneität. Lässig, scheinbar unmotiviert, aufreizend wirft Laura ihr Haar von der linken auf die rechte Schulter:

vedendo [...]  
folgorare i nodi ond'io son preso,  
or su l'omero dextro et or sul manco.  
(198, 9–11)

und ich sehe  
die Locken, von denen ich gebannt bin,  
bald auf der rechten, bald auf der linken Schulter blitzen.

Solch kokette Selbst-Inszenierung sucht im Blick des Anderen nur noch statische Selbstbestätigung, Selbstbespiegelung, es kommt zu keiner wechselseitigen Vermittlungsbewegung mehr. Petrarca inszeniert die narzisstische

---

36 Castiglione 1987, Kap. I. 26, 80 ff.

Grundierung des modernen Individuums auch explizit in den wiederholten Spiegel-Szenen, in denen das lyrische Ich Laura erinnert oder imaginiert:

non deves specchio farvi per mio danno,  
a voi stessa piacendo, aspra et superba.

Certo, se vi rimembra di Narcisso,  
questo et quel corso ad un termino vanno [...].

(45, 10–13; vgl. 46, 7; 125, 46–47; 264, 108)

Der Spiegel hätte Euch nicht zu meinem Schaden  
so selbstgefällig, herb und stolz machen sollen.

Gewiss, wenn an Narziss Ihr euch erinnert,  
werdet Ihr das gleiche Ende nehmen wie er [...].

In den Spiegel-Szenen projiziert das lyrische Ich seinen eigenen Narzissmus, dessen Ausdruck der *Canzoniere* insgesamt ist, auf das lyrische Du und gibt damit einer Grundfigur moderner Subjektivität dichterische Gestalt. Der moderne Individualist ist tendenziell Narzisst, der im Anderen seinen Selbst-Verlust fürchtet und ersehnt. Kreist das narzisstische Bewusstsein nur noch in sich, so erstarrt es zum Spiegelbild seiner selbst. Liebe nach Petrarca ist das Spiel und der Kampf zweier selbstbewusster Subjekte um ihre Selbst-Behauptung, um Anerkennung und Macht. Gerade dadurch aber werden das Ich und der/die Andere überhaupt erst aus überpersönlichen Ordnungen freigesetzt und zu einzigartigen Personen.

## 5. Ich

Wie Amor befindet sich auch das Ich zugleich im Spiel der Seelenvermögen wie außerhalb ihrer. Diese beiden Positionen des Ichs, die sich allerdings nicht klar und distinkt voneinander unterscheiden lassen, möchte ich als *personales Ich* (oder einfach *Ich*) und als *lyrisches Ich* bezeichnen. Als *personales Ich*, dem dieses Kapitel gelten soll, hat es Teil an den anderen Seelenvermögen, die es per Possessivpronomen auf sich beziehen, in sich konzentrieren kann, oder zu deren Objekt es sich machen kann. Als *lyrisches Ich* inszeniert und analysiert es das *Ich* gleichsam von außen und hat den höchsten Reflexivitätsgrad aller Bewusstseinsinstanzen (s. Kap. 6). Das *lyrische Ich* findet im Schema im Anhang keinen Platz, weil dazu eine dritte Dimension eröffnet werden müsste. Am komplexesten verdichtet folgendes Beispiel die Funktionen und Positionen des *personalen Ichs* im Verhältnis zu den anderen Seelenvermögen im *Canzoniere*:

E’ non si vide mai cervo né damma	20
con tal desio cercar fonte né fiume,	
qual io il dolce costume [di Laura]	
onde ò già molto amaro; et più n’attendo,	
se ben me stesso et mia vaghezza intendo,	
che mi fa vaneggiar sol del pensiero,	25

et gire in parte ove la strada manca,  
 et co la mente stanca  
 cosa seguir che mai giugner non spero.  
 (270, 20–28)

Nie sah man Hirsch oder Reh 20  
 mit solcher Gier zu Quelle und Fluss streben,  
 wie mich zu Lauras süßer Anmut,  
 woraus mir viel Bitternis erwuchs und noch erwachsen wird,  
 wenn ich mich selbst und meine Sehnsucht recht verstehe,  
 die mich allein schon beim Gedanken außer mich 25  
 und in unwegsames Gelände geraten lässt  
 und mit meinem müden Geist  
 etwas verfolgen heißt, das ich nie zu erreichen hoffe.

Das Ich ist hier gleichsam eingekreist von den Begriffen »desio / Gier«, »vaguezza / Sehnsucht«, »intendere / verstehen«, »vaneggiare / sich ins Imaginäre verlieren«, »pensero / Gedanke«, »mente / Geist etc. « und »sperare / hoffen«. Zentral sind die Verse 24–28. In ihnen drücken sich die Selbstfindungsversuche des Ichs zwischen Triebhaftigkeit und Reflexivität, zwischen Ich und Du aus, und zugleich die Unverfügbarkeit seines Selbst, seine uneinholbare Selbst-Überschreitung ins Imaginäre. Reflexive Bemühungen, sich über sich selbst klar zu werden, scheinen erst recht in die Irre zu führen (V. 24–26). »La mente« im Vers 27, deren Funktion darin bestünde, zwischen dem Ich und der Ratio zu vermitteln, ist müde; sie gibt ihre Vermittlungsfunktion auf und verliert sich ins Imaginäre.

Das Ich registriert seine äußerst labilen Stimmungsschwankungen (»tante varietàti«; 152, 10), mit denen es auf die Dialektik von Anerkennung und Verweigerung im Liebeskampf reagiert. Liebe und Hass, Selbstmitleid und Selbsthass, Zorn und Resignation, Euphorie und Verzweiflung wechseln sich so schnell im Gefühlshaushalt des Ichs ab, dass sie ineinander über zu gehen scheinen:

Cantai, or piango  
 (229, 1)

Ich sang, nun wein ich

I' piansi, or canto  
 (230, 1)

Ich weinte, nun sing ich

volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;  
 et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.  
 (134, 3–4)

ich fliege hoch zum Himmel und bin am Boden zerstört,  
 ich drücke das Nichts an mich und umarme die ganze Welt.

Das Ich verliert im emotionalen Chaos seiner gemischten Gefühle die Orientierung, es erlebt sich als so unstet wie die Mondphasen:

né stato ò mai, se non quanto la luna.  
(237, 21)

ich habe keinen Bestand, so wie der Mond.

Das Ich erlebt sich als sich selbst entfremdet, es konstatiert (aber welche Instanz im Haushalt der Seelenvermögen konstatiert dies überhaupt noch?) eine Spaltung zwischen sich selbst (aber was wäre sein Selbst überhaupt noch?) und seiner Reflexivität:

Da me son fatti i miei pensier' diversi  
(29, 36)

Meine Gedanken sind mir fremd geworden

Das bedeutet freilich nicht, dass die Dynamik seiner Reflexivität sich abschwäche. Das Ich beobachtet sich, wie es in voller Bewusstheit das Falsche tut:

io fallo, et veggio il mio fallire  
(236, 1)

ich gehe sehenden Auges in die Irre

Widersprechende Impulse im Ich führen zuletzt zur völligen Selbstspaltung und Selbst-Lähmung:

Or qui son, lasso, et voglio esser altrove;  
et vorrei più volere, et più non voglio;  
et per più non poter fo quant'io posso [...].  
(118, 9–11)

Nun bin ich Armer so und will doch anders sein;<sup>37</sup>  
und möchte stärker wollen und will doch nicht mehr  
und tue, was ich kann, um nicht mehr zu können [...].

Es scheint geradezu, als bestünde die Funktion des Wörtchens »io« im Verhältnis zu den anderen Seelenvermögen hauptsächlich darin, die innere Widersprüchlichkeit und Unverfügbarkeit des Subjekts, sein Mit-Sich-Selbst-Verfallen-Sein vorzuführen. Besonders deutlich wird dies ausgerechnet im Anschluss an die große Todeskanzone 268, in der das Ich die schmerzliche Mitteilung machen muss,

Madonna è morta  
(268, 4)

Meine Herrin ist tot

---

37 Übersetzung gemäß der nach Santagata in der Sekundärliteratur vorherrschenden Deutung des Verses (Petarca 2000a, 541).

Schon kurz danach, in Kanzone 270 und in Sonett 271, aber ist die Rede von neuen Versuchungen Amors, die in der Kanzone 270 vom Ich noch relativ selbstsicher zurückgewiesen werden, in Sonett 271 aber nur durch den zufälligen raschen Tod auch der neuen Dame unrealisiert bleiben. Wäre sie nicht so bald gestorben,

a gran pena indi scampato fôra.  
(271, 8)  
wäre ich [Amor] kaum entkommen.

Die folgenden Sonette 272 und 273 drücken Lebensüberdruß aus, Verzweiflung über Lauras Tod, Todessehnsucht und die Unfähigkeit, innerlich zur Ruhe zu kommen. Und aus diesem ganzen Gefühlschaos zwischen der Todeskanzone 268 und Sonett 273 zieht dann Sonett 274 eine Art Fazit über die Unverfügbarkeit und den Illusionscharakter des eigenen Bewusstseins:

Et tu, mio cor, anchor se' pur qual eri, 5  
disleal a me sol [...].  
In te i secreti suoi messaggi Amore 9  
[...] spiega [...];  
in te i vaghi pensier' s'arman d'errore [...]. 13  
(274, 5–6, 9–10, 13)

Und du, mein Herz, bist wie immer 5  
untreu mir allein [...].  
In dir entfaltet Amor 9  
seine geheimen Botschaften [...];  
in dir wappnen Sehnsuchtsgedanken sich mit Illusionen [...]. 13

Das Ich wirft dem eigenen Herzen, also seinem innersten Selbst, Untreue vor (V. 5–6), und zwar nicht Untreue gegenüber einer dritten Instanz, sondern gegenüber dem Ich selbst. Der Verrat vollziehe sich, so fährt das Ich fort (V. 9–10), durch geheime Botschaften Amors. Das Ich löst aber auch hier die Allegorie wieder psychologisierend auf, wenn es erläuternd hinzufügt (V. 13), dass die geheimen Botschaften Amors in Wirklichkeit gleichsam hausgemacht, selbsterzeugt sind, eine Koproduktion seines Herzens und seiner »pensieri«, Sehnsuchtsgedanken, die sich im Illusionären verlieren und deren ›Geheimnis‹ darin besteht, dass sie sich dem Ich nicht voll erschließen, im Schatten des Halbbewussten verbleiben. Ich bin, wie auch immer durch den Anderen und die ganze Welt vermittelt, meine eigene, schwer zu durchschauende, kaum rational zu steuernde Projektion. Das Ich im *Canzoniere* zeigt sich dieser unhintergehbaren existenziellen Situation der Hetero- und Auto-Suggestion, der äußerst beschränkten Verfügbarkeit seiner selbst, höchst bewusst:

del suo proprio error l'alma s'appaga

(129, 37)

die Seele befriedigt sich an ihrem eigenen Wahn

or quel ch' i' bramo, or quel ch'è vero scorgo.

(227, 11)

bald seh' ich, was ich begehre, bald, was wahr ist.

Am kompaktesten fasst der Begriff des »vaneggiare« (s. o., erstes Zitat dieses Kapitels, 270, 25), diesen Prozess der mehr oder weniger imaginären Welt- und Selbst-Erzeugung zusammen. Über ein Kriterium, mit dem ein imaginäres von einem realen Selbst zu scheiden wäre, verfügt das Ich nicht mehr:

'l mio valor per sé falso s'estima.

(73, 60)

mein Wert schätzt sich selbst falsch ein.

Wir haben schon in Kapitel 3.2. und 3.3. gesehen, wie sich im Zusammenspiel der Seelenvermögen substanzielle rationale und ethische Kriterien dekonstruieren. Hier wird nun klar, welche subjektkonstitutiven Folgen dies hat. Mit dem Maßstab für eine einigermaßen adäquate, rationale und ethische Welt- und Selbsteinschätzung verliert das Ich auch seine Selbst-Gewissheit, seine Verlässlichkeit und Glaubwürdigkeit. Als das Ich wieder einmal behauptet, es werde sich nunmehr definitiv aus dem Gefängnis der Liebe und der Leidenschaften befreien, fügt es gleich selbst hinzu, dass ihm das nun wohl kaum noch jemand glauben werde, selbst wenn es einen Eid darauf leistete:

or con gran fatica

(chi 'l crederà perché giurando i' 'l dica?)

in libertà ritorno sospirando.

(76, 6–8)

und jetzt, mit großer Mühe

(wer wird es glauben, wenn ich es auch unter Eid sagte?)

kehre ich seufzend zur Freiheit zurück.

Das Ich selbst muss sich eingestehen, dass seine Versuche der rationalen Selbst-Beherrschung halbherzig sind, zum Scheitern verurteilt. Ein unzuverlässiges, unglaubwürdiges Ich, das über keine rationalen und ethischen Maßstäbe für die Beurteilung seiner selbst und der Welt mehr verfügt, kann dann natürlich auch anderen keine guten Ratschläge mehr geben. Insofern sind die in den *Canzoniere* eingefügten Gelegenheitsgedichte wie die Sonette 99 oder 244, in denen das lyrische Ich einem männlichen, real-existierenden Du erbauliche Ratschläge für ein gottgefälliges Leben erteilt, kaum mehr ernst zu nehmen, worauf das lyrische Ich in einem Falle auch selbst hinweist:



Ben si può dire a me: Frate, tu vai  
mostrando altrui la via, dove sovente  
fosti smarrito, et or se' più che mai.  
(99, 12–14)

Man kann mir wohl sagen: Bruder, du  
weist anderen den Weg, von dem  
du oft, und jetzt mehr denn je, selbst abgekommen bist.

Bei Petrarca hat diese Aussage eine andere Qualität als der Horazische Topos, auf den Santagata<sup>38</sup> an dieser Stelle hinweist (*Serm.* I 3, 19–20), nämlich dass jemand, der andere moralisch belehren will, zunächst einmal Selbstforschung betreiben und seine eigenen, natürlich auch vorhandenen Verfehlungen eingestehen soll, damit er dann umso überzeugender wirken kann. Vormoderne Moralisten haben noch keine Zweifel an der Möglichkeit ethischer Selbst-Sorge, weil sie keinen Zweifel an der Substantialität des Selbst haben, die sich aus der Substantialität der normativen Ordnungen herleitet. Und daher bleiben Verstöße gegen diese Normen bei ihnen punktuell und stellen nicht das gesamte System in Frage. Bei Petrarca bekommt der alte Topos eine ganz neue Bedeutung, weil ihm die Substanzenmetaphysik weggebrochen ist, auf der die vormoderne Selbst-Sicherheit noch basiert.

Was aber bleibt, nach diesem metaphysischen Zusammenbruch? Welchen Weg weist Petrarca dem modernen Subjekt trotz allem noch? Den der illusionslosen und schonungslosen Selbstanalyse, die sich ihrer begrenzten Reichweite bewusst ist und die unter dem Dauervorbehalt steht,

Se col cieco desir che 'l cor distrugge  
[...] no m'inganno io stesso [...].  
(56, 1–2)

Wenn ich in blindem Begehren, das mir mein Herz zerstört,  
nicht mich selbst betrüge [...].

Petrarca ist kein Proto-Postmoderner, der die Grenzen zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen Authentizität und Autosuggestion völlig einrisse und die Instanz des Selbst völlig preisgäbe. Der *Canzoniere* zeigt gerade das beharrliche Sich-Abarbeiten des lyrischen Ichs an der Dialektik des eigenen (Selbst-) Bewusstseins, er führt vor, wie das Ich sich trotz allem auf der Spur bleibt, bzw. er zeigt, dass und wie das Ich gerade in der bewusstgemachten und dennoch unhintergehbaren Spannung zwischen Selbstkonstruktion und Selbstdestruktion, zwischen Autosuggestion und Selbst-Aufklärung zu seinem prekären und immer vorläufigen Selbst kommt. Diese Spannung führt das Sonett 150 an einem fiktiven Zwiegespräch der »mente« mit ihrer Seele (»alma«) vor:

---

38 Vgl. Petrarca 2000a, 470.

– Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?  
avrem mai tregua? od avrem guerra eterna?  
– Che fia di noi, non so; ma, in quel ch'io scerna,  
a' suoi begli occhi il mal nostro non piace. 4

– Che pro, se con quelli occhi ella ne face  
di state un ghiaccio, un foco quando iverna?  
– Ella non, ma colui che gli governa.  
– Questo ch'è a noi, s'ella sel vede, et tace? 8

– Talor tace la lingua, e 'l cor si lagna  
ad alta voce, e 'n vista asciutta et lieta,  
piange dove mirando altri nol vede.

Per tutto ciò la mente non s'acqueta, 12  
rompendo il duol che 'n lei s'accoglie et stagna,  
ch'a gran speranza huom misero non crede.

(150)

– Was tust Du, Seele? was denkst Du? werden wir je Frieden haben?  
werden wir je einen Waffenstillstand haben oder ewig Krieg?  
– Was aus uns wird, weiß ich nicht; aber soweit ich sehe,  
gefällt ihren schönen Augen unser Übel nicht. 4

– Was nützt's, wenn sie uns mit ihren Augen  
im Sommer zu Eis macht, im Winter zu Feuer?  
– Nicht sie tut dies, sondern der, der ihre Augen führt.  
– Was nützt uns das, wenn sie sich dabei zusieht und schweigt? 8

– Manchmal schweigt die Zunge, und das Herz klagt  
mit lauter Stimme, und mit trockenem und fröhlichem Gesicht  
weint sie dort, wo niemand hinsehen kann.

Trotz allem beruhigt sich der Geist nicht, 12  
und der Schmerz, der sich in ihm sammelt und stockt, bricht aus ihm  
heraus

Denn ein elender Mensch glaubt keiner großen Hoffnung mehr.

Das Sonett ist einer jener mannigfachen Belege im *Canzoniere*, in denen die Überwindung der alten, allegorischen Psychomachie dokumentiert ist und moderne Weisen der Seelenerforschung erprobt werden, hier in der Form eines inneren Monologs bzw. Dialogs. »La mente«, die in Vers 12 genannt ist und deren komplexe Vermittlungsfunktion zwischen Seele und Ratio wir in Kapitel 3.3. studiert haben, beginnt das Gespräch in Vers 1 und spricht die Seele an (»Che fai, alma?«), die Seele antwortet nach dem zweiten Spiegelstrich, und dann wechselt der Sprecher mit jedem weiteren Spiegelstrich. Die Anordnung der Spiegelstriche insbesondere in den beiden Terzetten ist durchaus umstritten. Ich interpretiere das zweite Terzett, anders als Santaga-

ta<sup>39</sup>, als Kommentar des lyrischen Ichs und belasse es daher ohne Spiegelstrich.

In Vers 1 fragt »la mente« die Seele zunächst nach ihren Gedanken, woraus erneut erhellt, dass der eher reflexiven »mente« die eher weniger reflektierten, sogenannten Gedanken der Seele zum Teil verschlossen bleiben. »La mente« fragt in Vers 2, ob denn ewig Krieg herrschen werde, und meint damit den Liebeskrieg mit Laura, aber, so deutet es zumindest die Seele in ihrer Antwort in Vers 3, auch ihr konfliktuelles Verhältnis zur eigenen Seele. Die Seele nämlich, eher unbekümmert, antwortet in Vers 3 und 4, dass sie nicht wisse, sie es auch gar nicht weiter interessiere, wie es in ihrem Verhältnis zu »la mente« weitergehe, dass aber, ihrer Meinung nach, die Augen Lauras Anzeichen von pietà, vielleicht sogar Liebe, zeigten.

»La mente« bleibt in Vers 5 und 6 skeptisch und stellt den Spekulationen der Seele nüchtern die Kosten-Nutzen-Rechnung gegenüber (»Che pro?«): Mehr als ein paar kokette Blicke hätten Seele und »mente« noch nicht geerntet. Interessant ist dabei, dass »la mente«, die auf der rationalen Ebene Dissens mit der Seele ausdrückt, in Vers 6 in emotionaler Hinsicht den Gefühlsaufruhr der Seele teilt. Die Seele fährt in Vers 7 fort, dass für dies alles ja nicht Laura verantwortlich sei, sondern Amor. Und nun folgt der interessanteste Vers des Sonetts: »La mente« stellt in Vers 8 erneut die Frage nach dem Nutzen und fügt begründend hinzu, dass Laura ihren eigenen Blicken, von denen die Seele annimmt, sie seien durch Amor ferngesteuert, ja offenbar wortlos zusieht. Die sich selbst reflektierende Bewegung des Blicks wird durch die reflexive Konstruktion »ella sel vede« gespiegelt. Durch den distanziert-unnahbaren Blick Lauras auf ihre eigenen Blicke wird die Allegorie Amors aufgehoben und als Dialektik des Selbstbewusstseins neu gedeutet. In Laura spielt sich derselbe kritische Dialog zwischen »la mente« und ihrer Seele ab wie im Ich. »La mente« als Vermögen der Selbst-Projektion in Zukunft, Vergangenheit und in die Imagination legt in Vers 8 ihr eigenes Verfahren der asymmetrischen Wechselprojektion von Ich und Du offen.

Im ersten Terzett beharrt die Seele auf ihren Autosuggestionsversuchen: Es sei ja manches Mal so, dass jemand sich äußerlich nichts anmerken lasse, im Herzen aber Tränen der Liebe vergieße, und dies könne sehr wohl bei Laura auch der Fall sein. Im zweiten Terzett kommentiert dann das lyrische Ich, dass diese Illusionen der Seele »la mente« nicht beruhigen könnten, da die geweckten Hoffnungen zu unrealistisch seien. Ganz im Gegenteil gibt sich »la mente« offen ihrem Schmerz und ihrer Verzweiflung hin. Von der Seele ist nicht mehr die Rede, doch implizit ist anzunehmen, dass sie ihren Illusionen weiter nachhängen wird.

Die Begriffsbewegung in diesem inneren Dialog drückt das innerste Konstruktionsprinzip des *Canzoniere* aus, die Darstellung und Analyse der Am-

39 Vgl. Petrarca 2000a, 711.

bivalenzen im Bewusstsein zwischen Reflexivität, Realitätskonstruktion, Selbstprojektion, Wunschenken, Hetero- und Autosuggestion, halbbewusstem Selbstbetrug, Illusionierung und selbstkritischer Desillusionierung, die der verlässlichen Kriterien ihrer Kritik freilich ermangelt. Und die Lyrik ist das Medium, das diese Ambivalenzen modelliert und reflektiert und potenziert.

## 6. *Lyrisches Ich*

Dichten ist Ausdruck der existenziellen Verfasstheit des Ichs, beide haben die gleiche Struktur der »Verstreutheit«, wie der berühmte erste Vers des *Canzoniere* und ein Vers aus der Kanzone der Naturwunder (135) belegen:

Voi ch'ascoltate in rime *sparse* il suono  
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
in sul mio primo giovenile errore  
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono:  
  
del vario stile in ch'io piango et ragiono, [...]   
spero trovar pietà, nonché perdono.

(1, 1–5, 8; Herv. P. G.)

Ihr, die ihr in *verstreuten* Versen den Ton hört  
jener Seufzer, mit denen ich mein Herz nährte  
in meinem ersten jugendlichen Irren,  
als ich zum Teil ein anderer war als ich jetzt bin:

nicht nur Nachsicht, nein, Erbarmen hoffe ich zu finden [...]   
über den wechselhaften Stil, in dem ich weine und spreche.

[Laura] furando 'l cor che fu già cosa dura,  
et me tenne un, ch'or son diviso et *sparso* [...].

(135, 25–26; Herv. P. G.)

Laura raubte mir das Herz, das einst hart war  
und mich zusammenhielt, wo ich jetzt zerteilt und *verstreut* bin [...].

Im ersten Vers des *Canzoniere* charakterisiert Petrarca seinen Gedichtzyklus insgesamt als »rime sparse / verstreute Verse«. Im letzten Wort des zweiten Zitats verwendet das lyrische Ich das Wort »sparso« zur Beschreibung seiner eigenen existenziellen Befindlichkeit. Das Ich und sein Dichten ermangeln der inneren Einheit. Diese Strukturhomologie ist sowohl vor dem Hintergrund klassischer Poetiken wie vormoderner Subjekttheorien zunächst negativ zu werten. Bei Petrarca unterläuft aber eine semantische Gegenbewegung das scheinbar zuerst Gemeinte und lässt es ambivalent erscheinen.

Bevor das Ich von der Liebe erfasst wurde, so heißt es im zweiten Zitat, war sein Herz hart und garantierte dadurch zugleich seine innere Einheit. Durch die Liebe verlor das Ich sein inneres Zentrum. Die innere Einheit des

noch nicht liebenden Ichs ging einher mit der Härte seines Herzens. Bleibt das Ich bei sich, so versteinert, erstarrt es, stirbt ab. Das Herz als Sitz der Seele bleibt nur lebendig, wenn das Ich seine innere Einheit in der Öffnung zum Du preisgibt. Es kommt überhaupt erst zu sich selbst, indem es seine Einheit verliert. Traditionell-moralistische Lehren der Selbst-Sorge haben für Petrarca ihre Gültigkeit verloren. Entsprechend, und gleichsam konsubstanziell mit der Dekonstruktion der klassischen Moralistik, verläuft die poetologische Umwertung des klassischen Einheitspostulats.

Die Bezeichnung des Gedichtzyklus als »rime sparse« (oder »rerum vulgarium fragmenta / Fragmente in der Volkssprache«)<sup>40</sup> verweist zum einen auf die Tatsache, dass Petrarca im *Canzoniere* einzelne Gedichte sammelt, die er seit seiner Jugend geschrieben hat. Zum anderen wirkt der Ausdruck »rime sparse« aber vor dem Hintergrund der minutiösen Durchkomponiertheit des monumentalen Werks als nicht ganz ernst gemeinter Bescheidenheitstopos. Die Raffinesse Petrarcas liegt freilich darin, dass er die klassische Struktur des Bescheidenheitstopos unterläuft und auflöst. Traditionell meint ein Dichter im Bescheidenheitstopos das Gegenteil dessen, was er sagt, also etwa: »ich sage zwar, dass meine Gedichte »nugae / Kleinigkeiten« sind,<sup>41</sup> um die Leser wohlwollend zu stimmen, eigentlich aber wäre ich froh, wenn mir die Leser lebhaft widersprächen«. Petrarcas Ausdruck »rime sparse« funktioniert semantisch anders. Er meint das, was er sagt, auch ganz wörtlich und tendenziell schon wertneutral bzw. sogar positiv als Verweis auf die Vielfalt der metrischen Formen und der emotionalen Nuancen und Differenzierungen (»vario stile«, 1, 5), die der *Canzoniere* gestaltet und die sich eben nicht mehr so einfach zur Einheit fügen wie zum Beispiel Dantes viel weniger komplexe *Vita Nova*. Schon Petrarca beginnt, das Wertkriterium der inneren Totalität eines Ichs und seines dichterischen Werkes in Frage zu stellen, indem er die Möglichkeit dieser Totalität selbst in Frage stellt:

nuoto per mar che non à fondo o riva,  
solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento [...].  
(212, 3–4)

ich schwimme durch ein Meer ohne Grund und Ufer,  
pflüge Wellen und baue auf Sand und schreib' in den Wind [...].

Es ist leicht, zumindest die drei Satzglieder des Verses 4 je für sich als ehrwürdige, teilweise sprichwörtliche Vanitas-Topoi zu erweisen.<sup>42</sup> Wichtiger ist aber, wie Petrarca die alten Topoi hier umfunktioniert zum Ausdruck einer unerhörten existenziellen Erfahrung. Traditionell waren die Topoi in die

40 So der Titel des Manuskripts letzter Hand, vgl. Stierle 2003, 524.

41 So Catull in *Carmina* 1, 4, oder auch Petrarca selbst in Briefen, vgl. Friedrich 1964, 190.

42 Vgl. Santagatas Kommentar in: Petrarca 2000a, 901.

semantische Opposition »sinnloses vs. sinnhaftes Tun« eingebunden, und das religiöse oder moralisch-praktische Weltwissen versprach Orientierung hinsichtlich des negativen und des positiven Pols der Opposition. Durch Vers 3 löst Petrarca die Topoi aus diesem Gegensatzzusammenhang heraus, er entpragmatisiert die Situation und verabsolutiert den Pol des Sinnlosen, Substanzlosen. Wenn das Ich in Vers 3 seine existenzielle Situation als Schwimmen in einem Meer ohne Grund und Ufer beschreibt, so spielt es *ex negativo* auf »lo gran mar dell'essere / das große Meer des Seins«<sup>43</sup> an, die Metapher, mit der Beatrice im *Paradiso* ihrem früheren Liebeslyriker Dante die göttliche Ordnung des Kosmos veranschaulicht. Beatrice führt Dante zu seinem Seelenheil in Gott, durch Laura verliert Petrarcas lyrisches Ich die Orientierung im Meer des Seins und damit in sich selbst. Sein Ich erlebt sich selbst als abgründig und orientierungslos und sein Schreiben/Dichten als grund- und uferlos. Das Ich wie sein Werk haben keinen Ursprung, der sie zu einem Ziel trüge. Dennoch dichtet das Ich weiter. Doch wozu? In seiner Jugendzeit hatte das lyrische Ich erwartet, durch das Bedichten sein Begehren sublimieren und vermindern zu können:

Nel cominciar credia  
trovar parlando al mio ardente desire  
qualche breve riposo et qualche triegua.  
(73, 16–18)

Anfangs glaubte ich,  
durch Sprechen meinem heißen Begehren  
eine kurze Ruhepause und einen Waffenstillstand zu verschaffen.

Aber das Gegenteil ist der Fall:

ché 'l dir m'infiamma et pugne,  
né per mi' 'ngegno [...]  
trovo 'l gran foco de la mente scemo [...].  
(73, 10–13)

denn das Sagen entflammt und stachelt mich auf,  
und auch durch mein dichterisches Talent  
wird mein heißes inneres Feuer nicht schwächer [...].

Das Dichten verselbständigt sich nicht, tritt nicht kompensatorisch an die Stelle der Realität, sondern bleibt in die Dialektik des Selbstbewusstseins eingebunden. Der Durchgang durch die lyrische Versprachlichung führt zu höherer Bewusstheit, aber auch zur Intensivierung des Amorgeschehens, das dann wieder das dichterische Projekt vorantreibt:

---

43 Dante, *Divina Commedia*, Par., I, 113.



Ma pur conven che l'alta impresa segua  
continuando l'amorose note,  
sí possente è 'l voler che mi trasporta [...].  
(73, 22–24)

Doch weitergehen muss die hohe Unternehmung  
und die Liebesverse fortschreiben,  
so mächtig ist das Wollen, das mich fortreißt [...].

In der Wechseldynamik zwischen Erleben und Bedichten wird das Ich (V. 24) zum Spielball eines unpersönlichen Wollens, in dem das Ich modelliert und über sich selbst hinausgetrieben wird. Das Ich und sein Werk werden zum offenen, unabschließbaren Prozess, dessen Einheit immer erst im Nachhinein konstruiert und zugleich wieder destruiert wird, immer vorläufig bleibt. Sonett 235 fasst die prekäre existenzielle Situation des Ichs und seine Verstricktheit in sein Dichten in eine raffinierte Variation und Destruktion der alten Allegorie vom Leben und Dichten als Schiffsreise.<sup>44</sup> Das lyrische Ich lässt den schwachen Kahn seines Ichs und seines Dichtens<sup>45</sup> im Ozean seiner selbst Schiffbruch erleiden:

lagrimosa pioggia et fieri vènti 9  
d'infiniti sospiri or l'anno spinta [la debile mia barca],  
ch'è nel mio mare horribil notte et verno,  
ov'altrui noie, a sé doglie et tormenti 12  
porta, et non altro, già da l'onde vinta,  
disarmata di vele et di governo.  
(235, 9–14)

Tränenregen und Sturmwinde  
unendlicher Seufzer haben meinen schwachen Kahn dort hinausgetrie-  
ben  
– nun, da schreckliche Nacht und Winter in meinem Meere herrschen –,  
wo er andere stört und sich selbst Schmerz und Leiden zufügt  
und nichts anderes, besiegt schon von den Wellen  
seiner Segel und des Steuerruders beraubt.

Vor Petrarca wurde die Allegorie so verwendet: »Der Epiker fährt mit großem Schiff über das weite Meer, der Lyriker mit kleinem Kahn auf dem Fluss.«<sup>46</sup> Dante im *Paradiso* bleibt noch im traditionellen Rahmen, wenn auch in ungewöhnlich unbescheidener Selbstübersteigerung seines dichterischen Ingeniums:

---

44 Zu dieser Allegorie im Allgemeinen vgl. Curtius 1993, 138–141.

45 Santagata in seiner *Canzoniere*-Edition führt keine poetologischen Deutungen dieses Sonetts auf, Curtius erwähnt das Sonett nicht.

46 Curtius 1993, 138.

O voi che siete in picciotta barca,  
desiderosi d'ascoltar, seguiti  
dietro al mio legno che cantando varca,  
tornate a riveder le vostri liti:  
non vi mettete in pelago, ché, forse,  
perdendo me, rimarreste smarriti;  
l'acqua ch'io prendo già mai non si corse.<sup>47</sup>

O ihr, die ihr in einem kleinen Kahn,  
voll Sehnsucht zuzuhören, auf den Spuren  
mein Schiff verfolgt, das hinzieht im Gesange,  
kehrt heim zu eurem eigenen Gestade,  
fährt nicht aufs Meer hinaus, ihr könntet dort,  
indem ihr mich verliert, verlorengelassen;  
das Wasser, das mich trägt, ward nie befahren.

Petrarca aber fährt mit dem schwachen Kahn seiner Lyrik aufs hohe Meer hinaus. Selbstbewusst nimmt er für seine »verstreuten Verse« die Würde der erhabenen Gattung des Epischen in Anspruch. Andererseits scheint der von Dante warnend prophezeite Schiffbruch des lyrischen Ichs hier nun tatsächlich unmittelbar bevorzustehen. Doch durch eine raffinierte *mise en abyme* der Allegorie wird das unmittelbare Bevorstehen des Schiffbruchs gleichsam auf Dauer gestellt: Das aufgepeitschte Meer, auf dem das lyrische Ich fährt, ist sein eigenes Ich (V. 11), womit zugleich die Reflexivität der lyrischen Gattung ins Bild gefasst wird. Den anderen ein Ärgernis (V. 12), bedichtet das lyrische Ich unter Schmerzen die nächtlichen Winterstürme seiner undurchsichtigen Emotionalität, immer am Rande des Schiffbruchs, ohne Segel und Steuerruder, immer kurz vor dem endgültigen Verstummen. Und dennoch: Solange es dichtet, solange es von seinen emotionalen Stürmen nicht verschlungen wird, schiebt es seinen Schiffbruch auf, und in diesem Aufschub liegt seine Würde. Das lyrische Ich ist sich sehr wohl bewusst, dass das Besprechen, Bedichten seiner inneren Zerrissenheit die Bedingung der Möglichkeit seiner Einzigartigkeit und Unvergleichbarkeit bilden:

Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente,  
et le braccia et le mani e i piedi e 'l viso,  
che m'avean sì da me stesso diviso,  
et fatto singular da l'altra gente [...].

(292, 1–4)

Die Augen, über die so warm ich sprach,  
die Arme, Hände, Füße, das Gesicht,  
die mich so sehr gespalten von mir selbst  
und einzig unter den Menschen werden ließen [...].

---

47 Dante, *Divina Commedia*, Par., II, 1–7 (Übersetzung in Anlehnung an Hermann Gmelin).

Wir haben schon in Kapitel 4 und 5 gesehen, wie Petrarca im *Canzoniere* zum ersten Dichter des modernen Subjekts in seiner Einzigartigkeit und Unvergleichbarkeit wird. Hier und im vorigen Zitat wird nun deutlicher, dass Petrarca nicht nur über eine implizite, sondern auch über eine explizite Poetik des modernen Subjekts verfügt. Und am deutlichsten wird dies im folgenden Zitat, wieder aus der wichtigsten poetologischen Kanzone 73, in dem Petrarca mit dem einleitenden Wort »Dico« eine doktrinale Passage ankündigt. Hier gibt er, kaum noch poetisch verhüllt, einen geschichtsphilosophischen Abriss des wechselseitigen Zusammenwirkens von Dichtungsgeschichte und Subjektgeschichte:

Dico: se 'n quella etate	31
ch'al vero honor fur gli animi sì accesi,	
l'industria d'alquanti huomini s'avolse	
per diversi paesi,	
poggi et onde passando, et l'onorate	35
cose cercando, e 'l più bel fior ne colse,	
poi che Dio et Natura et Amor volse	
locar compitamente ogni virtute	
in quei be' lumi, ond'io gioioso vivo,	
questo et quell'altro rivo	40
non conven ch'i' trapasse, et terra mute.	
(73, 31–41)	

Ich aber sage: es heißt, dass in jener Zeit,	31
als die Geister noch innig von wahrer Ehre entflammt waren	
der Tatendrang mancher Männer sich auf	
ganz verschiedene Länder erstreckte,	
Berge und Wellen überquerte, die ehrenvollen	35
Dinge suchte und deren schönste Blüte pflückte;	
nun aber, da Gott und Natur und Amor	
jede Tugend in jenen schönen Augen,	
in denen froh ich lebe, ansiedeln wollte,	
ist es nicht mehr nötig, dass ich diesen und jenen	40
Fluss überquere und durch fremde Länder ziehe.	

Die Passage gliedert sich in zwei Teile: In Vers 31–36 beschreibt das lyrische Ich die Bewusstseinsform (und indirekt auch die Poetik) einer nicht näher bezeichneten Vorzeit und ab Vers 37 die seiner Moderne. Konstitutiv für das frühere Bewusstsein sind demnach der Ehrbegriff (V. 32, 35) und ein nach außen, zur Tathandlung gerichtetes Streben (V. 33–36). »Ehre« meint hier das innige Verstricktsein eines Menschen/Mannes in die Identitätsmuster und Ideale der Gemeinschaft, der er angehört und die er zu vertreten und zu verteidigen hat. Und der auf ehrenvolle Dinge gerichtete »Tatendrang mancher Männer« (V. 33) erinnert an kriegerische Unternehmungen oder auch an *aventiuren* mittelalterlicher Epenhelden: Eine *aventure* ist eine Bewährungs-

probe, die der Held sucht, die aber auch, wie es die Etymologie verrät, auf den auserwählten Helden zukommt und an der er die Werte seiner Gemeinschaft, die auch die seinen sind, bestätigt. Das »Pflücken der schönsten Blume« in Vers 36 meint den Ehrenpreis der Wertschätzung durch die edle Dame und zugleich das Bedichten des heldischen Geschehens im Epos.<sup>48</sup>

Dagegen ist das moderne Bewusstsein, für das exemplarisch das lyrische Ich selbst einsteht, weniger nach außen als nach innen gekehrt, wie die letzten beiden Verse es ausdrücken. An die Stelle des Ehrbegriffs und seiner auf Tathandlungen gerichteten gemeinschaftsstiftenden Funktion tritt die Analyse der Selbstbewusstseinsdialektik zwischen Ich und Du, in der sich nun »jede Tugend«, also das Wesen des Menschseins, findet (V. 38–39). Und die dieser – privatisierten – Bewusstseinsform adäquate Dichtform ist die des Lyrischen. Wenn aber, wie es in Vers 37 heißt, Gott, Natur und Amor diesen Bewusstseinswandel und Wandel in der dichterischen Ausdrucksform bewirkt haben, heißt dies umgekehrt auch, dass jetzt, in der Moderne des lyrischen Ichs, ganz andere Gottes-, Natur- und Amorbegriffe herrschen als in der Antike. Die Singularform des Verbs »volsse / wollte« (V. 37), das sich auf alle drei Substantive bezieht, kann dem Reim geschuldet sein, kann aber auch bedeuten, dass der Gottes- und der Naturbegriff letztlich mit dem Amorbegriff, also der Dialektik des Selbstbewusstseins, zusammenfallen. Die Götter des modernen Menschen sind er selbst und sein Du, die überzeitliche Natur des Menschen verflüchtigt sich in den offenen Prozess seiner Selbstsuche und der Poetik seiner selbst:

Tutte le cose di che 'l mondo è adorno	41
uscîr buone de man del mastro eterno;	
ma me, che così adentro non discerno,	
abbaglia il bel che mi si mostra intorno;	
et s'al vero splendor già mai ritorno,	45
l'occhio non pò star fermo,	
così l'à fatto infermo	
pur la sua propria colpa, et non quel giorno	
ch'i' volsi inver' l'angelica beltade	
<i>nel dolce tempo de la prima etade.</i>	50
(70, 41–50)	

48 Es liegt nahe, in dieser Textstelle Denkfiguren der Hegelschen bzw. Lukácsschen Epenstheorie zu finden, wobei Hegel und Lukács noch genauer zwischen Formen des antiken und des mittelalterlichen Epos scheiden werden; vgl. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1817–29), 3. Teil, 3. Abschnitt, Kap. 3. C. 1, »Die epische Poesie«; vgl. Lukács, *Die Theorie des Romans* (1916), 1. Teil, »Die Formen der großen Epik in ihrer Beziehung zur Geschlossenheit oder Problematik der Gesamtkultur«.

Alles, was die Welt ziert, 41  
 ging gut aus den Händen des ewigen Meisters hervor;  
 aber mich, der ich das Innerste der Dinge nicht erkennen kann,  
 blendet das Schöne, das sich mir ringsum zeigt;  
 und wenn ich je zum Glanz des Wahren zurückkehre, 45  
 kann mein Auge ihn nicht aushalten,  
 so schwach ist es geworden  
 durch seine eigene Schuld, und nicht etwa durch jenen Tag,  
 an dem ich mich der engelsgleichen Schönheit zuwandte,  
*in der süßen Jugendzeit.* 50

Gott der Weltenschöpfer ist für das lyrische Ich nicht mehr zuständig, das sich durch seine Dichtung selbst erschafft. Alles Existierende außer dem Ich wurde von Gott »gut« erschaffen (V. 41–42), das heißt, Gott schuf die »Natur« der Dinge, ihre überzeitliche Essenz, an der sie zu messen sind, und wies ihnen ihren gebührenden Platz in der Weltordnung zu. Dies galt laut alttestamentarischem Schöpfungsbericht anfangs auch für den Menschen, der dann zwar durch den Sündenfall die Weltordnung empfindlich störte, was aber durch Jesu Erlösungstat wieder geheilt wurde. Das lyrische Ich aber verantwortet einen zweiten, nunmehr endgültigen Sündenfall (V. 48) aus der göttlichen Weltordnung. Die Welt und seine Mitmenschen und es selbst sind ihm glänzende und täuschende Oberfläche, sein Auge, sein Erkenntnisvermögen ist zu schwach, um zum Wesen des Seienden vorzudringen, es kann sich nicht mehr im Glanz der göttlichen Wahrheit beruhigen (V. 43–47), wie noch Dante zumindest in den letzten Versen des *Paradiso*. Und damit wiederholt Petrarca nicht nur einfach den alten Topos von der Unzulänglichkeit der menschlichen Erkenntnis für die tiefsten Wahrheiten des Seins. Er nimmt die Schuld für den Verlust der metaphysischen Dimension auf sich selbst und weigert sich (V. 48–49), die Schuld auf ein zufälliges, wenn auch folgenschweres Ereignis wie das erste Zusammentreffen mit Laura zu schieben, da solch ein punktuell Ereignis keine metaphysischen Konsequenzen hätte und reversibel wäre. Ein punktuell Ereignis würde dem irreversiblen Prozesscharakter der Entwicklung des Ichs nicht gerecht. An seiner neuen Selbstverantwortung trägt das Ich zwar schwer, was sich in massivem Schuldbewusstsein äußert. Aber das Ich bereut nichts, es steht selbstbewusst zu seiner Schuld und Verantwortung und wertet seine Schuld damit dialektisch um und auf, wie auch das Selbstzitat im letzten Vers zeigt, dem letzten Vers der Kanzone überhaupt.

Die Zitatkanzone 70 besteht aus fünf Strophen, deren erste vier mit dem Anfangsvers einer Kanzone von Petrarcas berühmten lyrischen Vorgängern Arnaut Daniel, Guido Cavalcanti, Dante und Cino da Pistoia enden. An den Schluss der Kanzone 70 aber setzt Petrarca nun ausgerechnet den Anfangsvers seiner eigenen Kanzone 23, »Nel dolce tempo de la prima etade«, der erotischsten aller Kanzonen, die mit der imaginierten Szene der unbedeckten-

ten Laura in der Quelle und mit dem Bedauern darüber geendet hatte, dass das lyrische Ich nie als Goldregen sein Feuer in ihr hatte löschen dürfen (s. o., Kap. 3.1.). In der Kanzone 70, die kein eigenes »congedo« hat, erfüllt dieses Selbstzitat die Funktion des »congedo«. Da »congedi« oft die Form einer Reflexion auf die vorangegangene Kanzone selbst haben, kann ich in diesem Selbstzitat keineswegs den Widerruf einer früheren, sinnlicheren Dichtungsphase sehen wie Zingarelli oder Santagata in ihren Kommentaren. Petrarca tritt in einen Überbietungswettbewerb mit seinen illustren Vorgängern und auch mit sich selbst ein, aber er widerruft keines seiner Gedichte, die er in den *Canzoniere* aufnimmt, und schon gar nicht die Kanzone 23, eine seiner komplexesten und schönsten. Vielmehr signalisiert er durch das Selbstzitat am Ende der Kanzone 70, dass »in der süßen Jugendzeit« ein Prozess der Selbst-Bildung im Dichten in Gang kam, der nicht mehr aufzuhalten war und in dem sich alle metaphysischen und poetischen Selbst-Gewissheiten auflösen sollten. In der folgenden Kanzone 71 zieht das lyrische Ich das Fazit, dass die Dichtung die einzige Form des Fortlebens nach dem Tode verheißt:

[...] onde parole et opre  
escon di me sì fatte allor, ch'i' spero  
farmi immortal, perché la carne moia.  
(71, 94–96)

darum gehen aus mir dann Worte und Werke  
solcher Art hervor, dass ich hoffe,  
unsterblich zu werden, auch wenn das Fleisch stirbt.

## 7. Schluss

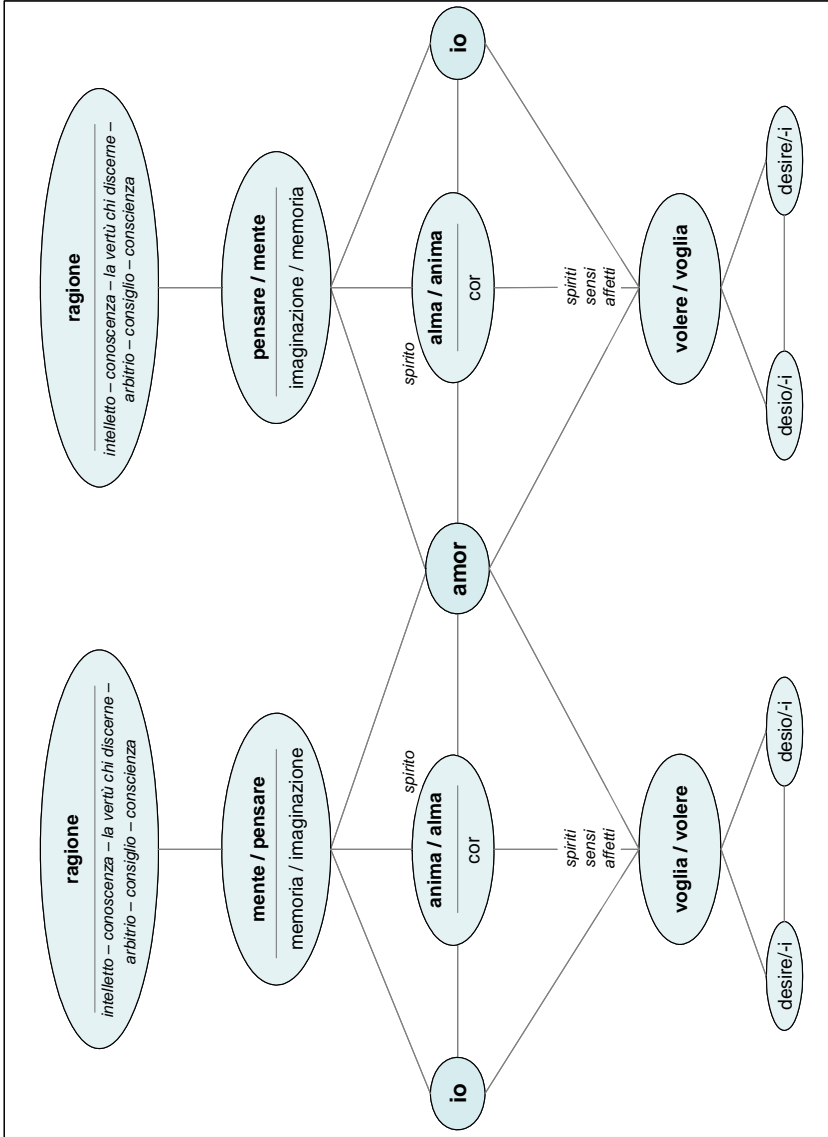
Petrarcas *Canzoniere* ist der erste moderne Bewusstseinsroman. Er enthält implizit eine dreipolig-dialektische Anthropologie, in der die Ratio ihre Leitfunktion und ihre Rückbindung an ein transzendentes Prinzip verloren hat. Menschliches Identitätszentrum ist die Emotionalität (»Seele«), die zwischen Triebhaftigkeit und Reflexivität sowie zwischen Ich und Du vermittelt. An die Stelle der traditionellen Allegorien, Mythen und Psychomachien, die psychische Phänomene auf überpersönliche Mächte zurückführten, tritt die psychologische Selbstanalyse, die das Selbst nunmehr erst definitiv seiner eigenen Verantwortung ausliefert, da es über allgemeinverbindliche Kriterien der Selbst-Sorge nicht mehr verfügt. Petrarca ahnt den Zusammenbruch der Substanzenmetaphysik, den Verlust der Ursprünge und vorgegebenen Ziele voraus und stellt das moderne Subjekt vor die Alternative des *credo quia absurdum* oder der illusionslosen Selbstanalyse, die keinen Grund im Selbst mehr findet. Petrarca stellt die Funktionsweise der Dialektik der Aufklärung im Einzelsubjekt dar. Er zeigt, wie der Prozess der Autonomisierung, Verinnerlichung, Individualisierung einhergeht mit dem Verlust der vormodernen



Selbst-Sicherheit, die überpersönlichen Mächten verdankt war. Das zur Freiheit erwachte moderne Subjekt ist ein schwaches, verängstigtes, verstreutes Ich, das die volle Verantwortung für seine eigene Freiheit nicht tragen kann, weil es über sich selbst und die verschiedenen Schichten seines Bewusstseins nicht verfügt. Es erlebt sich als Projektion seiner selbst und der anderen, als gespannt zwischen Auto- und Hetero-Suggestionen, und erfährt gerade darin seine Einzigartigkeit.

Das Gefühl der Selbstentfremdung gemischt mit trotzigem Selbstbewusstsein des schöpferischen Ichs, das sich in seiner Zerrissenheit selbst modelliert und auf eine höhere Stufe der Bewusstheit hebt, ohne volle Verfügungsgewalt über sich zu erhalten: so könnte die Formel des modernen Menschen lauten, dessen erste Verkörperung Francesco Petrarca war.

### Anhang zu: 3. Systematik und Dialektik der Seelenvermögen



## Bibliographie

- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia* (ca. 1307–1321), a cura di Natalino Sapegno, vol. 1–3, Firenze <sup>3</sup>1985
- ALIGHIERI, Dante, *Vita Nuova* (1292/93), a cura di Edoardo Sanguineti, Alfonso Berardinelli, Milano 1982
- ALIGHIERI, Dante, *Die Göttliche Komödie*, übersetzt von Hermann Gmelin, Stuttgart 1980
- BERNSEN, Michael, *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung von den Provenzalen bis zu Petrarca*, Tübingen 2001
- CASTIGLIONE, Baldassar, *Il libro del Cortegiano* (1528), a cura di Giulio Carnazzi, Milano 1987
- Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, 2 vol., a cura dell'Ufficio lessicografico, Accademia della Crusca, Opera del Vocabolario, Firenze 1971
- CURTIVS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), Tübingen/Basel <sup>11</sup>1993
- DAL SASSO, Giacomo; COGGI, Roberto, *Compendio della Somma Teologica di San Tommaso d'Aquino*, Bologna 1989
- FREUD, Sigmund, »Das Ich und das Es« (1923), in: Ders., *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Einleitung von Alex Holder, Frankfurt a. M. 1992, 251–295
- FRIEDRICH, Hugo, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964
- GEYER, Paul, *Die Entdeckung des modernen Subjekts* (1997), Würzburg 2007
- GEYER, Paul, »Subjektivität in Dantes Divina Commedia«, in: Fetz, Reto Luzius; Hagenbüchle, Roland; Schulz, Peter [Hrsg.], *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Berlin/New York 1998, 434–459
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes* (1807), Frankfurt a. M. 1980
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik* (gehalten 1817–29), hrsg. von Friedrich Bassenge, Bd. 1–2, Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1965
- KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (1790), hrsg. von Gerhard Lehmann, Stuttgart 1976
- LUKÁCS, Georg, *Die Theorie des Romans* (1920), Darmstadt/Neuwied <sup>8</sup>1983
- OVIDIUS NASO, Publius, *Metamorphoseon/Metamorphosen*. Epos in 15 Büchern (Lateinisch/Deutsch), hrsg. und übers. von Hermann Breitenbach, Zürich 1958
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano 2000 (zitiert als: Petrarca 2000a)
- PETRARCA, Francesco, *Rime sparse*, a cura di Giovanni Ponte, Milano 1979
- PETRARCA, Francesco, *Le rime di Francesco Petrarca*, con saggio introduttivo e commento di Nicola Zingarelli, Bologna 1964

- PETRARCA, Francesco, *Liebesgedichte an Laura: achtzig Gedichte aus dem Canzoniere*. Übers., erl. und mit einem Nachwort vers. von Jürgen von Stackelberg, Frankfurt a. M./Leipzig 2004
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere. Eine Auswahl* (Italienisch/Deutsch); übers. und hrsg. von Winfried Tilmann, Stuttgart 2000 (zitiert als: Petrarca 2000b)
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*. Nach einer Interlinearübersetzung von Geraldine Gabor in deutsche Verse gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer; mit Anm. von G. Gabor, Basel/Frankfurt a. M. 1989
- SANTAGATA, Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna 1992
- SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris 1943
- SCHILLER, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), Stuttgart 1965
- STIERLE, Karlheinz, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München/Wien 2003
- STIERLE, Karlheinz, *Petrarca. Fragmente eines Selbstentwurfs*. Essay. Aus dem *Canzoniere*, zweisprachige Ausgabe, München/Wien 1998
- THOMAS von Aquin, *Summa theologica* (1267–1273), in: Sancti Thomae Aquinatis *Opera omnia*, edita cura et studio Fratrum Praedicatorum, vol. 4–12, Romae 1888–1906
- TOSCAN, Jean, *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello a Marino (XV–XVII siècles)*, 4 vol., Lille 1981



Abb. 17: Doppelporträt von Petrarca und Laura

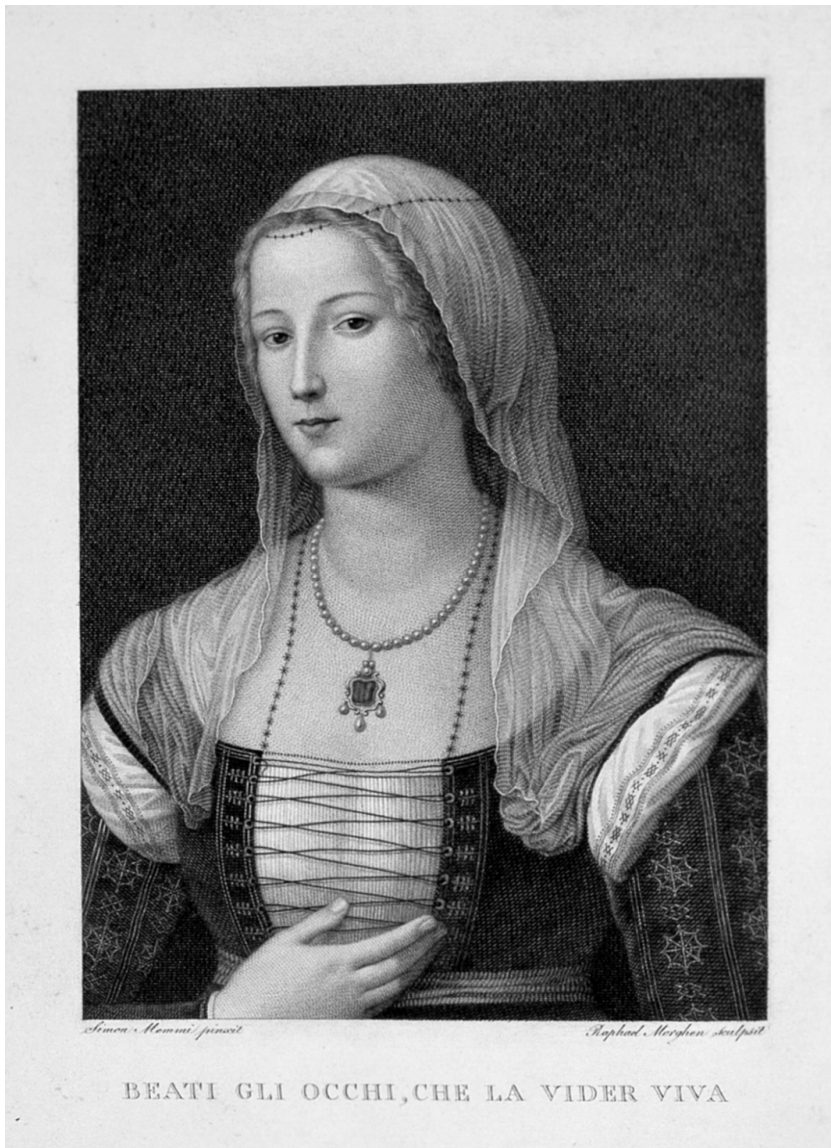


Abb. 18: *Porträt Lauras*



Karlheinz Stierle

## Ein poetisches Manifest – Petrarca's Canzonensequenz RVF 125–129<sup>1</sup>

Die Canzone ist ein wesentliches Element in der Architektur der *Rerum vulgarium fragmenta*. Die inneren Räume dieses poetischen Werks werden gegliedert durch Canzonen und Canzonengruppen. Petrarca folgt Dantes *De vulgari eloquentia* in seiner Überzeugung, dass unter den vielfältigen poetischen Formen die Canzone den höchsten Rang einnimmt:

»Also sind sie edler, und ist folglich ihre Versform die edelste unter den übrigen. Weiter: was am edelsten ist, wird am sorglichsten bewahrt. Nun werden aber unter allem, was gedichtet wird, die Canzonen am sorglichsten bewahrt, wie denen bekannt ist, die häufig Bücher lesen. Also sind die Canzonen die edelsten, und folglich ihre Versform die edelste. Endlich in künstlerischen Dingen ist das das Edelste, was die ganze Kunst in sich begreift. Da aber, was gesungen wird, zu den künstlerischen Dingen gehört und nur die Canzonen die ganze Kunst in sich begreifen, sind die Canzonen das Edelste, und ist ihre Versform edler als die der übrigen.«<sup>2</sup>

Die poetische Qualität der Canzonen rechtfertigt ihre Bewahrung im kulturellen Gedächtnis. Dies ist, wie mir scheint, der Grund, dass Petrarca in Canzone 70 »Lasso me«, der ersten einer Gruppe von vier Canzonen, den so genannten »canzoni degli occhi«, am Ende jeder Stanze den Anfang von fünf berühmten Canzonen Arnaut Daniels<sup>3</sup>, Guido Cavalcantis, Dantes und Cino

---

1 Eine englische Fassung dieses Beitrags erschien 2004 unter dem Titel »A Manifesto of New Singing«, eine italienische Fassung unter dem Titel »Un manifesto del novo canto (RVF 120–129)« in: Picone 2006, 295–312.

2 »[...] igitur nobiliores sunt, et per consequens modus earum nobilissimus aliorum. Preterea: que nobilissima sunt karissime conservantur: sed inter ea que cantata sunt cantiones karissime conservantur, ut constat visitantibus libros; ergo cantiones nobilissime sunt, et per consequens modus earum nobilissimus est. Ad hec: in artificiatas illud est nobilissimum quod totam comprehendit artem: cum igitur ea que cantantur artificiatas existant et in solis cantionibus ars tota comprehendatur, cantiones nobilissime sunt, et sic modus earum nobilissimus aliorum.« (Dante <sup>2</sup>1960, 316; deutsche Übersetzung nach Dante 1966, 54 f.). Zur Form der Canzone vgl. Baldelli 1984 und Pelosi 1990.

3 Zumindest scheint Petrarca geglaubt zu haben, dass Arnaut Daniel der Autor der Canzone »Drez et rayson es qu'eu ciant e' m demori« (Recht und vernünftig ist es, dass ich singe und frohlocke) ist.

da Pistoias zitiert und schließlich, in gesundem Selbstvertrauen, sich selbst mit dem Anfang seiner eigenen Canzone 23 »Nel dolce tempo de la prima etade« ans Ende dieser illustren Reihe setzt. Auf diese Weise ist die Canzone »Lasso me« *in nuce* gleichsam eine kanonische Geschichte der Canzone, die man auch als eine Geschichte von Überbietungen lesen kann.<sup>4</sup> Aber zugleich impliziert Petrarcas intertextuelles Spiel, dass der erste Vers einer Canzone das poetische Programm der ganzen Canzone in sich zusammenfasst.

Unter unterschiedlichen Gesichtspunkten ist die Gruppe der fünf Canzonen 125–129 im Ganzen der *Rerum vulgarium fragmenta* von herausragender Bedeutung.<sup>5</sup> Es ist die einzige Gruppe, die fünf Canzonen umfasst. Sie bildet zugleich den programmatischen Mittelpunkt von Petrarcas neuer Poesie der Abwesenheit, des Scheiterns und der Negation und ihrer Überwindung durch eine neue poetische Positivität der Erfahrung des Geistes mit sich selbst.

»Dolci rime leggiadre« (Verse ihr, schwebend leicht; v. 27)<sup>6</sup>: Dies ist zu einer Formel verdichtet der Traum des Dichters von einer vollkommenen Dichtung als Verkörperung dessen, was Milan Kundera mit dem Titel eines seiner Romane die »unerträgliche Leichtigkeit des Seins« nennt. Aber der Traum der Dichtung im Innern der Canzone ist nicht die Dichtung selbst. Ihre Wirklichkeit ist »'l pensier che mi strugge«, das vor unerfüllter Leidenschaft brennende Innesein eines lyrischen Ichs. Der Anfang von Canzone 125 »Se 'l pensier che mi strugge« mit seiner harten Lautlichkeit bezeichnet die größte Differenz zu »Dolci rime leggiadre«. Wenn die Intensität des Gefühls und des Gedankens ihnen angemessene Worte finden könnte, so würden sie die eisig sich versagende Dame des Dichters bewegen und in ihr eine leidenschaftliche Liebe entzünden. Dann würde der Dichter, der in der einsamen Landschaft mit seinen vor Liebe brennenden Gedanken einherirrt, den doppelten Triumph einer vollkommenen Dichtung und einer erwiderten Liebe

---

4 Zu Canzone 70 und den folgenden »canzoni degli occhi« (71–73) vgl. Barolini 1989, 21–24.

5 Soweit ich sehen kann, gibt es zwei Untersuchungen, die sich spezifisch auf den Zusammenhang der Canzonen 125–129 beziehen: Noferi 1986 und Barolini 1989. Im Hinblick auf »Chiare, fresche et dolci acque« bemerkt Adelia Noferi: »Essa fa parte di una serie, unica nel libro, di ben cinque canzoni (dalla CXXV alla CXXIX) delle quali quattro, legate due a due da aspetti metrici e tematici (con la seconda coppia intervallata dalla canzone civile *Italia mia*) >dicono<, variandolo, lo stesso tema centrale: quello dell'immagine, o più precisamente del costituirsi dell'immagine fantasmatica attraverso la traccia dell'oggetto assente.« (Noferi 1986, 21) Teodolinda Barolini, die in ihrer Studie besonders auf die paradoxe Koprsenz von Fragment und Sequenzialität in den *Rerum vulgarium fragmenta* eingeht, hat die fünf Canzonen analysiert im Hinblick auf ihren »ultimate desire vis-à-vis narrative: to escape from it« (Barolini 1989, 25).

6 Alle Zitate aus den *Rerum vulgarium fragmenta* folgen Marco Santagatas reich kommentierter Ausgabe: Petrarca, *Canzoniere*, 2004.

erfahren. Doch dies ist stattdessen nur der Traum des eigenen Nachsinnens, eine innere Kommunikation, die nichts anderes ist als Illusion der Kommunikation. Die Verwandlung des Nachsinnens in Poesie bleibt ein leerer Wunsch, der durch den Konditional »*Se 'l pensier che mi strugge*«<sup>7</sup> ausdrücklich gemacht ist. Wie in Rousseaus *Träumereien des einsamen Spaziergängers* (*Rêveries du promeneur solitaire*) wird auch hier das Nachsinnen zu einem Traum, den es selbst hervorbringt.

In der zweiten Stanze wird der Geist des Dichters zur Wirklichkeit zurückgeführt. Die Liebe mit ihrem Übermaß an Intensität hat den Dichter nicht inspiriert, sondern ihn zu einem Ignoranten seiner Kunst gemacht: »*parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude*« (ich spreche in rauhen Reimen ohne Anmut; v. 16). Dieses ist Selbstanalyse, aber keine Poesie. Indes: Könnte sich nicht unter der rauhen Oberfläche eine Poesie verbergen, die die Dame mit den Augen der Liebe erkennen könnte? »*Miri ciò che 'l cor chiude*« (betrachte, was das Herz verschließt; v. 20). Aber das Herz verbleibt in einer tragischen Unfähigkeit, sich mitzuteilen. Sei es, dass es vor innerem Schmerz überfließt und dieser sich unmittelbar, ohne poetische Gestalt ausspricht, sei es, dass der poetischen Klage die Kraft fehlt. So schadet der Dichter entweder sich selbst oder der Dame, die er mit der Energie wahrer Poesie nötigen könnte, ihre in ihr verschlossene wahre Natur zu entdecken.

»*Dolci rime leggiadre*« (süße leichte Verse; v. 27): Die dritte Stanze erinnert den Augenblick, als die Erfahrung einer nie zuvor empfundenen Liebe vollkommen in die ersten Verse des Dichters einging, die damals nichts anderes waren als das unbewusste Ausströmen der Seele. Liebe erweckt den Dichter und macht aus ihm einen neuen singenden Orpheus im Zauber der frühesten Anfänge. Jetzt aber hat sich das Herz des Dichters, frustriert durch sein zweifaches Versagen in der Liebe wie in der Dichtung, in Stein verwandelt, und es gibt niemanden, der diesen zerbrechen könnte. Im Innern aber scheint ihm eine Stimme zu sprechen, die unablässig die abwesende Dame in Worten und Bildern gegenwärtig hält. Doch ist der Dichter zu seinem Unglück unfähig, dies innere Bild festzuhalten und ihm in seiner Dichtung Leben zu geben. Das Nachsinnen, *pensare*, kann sich von seinen eigenen Zwängen nicht befreien und Dichtung werden. Der Augenblick der ersten Liebe und der ersten Dichtung ist zu vergeblicher Liebesmühe »*à la recherche de la poésie perdue*«, auf der Suche nach der verlorenen Dichtung, geworden:

---

7 Dichtung als Stimme der Sehnsucht nach Dichtung im Konditional ist auch der fundamentale Sprachgestus von Sonett RVF 131: »*Io canterei d'amor sì novamente*«. Vgl. Stierle, »Das Sonett 131«, 2003.

Lasso, così m'è scorso  
lo mio dolce soccorso.

(vv. 38–39)

So ist mir nun zerronnen,  
was einst so schön begonnen.<sup>8</sup>

In der Mitte der Canzone ist die Dichtung an ihrem Nullpunkt angekommen. Die vierte Stanze setzt nunmehr, nach dem Verlust der poetischen Sprache, mit dem Neubeginn einer Dichtung jenseits des *pensare*, einer poetischen Sprache jenseits der verlorenen Poesie ein. Die ersten Schritte dieser neu gewonnenen poetischen Sprache werden mit dem Stammeln des kleinen Kindes verglichen, das zornig darüber ist, dass die von ihm hervorgebrachten Laute zur Mitteilung noch nicht geeignet sind. Das Kommunikationsbegehren, das die Sprache in Gang setzt, ist in Gefahr, in die alte kommunikative Illusion zurückzufallen. An diesem Punkt öffnet sich dem Dichter aber eine neue kommunikative Dimension. Es könnte sein, dass die Dame zu sehr ihrer eigenen Schönheit zugewandt ist und alles außer ihrer Selbstbespiegelung verachtet. Diese Einsicht eröffnet einen neuen Raum der Kommunikation ineins mit einer neuen Dichtung und einer neuen Sprache. Die Landschaft wird zum Korrespondenten einer neuen imaginären Kommunikation als Supplement der abwesenden Dame, die so gleichsam eine neue, ideale Gegenwart gewinnt:

odil tu, verde riva,  
e presta a' miei sospir' sì largo volo,  
che sempre si ridica  
come tu m'eri amica.

(vv. 49–52)

so höret Au und Fluß,  
schenkt meinem Trauerlied so hohen Flug,  
daß stets von Mund zu Mund  
geh' unsrer Freundschaft Bund.

Die Landschaft des einsamen Dichters wird zum Archiv der Erinnerung an die Dame, jedes Detail spricht die Sprache oder vielmehr schreibt die Sprache ihrer vergangenen Gegenwart. Einst zeichnete ihr Fuß das »grüne Ufer«. Jetzt kehrt der Dichter zum selben Ort zurück, um diesem seine verborgenen Gedanken mitzuteilen. Aber die Zeichen ihrer Gegenwart sind nicht mehr. Es ist nicht sicher, dass der Ort, zu dem der Dichter zurückgekehrt ist, der authentische Ort ihrer vergangenen Gegenwart ist. In diesem Zweifel kann der Dichter seine Seele nicht beruhigen:

---

8 Übersetzungen vom Verfasser, entnommen aus: Petrarca, *Ich bin im Sommer Eis*, 2004.

Ma come pò s' appaga  
l'alma dubbiosa et vaga.  
(vv. 64–65)

Indes ist wenig Frieden  
der Seele noch beschieden.

»Dolce« ist in dieser Canzone das Zeichen der poetischen Verwandlung der Wirklichkeit. Der Dichter findet in der letzten Stanze jedes Mal, wenn er sich unter dem Zauber der imaginären Gegenwart einer Dame weiß, die der Zauber des schönen Orts in der Landschaft auslöste, ein »dolce sereno«:

Ovunque gli occhi volgo  
trovo un dolce sereno  
pensando: [...].  
(vv. 66–68)

*Pensare* bedeutet in diesem Kontext die Projektion einer subjektiven Emotion in die Landschaft, aber auch die luzide Einsicht, dass dies nur eine Illusion hervorzubringen vermag.<sup>9</sup> Die Oszillation zwischen Gewissheit und Ungewissheit ist die neue Sphäre des *pensare*, wo die Landschaft, ihre subjektive Wahrnehmung, eine neue Weise poetischer Reflexivität schafft, mit der die »dolci rime leggiadre« der frühesten Poesie schließlich in einer neuen reflexiven Intensität zurückgewonnen werden:

Ovunque gli occhi volgo  
trovo un dolce sereno  
pensando: Qui percosse il vago lume.  
Qualunque herba o fior colgo  
credo che nel terreno  
aggia radice ov'ella ebbe in costume  
gir fra le piagge e 'l fiume,  
et talor farsi un seggio  
fresco, fiorito et verde.  
(vv. 66–74)

Die Augen mich entzücken  
im heitren Erdenrund,  
denk ich, ihr Blick hab einst dies Land umfängen.  
Will ich mir Blumen pflücken,  
glaub ich derselbe Grund  
brächt' sie hervor, wo einst sie sich ergangen  
und Fluß und Hügel prangen,  
da fand ein schönes Kissen  
sie, frisch und blütenreich,  
so blieb dies Land sich gleich.

---

9 Zu Petrarca's Poetik des *pensare* vgl. Stierle, *Francesco Petrarca*, 2003, Kap. VI, 2, 525–594.

Eine problematische Referenz wird so in die Selbstbezüglichkeit des Gedichts und seine eigene Präsenz überführt. Die Liebe zu Laura verwandelt sich in Liebe zur Landschaft der Laura, die zwischen Präsenz und Abwesenheit oszilliert; die Landschaft aber ist nur ein Medium für die Liebe zur Poesie selbst. Sein poetisches Vermögen macht aus dem Dichter einen »glückseligen Geist« in seiner Liebe zu Laura, dem anderen glückseligen Geist, der zugleich Metapher ist für den glückseligen Geist der Poesie.

Nach diesem Triumph einer neuen Sprache der Poesie jenseits des Scheiterns und der Negativität bewahrt der *congedo* einen skeptischen Ton:

O poverella mia, come se' rozza!  
Credo che tel conoschi:  
rimanti in questi boschi.

(vv. 79–81)

O armes Lied, wie bist du ohne Kunst!  
Glaub mir, was ich hier schreibe,  
in deinen Wäldern bleibe.

Doch wird diese Selbstkritik von der Canzone selbst und ihrer neuen reflexiven Intensität dementiert.

»Chiare, fresche et dolci acque«: Dies ist der berühmte Beginn von Canzone 126. Wie »dolci rime leggiadre« ist dies eine Formel für die Essenz des Poetischen. Klar, frisch und süß zu sein ist die höchste Qualität des Wassers wie auch die höchste Qualität einer Dichtung in der Tradition des Horaz, die einfach und durchsichtig wie das Wasser sein will.<sup>10</sup> Der Anruf des Dichters an das frische und fließende Wasser ist auch ein Anruf an die Reinheit, Frische und Süße der vollkommenen Poesie. Wie in der vorhergehenden Canzone ist die Präsenz der Landschaft und jenes auratischen Orts in der Landschaft, wo der Dichter zum ersten Mal seine Dame erblickte, ein Medium der Erinnerung und des Supplements der Kommunikation. Der Dichter spricht den Bach an, wo sich die Dame einst niederließ, den Baum, an den sie sich lehnte, das Gras und die Blumen, die die Nähe ihres Körpers verspürten, und schließlich die Luft, durch die seine Augen zum ersten Mal jene Augen erblickten, die ihm das Herz öffneten. Alle diese Elemente der Landschaft, die unablässig von der Gegenwart der geliebten Dame sprechen, werden beschworen, den »dolenti mie parole extreme« Gehör zu schenken. »Parole extreme« bedeutet »letzte Worte«. Der Dichter, der sich dem Tod nahe weiß oder nahe glaubt, will seine letzten Worte an die geliebte Landschaft richten. Aber »parole extreme« bedeutet auch eine Dichtung höchster Intensität an den Grenzen dessen, was die Sprache auszudrücken vermag. In dieser Hin-

---

10 Petrarca, ein feiner Kenner des Horaz, mag sich insbesondere an dessen berühmtes »O fons Bandusiae, splendidior vitro« (*Carmina* 3, 13) erinnern haben.



sicht sind die »dolenti mie parole extreme« Dichtung als höchster Ausdruck einer gepeinigten Seele.

»Chiare, fresche et dolci acque« folgt der Poetik, die Canzone 125 als Manifest einer neuen Dichtung begründet hat. Während in Canzone 125 aber die Landschaft noch ein ungewisses Medium der Erinnerung bleibt, erhält diese in Canzone 126 zentrale Bedeutung. Die Gegenwart der Landschaft wird im Geist des Dichters durchsichtig und zur Szene für die Momente der Erinnerung.

Von der Vergangenheit, die die Gegenwart der Landschaft heraufruft, geht die zweite Stanze zur Zukunft über. Angesichts einer Landschaft, die der Dichter zur Aufmerksamkeit für seine Worte nötigen will, spricht er seinen letzten Willen aus. Wenn er wegen seiner unglücklichen Liebe gestorben sein wird – ein Tod, der ihm unmittelbar bevorzustehen scheint –, hofft er, dass sein Körper an jenem Ort seine letzte Ruhe finden möge, wo seine Seele sich seiner Heimat zuwenden wird. Der Dichter bekennt, dass er keinen anderen Ort weiß, wo sein Körper eine friedlichere Ruhestätte finden könnte.

In der dritten Stanze schwingt sich die Imagination des Dichters über seinen Tod hinaus. Eines Tages vielleicht wird die Dame zum Ort ihrer ersten Begegnung zurückkehren und hoffen, ihm dort erneut zu begegnen, doch nur noch sein Grab vorfinden. Sie wird zu spät gekommen sein, und der Dichter scheint einen schmerzhaften Genuss daran zu finden, sich ihren Schmerz vorzustellen und wie sie um seine Seele beten wird. In diesem Augenblick erscheint dem Dichter das Bild der verklärten Dame, wie sie unter einem blühenden Baum sitzt und umgeben ist von fallenden Blütenblättern, als ob sie die Verkörperung der Danteschen Beatrice oder der Jungfrau Maria wäre. Dies ist eine Epiphanie der Schönheit wie der Dichtung gewordenen Erinnerung:

Da' be' rami scendea  
(dolce ne la memoria)  
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;  
et ella si sedita  
humile in tanta gloria,  
coverta già de l'amoroso nembo.  
Qual fior cadea sul lembo,  
qual su le treccie bionde,  
ch'oro forbito et perle  
eran quel dì, a vederle;  
qual si posava in terra, et qual su l'onde;  
qual, con un vago errore  
girando, pareva dir: Qui regna Amore.

(vv. 40–52)

Aus leichten Zweigen fiel  
(wie süß fiel es mir ein)  
auf ihren Schoß ein Schnee, sie spürt es kaum.  
Und sie, das schöne Ziel,  
saß still im Glorienschein,  
bedeckt von liebevollem Blütenraum;  
die fiel herab zum Saum,  
die auf ihr Haar, das helle,  
wie Perlen weiß auf Gold  
war sie den Blicken hold,  
die senkt zur Erde sich und die zur Quelle,  
die sanft im Winde schwebt,  
als sagte sie, hier ist's, wo Amor lebt.

Die Gegenwart dieses inneren Bildes mit seiner Spannung zwischen statischer Erscheinung der Dame und den vielfältigen Bewegungen der fallenden Blütenblätter schaffen eine Harmonie von Zeitenthobenheit und in der Erinnerung festgehaltener Augenblicklichkeit von so großer Intensität, dass der Dichter seine ursprüngliche Kommunikationssituation ganz vergessen zu haben scheint. Von der Präsenz der äußeren Welt zwischen Vergangenheit und Zukunft wendet die poetische Bewegung sich der inneren Welt zu, wo Erinnerung und Reflexion sich durchdringen.

Die letzte Stanze bedeutet eine langsame Rückkehr in die Welt des *pensare*. Die Dame in ihrer ekstatischen Schönheit wird jetzt als eine Gestalt des Paradieses erinnert, die in die wirkliche Welt gefallen ist. Aber könnte die erinnerte Vision nicht vielleicht reine Imagination sein? Wie Dante im *Paradiso* hat der Dichter seine Erinnerung angesichts einer zu hellen Vision verloren.<sup>11</sup> Er weiß nur noch, dass er aus dem gewöhnlichen Leben herausgetreten war und dabei das Gefühl hatte, sich im Himmel zu befinden. Diese außerordentliche Erfahrung, die vielleicht nur eine Illusion war, ist aber der reale Grund der beständigen Liebe des Dichters für den angerufenen Ort:

Da indi in qua mi piace  
questa herba sì, ch'altrove non ò pace.  
(vv. 64–65)

Drum schenkt dies Gras mir Rast,  
den stets die Unrast treibt, der Frieden haßt.

In einer paradoxalen Einstellung will der Dichter, dass der Ort, der der Ursprung seiner Unruhe und seiner Qualen ist, ein Ort oder besser der einzige Ort sein soll, wo er Frieden finden kann. Aber ist es Frieden, den der Ort

---

11 Der Bezug zwischen Petrarca's Laura und Dantes Beatrice ist hier bekanntlich besonders eng. Die Erscheinung der Laura inmitten der fallenden Blüten steht deutlich vor dem Hintergrund der Dante im *Paradiso terrestre* (*Purgatorio* XXX) erscheinenden Beatrice, die gleichfalls von einer Wolke von Blüten umgeben ist.

geben kann, oder Hoffnung auf Frieden? Das wirkliche Ende des Gedichts ist sein Anfang. Friede ist nur der letzte Horizont der Liebesverzweiflung und das letzte der »dolenti mie parole extreme«. Sehnsucht nach Frieden ist nicht Frieden. Auch der Friede am Ende der Canzone »Vergine bella«, die das ganze *Buch der Fragmente* beschließt, ist eine letzte Hoffnung, dass die Jungfrau ihn Christus und seinem Frieden empfehlen möge: »ch'accolga 'l mio spirito ultimo in pace« (er nehme meinen Geist in Frieden auf). *Pace*, Frieden, ist ein letztes Wort, aber nicht ein abschließendes Wort. Es ist nur eine Hoffnung in einem beständigen und sich an Fragmente entäußernden Drama des Bewusstseins.

Der *congedo* bezieht sich auf den *congedo* von 125 und unterstreicht so die besondere Affinität zwischen den beiden Canzonen. Während der *congedo* von 125 der Canzone in ironischem Ton empfiehlt, den Wald nicht zu verlassen, wo sie entstand, scheint der *congedo* von 126, trotz seines ebenfalls ironischen Tons, einen Fortschritt in der neuen poetischen Perspektive anzuzeigen. Wenn seine dichterische Realisierung dem Ehrgeiz des Dichters entspreche, so könnte sie ohne Bedenken den öffentlichen Applaus suchen:

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,  
poresti arditamente  
uscir del boscho et gir in fra la gente.  
(vv. 66–68)

Flög deine Kunst so hoch wie dein Bestreben,  
du könntest kühn entschlossen  
den Wald verlassen, unter Menschen leben.

Schon lange ist diese Canzone aber, eines der vollkommensten Gedichte in italienischer Sprache, aus ihrem Wald herausgetreten und hört nicht auf, sich unter den Liebhabern der Poesie zu bewegen.

»Amor col rimembrar sol mi mantene« (Amor erhält mich einzig im Erinnern; v. 18): Dies ist das poetische Motto der Canzone 127. Erinnerung, die unter der Herrschaft Amors steht, kann nicht die Kohärenz einer Geschichte gewinnen. Weil Amor in seinen Absichten launisch ist und weil der Dichter mit seinen »dogliose rime« (schmerzerfüllten Reimen; v. 2) seinen labyrinthischen Spuren folgt, kann er sie nicht zu einer Erzählung zusammenfügen.<sup>12</sup> Welcher der Verse sollte den Anfang machen, welcher das Ende abschließen? »Quai fien ultime, lasso, et qua' fien prime?« (v. 4) Amor selbst ist von keiner Hilfe, weil er nicht nur unvorhersehbar in seinen despotischen Entschlüssen ist, sondern auch in seinen Erinnerungen:

---

12 Wie in Canzone 23 »Nel dolce tempo de la prima etade« (Zur süßen Zeit in meinem ersten Stand) ist die Unmöglichkeit narrativer Kohärenz auf Grund eines spontanen, nur dem Augenblick folgenden Sich-Erinnerns erneut die Bedingung von Petrarca's Dichtung des *pensare*.

Collui che del mio mal meco ragiona  
mi lascia in dubbio, sì confuso ditta.  
(vv. 5–6)

Der meine Qualen stets mit mir bedenkt,  
verhüllt in Dunkel, was er mir verheißt.

Was Amor mit eigener Hand ins Herz des Dichters geschrieben hat, wird von diesem, der sich damit eine Linderung seiner Schmerzen verspricht, getreu gelesen. Der Dichter erzählt daher nicht seine Geschichte, die sich jeder narrativen Ordnung widersetzt, sondern gibt Beispiele wechselnder, aber wiederkehrender Korrespondenzen zwischen Aspekten der Welt und der obsessiven inneren Präsenz der Dame:

Dico che, perch'io miri  
mille cose diverse attento et fiso,  
sol una donna veggio, e 'l suo bel viso.  
(vv. 12–14)

Ich sag, daß unverwandt  
auf tausend Dinge fällt mein Augenlicht  
und eine Frau nur sieht und ihr Gesicht.

Die Welt in ihrer Totalität ist Gegenstand der Enzyklopädie und ihres narrativen Komplements, des Epos. Fragmentierung und subjektiver Perspektivismus dagegen sind die Bedingungen einer neuen Form des lyrischen Diskurses als einer Sequenz diskontinuierlicher Bilder.<sup>13</sup>

Die zweite Stanze kommt auf das Unglück des Dichters zurück. Weil er von seiner »unerquicklichen, unerbittlichen und hochmütigen« (noiosa, inexorable et superba; v. 17) Dame getrennt ist, ist die Erinnerung sein einziger Trost: »Amor col rimembrar sol mi mantene« (Liebe erhält mich einzig mit ihrer Erinnerung; v. 18). Im Frühling, wenn die Welt beginnt, ein jugendliches Aussehen anzunehmen, scheint der Dichter in einem plötzlichen *souvenir involontaire* seine Dame in ihrer frühesten Jugend zu erblicken, wenn im Sommer die Sonne sich zu ihrem höchsten Punkt erhebt, so ist diese das Bild der brennenden Leidenschaft, und wenn am Abend die Sonne nach einem vollkommenen Tag versinkt, so sieht der Dichter darin das Bild ihrer Vollkommenheit. Es gibt keine erzählerische Sequenz der Erinnerung. In der dritten Stanze kehrt die Erinnerung zum Frühling zurück, jetzt aber mit größerer Aufmerksamkeit für das Einzelne. Wenn der Dichter das grüne Laub und die Veilchen am Boden erblickt, so erinnert er sich in einem neuen *souvenir involontaire* an das Grün und Blau, das die erste Erscheinung der Dame umgab, als sie noch ein junges Mädchen war. Der Anblick des jungen Baums mit seiner zarten Rinde und die zarte Haut des Mädchens verbinden sich in

---

13 Zu einer Theorie lyrischer Dichtung als diskursiver Transgression vgl. Stierle 1997.

einer sprachlichen Synthese, die an Daphne im Augenblick ihrer Metamorphose zu erinnern scheint:

et quella dolce leggiadretta scorza  
che ricopria le pargolette membra  
(vv. 35–36)

als ihre erste Süße in mich drang,  
die ihre zarten Glieder sanft umhüllt

Diese Erinnerung an die erste Begegnung, als die Dame noch fast ein Kind war, gibt ihrer gegenwärtigen Schönheit einen unvergleichlichen Zauber: »cagion sola et riposo de' miei affanni« (o Grund und Trost du meiner Traurigkeit; v. 42).

Es gibt eine zunehmende Genauigkeit in der Folge der erinnerten Aspekte der Welt in Korrespondenz zu den unendlich vielfältigen Aspekten der Schönheit der Dame. Vom Frühling wendet die Erinnerung sich den letzten Augenblicken des Winters zu, wenn die Sonne sich auf dem weißen Schnee im Augenblick reflektiert, wo dieser zu tauen beginnt. So fühlt der Dichter sich unter dem Angriff der Liebe. Das junge Licht auf dem weißen Schnee steht in Korrespondenz zur jugendlichen Schönheit der Dame, deren strahlende Schönheit ihn für immer geblendet hat.

Vom letzten Augenblick des Winters, wenn das Licht auf dem glänzenden Schnee seine höchste Intensität gewinnt, geht die Sequenz der Bilder der Welt, die die Erinnerung der abwesenden Dame wecken, zu Lichteffekten zwischen Nacht und frühestem Morgen über, die den dunklen und leuchtenden Augen der Dame entsprechen, wie sie durch den Schleier, der sie bedeckt, hindurchsehen. Das Aufleuchten der Sternschnuppen in der reinen Atmosphäre nach einem nächtlichen Regen, ihr Leuchten zwischen Tau und Reif, weckt das Bild ihrer Augen im Schatten des Schleiers, wie der Dichter sie am Tag ihres ersten Erscheinens erblickte. Das Aufgehen der Sonne ist ein Bild ihrer Schönheit und ihr Untergang lässt unmittelbar an den Augenblick denken, wo sie fortginge und hinter sich eine verdunkelte Welt zurückließe: »lassando tenebroso onde si move« (und läßt uns hier zurück in Dunkelheit; v. 70).

Die beiden letzten Bilder der sechsten Stanze sind noch komplexer. Wenn es sich ereignete, dass der Dichter weiße oder rote Rosen in einer goldenen Vase erblickte, so erschien jedes Mal vor seinem imaginären Auge die wunderbare Schönheit der Herrin mit ihren blonden Haaren, ihrem weißen Hals und dem sanften Feuer ihrer Wangen. Und wenn der leichte Wind die weißen und gelben Blumen des Berghangs in sanfte Bewegung versetzt, so erinnert ihn dies an den Ort und den ersten Tag, wo der Dichter sie mit blonden, dem Wind geöffneten Haaren erblickte. Auch dieses frühlingshafte Bild wirft ein Licht auf die in der Erinnerung ewig frühlingshafte Dame.

In der letzten Stanze wird der Dichter sich der Unmöglichkeit eines neuen poetischen Projekts bewusst, das ihm der vergeblichen Bemühung vergleichbar zu sein scheint, die Sterne zu zählen oder alles Wasser der Welt in einen kleinen Becher zu gießen. Vielleicht sind diese Beispiele einer vergeblichen Bemühung, das Unmögliche zu vollbringen, inspiriert worden von einem apokryphen Brief des heiligen Augustinus, wo er erzählt, wie der erst kürzlich verstorbene Hieronymus ihm im Traum erschienen sei und sich mit den Worten an ihn gewandt habe: »Augustinus, Augustinus, wonach forschst du? Glaubst du, dass du das ganze Meer in ein kleines Gefäß gießen, den Erdkreis mit deiner Faust umschließen, den Himmel anhalten kannst, damit er seinem gewohnten Gang nicht mehr folgt?«<sup>14</sup> Hieronymus kritisiert mit diesen Worten die vergebliche Bemühung Augustins, die Natur der heiligen Dreieinigkeit begreifen zu wollen. Bei Petrarca wird dieses Bild eine Metapher für die Unmöglichkeit, die unendliche Vielzahl der Aspekte der Welt, bezogen auf die unvergleichliche Schönheit der Dame, im engen Raum einer Canzone zusammenzufassen:

Ad una ad una annoverar le stelle,  
e 'n picciol vetro chiuder tutte l'acque,  
forse credea, quando in sì poca carta  
novo penser di ricontar mi nacque  
(vv. 85–88)

Am Firmament die Sterne nachzuzählen,  
im kleinen Glas den Ozean zu bannen,  
glaubt' ich vielleicht, vom weißen Blatt geblendet,  
als ihre Strahlen solche Macht gewannen  
und die die Schönen sich zur Schönsten wählen,  
sich, in sich selbst verschlossen, so verschwendet,  
daß niemals sich von ihr mein Sinnen wendet.

Das Gedicht scheitert in seiner Absicht, das Ganze der Welt und seine Lesbarkeit zum Superzeichen der im Medium der Erinnerung vergegenwärtigten Laura zu machen; Petrarca scheitert aber nicht an seiner neuen Darstellungsweise, mit der er sich nicht mehr der Ordnung der Narration unterwirft, sondern einer lyrischen Ordnung der in Fragmente zerfallenen Welt folgt, die sich auf Fragmente der Erinnerung zurückbezieht.

Erneut hebt der *congedo* das Missverhältnis zwischen dem hervor, was die Canzone in Sprache gehoben hat, und dem, was sie hätte sagen müssen, um die Gedanken wiederzugeben, die Tag und Nacht den Geist des Dichters

---

14 »Augustine, augustine, quid queris: putasne brevi immittere vasculo mare totum brevi includere pugilo terrarum orbem, celum firmare ne usitatos exerceat motus?«  
In: *Hieronymus, vita et transitus*, Venedig 1485, zitiert nach Roberts 1959, 297 (Übersetzung des Verfassers).



bedrängen. Dennoch ist es diese vergebliche Bemühung, die es dem Dichter erlaubt, der Bedrängnis einer unglücklichen Liebe standzuhalten.

Die zeitliche Struktur der Canzone beruht auf der Opposition zwischen Wiederholung und Ereignis. Es ist immer derselbe Aspekt der Welt, der die Erinnerung an einen Aspekt der ersten Erscheinung Lauras weckt oder der abwesenden Dame plötzlich eine imaginäre Gegenwart verleiht. Zugleich ist die phonologische Schicht des Gedichts markiert durch obsessive Wiederholungen, die rekurrente sekundäre Bedeutungen hervorbringen. So kehrt Laura wieder in *l'aura*, *alloro* und in Zeitbestimmungen wie *allora*, *ora*, *anchora*, *tallora* mit der Varietät ihrer Bedeutungen zwischen dem Ereignishaften (*allora*) und der Wiederholung (*tallora*).

»I' vo gridando: Pace, pace, pace« (Ich schreie Frieden, Frieden, Frieden immerdar; v. 122). Canzone 128 »Italia mia« scheint mit ihrem politischen Thema die Serie der »parole extreme« des unglücklichen Liebenden der Laura, aber auch des Dichters als des Liebenden der Poesie zu unterbrechen. Dennoch fällt »Italia mia« nicht aus dieser Folge exemplarischer Canzonen mit ihrem neuen Konzept von Reflexion, Landschaft und Poesie jenseits des *pensare* heraus. Die *Rerum vulgarium fragmenta* sind insgesamt das Ergebnis dreier wesentlicher Innovationen: des Wechsels vom Epos zur lyrischen Dichtung, des Wechsels vom Lateinischen zur Volkssprache, des Wechsels von einer auf Rom zentrierten Welt zu einer neuen italienischen Welt der Lombardei mit ihren Zentren Genua, Mailand und Venedig. »Italia mia« ist ein poetischer Appell an die mächtigen Stadttyrannen Norditaliens, den tödlichen Konflikten zwischen den Städten der Lombardei ein Ende zu setzen. Petrarcas Entscheidung für das Italienische als Sprache seines ehrgeizigsten Werks zeigt sein Engagement für die Schaffung einer italienischen Gemeinsprache, die ein *fundamentum in re* werden könnte, um die von den Partikularinteressen der Mächtigen zerrissene Nation wieder zusammenzuführen.

In »Italia mia« enthüllt sich der verborgene politische Aspekt von Petrarcas Liebesdichtung oder gleichsam die andere Seite des Teppichs. Laura ist nicht nur die Dame, in die der Dichter sich verliebte. Ihr Name bezieht sich auf Ruhm, öffentliche Anerkennung und Bedeutung der Dichtung selbst. Laura ist unter diesem Aspekt der Name der Poesie, die sich in sich selbst reflektiert. Der Ursprung der Laura ist die *laureatio* Petrarcas als öffentlicher Akt auf dem Kapitol, dem wahren Mittelpunkt Roms. Petrarca ist sich des tiefen Zusammenhangs zwischen dem Lorbeer des Dichters und dem Lorbeer des großen Feldherrn und Politikers bewusst, dessen großes Paradigma Augustus ist, der Friedensherrscher. Die Dichtung ist nicht nur ein Medium der Selbstaussprache, sie ist eine zivilisatorische Macht, die gegen die zerstörerische Macht Fortunae die kulturelle Kohärenz stiftet.<sup>15</sup> Der Dichter, wie der

<sup>15</sup> Dies ist das zentrale Thema von Petrarcas *Bucolicum Carmen*. Vgl. hierzu Stierle, *Francesco Petrarca*, 2003, 482–509.

große Herrscher, ist ein Agent des Friedens. Er ist der Begründer einer Gemeinsprache als Grundlage nationaler Identität, die neue Verkörperung jenes Orpheus, der mit seinem Gesang und seiner Leier die wilden Tiere des Waldes besänftigte.

Die dominante rhetorische Figur in »Italia mia« ist die Apostrophe. In der ersten Stanze wendet der Dichter sich »meinem Italien« zu, mehr einer Idee als einer politischen Wirklichkeit. Es ist kein Zufall, dass der Dichter, der das Wort ergreift, sich nicht am Ufer des Tiber oder des Arno, sondern des Po niederlässt, »dove doglioso et grave or seggio« (wo ich jetzt in tiefer Trauer sitze; v. 6). Das Land um den Po soll der Mittelpunkt jenes neuen Italiens sein, dem der Dichter mit der überredenden Stimme seiner Poesie dienen will. Von hier ruft der Dichter Christus an, den »rettor del cielo« (Lenker des Himmels; v. 7), seinem »geliebten schönen Land« (dilecto almo paese; v. 9) zu Hilfe zu kommen, das dem »wilden und unbarmherzigen Mars« (Marte superbo et fero; v. 13) zum Opfer fiel, und ihm die Macht der Sprache zu verleihen, derer es bedarf, um in denen eine neue Verantwortlichkeit zu wecken, die jedes Bewusstsein verloren haben, demselben Vaterland anzugehören.

ivi fa' che 'l Tuo vero,  
qual io mi sia, per la mia lingua s'oda.  
(vv. 15–16)

und Deiner Wahrheit Kraft  
sei meinem Wort, wer ich auch sei, gegeben.

Der inständige Aufruf an jene, »cui Fortuna à posto in mano il freno / de le belle contrade« (denen Fortuna die Zügel des schönen Landes in die Hand gelegt hat; vv. 17–18), endet in der letzten Stanze mit einer Ermahnung an die Herren der lombardischen Städte, die Kürze des Lebens zu betrachten und was sie nach dem Tod erwartet. Das Leben ist nichts als das Durchschreiten eines dunklen Tales. Befreit von Hass und Verachtung, kann es aber schon in dieser Welt »vita serena« (heiteres Leben) werden, insbesondere wenn die Zeit für alle ehrbaren Tätigkeiten des bürgerlichen Lebens genutzt wird:

piacciavi porre giù l'odio et lo sdegno,  
vènti contrari a la vita serena;  
et quel che 'n altrui pena  
tempo si spende, in qualche acto più degno  
o di mano o d'ingegno,  
in qualche bella lode,  
in qualche honesto studio si converta:  
così qua giù si gode,  
et la strada del ciel si trova aperta.  
(vv. 104–112)

den Haß und die Verachtung von euch reißt,  
die finstern Feinde eurer Heiterkeit.  
Vertut nicht eure Zeit  
mit Ränken, schafft ein Werk, das jeder preist,  
mit Händen oder Geist  
der Tugend Lorbeer pflückt,  
auf schöne Studien richtet euer Streben,  
so seid ihr hier beglückt  
und bahnt den Weg euch für das ewige Leben.

Dies ist Petrarca's Manifest für ein gutes Leben. Italien, zum Frieden zurückgeführt, könnte der wahre Ort der »vita serena«, der Künste, des Handwerks und des Studiums sein, Formen einer entfalteten Kultur, die die Grundlage eines neuen Italiens sein müsste, zu dem der Dichter mit seinem Werk, aber auch mit seinem Friedensappell beitragen möchte.

Der *congedo* ist eine Ermahnung an die Canzone, im Ton höflich und respektvoll zu sein, um sich wenigstens unter den »wenigen Großen« (*magnanimi pochi*; v. 120) vernehmbar zu machen, die bereit sind, seinen verzweifelten Schrei zu hören: »I' vo gridando: Pace, pace, pace« (Ich schreie Frieden, Frieden, Frieden immerdar; v. 122). Friede, erneut das letzte Wort der Canzone, bedeutet hier nicht Seelenfrieden für den unruhigen Geist, sondern eine praktische Bedingung der neuen italienischen Identität. Durch die Jahrhunderte hat dieser Friedensappell in der Volkssprache langsam sein Werk verrichtet, bis er zu der Wirklichkeit wurde, von der Petrarca stets geträumt hatte.

»Di pensier in pensier, di monte in monte« (Von Berg zu Berg, Gedanken zu Gedanken): Dies ist, zu Beginn der Canzone 129, die Formel, die die poetische Bewegung der ganzen Canzonengruppe ab 125 in sich zusammenfasst. Ja, die Formel »von Berg zu Berg« könnte sich auch auf diese Sequenz von fünf Gipfeln der Petrarca'schen Poesie beziehen lassen. Es gibt in Liechtenstein eine Berggruppe, die den Namen »Drei Schwestern« trägt. In diesem Sinne ließe sich die Folge dieser Canzonen als die »Fünf Schwestern« bezeichnen.

Betrachten wir den Satz »di pensier in pensier, di monte in monte« noch etwas genauer. »Di/in« (von/nach) ist eine Richtungs-determination. Während »di/in« in Dantes *Commedia* sich immer auf einen Abstieg oder Aufstieg, das heißt auf eine Bewegung auf der Achse der Vertikalität bezieht, bedeutet »di/in« in den *Rerum vulgarium fragmenta* immer eine Bewegung auf der horizontalen Achse.<sup>16</sup> Die Rekurrenz des identischen Terms als Ausgangs- und Endpunkt ist ein Zeichen für Zirkularität. Denken und Gehen scheinen derselben Dynamik des mühevollen Kreislaufs in einem Labyrinth des Ge-

---

16 Zur Dynamik des Raums bei Dante und Petrarca vgl. Stierle, »Von Berg zu Berg«, 2007.

dankens wie in einem unendlichen Landschaftslabyrinth zu folgen. Der Parallelismus *di pensier in pensier* und *di monte in monte* unterstreicht eine spezifische Struktur der Bewegung. Die Bewegung von Gedanken zu Gedanken folgt nicht der Linie einer Argumentation, so wie das Gehen von Berg zu Berg nicht einem festgelegten Weg folgt. Beide sind von der Unruhe einer unerwiderten Liebe ergriffen. Das einsame Gehen und das einsame Denken auf der Suche nach einem Augenblick der Ruhe entsprechen sich, aber sie treten zueinander auch in eine Interaktion. Das einsame Denken treibt den Dichter in eine immer fernere und einsamere Landschaft, und die einsame Landschaft mit ihren Bildern ist eine unerschöpfliche Quelle für das Denken. Gehen und Denken folgen aber erneut nicht der Ordnung einer Geschichte.<sup>17</sup> Die dominante Zeit der Canzone ist ein iteratives Präsens, das eine beständig wiederkehrende Erfahrung zum Ausdruck bringt. Der verliebte Dichter, der »jeden angelegten Weg« (*ogni segnato calle*; v. 2) flieht, findet etwas Ruhe, wenn er zufällig zu einem schattigen Tal gelangt, aber im selben Augenblick schon wird die Ruhe wieder neue Unruhe der sich verzehrenden Seele: »or ride, or piange, or teme, or s'assecura« (jetzt lacht sie oder weint oder fürchtet oder beruhigt sich; v. 8). Die Zeit verliert ihre Kontinuität und löst sich auf in Zeitfragmente, die einer fragmentarischen Identität entsprechen: »et in un esser picciol tempo dura« (und in einem Zustand hat es nur kurze Zeit; v. 11). Der Gesichtsausdruck des Dichters, der in jedem Augenblick wechselt, könnte leicht von jedem gelesen werden, wenn er nicht in die absolute Einsamkeit geflohen wäre. »Questo arde, et di suo stato è incerto« (dieser brennt und ist sich seines Zustands nicht gewiß; v. 13). Die Canzone folgt einem Rhythmus des beständigen Wechsels zwischen Bewegung und kurzen Augenblicken der Ruhe. Die zweite Stanze ist eine intensiviertere Wiederholung der ersten. Der Dichter beruhigt sich nur auf hohen Bergen und in wilden Wäldern. Die »kleine Zeit« (*picciol tempo*) der Kontinuität wird nun noch kürzer: »A ciascun passo nasce un penser novo« (bei jedem Schritt wird mir ein neuer Gedanke geboren; v. 17). Aber solange die Unentschiedenheit der Dame dauert, bleiben die Hoffnung und die Möglichkeit der Selbsttäuschung:

[...] Forse anchor ti serva Amore  
ad un tempo migliore;  
forse, a te stesso vile, altrui se' caro.  
Et in questa trapasso sospirando:  
Or porrebbe esser vero? or come? or quando?  
(vv. 22–26)

---

17 Nach meiner Auffassung impliziert Bewegung im Raum oder im Innenraum des *pensare* nicht notwendigerweise Narrativität, wie Barolini anzunehmen scheint, wenn sie feststellt, dass »the *canzone* is the closest approximation to narrative in a lyric universe« (Barolini 1989, 25).

Vielleicht, sag ich, steht Amor dir bereit  
zu einer bessern Zeit,  
wird man, dir selbst verhaßt, dich nicht mehr hassen.  
Und still, im Innern, seufzend sprech ich dann:  
So könnt es wirklich sein? Doch wie und wann?

Die dritte Stanze gilt den Augenblicken der Ruhe und ihrer inneren Spannung:

Ove porge ombra un pino alto od un colle  
talor m'arresto [...].  
(vv. 27–28)

Wo mir ein Baum, ein Hügel Schatten spendet,  
da bleib ich oft.

Dies ist erneut Anlass, eine illusionäre Gegenwart der Dame zu erträumen:

[...] et pur nel primo sasso  
disegno co la mente il suo bel viso.  
(vv. 28–29)

Dem Stein an meiner Seit'  
präg ich der Liebsten schöne Züge ein.

»Disegnare con la mente«: Dies ist eine Weise des Denkens, wo die Reflexion zur Imagination wird und wo der Dichter für wenige Augenblicke den Schatten der Negativität und der Abwesenheit vergisst, der das Wesen des *pensare* bestimmt. Nach einem Augenblick der ekstatischen Selbstvergessenheit bedenkt der aus seiner Entrückung zu sich selbst zurückgekommene Dichter seine Entfremdung:

[...] Ahi lasso,  
dove se' giunto! et onde se' diviso!<sup>18</sup>  
(vv. 31–32)

[...] Ach Armer.  
Wohin bist du gekommen! und wie bist du geteilt!

Von Petrarca bis zu den Dichtern unserer Modernität ist die Erfahrung der Entfremdung immer ein zentrales Thema der lyrischen Dichtung geblieben.

In der Perspektive der Reflexion kehrt der Dichter zum ersten Augenblick zurück, wo das Imaginieren an die Stelle des Denkens trat, woraus eine illusionäre Präsenz hervorging, die ihm einen kurzen Augenblick des Friedens gab. Dieser Zustand ekstatischer Ruhe der Seele kann aber nur so lange dauern, wie der Geist in der Lage ist, das Bewusstsein des Irrtums zu verdrängen, das aber doch aus dieser Bemühung hervorgeht:

---

18 Entzweiung, Entfremdung des Ichs wird zu einer wesentlichen Erfahrung des lyrischen Ichs in der modernen Dichtung werden.

Ma mentre tener fiso  
posso al primo pensier la mente vaga,  
et mirar lei, et obliar me stesso,  
sento Amor sì da presso  
che del suo proprio error l'alma s'appaga:  
in tante parti et sì bella la veggio  
che, se l'error durasse, altro non cheggio.  
(vv. 33–39)

Doch fühl ich, wenn als Schein  
sie mir entspringt aus meiner Hoffnung Glut,  
und sie dann lebend mir vor Augen steht,  
wie Amor mit mir geht  
und sanft in solchem Wahn die Seele ruht.  
So sehr der schöne Trug mich oft entzückte,  
daß, hätt er Dauer, nichts mich mehr beglückte.

Die vierte Stanze steht ganz unter dem Zauber einer stets wechselnden imaginären Präsenz der abwesenden Dame gemäß der wechselnden Aspekte der Landschaft als eines Projektionsraums für imaginäre Supplemente von Gegenwart. Je mehr der Dichter die Welt der menschlichen Gesellschaft und des menschlichen Handelns hinter sich gelassen hat, desto mehr gewinnt sein einsames Denken eine dramatische Intensität und Spannung zwischen Imagination und Enttäuschung:

et quanto in più selvaggio  
loco mi trovo e 'n più deserto lido,  
tanto più bella il mio pensier l'adombra.  
Poi quando il vero sgombra  
quel dolce error, pur lì medesimo assido  
me freddo, pietra morta in pietra viva,  
in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva.  
(vv. 46–52)

Je wilder auch das Land  
und je verlassener des Meeres Saum,  
um so viel schöner sie mein Geist sich schafft.  
Doch wenn der Wahrheit Kraft  
von dannen jagt den allzu süßen Traum,  
bin ich auf kaltem Stein erstarrt, versteint,  
als Standbild, das doch denkt und schreibt und weint.

»In guisa d'uom che pensi et pianga et scriva« (als Standbild, das doch denkt und schreibt und weint): Dies ist erneut eine wesentliche Formel für Petrarca's Dichtung. Der Dichter stellt sich selbst *in extremis* als einen Dichter dar, der schreibt, statt zu singen oder zu sprechen. Seine »dolenti mie parole extreme« sind geschriebene Worte. Petrarca ist vielleicht nach Ovid der erste Dichter, der den Akt des Schreibens eigens vergegenwärtigt. Für Petrarca



haben Denken und Schreiben, *pensare* und *scrivere* eine tiefe Gemeinsamkeit, die auf der Vermitteltheit der Kommunikation, der Abwesenheit und imaginären Präsenz beruht. Petrarca's Gedichte sind geschriebene Dichtung, die er in einem Buch, oder besser: einem *liber* im mittelalterlichen Sinn vereint – *liber fragmentorum* oder *Rerum vulgarium fragmenta*. Der lateinische Titel seiner Gedichte in der Volkssprache unterstreicht ihre schriftliche Literalität. Daher ist der Name *Canzoniere*, den man Petrarca's Werk erst im 16. Jahrhundert gab, so problematisch. Er wäre Petrarca nie in den Sinn gekommen.

In seinen Gedanken verloren, wird der Dichter, von einer unbewussten Sehnsucht getrieben, auf den höchsten Berg geführt, von wo aus er in der Ferne das Haus der Geliebten erblickt oder zu erblicken scheint und sich so überzeugt, dass sie wahrhaftig gegenwärtig ist. Aber die Entfernung und seine von Tränen verschleierte Augen erlauben es nicht, zwischen Einbildung und Seheindruck zu unterscheiden. So endet die letzte Stanze in einer Situation von Zweideutigkeit. Wäre es nicht vielleicht möglich, dass die in der Wirklichkeit so ferne, in Gedanken so nahe Geliebte an ihn denkt und seine Gegenwart herbeisehnt? Dies ist zumindest ein tröstlicher, wenn auch illusorischer Gedanke:

Poscia fra me pian piano:  
Che sai tu, lasso? forse in quella parte  
or di tua lontananza si sospira;  
et in questo penser l'alma respira.

(vv. 62–65)

Und leise, leise da:  
was weinst und jammerst du, wär's möglich nicht,  
daß in der Ferne dort man dein gedenkt?  
Und in mein Herz sich endlich Frieden senkt.

Das Ende des Gedichts kehrt zu seinem Anfang zurück, weil auch dieser Augenblick der Erleichterung nur eine kurze Zeit dauern kann. Der *congedo* jedoch, im Tempus des Futurs, weist der Canzone ihren Weg zu einem Raum jenseits der Wirklichkeit, wo es eine absolute Harmonie und Wechselseitigkeit der Kommunikation geben wird:

Canzone, oltre quell'alpe  
là dove il ciel è più sereno et lieto  
mi rivedrai sovr'un ruscel corrente,  
ove l'aura si sente  
d'un fresco et odorifero laureto.  
Ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'invola;  
qui veder pôi l' imagine mia sola.

(vv. 66–72)

Lied, über jenem Berg,  
da, wo so heiter glänzt des Himmels Raum,  
wirst du mich sehn am eil'gen Bach im Kühlen,  
wirst du die Aura fühlen  
von Lauras frischem, duftend grünem Baum.  
Dort ist mein Herz und die es nahm zu eigen.  
Hier kann sich nur die leere Hülle zeigen.

Das Land des *ivi* (dort), wohin der Dichter sein Herz gesandt hat, während das sprechende Ich nur noch ein Schatten ist, ist ein Land, wo Aura und Laura, Aura und Lorbeer vollkommen eins werden. Dies ist schon jenseits des Denkens das erträumte Land der reinen Poesie, wo Aura, Laura und der Hauch des Dichters sich in einer imaginären Synthese vereinen, die nur in der Dichtung ihre Existenz haben kann. Hier fallen nicht nur Aura und Laura zusammen, sondern auch Signifikant und Signifikat, die phonologische Realität der Sprache und ihr Anderes, die Bedeutung, die sich in semantischen Einheiten und vermittels einer Syntax verkörpert.

Die fünf Canzonen von 125 bis 129 können als Sequenz von fünf Gipfeln oder ›fünf Schwestern‹ verstanden werden. Aber sie können auch als eine Art ›Supercanzone‹ aufgefasst werden, die sich aus der fragmentarischen Ordnung der fünf Canzonen zusammensetzt. Während das Sonett das formale Apriori des zusammenhängenden und verdichteten Denken ist, ist die Canzone *par excellence* die formale Disposition einer Bewegung *di pensier in pensier*, von Gedanken zu Gedanken. Die fundamentale Reflexivität des *pensare* ist das Ergebnis eines Mangels an Kommunikation, was auch bedeutet: eines Mangels an poetischer Kommunikation. Im Sonett 131 »Io canterei d'amor si novamente« (So unerhört will ich von Liebe singen) träumt der Dichter davon, eine so überredende Dichtung schaffen zu können, dass sie die geliebte Dame zwänge, ihren Widerstand aufzugeben und seiner Liebe zu antworten. Dieser Traum im Konditional entspreche der ursprünglichen Form einer poetischen Unmittelbarkeit, wie sie sich im Mythos von Orpheus darstellt. Aber Petrarca, der Dichter, weiß wohl, dass er niemals in der Lage wäre, diese ursprüngliche Poesie wiederzufinden. Sein Denken, *pensare*, ist das Ergebnis dieses Bewusstseins. Seine Entdeckung ist es aber, dass jenseits des *pensare* sich die Möglichkeit einer neuen poetischen Dimension eröffnet. Das Scheitern der Kommunikation wird so die Grundlage eines neuen problematischen Gelingens unter hochkomplexen Bedingungen. Diese Dialektik zwischen Scheitern und Gelingen, die das *pensare* vermittelt, wird in exemplarischer Weise in der ersten Canzone der Sequenz erschlossen, wo der Dichter seine Kunst so radikal verloren hat, dass dieser Verlust selbst die Bedingung eines neuen *dolce sereno*, einer süßen Heiterkeit, werden kann.

*Sereno*, heiter, ist das Schlüsselwort, um das jede der fünf Canzonen kreist. In 125 erscheint dem Dichter die Landschaft, die noch immer die Gegenwart der geliebten Dame zu bezeugen scheint, wie ein »dolce sereno«:

Ovunque gli occhi volgo  
trovo un dolce sereno  
pensando: Qui percosse il vago lume.  
(vv. 66–68)

Die Augen mich entzücken  
im heitren Erdenrund,  
denk ich, ihr Blick hab einst dies Land umfängen.

In 126 wendet der Dichter sich an die »aere sacro, sereno, / ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse« (heilige, heitere Luft, wo Amor mit schönen Augen mir das Herz öffnete; vv. 10–11). Aber dieser Anruf ist Teil der »dolenti mie parole extreme« (meiner schmerzenden letzten Worte). In 127 erinnert der Dichter sich jedes Mal, wenn er des Nachts durch die heitere Luft Sternschnuppen ziehen sieht (gir per l'aere sereno stelle erranti; v. 58), der Augen seiner Dame, wie er sie hinter einem Schleier zum ersten Mal erblickte. In 128 lädt der Dichter, der sich zur Stimme des Friedens gemacht hat, die großen Herren Norditaliens ein, Hass und Verachtung abzulegen, die wie widrige Winde dem heiteren Leben schädlich sind (porre giù l'odio et lo sdegno, / vènti contrari a la vita serena; vv. 104–105). Und schließlich, in 129, schickt der Dichter im *congedo* seine Canzone in jenes Land »jenseits des Berges, wo der Himmel heiterer und fröhlicher ist« (oltra quell'alpe, / là dove il ciel è più sereno et lieto; vv. 66–67).

Wir können nach dem genauen Sinn fragen, den jedes Mal das Adjektiv *sereno* annimmt. Dafür ist das beste Verfahren, nach dem Gegenteil zu fragen, soweit auch dieses im Text aktualisiert ist. Wir stellen dabei fest, dass jedes Mal die Negation von *sereno* eine spezifische visuelle Irritation bedeutet. In 125 verbirgt das Herz des Dichters sich dem Blick der Dame, wie seine rauhen Verse die Rinde einer verborgenen Dichtung zu sein scheinen. In 126 wird die Luft heiter in der Erinnerung, und der heiterste Augenblick der Epiphanie der Dame im ersten Augenblick ihres Erscheinens ist vielleicht nichts anderes als die Vision eines imaginären Hingerissenseins oder eines »vago errore« (schönen Irrtums). In 127 ruft die heitere Luft nach dem nächtlichen Regen die dunklen Augen der Dame auf, »a l'ombra d'un bel velo« (im Schatten eines schönen Schleiers; v. 62), und die Sterne, Schönheiten des Himmels, glänzen wie ihre feuchten Augen. In 128 setzt sich die *vita serena* den widrigen Winden des Hasses und der Verachtung entgegen. In 129 ist es der höchste Berg, von dem der Dichter in der Ferne den Ort sieht oder zu sehen glaubt, wo seine Dame lebt. Nicht nur die Entfernung bedeutet hier ein Hindernis für das Sehen, sondern auch seine Tränen:

[...] e 'ntanto lagrimando sfogo  
di dolorosa nebbia il cor condenso  
(vv. 57–58)

wie fern mein Glück und was ich dort verlor.  
Und Trauernebel ziehn durch meine Brust [...].

Der »ciel più sereno et lieto« (der heiterere und fröhlichere Himmel) ist Vision des *ivi*, des dort, während im *qui* die ganz körperliche Vision zweifach verschleiert bleibt von der Distanz und von den Augen in Tränen.

»Seren« entspricht der Erfahrung einer euphorischen Transparenz ohne Hindernisse. Sein Gegenteil ist die Erfahrung der behinderten Sicht: durch Nebel, Wolken, Schleier, seien sie objektiv oder subjektiv. Die fundamentale Spannung der fünf Canzonen besteht also zwischen Transparenz und Hindernis, *transparence et obstacle*, um hier den Titel eines berühmten Buchs von Jean Starobinski zu zitieren, das in sich die fundamentale Spannung des Denkens von Jean-Jacques Rousseau zusammenfasst.<sup>19</sup> Die poetische Spannung der fünf Canzonen entsteht zwischen Schleier, verschleierter Welt und heiterer und durchsichtiger Welt.<sup>20</sup> Die beiden Pole jedoch sind nicht gleich: Während der Schleier für die Erfahrung einer allgegenwärtigen widrigen Wirklichkeit einsteht, ist die Heiterkeit eine stets ungewisse Erscheinung am Horizont oder ein Traumbild jenseits des Horizonts. Die Dichtungen Petrarca sind Figuren der Sehnsucht: Sehnsucht nach Laura, Sehnsucht nach Dichtung. Als Figuren der Sehnsucht sind es Figuren des *pensare*, das doch niemals sich selbst vergessen kann.

Welches ist dann, um zu schließen, die Rolle der Laura bei diesem neuen Singen, das in Wirklichkeit eine Metapher des Schreibens ist? Laura ist nichts anderes als ein Emblem der Dichtung selbst. Die Liebe des Dichters zu Laura ist die Liebe des Dichters zur Poesie. Laura, die Dame, ist auch *lauro*, Lorbeer, das Symbol des höchsten Gelingens in der Dichtung. Liebe zu Laura und Liebe zum Lorbeer fallen zusammen. Sie sind in der Sprache Marcel Prousts das Objekt einer »adoration perpétuelle«, einer unablässigen Anbetung. Die Poesie ist flüchtig wie Laura<sup>21</sup> – oder wie Daphne. Daphne, die sich in den Lorbeer verwandelt, entzieht sich ihrem göttlichen Liebhaber Apoll und gibt sich ihm zum Dank für seine Poesie, die ihre Abwesenheit inspiriert hat. Die Gänge des Dichters durch sein Bewusstsein und durch die Land-

---

19 Starobinski 1971.

20 Die ästhetische Funktion des Schleiers bei Petrarca wird ausführlich behandelt in Oster 2002, Kap. 2: »Si mi governa il velo«, 83–134.

21 Vgl. auch Noferi 1986, 9: »[...] questo doppio desiderio è in realtà uno solo: Laura è inattingibile sia in quanto oggetto dell'eros sia in quanto referente della parola che la parla: l'una inattingibilità è figura dell'altra, reversibilmente, e l'energia pulsionale circola in questa reversibilità [...].«

schaft – *di pensier in pensier, di monte in monte* – sind auch Gänge durch eine Landschaft der Sprache. Wie Laura ewig abwesend ist und dennoch eine unerschöpfliche Energie, so ist auch die Dichtung, die Idee der Dichtung, der Gegenstand einer unendlichen Annäherung. Es bedarf einer außerordentlichen Anstrengung, um die Poesie durch ihren Schleier, das heißt das *pensare* und seine zu prosaische Rationalität, hindurch zum Vorschein zu bringen. Wenn das Schreiben von Dichtung nicht mehr einfach ein Überfließen der Seele, sondern die Erfindung hochkomplexer Strukturen eines *pensare* ist, das sich selbst überschreitet, so bedeutet dies auch, dass der Leser gleichsam seine Lektüre neu erfinden muss. Petrarca lesen: Sind wir bereit, unsere Lesegewohnheiten zu ändern, um der Komplexität dieser Dichtung gerecht zu werden? Dies ist eine Frage, die Petrarca, 700 Jahre nach seiner Geburt, uns noch immer stellt.

## Bibliographie

- ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia*. Testo della Società Dantesca Italiana, 3 vol., Rimini 1986–1987
- ALIGHIERI, Dante, *Über das Dichten in der Muttersprache*. Aus dem Lateinischen übersetzt und erläutert von Franz Dornseiff und Joseph Balogh, Remagen 1966
- ALIGHIERI, Dante, *De vulgari eloquentia*, a cura di Pio Rajna, in: *Le opere di Dante*. Testo critico della Società Dantesca Italiana, a cura di M. Barbi, Firenze<sup>2</sup> 1960, 295–327
- BALDELLI, Ignazio, »Canzone« in: *Enciclopedia Dantesca*, seconda edizione riveduta, vol. 1, Roma 1984, 796–802
- BAROLINI, Teodolinda, »The Making of a Lyric Sequence: Time and Narration in Petrarch's Rerum vulgarium fragmenta«, in: *MLN* 104 (1989), 1–38
- NOFERI, Adelia, »Voluptas canendi, voluptas scribendi: divagazioni sulla vocalità in Petrarca«, in: *Paradigma* 7 (1986), 3–31
- OSTER, Patricia, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002
- PELOSI, Andrea, »La canzone italiana del Trecento«, in: *Mettrica* V (1990), 3–162
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano 2004
- PETRARCA, Francesco, *Ich bin im Sommer Eis, im Winter Feuer*. Zweisprachige Ausgabe, ausgewählt und übersetzt von Karlheinz Stierle, München 2004
- PICONE, Michelangelo [Hrsg.], *Lectura Petrarcae Turicensis: Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, Ravenna 2007
- ROBERTS, Helen I., »St. Augustine in ›St. Jerome's Study‹: Carpaccio's Painting and its Legendary Source«, in: *The Art Bulletin* 41 (1959), 283–297
- STAROBINSKI, Jean, *La transparence et l'obstacle*, Paris 1971
- STIERLE, Karlheinz, »Von Berg zu Berg. Die Energetik des Raums bei Dante und Petrarca«, in: Ders., *Das große Meer des Sinns. Hermeneutische Erkundungen in Dantes Commedia*, München 2007, 353–383
- STIERLE, Karlheinz, »A Manifesto of New Singing«, in: *Annali d'Italianistica* 22 (2004), 85–103
- STIERLE, Karlheinz, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003
- STIERLE, Karlheinz, »Das Sonett 131: ›Io canterei d'amor sì novamente‹«, in: Hempfer, Klaus W.; Regn, Gerhard [Hrsg.], *Petrarca-Lektüren*, Stuttgart 2003, 213–224
- STIERLE, Karlheinz, »Sprache und die Identität des Gedichts«, in: Ders., *Ästhetische Rationalität*, München 1997, 235–282





*Abb. 19: Porträt Petrarca*

PETRVS BEMBVVS PATRICIVS  
VENETVS CARDINALIS.



Abb. 20: *Porträt Bembo*

# Rainer Zaiser

## Dichterische Selbstreflexion in den Einleitungsgedichten von einigen italienischen Renaissance-»Canzonieri«

### 1. Einleitung

Es gibt in der Geschichte der frühen Neuzeit wohl kaum ein literarisches Werk des Mittelalters, das in seiner Wirkung eine ähnliche europäische Erfolgsgeschichte verzeichnen kann wie Petrarca's *Canzoniere*.<sup>1</sup> Dieses Werk avancierte zunächst in der italienischen Dichtung des 16. Jahrhunderts zu einem Muster der Nachahmung, das sich einen ebenbürtigen Rang unter den zunehmend favorisierten Dichtungsmodellen des klassischen Altertums sichern konnte. Während dabei die Lehre von den mustergültigen Werken der Antike weitgehend in dichtungstheoretischen Abhandlungen ausgearbeitet wurde,<sup>2</sup> entfaltete sich der Modellcharakter des *Canzoniere* vor allem in der dichterischen Praxis, und zwar nicht nur durch den bloßen Akt der Nachahmung, sondern auch durch die implizite, d.h. in den Gedichten selbst inszenierte Reflexion über diese Nachahmungspraxis. Damit ist im Kern bereits das Verfahren erklärt, das ich im Titel meines Beitrages als dichterische Selbstreflexion bezeichnet habe und das in der literaturwissenschaftlichen Beschreibungssprache noch eine ganze Reihe von anderen Termini kennt wie z.B. Autoreferentialität, Metatextualität oder »mise en abyme«. Ich will an dieser Stelle darauf verzichten, einen systematischen Überblick über diese Begriffe und die damit verbundenen Verfahrenstechniken zu geben.<sup>3</sup> Im Hinblick auf meinen Untersuchungsgegenstand möchte ich aber kurz die strukturellen Möglichkeiten skizzieren, die der lyrischen Gattung zur Verfügung stehen, um bestimmte Dichtungskonzepte in ihrem literarischen Diskurs zur Darstellung zu bringen. Ich werde für diese Möglichkeiten im Folgenden auch den Begriff der metapoetologischen Reflexion gebrauchen.

In der lyrischen Gattung kann die dichterische Selbstreflexion in der Rede des lyrischen Ichs enthalten sein, das nicht nur über die Welt und über sich

---

1 Einschlägig hierzu sind die Arbeiten von Baldacci 1957, Russo 1958; unter Berücksichtigung der europäischen Wirkung s. Wilkins 1950, Alonso 1959, Hoffmeister 1973, Keller 1974, Forster 1979, Hempfer/Regn 1993.

2 Vgl. hierzu u. a. Buck 1952, Weinberg 1961, Stillers 1988.

3 Vgl. hierzu u. a. Alter 1975, Fludernik 2003, Hempfer 1982, Kravar 1994, Schmelting 1978.



selbst sprechen kann, sondern auch über die Machart seiner Dichtung. Die dichterische Selbstreflexion kann aber auch indirekt erfolgen durch die Schaffung einer zweiten Diskursebene, vor deren Hintergrund die Rede des lyrischen Ichs poetologisch reflektiert wird. Diese Variante hört sich etwas komplizierter an, und sie ist es vor allem auch dann, wenn es um ihre Inszenierung in der lyrischen Gattung geht. Konkreter umsetzbar ist sie in den anderen literarischen Gattungen, wo sie entweder als Erzählung in der Erzählung oder als Theaterstück im Theaterstück realisiert sein kann und seit André Gide unter der Bezeichnung »mise en abyme« behandelt wird.<sup>4</sup>

Nichtsdestotrotz gibt es aber auch in der lyrischen Rede die Realisierungsmöglichkeit einer solchen Spiegelebene, allerdings nur mit Hilfe der Ressourcen anderer Texte oder – mit anderen Worten gesprochen – nur durch das Verfahren des intertextuellen Verweises. In diesem Fall wird in Form von Zitaten oder Anspielungen der Bezug zu einer zweiten Textebene hergestellt, die im Text selbst jedoch nur bruchstückhaft in Erscheinung tritt und in ihrer vollständigen Ausformulierung in einem vorgängigen Text zu finden ist, mit dem das lyrische Ich in einen Dialog treten möchte. Auch in diesem Fall könnte man von der Struktur einer »mise en abyme« sprechen, d.h. von einer wechselseitigen Bespiegelung von zwei oder eventuell auch mehreren Diskursebenen, falls sich die Bezugstexte potenzieren sollten. Und genau diese Möglichkeit der dichterischen Selbstreflexion nutzen die petrarkistischen »Canzonieri« des Cinquecento. Sie suchen die poetologische Auseinandersetzung mit Petrarca's *Canzoniere* als dem Bezugstext, den sie immer wieder durch intertextuelle Verweise wie Zitatfragmente oder Paraphrasen in ihrem eigenen Diskurs hervortreten lassen und damit eben nicht nur ihre Nachahmungsabsicht signalisieren, sondern vor allem auch ihre dichterische Eigenleistung in Szene setzen. Dies geschieht in prägnantester Ausprägung vor allem dort, wo eine solche Absicht schon durch ihre Positionierung den höchsten Grad an Aufmerksamkeit erreichen kann: in den Einleitungsgedich-

---

4 Vgl. hierzu Gide 1948, 41: »J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Méniñes* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans *la Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans la *Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second ›en abyme‹.« Vgl. auch die klassische Studie hierzu von Dällenbach 1977.

ten, den Proömien. Ich will meine Betrachtungen im Folgenden auf diese exponierten Stellen konzentrieren, weil sich dort zumeist die poetologische Programmatik verdichtet, auf deren Grundlage sich der lyrische Diskurs eines Werkes entfaltet. Bevor wir uns der Analyse von einigen Proömiasonetten der italienischen Renaissance-»Canzonieri« zuwenden, will ich kurz die wichtigsten poetologischen Merkmale von Petrarcas *Canzoniere* in Erinnerung rufen.

## 2. Petrarca

Petrarcas *Canzoniere* erzählt eine Liebesgeschichte, die durch die Reihenfolge der Texte, die in diesem Gedichtzyklus versammelt werden, suggeriert wird.<sup>5</sup> In der Liebeskonzeption des Werkes zeichnet sich dabei eine gewisse Bipolarität ab, die im Schwanken zwischen der irdischen Liebe, das heißt dem sinnlichen Begehren der donna Laura, und der himmlischen Liebe, das heißt der christlichen Liebe zu Gott, begründet liegt. Und genau diese Bipolarität wird bereits im Einleitungsgedicht des *Canzoniere* thematisch gemacht und dabei gleichzeitig über die Voraussetzungen des Dichtens reflektiert. Formal ist die metapoetologische Reflexion hier direkt in den Diskurs des lyrischen Ichs eingeschrieben. Betrachten wir zunächst den Wortlaut des Sonetts:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
in sul mio primo giovenile errore  
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono:

del vario stile in ch'io piango et ragiono,  
fra le vane speranze e 'l van dolore,  
ove sia chi per prova intenda amore,  
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto  
favola fui gran tempo, onde sovente  
di me medesmo meco mi vergogno;

5 Hempfer und Regn haben dieses »Ereignissubstrat« als ein konstitutives Merkmal der *Canzoniere*-Struktur beschrieben und in den Katalog der unveräußerlichen Merkmale des petrarkistischen Systems aufgenommen, in das sich zumindest die meisten italienischen »Canzonieri« der Renaissance einschreiben. Vgl. Hempfer 1987, 253–277, vor allem 266, und Regn 1987, vor allem das Kapitel »Die typischen Konstituenten des äußeren Ereignissubstrates der petrarkistischen Geschichte«, 32–36.

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,  
 e 'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente  
 che quanto piace al mondo è breve sogno.

(Petrarca, *Canzoniere*, I)<sup>6</sup>

Gleich im ersten Vers versteckt sich hinter der Formulierung »rime sparse« eine metapoetologische Äußerung, die in der Übersetzung von »verstreuten Versen« mit der Bedeutung des eigentlichen, von Petrarca selbst gewählten Titels des Werkes korrespondiert, das heißt mit dem Sinn von *Rerum vulgarium fragmenta*, Bruchstücke volkssprachlicher Dinge. Mit diesem Bild des Fragmentarischen wollte Petrarca darauf aufmerksam machen, dass seine vulgärsprachliche Dichtung mit der Vollkommenheit der lateinischen nicht konkurrieren kann und deshalb schon aus rein sprachlichen Gründen auf den Status des Unvollendeten oder eben des Bruchstückhaften reduziert bleiben muss.

Inhaltlich wird in den beiden Quartetten der Gegenstand der Gedichtsammlung umrissen: die Liebe. Die Anrede »Voi ch'ascoltate« im Sonettauftakt ist nämlich an jene gerichtet, die im siebten Vers durch »chi per prova intenda amore« spezifiziert werden, also jene, die aus Erfahrung etwas von Liebe verstehen. Auffallend ist, dass die Liebe dabei durchweg negativ konnotiert wird als Ursache für Seufzer (»sospiri«), Irrtümer (»errore«), vergebliche Hoffnungen und vergebliches Leid (»vane speranze« und »van dolore«). Syntaktisch werden diese negativen Auswirkungen der Liebe umklammert von der Anrede im ersten Vers und ihrer Fortführung im siebten und achten Vers, auch wenn diese Fortführung durch ein Anakoluth bewerkstelligt wird, d.h. durch einen Bruch in der grammatischen Korrektheit der Syntax. Das »Voi ch'ascoltate« findet nicht die von der Grammatik geforderte Fortsetzung in einer weiteren Anredeform der zweiten Person Plural, sondern lediglich eine gedankliche Fortsetzung in der Evokation all jener, die die Liebe selbst erfahren haben. Alfred Noyer-Weidner<sup>7</sup> hat hervorgehoben, dass die durch das Anakoluth und die Hypotaxe bewirkte schwierige Syntax in der klassischen Rhetorik als Zeichen für ein hohes Stilniveau gegolten habe. Daraus folgert er, dass Petrarca mit der komplexen Rhetorik der Quartette das aus der volkssprachlichen Tradition stammende Sonett als literarische Gattung aufwerten wollte. Demnach rivalisiert also der Verfasser des *Canzoniere* mit der antiken Dichtungstradition und strebt letztlich auch für sein von ihm vordergründig abqualifiziertes vulgärsprachliches Werk eine hohe dichterische Weihe an.

In den beiden Terzetten werden dann die negativen Kennzeichnungen der Liebe noch verschärft: Sie wird als schändlich bezeichnet (»mi vergogno«), als Phantasma oder Verblendung (»il vaneggiar«) bloßgestellt oder als kur-

---

6 Zitiert nach Petrarca 1996.

7 Vgl. Noyer-Weidner 1985.



zes, irdisches Vergnügen («quanto piace al mondo è breve sogno») entlarvt, dem nur mit Reue zu begegnen ist («il pentérsi»). Der gedrechselte Stil der Quartette ist dagegen in den Terzetten wieder zurückgenommen. Im fünften Vers thematisiert Petrarca diesen Stilwechsel sogar selbst durch den Hinweis auf den »vario stile«, den sein lyrisches Ich verwendet.

Alfred Noyer-Weidner hat für diesen Stilwechsel die Begründung gefunden, dass Petrarca in den Terzetten den »sermo humilis« aus der christlichen Rhetorik des Mittelalters übernommen habe, also den einfachen Redeschmuck als Zeichen der Demut vor Gott. Diese These scheint mir plausibel zu sein, denn sie korrespondiert mit dem Scham- und Reuemotiv, das die Terzette inhaltlich beherrscht und das in vielen weiteren Gedichten des *Canzoniere* zyklisch wiederkehrt. Im Einleitungsgedicht betrachtet der Sprecher seine Laura-Liebe bereits aus der Retrospektive und erklärt sie dabei zu einem jugendlichen Irrtum, der ihm nachträglich noch die Schamröte ins Gesicht treibt. Der Laura-Liebe wird damit der Makel einer christlichen Verfehlung zugeschrieben, die in eine illegitime Rivalität mit dem moraltheologischen Gebot der Gottesliebe geraten ist.

Vor dem Hintergrund dieser Liebespoetik möchte ich im Folgenden nun die Spiegelbilder herausarbeiten, die in den Einleitungsgedichten von einigen Renaissance-»Canzonieri« in Kongruenz und Konkurrenz zu Petrarcas Proömium entworfen wurden. Beginnen möchte ich mit dem frühesten Zeugnis, das noch aus dem Quattrocento stammt und sehr schnell nach der ersten, im Jahre 1470 erfolgten Drucklegung des *Canzoniere* erschienen ist. Es handelt sich um Matteo Boiardos *Amorum Libri*, die zum ersten Mal 1476 veröffentlicht wurden.

### 3. Boiardo

Amor, che me scaldava al suo bel sole  
nel dolce tempo de mia età fiorita,  
a ripensare ancora oggi mi invita  
quel che allora mi piacque, ora mi dole.

Così raccolto ho ciò che 'l pensier fole  
meco parlava a l' amorosa vita,  
quando, con voce or leta or sbigotita,  
formava sospirando le parole.

Ora de amara fede e dolci inganni  
l'alma mia consumata, non che lassa,  
fuge sdegnosa il puerile errore.

Ma, certo, chi nel fior de' soi primi anni  
sanza caldo de amore il tempo passa,  
se in vista è vivo, vivo è sanza core.

(Boiardo, *Amorum Libri*, I, 1)<sup>8</sup>

Boiardos Proömium weist kein direktes Zitat aus dem Einleitungsgedicht des *Canzoniere* auf, und dennoch sind die Spuren des Prätextes fast in jeder Verszeile präsent. Sehr nahe am Zitat ist die Formulierung »il puerile errore« (Vers 11), die auf Petrarcas »giovenile errore« (Vers 3) verweist. Darüber hinaus fällt die Dichotomie von einst und jetzt auf, die die Liebe vom Standpunkt des Sprechers aus betrachtet zu einem vergangenen Ereignis werden lässt, zu dem das lyrische Ich wie das entsprechende Pendant Petrarcas nunmehr ein distanzierteres Verhältnis hat: »Quel che allora mi piacque, ora mi dole«, bekennt es in Verszeile 4. Die vergangene Liebe wird also auch von Boiardos lyrischem Ich aus der Retrospektive einer kritischen Revision unterzogen. Was einst sein »pensier fole« (Vers 5), sein liebesverwirrter Geisteszustand, »con voce or leta or sbigotita« (Vers 7), mit Freude und Bestürzung zur Sprache brachte, wird jetzt noch einmal zusammengetragen und bewertet. Damit sind wiederum zwei Anspielungen auf die Ausgangssituation des *Canzoniere* gegeben. Zum einen stellt Boiardos lyrisches Ich seine Liebesgedichte in den Kontext einer paradoxalen Gefühlsschwankung, die auch in Petrarcas Gedichten immer wieder anzutreffen ist. Zum anderen hat das lyrische Ich diese Liebesgedichte offensichtlich erst jetzt aus der Rückschau zu einer Sammlung zusammengestellt. Dabei rückt auch der Verfasser der *Amorum Libri* die Liebe seines lyrischen Ichs aus der Retrospektive in das Licht einer jugendlichen Verfehlung, ja er radikalisiert dieses Urteil sogar noch mit dem Ausdruck der höchsten Verachtung: »sdegno[s]« (Vers 7) distanziert sich jetzt das lyrische Ich von seinem ehemaligen Liebesverlangen. Allerdings wird dabei an keiner Stelle des Sonetts in irgendeiner Form eine moralische Bewertung vorgenommen, die auf den christlichen Hintergrund des Petrarca-Proömiums verweisen und das sinnlich-körperliche Liebesbegehren mit dem Makel der verwerflichen Sünde belasten würde. Die »amara fedec«, d.h. der Verlust des Vertrauens in die Liebe, und die »inganni«, die Illusionen, können letztlich nur als die Enttäuschungen über eine unaufrichtige Liebe entschlüsselt werden. Dadurch wird aber die Liebe nicht grundsätzlich in Abrede gestellt. In den Terzetten wird vielmehr deutlich, dass das lyrische Ich trotz seiner aufgezehrten Seele die Enttäuschungen der Liebe als süße Enttäuschungen, will heißen als lohnendes Erlebnis, in Erinnerung behalten hat, so dass der Liebe am Schluss geradezu ein legitimer Platz im Erfahrungsschatz der Jugendjahre eingeräumt wird. Wer die Erfahrung der Liebe in dieser Phase seines Lebens nicht gemacht hat – so lautet das

---

8 Zitiert nach Boiardo 1990.

Fazit des Boiardo-Gedichtes –, der hat ein Dasein ohne Herz oder ohne Leben geführt.

An keiner Stelle ist in Boiardos Proömium somit eine Spur von Reue oder gar Scham über die gemachte Liebeserfahrung zu erkennen. Das Leid, mit dem das lyrische Ich auf die vergangene Liebe zurückblickt («mi dole» in Vers 4), ist hier allenfalls im Sinne eines nostalgischen Schmerzes zu verstehen, der mehr die Bedeutung des Bedauerns als jene der Zurückweisung hat. Boiardo übernimmt damit in seinem Einleitungsgedicht aus Petrarcas Proömium zwar gewisse Zitat- und Gedankenfragmente, mit denen er den Referenztext ins Bewusstsein des Lesers hebt. Das entlehnte sprachliche und stoffliche Material erfährt dann aber auf der semantischen Ebene eine völlige Neusetzung. Die Liebe wird hier von ihrer Sündhaftigkeit freigeschrieben und ins Zentrum einer notwendigen Lebenserfahrung gestellt. Der moraltheologische Konflikt, in den Petrarca Laura-Liebe gerät, hat bei Boiardo damit seine Valenz verloren. Der petrarkistische Liebesdiskurs tritt mit Boiardo in den humanistischen Kontext der frühneuzeitlichen Hofkultur ein,<sup>9</sup> die die Weiterentwicklung des Petrarkismus im Cinquecento nachhaltig mitbestimmen wird. Die Fundamente für diese Entwicklung hat aber letzten Endes nicht Boiardo gelegt, sondern Pietro Bembo, dem wir uns jetzt zuwenden wollen.

#### 4. Bembo

Bembos Bedeutung im Kontext des Petrarkismus liegt zunächst einmal darin, dass er die erste kommentierte *Canzoniere*-Ausgabe besorgte, die im Jahre 1501 erschienen ist. Darüber hinaus schrieb er aber auch selbst in Anlehnung an Petrarca eine Gedichtsammlung, die er unter dem Titel *Rime* 1530 zum ersten Mal veröffentlichte. Bereits das Einleitungsgedicht zu dieser Sammlung zeigt nicht nur Bembos Nachahmungsabsicht, sondern auch die dichterischen Differenzqualitäten, mit denen er sich von seinem Vorbild absetzt:

9 Im Kontext ihrer jeweiligen Tasso-Studien haben Noyer-Weidner und Regn auf diese humanistische bzw. diesseitsbezogene Aufwertung der Liebe im Einleitungsgedicht von Boiardo aufmerksam gemacht: vgl. Noyer-Weidner 1983, zu Boiardo 186–187, und Regn 1987, 81–82. Hugo Friedrich hat in seinem Boiardo-Kapitel vor allem den mondänen Einfluss der höfischen Kultur auf das Schaffen des Dichters hervorgehoben. Boiardo wirkte als Hofpoet am Fürstenhof von Ferrara (vgl. Friedrich 1964, 281–283). Boiardos Toleranz gegenüber den sinnlichen Liebeserfahrungen im Jugendalter wird schließlich auch von Baldassare Castiglione in seiner höfischen Liebesethik wieder aufgenommen: »Dico adunque che, poiché la natura umana nella età giovanile tanto è inclinata al senso, conceder si po al cortegiano, mentre che è giovane, l'amar sensualmente [...]« (Castiglione 1960, 348).

Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra,  
ch'i' ebbi a sostener molti e molti anni  
e la cagion di così lunghi affanni,  
cose prima non mai vedute in terra.

Dive, per cui s'apre Elicona e serra,  
use far a la morte illustri inganni,  
date a lo stil, che nacque de' miei danni,  
viver, quand'io sarò spento e sotterra.

Ché potranno talor gli amanti accorti,  
queste rime leggendo, al van desio  
ritoglièr l'alme col mio duro exempio,

e quella strada, ch'a buon fine porti,  
scorger da l'altre, e quanto adorar Dio  
solo si dee nel mondo, ch'è suo tempio.

(Bembo, *Rime*, I)<sup>10</sup>

Auch in diesem Gedicht wird der intertextuelle Bezugsrahmen durch einige Zitatfragmente oder situative Anspielungen aufgerufen. Gleich im ersten Vers erinnert die Formel »Piansi e cantai« an die fünfte Verszeile von Petrarca's Einleitungsgedicht: »del vario stile in ch'io piango e ragiono«, wobei das Verb »ragionare« wie das von Bembo gewählte Verb »cantare« auf den Vorgang des Sprechens über die Liebe bezogen ist. Im ersten Terzett richtet Bembo dann seine Verse an die »amanti accorti«, an die »gewarnten Liebenden«, die mit jener Leserschaft Petrarca's korrespondieren, die aus Erfahrung etwas von Liebe versteht. In der letzten Strophe scheint Bembo schließlich ein ähnlich unbeflecktes Gegenbild zur irdischen Liebe entwerfen zu wollen wie Petrarca, wenn er die Liebe zu Gott als den einzig richtigen Weg im Leben zu favorisieren versucht: »adorar Dio solo si dee nel mondo«.

Die hier aufgezählten *Canzoniere*-Reminiszenzen dienen aber auch in Bembo's Gedicht lediglich dazu, den Bezugstext noch einmal zu vergegenwärtigen, um dann vor dessen Hintergrund eine ganz andere poetologische Strategie zu entwickeln. Auch in diesem Fall hat bereits Alfred Noyer-Weidner einige stilistische Differenzen zu Petrarca's Dichtungsansprüchen herausgearbeitet.<sup>11</sup> Der »Piansi e cantai«-Auftakt des Bembo-Sonetts stellt zwar eine zitathafte Anspielung auf das Petrarca-Proömium dar, Petrarca verwendet die Verben »piangere« und das von ihm bevorzugte »ragionare« jedoch intransitiv, während Bembo seine Verben transitiv gebraucht mit den Akkusativobjekten »strazio« und »aspra guerra«. Dieser philologische Befund hat nun nach Noyer-Weidner insofern eine eminent poetologische Bedeutung, als Bembo damit nicht nur Petrarca zitiert, sondern auch eine For-

---

<sup>10</sup> Zitiert nach Bembo 1966.

<sup>11</sup> Vgl. Noyer-Weidner 1974.

mel, die für den Anfangsvers des antiken Epos charakteristisch ist. Verwiesen sei hier nur auf den berühmten Anfang von Vergils *Aeneis*: »Arma virumque cano«. Der Bezug zum Epos setzt sich zu Beginn des zweiten Quartetts im Anruf der Göttinnen fort, die sich auf dem Berg Helikon befinden. Damit sind natürlich die Musen gemeint, deren Anruf zum feststehenden Ritual des Epenanfangs gehört.<sup>12</sup>

Die in Bembos Sonett eingeschriebenen Anspielungen auf die antike Epen-tradition erfüllen nach Noyer-Weidner zwei wesentliche poetologische Funktionen.<sup>13</sup> Erstens dienen sie dazu, die Gattung des Sonetts durch die Inanspruchnahme von Dichtungselementen der höchsten antiken Gattung zu nobilitieren. Und zweitens sollen sie Petrarcas Einleitungsgedicht, das durchaus dasselbe Ziel verfolgt, in dieser Hinsicht noch übertrumpfen. Neben diesen von Noyer-Weidner herausgearbeiteten Stiltechniken, die in den Dienst der *aemulatio* gestellt werden, markiert Bembos Proömium aber auch auf der inhaltlichen Ebene eine bemerkenswerte Differenz zur Liebespoetik des *Canzoniere*. Der Gott, der im letzten Terzett ins Spiel gebracht wird, ist nämlich nicht mit dem christlichen Gott identisch. Die weitere Lektüre der *Rime* wird vielmehr zeigen, dass die Verehrung des Göttlichen bei Bembo auf ein platonisches Liebesideal bezogen ist, das das sinnlich-körperliche Liebesverlangen in einen ganz anderen ethischen Kontext stellt, als es die moraltheologischen Implikationen von Petrarcas *Canzoniere* tun. Bembos Liebessemantik ist adaptiert an die höfischen Liebestheorien der Renaissance. Dort wird die Liebe zu einem geistigen Projektionsraum, den die höfische Gesellschaft zum Ausgangspunkt der Kultivierung ihrer eigenen sozialen Distinktion macht. Deshalb sieht Bembos lyrisches Ich auch keinen Grund, seine Liebe zu bereuen. Das Sprechen über die Liebe ist nunmehr zu einer geistigen Übung geworden, die die Sprache und das sittsame Verhalten des Hofmanns reflektiert.

## 5. Gaspara Stampa

Ich will jetzt zu einer weiteren Variante des italienischen Petrarkismus übergehen, die sich auf der Ebene der Liebespoetik nicht nur weit über Petrarca, sondern auch über Boiardo und Bembo hinauswagt. Sie stammt aus der Feder der wohl bekanntesten Petrarkistin des Cinquecento, Gaspara Stampa. Ihr »Canzoniere« wurde unter dem Titel *Rime* 1554 posthum von ihrer Schwester Cassandra veröffentlicht. Die Dichterin setzt die nunmehr bereits etablierte Tradition fort und macht den Eröffnungstext ihrer Gedichtsammlung zum Ort der dichterischen Selbstreflexion. Sie tritt dabei in einen unverkennbaren Dialog mit Petrarcas Einleitungssonett, wie es bereits deutlich aus dem ersten Vers hervorgeht:

<sup>12</sup> Vgl. hierzu Curtius 1993, 247–252.

<sup>13</sup> Vgl. Noyer-Weidner 1974, 344–345 und 354.

Voi ch'ascoltate in queste meste rime,  
in questi mesti, in questi oscuri accenti  
il suon degli amorosi miei lamenti,  
e de le pene mie tra l'altre prime,

ove fia chi valor apprezzì e stime,  
gloria, non che perdon, de' miei lamenti  
spero trovar fra le ben nate genti,  
poi che la lor cagione è sì sublime.

E spero ancor che debba dir qualcuna:  
Felicissima lei, da che sostenne  
per sì chiara cagion danno sì chiaro!

Deh, perché tant'amor, tanta fortuna  
per sì nobil signor a me non venne,  
ch'anch'io n'andrei con tanta donna a paro?

(Gaspara Stampa, *Rime*, I)<sup>14</sup>

Gleich im »Voi ch'ascoltate«-Auftakt wird der Beginn von Petrarcas Einleitungsgedicht wörtlich zitiert. Selbst die Anakoluth-Konstruktion wird beibehalten. Die Hörschaft, die angeredet wird, wird in Vers 5 mit »ove fia chi valor apprezzì e stime« wieder aufgenommen. Darüber hinaus erinnert natürlich die Formulierung »meste rime« im ersten Vers sofort an die »rime sparse« Petrarcas. Semantisch ist der Begriff der »rime« bei Gaspara Stampa allerdings ganz anders konnotiert. Das Attribut »mesto« verweist auf den Klagecharakter der Gedichtsammlung, der durch die Worte »lamenti« und »pene« im ersten Quartett noch weiter unterstrichen wird.

Im zweiten Quartett begegnet uns ein weiteres Zitat aus Petrarcas Einleitungsgedicht, das aber auch hier in einen ganz anderen Bedeutungszusammenhang gestellt wird. Es handelt sich um die Formulierung »non che perdon« (Vers 6), die bei Petrarca in einem christlichen Kontext steht. Nicht nur Verzeihen, sondern Mitleid und Erbarmen erhofft der Verfasser des *Canzoniere* von seinen Lesern. Gaspara Stampa schwächt die Bitte um Verzeihung dagegen aus einem ganz anderen Grund ab, der nichts mehr mit christlicher Demut, sondern eher mit dichterischem Hochmut zu tun hat. Sie erhofft, durch ihre Verse das zu erlangen, was Petrarca allenfalls verschleiert einzuräumen wagt, nämlich Ruhm, und sie wendet sich deshalb an eine ganz bestimmte Leserschaft, an die »ben nati genti«, an die wohlhabenden, kultivierten Leute, die den poetischen Wert ihrer Verse zu erkennen und zu schätzen wissen. Der Anspruch auf die »gloria«, die die Sprecherin mit ihrem Dichten erreichen will, lässt natürlich auch das Reuemotiv hinfällig werden, mit dem Petrarca sein Dichten über die Liebe einleitet und begründet. Ganz im Gegensatz zu der moralischen Brandmarkung der Liebe durch ihren Vorgänger

---

14 Zitiert nach Stampa 1994.



erfährt das sinnliche Begehren bei Gaspara Stampa eine ausgesprochen affirmative Bewertung, denn die Sprecherin fordert ihre Leserschaft dazu auf, sie um ihre Liebe zu beneiden. Sie wendet sich dabei explizit an ein weibliches Publikum: »qualcuna« soll ihr bewundernd zurufen »Felicissima lei«, und dies, obwohl sie die Liebe als ein Leiden, als ein »danno« erfährt. Selbst im Zustand des Liebesschmerzes gewinnt Gaspara Stampa der Liebe folglich noch eine positive, ja geradezu beneidenswerte Seite ab und adelt sie zum sublimen Gegenstand: »la lor cagione è sì sublime« (Vers 8), die Ursache der Klagen sei so erhaben, dass es sich lohne, die damit verbundenen Leiden einzugehen.<sup>15</sup> Die Liebe ist hier also weder mit dem Makel der Sünde behaftet noch wird sie als eine vergebliche Sehnsucht bloßgestellt, sondern sie wird bedingungslos als das Ziel aller Mühen gefeiert.

## 6. Torquato Tasso

Bevor wir eine ganz andere weibliche Replik auf Petrarcas Einleitungssonett betrachten wollen, nämlich jene von Isabella Andreini, möchte ich auf Tassos Proömium zu seinen *Rime*, die 1591 zum ersten Mal erschienen sind, eingehen, und zwar nicht nur der Chronologie zuliebe, sondern auch deshalb, weil Tasso bereits jene Transformationen des Petrarkismus erkennen lässt, die Isabella Andreini noch übertreffen wird. Bereits die poetologische Selbstreflexion von Tassos Einleitungsgedicht muss vor dem Horizont von drei Bezugstexten gelesen werden. Neben Petrarcas Proömium klingen in diesem Text nämlich auch die Eröffnungssonette von Bembos *Rime* und von Boiardos *Amorum Libri* an:

Vere fūr queste gioie e questi ardori  
 ond'io piansi e cantai con vario carme,  
 che poteva agguagliar il suon de l'arme  
 e de gli eroi la gloria e i casti amori;

15 Vgl. zu den hier aufgeführten Interferenzen zu Petrarcas Einleitungsgedicht und der damit verbundenen Positivierung der Liebe bei Gaspara Stampa auch Kablitz 1992, 396–400. Kablitz weist sogar nach, dass Ansätze dieser Positivierung und des Neidmotivs bereits in der ambivalenten Liebessemantik des *Canzoniere* verbürgt sind und dass sich damit die Dichterin trotz ihrer offenkundigen Distanznahme zu Petrarca im Endeffekt in der »vicenda amorosa« des *Canzoniere* zurückversichert. Dieser Widerspruch wird allerdings erklärbar, wenn man davon ausgeht, dass Gaspara Stampa, um die Affirmation des eigenen Liebeskonzepts nicht zu gefährden, bei dieser Rückversicherung das Stigma der Sündhaftigkeit einfach ausblendet, das im *Canzoniere* letztlich auch dort noch nachhallt, wo das lyrische Ich seiner Laura-Liebe bedenkenlos verfällt.

e se non fu de' piú ostinati cori  
ne' vani affetti il mio, di ciò lagnarme  
già non devrei, ché piú laudato parme  
il ripentirsi, ove onestà s'onori.

Or con l'esempio mio gli accorti amanti,  
leggendo i miei diletti e 'l van desire,  
ritolgano ad Amor de l'alme il freno.

Pur ch'altri asciughi tosto i caldi pianti  
ed a ragion talvolta il cor s'adire,  
dolce è portar voglia amorosa in seno.

(Tasso, *Rime*, I)<sup>16</sup>

Der Liebesdiskurs scheint hier auf den ersten Blick recht konfliktreich und widersprüchlich zwischen Reue und Affirmation ausgeführt zu sein. Ein klareres Profil erhält Tassos Liebespoetologie erst vor dem Hintergrund seiner Bezugstexte.<sup>17</sup> Zitathaft eingeschrieben sind in das Tasso-Sonett zunächst die Verweise auf Bembo und Petrarca. Im ersten Quartett werden mit der Formulierung »piansi e cantai« gleichermaßen beide Vorgänger anzitiert. In der semantischen Verwendung der beiden Verben tritt Tasso dabei in einen ausgleichenden Dialog mit den beiden Referenztexten. Bembo gebraucht die beiden Verben im Sonettauftakt im Stile eines Epenanfangs. Tasso nimmt diesen präventösen Auftakt zunächst wieder zurück, indem er die Verben »piansi e cantai« wieder intransitiv gebraucht und in denselben semantischen Kontext stellt wie Petrarca.<sup>18</sup> Tassos »piansi e cantai con vario carne« nimmt nämlich annähernd den Wortlaut der fünften Verszeile aus Petrarcas Einleitungsgedicht wieder auf. Tassos »carne« ist in diesem Zusammenhang nichts anderes als ein erleseneres Wort für »stile«. Allerdings bleibt dann im zweiten Teil des Quartetts der Vergleich mit dem Epos dennoch nicht aus. Der Stil seiner *Rime*, so formuliert Tasso hier, könne sich durchaus zu jenem Rang erheben, der dem Gesang über die Waffen, den Ruhm und die Liebe der großen Helden eigen sei. Diese Paraphrase ist natürlich auf die Gattung des Epos bezogen, in der Tasso ja selbst genügend praktische Erfahrung besaß. Der Vergleich mit dem Epenstil ist hier ganz eindeutig als eine Replik auf den Dichtungsanspruch von Bembo zu lesen, gleichzeitig nimmt Tasso aber auch eine Relativierung dieses Anspruches vor. Er sieht nämlich die epische Stilhöhe lediglich als eine Möglichkeit im lyrischen Diskurs, mit dem mittleren Stil abzuwechseln. Damit wirkt Tassos Proömium wie ein Korrek-

---

16 Zitiert nach Tasso 1981.

17 Vgl. hierzu Noyer-Weidner 1983, der als Erster die Bezüge zu Bembos Proömium wie auch zu Boiardos Einleitungsgedicht und ihre entsprechende Funktion detailliert und überzeugend herausgearbeitet hat. Meine Ausführungen hierzu stützen sich im Wesentlichen auf die Ergebnisse von Noyer-Weidners Untersuchung.

18 Vgl. hierzu Noyer-Weidner 1983, 180–181.

tiv von Bembo Dichtungsanspruch und weist auf Petrarca's Poetik des »vario stile« zurück.<sup>19</sup>

In der zeitlichen Spannbreite zwischen Bembo und Tasso, das heißt zwischen Anfang und Ende des Cinquecento, nimmt der Petrarkismus folglich eine bemerkenswerte Entwicklung. Bembo versucht, Petrarca zu übertrumpfen, indem er den Dichtungsanspruch der Lyrik noch höher schraubt, als dies sein Vorbild tut, während Tasso Bembo zu übertrumpfen versucht, indem er den Dichtungsanspruch des authentischen *Canzoniere* wieder in seine Rechte versetzt. Der Petrarkismus läuft letzten Endes in einem Spiel aus, das fast schon denselben zyklischen Charakter hat wie die Strukturen der »Canzonieri« selbst.

Im zweiten Quartett rückt das Thema der Liebe in den Vordergrund, das wieder stärker an Petrarca's Liebessemantik angelehnt ist. Bembo hatte die moralische Dimension der Laura-Liebe ausgeblendet, die Tasso durch das »ripentirsi« in der 4. Verszeile wieder aufgreift. Tasso gibt der Reue aber einen neuen Stellenwert. Während Petrarca die sinnlich-körperliche Liebe in ihrer Unverträglichkeit mit gewissen christlichen Moralvorstellungen brandmarkt, erkennt der Hofdichter Tasso in der sinnlichen Hingabe an die Liebe einen Verstoß gegen den Sitten- und Ehrenkodex der höfischen Gesellschaft. Das »ripentirsi« wird unverkennbar auf die Verletzung von bestimmten Anstandsregeln bezogen, denn die Reue wird dort eingeklagt, »ove onestà s'onori« (Vers 8), wo es die Ehre gebietet. Mit diesem Ort sind natürlich die Fürstenhöfe des Cinquecento gemeint, wo die Liebe als ein rituelles Spiel gepflegt wurde und an den Geist des Neoplatonismus angeglichen war. Trotz des anzitierten Reue-Motivs ist Tasso damit in seiner Liebespoetologie Bembo letztlich näher als Petrarca. Aber auch diese Nähe gilt es gleich wieder zu relativieren, denn Tasso bewertet die sinnliche Liebe, die er zugunsten der platonischen zurückweist, nichtsdestotrotz viel positiver als sein Vorgänger Bembo. Gleich am Anfang des Sonetts werden mit den »gioie« und den »ardori« nur die positiven Seiten der Liebe hervorgehoben, die im ersten Terzett noch einmal durch den Hinweis auf die »diletti« aufgenommen werden. Das Exemplum, das Tasso mit seinen Versen statuieren will, besteht im Wesentlichen in der moralischen Leitidee, die »diletti« noch rechtzeitig zu zügeln, das heißt Amor zu bremsen, wie es wörtlich in dem »freno« in Vers 11 zum Ausdruck kommt. Im Schlussvers »dolce è portar voglia amorosa in seno« findet noch einmal eine dezidierte Affirmation des zu überwindenden Liebesbegehrens statt. Mit dieser positiven Perspektivierung der sinnlichen Liebe zu einem legitimen Bestandteil der menschlichen Lebenserfahrung rückt dann das Proömium aus Boiardo's *Amorum Libri* in den Horizont von Tasso's Liebes-

<sup>19</sup> Vgl. hierzu Noyer-Weidner 1983, 182–183.

poetik ein.<sup>20</sup> Während Boiardo die Überwindung des jugendlichen Liebesbegehrens noch zum Zeichen eines moralischen Reifungsprozesses erhebt, macht Tasso die Verabschiedung von der Sinneslust eher zu einem sozialen Gebot. Sie entspricht dem geistig-kultivierten Umgang mit der Liebe in der höfischen Gesellschaft, in der schließlich am Ausgang des Cinquecento die raffinierte Rede über die Liebe wichtiger geworden war als das Ausschreiten ihrer psychologischen Wirkungen, wie dies Petrarca noch tat. Und genau diese Tendenz zum Spiel mit den Formen der Liebe macht das Tasso-Sonett auf der poetologischen Ebene sinnfällig. Tasso versammelt in seinem Einleitungsgedicht die verschiedenen Sprechweisen über die Liebe, die Petrarca in seinem *Canzoniere* gesetzt hat und die Petrarkisten wie Boiardo und Bembo fortgeschrieben und variiert haben. Gleichzeitig hebt er durch dieses Anzitieren von verschiedenen Bezugstexten die ästhetische Verselbstständigung des petrarkistischen Dichtens hervor. Tassos Gedicht ist mosaikartig aus verschiedenen intertextuellen Versatzstücken hervorgegangen und illustriert damit allein schon den fiktiven Charakter der besungenen Liebeserfahrung. Der ostentative Hinweis auf die »vere gioie« im Sonettauftakt, der den Realitätscharakter der Liebeserfahrung signalisieren will, wird vor diesem Hintergrund für jeden Leser zum Ironiesignal, der das intertextuelle Gewebe des Sonetts zu entflechten weiß. Dieses fiktionale Spiel mit den Elementen des Petrarkismus, das Tasso hier noch geflissentlich zu verschleiern versucht, wird Isabella Andreini ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen von Tassos *Rime* im Einleitungsgedicht zu ihrem »Canzoniere« geradezu ostentativ freilegen.

## 7. Isabella Andreini

Isabella Andreini stammt aus der berühmten Schauspielerfamilie Andreini, die sich in der zweiten Hälfte des Cinquecento um die Etablierung der *Commedia dell'arte* verdient gemacht hat. Isabella war selbst Schauspielerin und im Einleitungssonett zu ihren *Rime*, die 1601 zum ersten Mal erschienen sind, präsentiert sie sich geradezu als eine Vertreterin ihres Berufsstandes<sup>21</sup> und zeigt, dass sie in der Lage ist, die Rollentexte der petrarkistischen Liebe in beliebiger Variation abzurufen:

S'alcun fia mai che i versi miei negletti  
 legga, non creda a questi finti ardori;  
 ché ne le scene imaginati amori  
 usa a trattar con non leali affetti,

---

20 Vgl. hierzu auch die Hinweise auf das Boiardo-Proömium bei Noyer-Weidner 1983, 194, und Regn 1987, 81–82.

21 Vgl. zum Theaterbezug von Isabella Andreinis *Rime* im Allgemeinen und ihres Einleitungsgedichtes im Besonderen Brandt 2002, vor allem das Kapitel »Grenzüberschreitungen – der Theaterbezug der *Rime*«, 90–117.

con bugiardi non men, con finti detti,  
de le Muse spiegai gli alti furori,  
talor piangendo i falsi miei dolori,  
talor cantando i falsi miei diletti.

E come nei teatri or donna ed ora  
uom fei, rappresentando in vario stile  
quanto volle insegnar Natura ed Arte;

così la stella mia seguendo ancora,  
di fuggitivi età nel verde aprile  
vargai con vario stil ben mille carte.

(Isabella Andreini, *Rime*, I)<sup>22</sup>

Isabella Andreini macht hier das fiktive Rollenspiel der Theaterbühne (»ne le scene«, Vers 3) zur Metapher der lyrischen Sprechweisen. Ob Mann oder Frau, ob Schmerz oder Freude, ob Klage oder Jubelgesang, alle Positionen sind in ihrem Liebesdiskurs beliebig austauschbar, weil sie zu bloßen Repräsentationsformen geworden sind, die kein authentisches Durchleben einer »vicenda amorosa« bezeugen wollen, sondern ein fiktionales Spiel mit den Möglichkeiten des petrarkistischen Liebesdiskurses betreiben. Isabella Andreini legt damit in ihrem Einleitungsgedicht offen, was in der Poetologie des Petrarkismus immer schon latent eingeschrieben ist, nämlich die metatextuelle Reflexion über seine eigenen dichterischen Voraussetzungen. Dieses Verfahren treibt Isabella Andreini in ihrem Proömium allerdings so auf die Spitze, dass im Grunde alle semantischen Setzungen der petrarkistischen Liebe hier eine Sinnerosion erfahren. Oder anders formuliert: Die Dichterin nimmt alle Möglichkeiten der von Petrarca bis zu den Petrarkisten entwickelten Varianten des lyrischen Sprechens über die Liebe in Anspruch, ohne sich dabei auf einen Sinnbezug festzulegen. Die komplette Oktave steht im Zeichen der Hervorhebung dieses inszenierten Charakters der arbiträr abrufbaren Liebesbekenntnisse: Von den »finti ardori« über die »imaginati amori«, die »non leali affetti« und die »finti detti« bis hin zu den »falsi [...] dolori« und den »falsi [...] dilette« werden die Gefühlskategorien des petrarkistischen Liebesdiskurses samt ihrer paradoxalen Prägung anzitiert, aber im selben Atemzug eben als vorgetäuscht, imaginiert oder als falsch entlarvt.

Des Weiteren werden alle Zitate und Anspielungen auf die vorausgehenden »Canzonieri« in ihrer Semantik gleichermaßen relativiert. Im Sonettauftakt stellt Isabella Andreini durch den Hinweis auf ihre »versi negletti« zunächst deutlich einen Bezug zu Petrarcas Einleitungsgedicht her. Dabei verschärft sie noch die Geste der Geringschätzung, die Petrarca seinen Versen mit den Attributen der Verstreutheit oder des Fragmentarischen zuschreibt, durch die Dimension der Vernachlässigung, die sie ihrer eigenen Dichtung

<sup>22</sup> Zitiert nach Andreini 1601.

als Schicksal zuteil werden lässt. Diese Einschätzung kann sich nun auf ihre eigene Nachlässigkeit beim Dichten beziehen oder auf die mangelnde Resonanz, die ihre Verse beim Lesepublikum gefunden haben. Gleichzeitig wertet sie ihre Dichtung aber wieder ganz im Stile von Bembo auf, wenn sie im zweiten Quartett ihren Gesang auf die Eingebung der Musen zurückführt und damit die höchste dichterische Sanktionierung, die das Altertum kannte, für ihre Verse in Anspruch nimmt. Im ersten Terzett greift sie dann wieder mit dem Hinweis auf ihren »vario stile« auf ein Zitat aus Petrarcas Einleitungsgedicht zurück, verwendet dieses aber nicht mehr im Sinne einer Variatio zwischen dem erhabenen Stil der antiken Rhetorik und dem demütigen der christlichen, sondern sie verweist damit auf ihre heterogene lyrische Sprechweise, die sie ins Belieben ihrer schauspielerischen Dispositionen stellt. Vor diesem Hintergrund wird selbst der weiblich perspektivierte Liebesdiskurs mit dem männlich perspektivierten austauschbar, so wie die Sprecherin auch auf der Bühne manchmal in die Rolle einer Frau, manchmal in die Rolle eines Mannes schlüpft. Und schließlich greift sie in ihrem Schlussterzett noch einen Topos auf, der in polyvalenter Perspektive eine für Petrarca, für den Petrarkismus und die Minnellyrik typische Liebessituation versammelt. Der Verweis auf den »verde aprile«, in dem sie den Stern ihrer Liebe verfolgte, erinnert einerseits an Petrarcas Datierung seines »innamoramento« auf einen Aprilmonat seiner Jugendjahre<sup>23</sup>, andererseits aber auch an die Tendenz der Cinquecento-Petrarkisten zur Situierung ihrer Liebeserfahrung im Frühjahr ihrer Jugend, wie es z.B. durch Boiardo explizit überliefert ist, und nicht zuletzt auch an die in der Minnellyrik ganz allgemein verbreitete Symbolik des Frühlings als die Zeit der Liebe oder des Liebeserwachens.<sup>24</sup> Bei Isabella Andreini fehlt jedoch jede moralisierende oder belehrende Absicht, die sich Petrarca und seine Nachfolger in der Regel im Rückblick auf ihre vergangene Liebe zu eigen machen. Was bei Isabella Andreini bleibt, ist lediglich der Anspruch, durch das Schreiben ihrer Verse der Flüchtigkeit ihrer Liebeserfahrung einen dauerhaften Ausdruck in der Kunst zu verleihen. Jede weitere semantische Spezifizierung ihres Sprechens über die Liebe bleibt aus. Der lyrische Diskurs der Sprecherin setzt sich vielmehr aus einer ganzen Reihe von bereits einmal gesagten und auch schon wieder zitierten Worthülsen zusammen, die nichts anderes mehr aussagen wollen, als dass sich das Sprechen über die Liebe im Petrarkismus zu einem fiktionalen Sprachspiel verselbstständigt hat. Isabella Andreinis Einleitungsgedicht zieht damit die poetologische Summa, unter die sich der petrarkistische Diskurs des Cinquecento stellen lässt. Sie führt *in nuce* noch einmal alle Verfahren der poetologischen Legitimation des Liebesdiskurses vor, die sich in den Proömien der voraus-

---

23 Vgl. Petrarca, *Canzoniere*, CCXI, 12–14: »Mille trecento ventisette, a punto / su l'ora prima il dì sesto d'aprile, / nel laberinto intrai, né veggio ond' esca.«

24 Vgl. u. a. Kablitz 2001, hierzu 85–90.



gehenden »Canzonieri« abzeichnen. Gleichzeitig stellt sie aber die verschiedenen Strategien, mit denen ihre Vorgänger und Vorgängerinnen das Sprechen über die Liebe zu rechtfertigen versuchten, der Beliebigkeit anheim. Es ist nicht mehr wichtig, ob die Liebe sinnlich oder platonisch begründet ist, ob sie mit dem Makel der Sünde behaftet ist oder zum jugendlichen Erfahrungsschatz des Menschen gehört, ob in erhabener oder in demütiger Stillage über die Liebe gesungen wird. In den Vordergrund tritt das Ausschöpfen aller Möglichkeiten, die die Natur und die Kunst zur Verfügung stellen, wie es im zweiten Teil des ersten Terzetts *expressis verbis* postuliert wird: »in vario stile / quanto volle insegnar Natura ed Arte«. Dichtung wird hier in den Dienst eines rein ästhetischen Programms gestellt. Das erste Publikationsdatum von Isabella Andreinis *Rime*, 1601, markiert nicht nur den Beginn eines neuen Jahrhunderts, sondern auch den Übergang zu einer neuen literarhistorischen Epoche, die sich allmählich von den Dichtungskonzepten der Renaissance entfernen wird. In dem Einleitungsgedicht von Isabella Andreini zeichnet sich bereits jene barocke Dichtungsästhetik der Vielfalt ab, die Marino in seiner Dichtung zur Perfektion führen wird. Die semantischen Spielräume der petrarkistischen Liebesdichtung waren am Ende des Cinquecento jedoch ausgereizt. Was blieb, war die Sprache Petrarcas in der Lyrik, d.h. das Toskanische des Trecento. Und damit hatte Bembo letzten Endes seine eigentliche Absicht, die sich hinter seiner *Canzoniere*-Nachahmung verbarg, erreicht, nämlich die Konsolidierung des Toskanischen als allgemein verbindliche italienische Literatursprache.

## 8. Schlussbetrachtung

Unsere Betrachtungen zu den Proömien der Cinquecento-Petrarkisten und -Petrarkistinnen haben gezeigt, wie stark in diesen Texten die Reflexion über das Dichten selbst ausgeprägt ist. Die metatextuelle Performanz wird dort vor allem durch die Auseinandersetzung mit einem oder mehreren Prätexten erwirkt, die der Sprecher bzw. die Sprecherin imitiert und dabei in der Regel gleichzeitig auch modifiziert. Im Gegensatz zu den meisten anderen metatextuellen Verfahren, bei denen die verschiedenen Bezugsebenen im selben Text inszeniert werden, muss sich der Leser hier aber den Referenztext in seinem Bewusstsein erst vergegenwärtigen, um die poetologische Auseinandersetzung in ihrer wirklichen Tragweite erkennen zu können. Zu diesem Zweck der Reaktualisierung werden in die Einleitungsgedichte die Spuren der Referenztexte in Form von Zitaten oder Anspielungen eingeschrieben. Gleichzeitig werden in diesen intertextuellen Verweisen zumeist aber auch schon die Differenzen markiert, aus denen der Sprecher bzw. die Sprecherin jeweils sein oder ihr eigenes poetologisches Programm gewinnt. Die Zitate und Anspielungen werden in der Regel in eine neue Ordnung gebracht, die eine semantische und stilistische Neuorientierung der lyrischen Rede ermöglicht.

Interessant ist dabei zu beobachten, dass sich der Petrarkismus zunehmend selbst zum Gegenstand der Reflexion macht, das heißt dass sich im Laufe des Cinquecento die Bezugstexte allmählich potenzieren. Bei Tasso und Isabella Andreini haben wir gesehen, dass sich die poetologische Diskussion nicht nur vor der Folie von Petrarcas Einleitungssonett abspielt, sondern dass sich Boiardos oder Bembos oder Gaspara Stampas Dichtungsansprüche gleichsam in den Texten widerspiegeln. Bei genauerer Betrachtung erweisen sich Tassos Einleitungsgedicht und in noch stärkerem Maße jenes von Isabella Andreini als eine groß angelegte »mise en abyme« der petrarkistischen Proömialdiskurse des Cinquecento.

**Bibliographie**

- ALONSO, Dámaso, »La poesia del Petrarca e il Petrarchismo (Mondo estetico della pluralità)«, in: *Lettere italiane*, XI, 3 (1959), 277–319
- ALTER, Robert, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley/Los Angeles/London 1975
- ANDREINI, Isabella, *Rime d'Isabella Andreini Padovana, Comica Gelosa. Dedicate all'Illustriss. & Reverendiss. Sig. Il Sig. Cardinal S. Giorgio Cinthio Aldobrandini*, Milano 1601; zweite Ausgabe: *Rime d'Isabella Andreini Comica Gelosa*, Accademia Intenta detta l'Accesa, Milano 1605
- BALDACCI, Luigi, *Il petrarchismo italiano del Cinquecento*, Milano/Napoli 1957
- BEMBO, Pietro, *Prose e Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino 1966
- BOIARDO, Matteo Maria, *Canzoniere (Amorum Libri)*, introduzione e note di Claudia Micocci, Milano 1990
- BRANDT, Britta, *Das Spiel mit den Gattungen bei Isabella Canali Andreini*, Band 1: *Zum Verhältnis von Improvisation und Schriftkultur in der Commedia dell'arte*, Wilhelmsfeld 2002
- BUCK, August, *Italienische Dichtungslehren: Vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952
- CASTIGLIONE, Baldassare, *Il cortegiano*, in: *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini*, a cura di Carlo Cordié, Milano/Napoli 1960
- CURTIVS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel<sup>11</sup>1993
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977
- FLUDERNIK, Monika, »Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction«, in: *Poetica*, 35 (2003), 1–39
- FORSTER, Leonard W., *The Icy Fire: Five Essays in European Petrarchism*, London 1979
- FRIEDRICH, Hugo, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964
- GIDE, André, *Journal 1889–1939*, Paris 1948 (Bibliothèque de la Pléiade)
- HEMPFER, Klaus W., »Probleme der Bestimmung des Petrarkismus: Überlegungen zum Forschungsstand«, in: Stempel, Wolf-Dieter; Stierle, Karlheinz [Hrsg.], *Die Pluralität der Welten: Aspekte der Renaissance in der Romania*, München 1987, 253–277
- HEMPFER, Klaus W., »Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses und Ariosts *Orlando furioso*«, in: Lämmert, Eberhard [Hrsg.], *Erzählforschung*, Stuttgart 1982, 130–156
- HEMPFER, Klaus W.; REGN, Gerhard [Hrsg.], *Der petrarkistische Diskurs: Spielräume und Grenzen*, Stuttgart 1993
- HOFFMEISTER, Gerhart, *Petrarkistische Lyrik*, Stuttgart 1973

- KABLITZ, Andreas, »Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*«, in: Brandt, Reinhard [Hrsg.], *Meisterwerke der Literatur: Von Homer bis Musil*, Leipzig 2001, 76–107
- KABLITZ, Andreas, »Die Selbstbestimmung des petrarkistischen Diskurses im Proömialsonett (Giovanni Della Casa – Gaspara Stampa) im Spiegel der neueren Diskussion um den Petrarkismus«, in: *Germanisch-Romanische Monatschrift*, Bd. 42 N.F. (Heft 4, 1992), 381–414
- KELLER, Luzius, *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus: Studien und Texte*, Stuttgart 1974
- KRAVAR, Zoran, »Metatextualität«, in: Borchmeyer, Dieter; Žmegač, Victor [Hrsg.], *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2., neu bearbeitete Auflage, Tübingen 1994, 274–277
- NOYER-WEIDNER, Alfred, »Poetologisches Programm und erhabener Stil in Petrarcas Einleitungsgedicht zum *Canzoniere*«, in: *Italienische Studien*, 8 (1985), 5–26
- NOYER-WEIDNER, Alfred, »Zu Tassos ›binnenpoetischer‹ Auseinandersetzung mit Bembo (samt abschließendem Hinweis auf das Desideratum einer kritischen Ausgabe von *Bembos Rime*)«, in: Hempfer, Klaus W.; Straub, Enrico [Hrsg.], *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance*, Wiesbaden 1983, 177–196
- NOYER-WEIDNER, Alfred, »Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch in Bembos Einleitungsgedicht«, in: *Romanische Forschungen*, 86 (1974), 314–358
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano 1996
- REGN, Gerhard, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition*, Tübingen 1987
- RUSSO, Luigi, *Il petrarchismo italiano nel '500*, Pisa 1958
- SCHMELING, Manfred, »Autothematische Dichtung als Konfrontation: Zur Systematik literarischer Selbstdarstellung«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 32 (1978), 77–97
- STAMPA, Gaspara, *Rime*, introduzione di Maria Bellonci, note di Rodolfo Ceriello, Milano 1994
- STILLERS, Rainer, *Humanistische Deutung: Studien zu Kommentar und Literaturtheorie in der italienischen Renaissance*, Düsseldorf 1988
- TASSO, Torquato, *Rime*, in: Ders., *Opere*, volume secondo, a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, Torino 1981, 691–907
- WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 Vol., Chicago 1961
- WILKINS, Ernest H., »A General Survey of Renaissance Petrarchism«, in: *Comparative Literature*, 2 (1950), 327–342

DIALOGO.



Abb. 21: Petrarca im Gespräch





Abb. 22: Porträt Tassos



Pasquale Guaragnella  
Figuren der Melancholie und (Wieder-)Verwendung  
petrarkischer Zitate in den *Dialoghi* von Torquato  
Tasso

Es existiert ein Dialog aus dem Jahre 1585, zu dem die Briefe Tassos keinerlei Informationen liefern: *Il Gianluca ovvero de le maschere*. In diesem Werk ergibt sich anlässlich eines Karnevals in der Stadt Ferrara eine Konversation zwischen drei Personen: Alberto Parma, Ippolito Gianluca, dem der Dialog seinen Titel verdankt, und Forestiero Napolitano, einer metaphorischen Maske, hinter der sich Tasso selbst verbirgt.

Im Widmungsbrief zum letzten seiner Dialoge, zu *Il Conte ovvero de l'imprese*, schreibt Tasso an den Kardinal Cinzio Aldobrandini:

»Ora le dedico questo non lungo dialogo de l'imprese, nel quale, imitando Platone, che sotto il nome d'Ospite Ateniese volle ricoprir la sua propria persona, introduco a ragionar di questa [...] materia [...] me stesso co 'l nome di Forestiere Napolitano«,

[Ich widme Ihnen nun diesen nicht langen sinnbildhaften Dialog, in dem ich, Platon imitierend, der unter dem Namen des Athenischen Gastes seine eigene Person verdeckte, mich selbst einführe und unter dem Namen Forestiero Napolitano über diese (...) Materie (...) sinniere]

und fügt hinzu:

»ancora che parrà forse peregrino [insolito] [...], non è dissimile [dal dialogo di Platone] [...] né lo stile né la dottrina con la quale ho cominciato di scrivere e di ragionare«. <sup>1</sup>

[auch wenn es vielleicht ungewöhnlich erscheint, so ist er dem Dialog Platons nicht unähnlich, weder im Stil noch in der Doktrin, mit der ich zu schreiben und zu argumentieren begonnen habe.]

Nach dem Beispiel des Athenischen Fremden (»*Forestiero Ateniese*«) der *Dialoge* von Platon entsteht also der Forestiero Napolitano, der »Neapolitanische Fremde«. Hinsichtlich der Maske, der Doppelgänger-Figur, »tutto induce a credere che essa non alluda soltanto a un'origine, a una patria perduta, ma indichi anche, con il sostantivo, un rapporto di estraneità«<sup>2</sup> [scheint alles darauf hinzudeuten, dass diese nicht nur auf eine Herkunft anspielt, auf eine

1 Tasso 1998, 1111. Die Zitate aus dieser Ausgabe erscheinen im Folgenden im Text in Klammern.

2 Raimondi 1998, 27.

verlorene Heimat, sondern auch, mittels des Substantivs, auf ein Gefühl der Fremdheit verweist], auf einen Zustand der Andersartigkeit oder des entwurzelten Umherirrens.

Der Forestiero ist der Schriftsteller selbst, der sich verdoppelt, indem er die Wirklichkeit der eigenen Geschichte in die Fiktion projiziert und sich zugleich davon distanziert, so dass er von sich in der dritten Person sprechen kann, fast als sei er ein kühler und präziser Zeuge der eigenen Missgeschicke.

Derweil wird während der Konversation der drei Personen in *Il Gianluca ovvero de le maschere* das Thema der Zweckmäßigkeit des Sich-Maskierens angeschnitten. Wir befinden uns im Jahr 1585 und Tasso ist auf Wunsch des Herzogs Alfonso II in der Klinik von Sant'Anna in Ferrara interniert, da er mehrfach Anzeichen von Wahnsinn gezeigt hatte. Zur Zeit der Abfassung des Dialogs ist die Gefangenschaft bereits ein wenig gelockert, reduziert worden. Von daher kann der Dichter ausgehen und durch die Stadt Ferrara spazieren, notwendigerweise jedoch begleitet von einigen Adligen, wie eben den Herren Alberto Parma und Ippolito Gianluca.

Sie sind es, die Tasso einladen, an einem Karnevalsfest teilzunehmen und dabei eine Maske seiner Wahl zu tragen. Signor Parma wendet sich an den Dichter mit den Worten: »Tutta Ferrara è piena di maschere, e voi solo ancora sete rinchiuso?« (733) [Ganz Ferrara ist voller Masken und nur Ihr seid noch eingesperrt?] Die Antwort des Forestiero Napolitano lautet, dass das Eingesperrtsein tatsächlich, wenngleich es gemildert wird durch die Lektüre der geliebten Dichter, zwar auch das widrige Schicksal vergessen lassen kann, aber eine der Einsamkeit eigentümliche Melancholie erzeugt. Von daher sollte er die Einladung, auszugehen und sich unter die feiernden Menschen zu mischen, annehmen, doch – so erklärt Tasso – »non ho desiderio d'ammascherarmi« (733) [habe ich nicht den Wunsch, mich zu maskieren].

Daraufhin erwidert Signor Parma, an Tasso gewandt: Ihr hattet einst die Angewohnheit, unter den Ersten zu sein, die eine Maske trugen, und es ist an der Zeit, dass Ihr wieder fröhlich werdet. Die Antwort des Forestiero Napolitano ist geprägt von einer desillusionierten Melancholie<sup>3</sup>: Die Fröhlichkeiten hängen vom Alter der Menschen ab, »come i frutti a le stagioni« [wie die Früchte von den Jahreszeiten]; so kommt es, dass »quel che diletta a la giovanezza non suol piacere a l'età matura« (733) [das, was die Jugend erfreut, in der Regel im reifen Alter nicht mehr gefällt], und dass die Handlungen, die dem erwachsenen Menschen entsprechen, im hohen Alter zu unerträglichen Anstrengungen werden. Hier werden also die Bilder der Jugend und des Al-

---

3 Hinsichtlich der Rolle der Melancholie Tassos sei verwiesen auf die hervorragende Studie von Basile 1984. Eine umfassendere Untersuchung der »melanconie« liegt vor in Klibansky/Panofsky/Saxl 1965.

ters thematisiert.<sup>4</sup> 1585 war Tasso noch keine 41 Jahre alt, weshalb Signor Parma ihm vorhalten kann, dass sein reifes Alter noch nicht so weit entfernt von der Jugend sei, wie Tasso glauben machen möchte. Doch hier scheint der Dichter jegliche Widerspruchsmöglichkeit auszuschließen, indem er betrübt erklärt: »L'infirmità è quasi vecchiezza: [perciò] son più simile a' vecchi ne' miei desiderii« (734) [Die Krankheit ist fast Bejahrtheit, von daher bin ich hinsichtlich meiner Wünsche den Alten ähnlicher.]

Diese Metapher des *senex*, des alten, weil auch kranken Mannes, wird von Tasso häufig verwendet, in den *Lettere* wie in den *Dialoghi*, um die eigene melancholische Verfassung aufzuzeigen. In einem Brief an den Arzt Giovanni Antonio Pisano, einem der trostlosesten Briefe, hatte Tasso am Ende geschrieben: »addurrò quel detto d'Ippocrate ne le *Epistole*: ›Totus homo est morbus, et sui auxiliij servus‹«<sup>5</sup> [ich möchte jenen Ausspruch des Hippokrates aus den *Epistolae* anführen: ›Totus homo est morbus, et sui auxiliij servus‹]. Jeder Mensch ist demnach gänzlich vom Gebrechen geprägt und Sklave seines Beistands. Nebenbei gesagt ist die Konsequenz dieser Krankheitsverfassung der Verlust des Gedächtnisses. Es handelt sich um ein Thema, das dem Fundament der Gesellschaft der Antike, also der Kultur des Gedächtnisses, diametral gegenübersteht.<sup>6</sup> Tatsächlich erklärt der Forestiero Napolitano in einem anderen Dialog, in *Il Malpiglio ovvero de la corte*: »Io, come ho detto, sono quasi smemorato, però non mi sovengono tutte le cose da me pensate altre volte; ma, ricercandole, soglio richiamarle ne la memoria« (604) [Wie ich bereits gesagt habe, bin ich fast gedächtnislos, daher erinnere ich mich nicht an alle Dinge, die ich einmal gedacht habe; doch wenn ich nach ihnen suche, kann ich sie meist ins Gedächtnis zurückrufen]. Im Rahmen des Mythos des melancholischen Dichters stellt das Beklagen des Gedächtnisverlustes ein häufig wiederkehrendes Element in den *Lettere* dar; doch auch in den

4 Das Thema ist altbekannt; bereits Vergil schreibt in *Georg.* III, 284: »*fugit irreparabile tempus*«. In diesem Fall scheint der Diskurs jedoch eher angelehnt zu sein an Senecas »*De brevitae vitae*«, einem von zehn Traktaten, die unter dem Gesamttitel *Dialogorum libri* überliefert wurden; hier ist die existenzielle Angst spürbarer und die Überlegungen konzentrieren sich auf die den verschiedenen Lebensaltern angemessensten Beschäftigungen: »*Audies plerosque dicentes: a quinquagesimo anno in otium secedam. sexagesimus me annus ab officiis dimittet. et quem tandem longioris uitae praedem accipis? quis ista sicut disponis ire patietur? non pudet te reliquias uitae tibi reseruare et id solum tempus bonae menti destinare, quod in nullam rem conferri possit? quam serum est tunc uiuere incipere, cum desinendum est? quae tam stulta mortalitatis obliuio in quinquagesimum et sexagesimum annum differre sana consilia et inde uelle uitam inchoare, quo pauci perduxerunt?*« (III, 4–5). Mit dem Thema befasst sich etwa Hillman in seiner Abhandlung von 1973.

5 Tasso 1978, II (CLXIV), 360.

6 Hinsichtlich einer Kulturgeschichte des Vergessens vgl. Weinrich 1997.

*Dialoghi* wird dieses Fehlen durch Metaphern dargestellt, die einen besonders suggestiven Verfremdungseffekt vermitteln. Eine Metapher ist jene der abgebröckelten Mauer, eine andere die des verblassten Gemäldes, die von Tasso auch in einem Passus des *Malpiglio ovvero de la corte* aufgegriffen wird: »non ben mi ricordo, perché la mia indebolita memoria è simile ad una pittura ne la qual, se pur v'è alcuna imagine formata, i colori ne son caduti e bisogna rinovarli« (601) [ich erinnere mich nicht gut, denn mein geschwächtes Gedächtnis ähnelt einem Gemälde, auf dem zwar einige Formen zu erkennen, die Farben jedoch verblichen sind und erneuert werden müssen.]

Kehren wir zum *Gianluca* zurück. Tasso lässt in der Zwischenzeit den anderen Gesprächspartner, Ippolito, zu Wort kommen, der deutlich erklärt, dass man sich für das Tragen einer Maske entscheiden solle. Der Forestiero Napolitano lehnt dieses Ansinnen jedoch ab: »io per me non so conoscere qual commodità porti una maschera« (736) [ich kann für mich nicht erkennen, welchen Vorteil eine Maske brächte], die unter anderem das Atmen behindere. Ippolito Gianluca insistiert: »Voi biasimate [respingete] le maschere modonesi [di Modena], non le nostre [cioè quelle di Ferrara]« [Ihr lehnt die Masken Modenas, nicht die unsrigen (also die Ferraras) ab], unter denen wir problemlos atmen und uns gegen Wind und Eis schützen, weshalb man unsere Masken aus Ferrara mit Fug und Recht als Waffen gegen den Winter bezeichnen kann. Es lohnt sich, die Antwort des Forestiero Napolitano in ihrer Gesamtheit wiederzugeben:

»Se l'arme son così fatte, quasi ciascuno era armato quando prima vidi Ferrara: e mi parve che tutta la città fosse una maravigliosa e non più veduta scena dipinta, e luminosa e piena di mille forme e di mille apparenze, e l'azioni di quel tempo simili a quelle che son rappresentate ne' teatri con varie lingue e con vari interlocutori; e non bastandomi l'esser divenuto spettatore, volli divenire un di quelli ch'eran parte de la comedia, e mescolarmi con gli altri« (736).

[Wenn die Waffen so beschaffen sind, dann war fast jeder bewaffnet, als ich Ferrara zum ersten Mal sah: und mir erschien die ganze Stadt als eine wunderbare und nie mehr gesehene gemalte Szene, leuchtend und erfüllt von tausend Formen und tausend Erscheinungen, und die Handlungen jener Zeit ähnelten jenen, die in den Theatern aufgeführt werden mit verschiedenen Sprachen und unterschiedlichen Sprechern; und es reichte mir nicht, Zuschauer geworden zu sein, ich wollte einer derjenigen sein, die Teil der Komödie waren, und mich unter die anderen mischen.]

Etwas Beunruhigendes und Enigmatisches scheint in jenen »Theatern« Tassos mitzuschwingen. Im letzten metaphorischen und flüchtigen Ausdruck ist auch die Legende des Dichters enthalten, jene, die etwa von seinem ersten Biographen, Giambattista Manso, geschaffen wurde, eines Tassos, der eine verbotene Liebesbeziehung mit der Schwester des Herzogs Alfonso II, Eleonora, aufrechterhalten wollte. Eine Begebenheit, die das Unglück und widrige

Schicksal des Dichters heraufbeschworen habe, der im *Gianluca* hinter der Maske des Forestiero Napolitano plötzlich – *ex abrupto* –, ohne seine Gesprächspartner oder uns Leser darauf vorzubereiten, berühmte Verse rezitiert, in Anspielung auf die Geschichte seines Wahnsinns. Denn

»allorché nel *Gianluca* il Forestiero Napolitano racconta il suo arrivo giovanile in una Ferrara in festa e la sua partecipazione a quello stupefacente spettacolo collettivo [...], il senso della distanza, del mutamento avvenuto nel narratore dopo l'ebbrezza di quel giorno viene suggerito, senza che vi sia bisogno di un raccordo intermedio, dalle accorate terzine del primo sonetto petrarchesco: *E ben veggio or sì come al popol tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / di me medesimo meco mi vergogno. / E del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto, / e 'l pentirsi e 'l conoscer chiaramente / che quanto piace al mondo è breve sogno*«.7

[als der Forestiero Napolitano im *Gianluca* von seiner Ankunft als junger Mensch in einem festlichen Ferrara und von seiner Teilnahme an jenem rauschhaften, kollektiven Spektakel erzählt (...), wird – ohne sonstige Überleitung – das Gefühl von Distanz, von einer im Erzähler erfolgten Veränderung nach dem Taumel jenes Tages durch die tieftraurigen Terzinen des ersten Sonetts von Petrarca hervorgerufen: *Wohl seh ich nun, wie ich in aller Munde / Das Märlein lange war, und solch Bekenntnis / Macht, daß beschämt ich drob in mir erglühe; / Und meiner Torheit einzge Frucht zur Stunde / Ist Scham und Reu und deutliche Erkenntnis, / Daß Weltlust wie ein kurzer Traum entfliehe.*]

Es verwundert nicht, dass Tasso in einem von Bitterkeit geprägten Seelenzustand, in einem Akt der Identifikation, der seine gesamte Erinnerung vereinnahmt, auf Petrarca zurückgreift, den Dichter, der besser als jeder andere die anhaltende Melancholie und das Leid über die eigenen begangenen Fehler zu besingen wusste.

Die Verse Petrarcas erlangen hier die Bedeutung eines metaphorischen Beispiels; sie dringen in das Leben des Forestiero Napolitano ein und bringen die Last einer entfernten verwandten Erfahrung mit sich, die Bitterkeit eines empathischen, sozusagen brüderlichen Leidens.<sup>8</sup>

Ein scharfsinniger Interpret der *Dialoghi* schrieb:

»Come non parlare di emblema, di evento trasposto nella figura compiuta e perpetua del verso? In questo modo citare i poeti significa farli diventare parte di una nuova esperienza, riprendere la forza irradiante della loro parola, verificarne la prossimità e la durata, con l'idea di una

7 Raimondi 1998, 51. Guido Baldassari beschäftigt sich in einer bedeutenden Studie mit dem Parallelismus zwischen Diskussion und Traumdimension – beides häufig vorkommende Momente in den tassianischen *Dialoghi* ab dem *Messaggero*; vgl. Baldassari 1972. Deutsche Übersetzung der Petrarca-Zitate in diesem Beitrag nach Förster und Grote (Petrarca 2002, hier: 9).

8 Siehe Raimondi 1998 und ebenso Della Terza 1963, 70.

prosa che sappia poi modulare gli effetti di risonanza, i contrappunti di nobiltà e dignità, sino a una mezza tinta generale, a quel qualche cosa del poetico, di cui avrebbe ragionato, qualche secolo dopo, il Leopardi dello *Zibaldone*. Non deve dunque sorprendere che anche nel tessuto della frase del Tasso s'incastonino o si assimilino reminiscenze, clauseole liriche, e questo si osserva soprattutto nei luoghi strutturalmente significativi della ›favola‹.<sup>9</sup>

[Wie kann man nicht von Emblem sprechen, von einem in die abgeschlossene und fortdauernde Figur des Verses transponierten Ereignis? Die Dichter auf diese Weise zu zitieren bedeutet, sie zu einem Teil einer neuen Erfahrung werden zu lassen, die von ihrem Wort ausgehende Kraft wieder aufzunehmen, dessen Nähe und Dauer zu bestätigen, mit der Vorstellung von einer Prosa, die dann die Resonanzeffekte, die Kontrapunkte von Vornehmheit und Würde zu modulieren weiß, bis hin zu einem Hauch von jenem gewissen Etwas des Poetischen, über das einige Jahrhunderte später der Leopardi des *Zibaldone* sinnieren würde. Es darf demnach nicht verwundern, dass sich auch im Satzgefüge Tassos Reminiscenzen, lyrische Klauseln eingliedern oder angleichen, und dies lässt sich vor allem an den strukturell bedeutsamen Stellen der »Fabel« beobachten.]

Bei Tasso manifestiert sich – auch in einigen stilistisch trostlosen Momenten – an manchen Stellen eine eindrucksvolle Artikulation aufgrund eines Wiederhalls von Ausdrücken oder Bildern, die von anderen Dichtern stammen und in den Text Tassos eingehen. Die Verse Vergils, Dantes, Petrarcas und anderer Autoren erscheinen häufig als elegante Zitate oder sie verschmelzen mit dem Gewebe seiner Satzperiode selbst. In einem Passus des *Gianluca* ist zu lesen: »Così mi piace: vestitevi di lungo e caminate con gravità e parlate di rado con voci soavi, come fanno i magnanimi« (740) [so gefällt es mir: kleidet euch festlich, geht würdevoll und spricht wenig und mit sanften Stimmen, wie es die Hochgesinnten tun]. Hier ist sehr deutlich das Echo einiger berühmter Verse Dantes wahrnehmbar, mit Hilfe derer Tasso die Ernsthaftigkeit und Formvollendung des Auftretens schildert, indem er die Klangfülle des Adjektivpaares des Danteschen Prätextes (»con occhi *tardi* e *gravi*«) zu einem einzigen adverbialen Element verdichtet, das parallel dazu auf eine andere Wendung antwortet, die bereits in den Versen des Dichters präsent war (»con voci soavi«), so dass der gesamte Ausdruck die Nuance einer leichten und würdevollen Melancholie erhält.<sup>10</sup>

---

9 Raimondi 1998, 51–52.

10 Vgl. Dante, *Inferno*, IV, vv. 112–114, die Darstellung der Seelen der Hochgesinnten (»magnanimi«): »Genti v'eran con occhi tardi e gravi, / di grande autorità ne' lor sembianti: / parlavan rado, con voci soavi« [Es waren Leute dort mit ruhigen Augen, / Und große Hoheit stand auf ihren Stirnen, / Sie sprachen wenig und mit sanfter Stimme. (Dt. Übersetzung nach Gmelin, in: Dante 2006, 21)]. Hinsichtlich



Ein Dialog, in dem eine Fülle von Petrarca-Zitaten zu verzeichnen ist, ist zweifellos *La Cavaletta ovvero de la poesia Toscana*. Hier nimmt die Konversation zwischen der ferraresischen Dichterin Orsola Bertolai, ihrem Mann Ercole Cavalletti und Tasso in der Gestalt des Forestiero Napolitano, ausgehend von einer Gegenüberstellung zweier italienischer Dichter des 16. Jahrhunderts, Francesco Coppetta und Giovanni Della Casa, Züge einer regelrechten Abhandlung über Poetik an: Die Gesprächspartner bewerten die wichtigsten metrischen Formen der italienischen Tradition, wie das Sonett und die Kanzone, und gelangen so zum Kern der Kompositionstechnik.

In diesem Dialog finden sich, wie bereits angemerkt, zahlreiche Zitate Petrarcas, doch darf man sich davon nicht irreführen lassen. Der Dialog beginnt mit einer Lobpreisung Giovanni Della Casas und eines seiner berühmten Sonette, *Questa vita mortal, ch'in una o 'n due*.<sup>11</sup> Es handelt sich um dasselbe Sonett, über das der junge Tasso eine *Lezione*<sup>12</sup> in der ferraresischen Akademie abgehalten hatte. In jener Vorlesung bestimmte Tasso, ausgehend von Aristoteles, den Unterschied zwischen dem Dichter und dem Philosophen anhand einer Wahl des Stils. Während dem Philosophen der mittlere Stil angemessen sei, empfehle sich für den Dichter der hohe Stil. Hier bezog sich Tasso natürlich auf Petrarca, auf einen Petrarca des getragenen Stils. Ungewöhnlich ist allerdings, dass Tasso in der ferraresischen Vorlesung, wie auch dann im Dialog *La Cavaletta*, eine rein technische und metrische Definition der *gravitas* Petrarcas vornimmt, die eng verbunden ist mit dem Reimsystem des Sonetts: Es ist eine Definition, die einem Dichter der Form und *nur* der Form zuzuschreiben ist.

Tatsächlich wird, was die poetische Form anbelangt, in den theoretischen Schriften Tassos die Überwindung Petrarcas und des orthodoxen Petrarkismus Bembos in Richtung der *gravitas* Giovanni Della Casas recht deutlich – und dies aufgrund eines komplexeren narrativen Gehaltes, den Tasso der Dichtung des Letzteren zuspricht. Vergessen wir nicht, dass Tasso der Autor einer episch-narrativen Dichtung wie der *Gerusalemme liberata* ist und dass, wenn er in seinen *Discorsi del poema eroico*<sup>13</sup> zwei Dichter behandelt, die großen Einfluss auf seinen Werdegang hatten, Vergil und Dante, er sich in dem Moment, in dem er feststellt, dass bei Vergil recht häufig jeglicher Schönheitseffekt von der Erzählkunst überlagert wird, perplex fragt, wie Petrarca wohl jene von Vergil meisterhaft in der *Aeneis* dargestellten Situationen beschrieben hätte.

---

der Bezüge zur Prosa Tassos s. Da Pozzo 1965, 38. Verwiesen sei auch auf die Studien Da Pozzos aus den Jahren 1995 und 1964.

11 Bzgl. des Sonetttextes s. Della Casa 1978, I, 80, n. LXIV.

12 Vgl. Tasso 1875, II, 115–134.

13 Vgl. Tasso 1964.

Für den theoretischen Tasso lässt daher das Sonett, die »piccola poesia e di picciol pregio« [kleine Dichtung von geringem Wert], der Kanzone den Vortritt – nicht jener voller Liebesklagen, sondern jener, die wie die Epik unterteilt werden kann in Propositionen, Invokationen, Narrationen, und die als kleines Epos angesehen werden kann. Hier zitiert Tasso einige der schönsten Kanzone Petrarca, auch wenn nicht vergessen werden darf, dass Tasso selbst die Kanzone als unbedeutend und unperfekt bewerten wird. Auf dieser Ebene distanziert er sich notwendigerweise von Petrarca. Wann ist also die Präsenz Petrarca wahrhaft bedeutsam in den *Dialoghi*?

Es wurde gesagt, dass Petrarca in den *Dialoghi* vor allem dann heraufbeschworen wird, wenn sich Tasso bei den Figuren der Melancholie aufhält, die unvermeidlich zu einer Reflexion über die Identität der Person und ebenso über die Aufspaltungen, die Phantasien, die Chimären des Geistes führen. Dies ist der Fall im Dialog mit dem Titel *Il messaggero*. In diesem Text fingiert Tasso eine Konversation mit einem himmlischen Geist, in der er sich über die Natur der intermediären Wesen zwischen Erde und Himmel (eben die »messaggeri«, die »Boten«) auslässt und auf die himmlischen Intelligenzen, die Engel, und auf Dämonen eingeht. Phantasmatische Themen, die auf die Täuschungen des Geistes und dessen mögliche Fehlleistungen ausgerichtet sind.<sup>14</sup>

Torquato spricht zum Phantasma, das im Zimmer erscheint:

»Ma se angelo non sei, né anima felice, che puoi essere? Demone o anima infelice non istimo che tu sii, né so se i notturni fantasmî siano alcuna cosa oltre queste; ché forse crederei la tua voce essere d'alcun di quelli de' quali disse il nostro poeta: *Mai notturno fantasma / d'error non fu sì pien com'ei ver noi*<sup>15</sup>« (311)

[Doch wenn du weder Engel noch glückliche Seele bist, was kannst du sein? Ich glaube nicht, dass du ein Dämon oder eine unglückliche Seele bist; auch weiß ich nicht, ob die nächtlichen Phantasmen etwas darüber hinaus sind; ich könnte vielleicht glauben, deine Stimme sei eine jener, von denen unser Dichter sagt: *Doch nächtge Lügengeister / Sind nicht so voll des Trugs, wie er erscheint*].

Als der Engel den Dichter schließlich davon überzeugt hat, dass es sich bei ihm nicht um einen Traum oder um ein Trugbild des Geistes handelt, sagt Torquato zur himmlischen Erscheinung:

»Assai m'hai tu ben provato ch'il mio non sia sogno; ma perciocché tu non ogni mio dubbio risolvi, vo pensando se sia possibile che questa sia una imaginazione non d'uomo che dorma, ma d'uomo che desto a la fantasia si dia in preda. Le forze de la virtù imaginatrice sono incredibili: e se ben pare ch'allora ella sia più possente quando l'anima, non occupata in essercitare i sensi esteriori, in se stessa si raccoglie [e cioè quando

---

14 Vgl. Bologna 1992.

15 Zitat: Petrarca, *RVF*, CCCLX, 131–32 (dt.: Petrarca 2002, 525).

l'uomo dorme], nondimeno talora avviene ch'ella con violentissima efficacia sforzi i sensi e gli inganni di maniera ch'essi non distinguono gli obietti propri: e ciò ho io appreso da que' poeti a' quali è ragionevole che molta credenza si presti. Perché il Petrarca dice: *Che, perché / mille cose riguardi intento e fiso, / solo una donna veggio e 'l suo bel viso*<sup>16</sup>; e altrove: *Peroché spesso (or chi fia che me 'l creda?) / ne l'acqua chiara e sopra l'erba verde/ io l'ho veduta, e nel troncon d'un faggio*<sup>17</sup>« (323).

[Du hast mir deutlich vor Augen geführt, dass ich nicht träume; doch da du nicht jeden meiner Zweifel ausräumst, frage ich mich, ob es wohl möglich ist, dass es sich um eine Einbildung nicht eines schlafenden Mannes, sondern eines wachen Mannes handelt, der der Phantasie zum Opfer fällt. Die Kräfte der Einbildung sind unglaublich: und wenn es auch so scheint, als sei sie dann mächtiger, wenn die Seele nicht damit beschäftigt ist, über die äußeren Sinne wahrzunehmen, sondern sich in sich selbst versenkt [das heißt, wenn der Mensch schläft], so passiert es dennoch bisweilen, dass sie mit gewaltiger Wirkung die Sinne beansprucht und sie so täuscht, dass diese nicht mehr die wirklichen Dinge unterscheiden. Und dies habe ich von jenen Dichtern gelernt, denen man berechtigterweise Glauben schenken sollte. Denn Petrarca sagt: *ob tausend Dinge mir erscheinen, / Doch seh ich stets die Reize nur der einen; und woanders: Ich sah sie – wer glaubt, was ich verkünde? – / Wohl oft in klarem Quell, auf grünen Matten, / (...) in Buchenzweigen*].

Es ist also vernünftig, den Dichtern Glauben zu schenken. Und nach dieser Anerkennung ist der *primus* unter ihnen Francesco Petrarca.

Nachdem nun Tasso im Verlauf der Konversation akzeptiert hat, dass der Geist wirklich, authentisch ist, vertraut er sich diesem an und spricht mit dem himmlischen Boten über den eigenen Wahnsinn:

»E certo [...] non si può negare che non si dia alcuna alienazione di mente, la quale, o sia infirmità di pazzia [...] o sia divino furore [...], è tale che può non meno rappresentar le cose false per vere di quel che faccia il sogno; anzi pare che via più possa farlo, perché nel sonno solo i sentimenti son legati, ma nel furore la mente è impedita: ond'io dubiterei forte che, se fosse vero quel che comunemente si dice de la mia follia, la mia visione fosse simile a quella di Penteo o d'Oreste« (325)

[Und sicherlich (...) kann man eine gewisse Geistesgestörtheit nicht leugnen, die – sei sie nun Schwäche der Verrücktheit (...) oder göttliche

16 Petrarca, *RVF*, CXXVII, 12–14 (dt.: Petrarca 2002, 211). Baffetti weist jedoch zu Recht in einer Anmerkung darauf hin, dass die aus dem Gedächtnis zitierten Verse Petrarcas leicht entstellt sind; tatsächlich lauten sie: »... perché io miri / mille cose diverse attento e fiso / solo una donna« (vgl. Tasso 1998, 323).

17 Ebd., CXXIX, 40–42 (dt.: Petrarca 2002, 225). Auch in diesem Fall lautet der Originaltext anders: »I' l'ho più volte, or che fia che me 'l creda? / ne l'acqua chiara e sopra l'erba verde, veduta viva [...].« (vgl. Anmerkung Baffettis in Tasso 1998, 323).

Raserei (...) – so beschaffen ist, dass sie die falschen Dinge ebenso wahr darstellen kann, wie der Traum es tut; es scheint sogar, als könne sie dies noch besser, denn im Traum sind nur die Gefühle eingebunden, doch in der Raserei ist der Verstand verhindert: wobei ich jedoch stark bezweifle, dass, wenn es wahr wäre, was man gemeinhin über meine Verrücktheit sagt, meine Vision ähnlich derjenigen von Pentheus oder Orestes ist].

Ich erinnere daran, dass Pentheus König von Theben war, der aufgrund seiner Auflehnung gegen den Bacchuskult von den Bacchantinnen in Stücke gerissen wurde. Orestes dagegen war der Sohn des Königs Agamemnon; er tötete seine Mutter Klytaimestra und ihren Geliebten Aigisthos und wurde aus diesem Grund von den schrecklichen Furien, mythischen Figuren, verfolgt.

Tasso fährt unterdessen mit seinem autobiographischen Bekenntnis vor dem himmlischen Geist fort: »Ma perché di niun fatto simile a quelli d'Oreste e di Penteo sono consapevole a me stesso, come ch'io non nieghi d'esser folle, mi giova almeno di credere che questa nova pazzia abbia altra cagione« (325) [Doch da ich, ganz anders als Orestes und Pentheus, mir meiner selbst bewusst bin, so wie ich nicht leugne, verrückt zu sein, hilft es mir wenigstens zu glauben, dass diese neue Verrücktheit einen anderen Grund hat]. Hier beschwört Tasso eine Galerie von *berühmten* Vorfahren herauf, die seiner Verrücktheit Glanz verleihen sollen, und erklärt:

»Forse è soverchia maninconia, e i maninconici, come afferma Aristotele<sup>18</sup>, sono stati di chiaro ingegno ne gli studi de la filosofia e nel governo de la republica e nel compor versi; ed Empedocle e Socrate e Platone furono maninconici [...] e molti anni dappoi Lucrezio [l'autore del poema *De rerum natura*]<sup>19</sup> s'uccise per maninconia; e Democrito caccia di Par-

---

18 Aristoteles wird auch von Seneca in *De tranquillitate animi* (XVII, 10) als Autorität angeführt: »Nullum magnum ingenium sine mistura demente fuit«. Noch deutlicher ist der Verweis von Cicero in den *Tusculanae* (I, 33, 80): »ait omnis ingenios melancholicos esse«.

19 Eine kurze Bemerkung zur kontroversen Biographie des lateinischen Dichters: In der vom Heiligen Hieronymus verfassten *Vita* heißt es, Lukrez habe sein Werk »per intervalla insaniae«, in gesunden und vernünftigen Momenten zwischen den Anfällen von Wahnsinn geschrieben, der durch die Einnahme eines *amatorium poculum*, eines Liebestrankes, ausgelöst worden sei und ihn schließlich in den Selbstmord getrieben habe. Bei Tasso löst allein der Name des Lukrez eine Reihe von Bezugnahmen und Verweisen auf das Thema der melancholischen Liebe aus, der Liebe, die die Ausgeglichenheit des Verstandes zunichte macht und zum Tode führt. Die »Vulgata« bezüglich des Wahnsinns von Lukrez, die sicherlich dem Umstand zuzuschreiben ist, dass der Schluss des IV. Buches von *De Rerum Natura* dem Thema des Liebeswahns gewidmet ist, ist jedoch ungenau. Seine Biographie wurde möglicherweise im christlichen Kontext verfälscht oder vielmehr durch einen Lesefehler mit jener von Lukullus verwechselt, der sich das Leben nahm und

naso i poeti che sian savi. Né solo i filosofi e i poeti, ma gli eroi [...] sono infestati dal medesimo vizio [...]. Si possono anche tra' maninconici annoverare Aiace e Belloferonte [Bellerofonte]« (325–26).

[Vielleicht ist es übertriebene Melancholie, und die Melancholiker, wie Aristoteles bestätigt, waren in den Studien der Philosophie und beim Regieren der Republik und beim Komponieren von Versen bei klarem Verstand; und Empedokles, Sokrates und Platon waren Melancholiker (...) und viele Jahre später beging Lukrez [der Autor des Gedichts *De rerum natura*] aufgrund seiner Melancholie Selbstmord; und Demokrit vertreibt die Dichter aus dem Parnass, die geistig gesund sind. Nicht nur die Philosophen und die Dichter, sondern auch die Helden (...) sind von demselben Laster befallen (...). Man kann auch Aías und Bellerophón zu den Melancholikern zählen.]

An einer anderen Stelle der *Dialoghi*<sup>20</sup> wird der Forestiero Napolitano, sich noch immer auf Aías beziehend, sagen: »E alcuno [...] s'adira con se medesimo, come fece Aiace in molti e poi in se stesso, forte o furioso più tosto« (221) [Und mancher (...) ist erzürnt über sich selbst, wie Aías sich gegen viele und dann gegen sich selbst richtete, heftig oder eher rasend]. Aías, Sohn des Telamon<sup>21</sup>, verrückt vor Zorn, »furioso«, wie es im Text heißt, weil die Waffen des Achilles Odysseus anvertraut wurden und nicht ihm, richtete ein Blutbad unter den Viehherden an, weil er glaubte, die Griechen zu töten. Als er wieder zu sich kam, ertrug er die Schande nicht und nahm sich das Leben. Denn, fügt der Forestiero Napolitano hinzu und zitiert dabei einen Vers Petrarca's aus dem Gedächtnis: »*Tal paura e vergogna ha di se stesso*«<sup>22</sup> [solch Angst und Scham empfindet er vor sich selbst].

Bellerophón war der mythische korinthische Held, der die Chimäre tötete, das Ungeheuer, dessen Körper eine Mischung aus Löwe, Ziege und Schlange darstellte. Aus Hochmut versuchte er, den Olymp zu erklimmen, doch er wurde von Zeus hinabgestürzt und blieb verkrüppelt. Deshalb – fügt Tasso in seinem Bekenntnis hinzu, wobei er im *Messaggero* die eigene Melancholie derjenigen Bellerophóns annähert – »era solito d'andare pe' luoghi disabitati« [hielt er sich gewöhnlich an unbewohnten Orten auf], weshalb er sagen konnte: »*Solo e pensoso i più deserti campi / vo misurando a passi tardi e lenti, / e porto gli occhi per fuggire intenti / ove vestigio uman l'arena stampi*« (326) [Allein und sinnend durch die ödsten Lande / Zieh ich mit langsam

---

dessen Name, wie der von Lukrez, mit »*Luc.*« abgekürzt wird. Vgl. hierzu Canfora 1993.

20 Vgl. den Dialog »Il N. overo de la pietà«, in: Tasso 1998, 213–227.

21 Hinsichtlich der Figur des Aías Telamon sei zumindest verwiesen auf Starobinski 1978, 9–57.

22 Das Zitat ist unpräzise; Vers 11 des Sonetts, auf das hier Bezug genommen wird (CCXCVIII der *RVF*), lautet: »*tal cordoglio et paura ò di me stesso*« [So hab ich um mich selbst Herzleid und Bangen (Petrarca 2002, 435)].

*abgemessnem Schritte, / Und ringsum schweift zur Flucht mein Blick, wo Tritte / Der Menschen irgendwo zu sehn im Sande*]. Es sind berühmte Verse Petrarcas.<sup>23</sup>

Tasso verbindet mit Bellerophón »una cadenza dell'accedia, della malinconia petrarchesca, dato che l'eroe è calato non a caso – con arte allusiva – dal verso omerico in quello musicale del *Canzoniere*« [einen Tonfall der *accedia*, der petrarkischen Melancholie, da der Held nicht zufällig – mit Anspielungskunst – vom homerischen Vers hinabgesunken ist in jenen musikalischen des *Canzoniere*]. Es ist konstatiert worden, dass »il tocco ha qualcosa di mirabile, per il fatto [...] che il Petrarca riprese anch'egli la propria idea di solitudine malinconica dal mito di Bellerofonte, sia pure appreso non già da Omero, ma da Cicerone (*Tusculanae disputationes*, III, 26, 63: »*ut ait Homerus de Bellerophonte: Qui miser in campis maerens errabat Aleis / Ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans*«)<sup>24</sup> [der Einfall etwas Bewundernswertes hat, da auch (...) Petrarca die eigene Vorstellung von der melancholischen Einsamkeit am Bellerophón-Mythos ausgerichtet hat, auch wenn er ihn nicht von Homer, sondern von Cicero übernahm (...)].

Mehrere Wissenschaftler haben zu Recht darauf hingewiesen, dass die Atmosphäre der *Dialoghi* die bittere Erfahrung der Internierung in Sant'Anna zu ignorieren scheint. Das Drama lässt der Elegie den Vortritt, die Farbe des Herbstes ist vorherrschend, »la stagione che 'l vindemiatore suol premer da l'uve mature il vino e che gli arbori si veggono in alcun luogo spogliati de' frutti« (389) [die Jahreszeit, in der der Winzer den Wein aus den reifen Trauben zu pressen pflegt und die Bäume überall ohne Früchte zu sehen sind], die Zeit, die im weiteren Verlauf desselben Dialogs, *Il padre di famiglia*, als die »nobilissima e l'ottima de le stagioni« (402) [die edelste und beste der Jahreszeiten] bezeichnet wird. Im Übrigen ist auch in einem »enthüllenden« Dialog wie *Il Messaggiere* das Gefängnis lediglich ein von der »morgendlichen Sonne« (»sole mattutino«) illuminiertes »Zimmer« (»camera«). Bei Tasso wird der Raum zu einem metaphorischen Ort, an dem die Kunst der Kontemplation ausgeübt wird. Yates hat daran erinnert, dass Dürer im Jahre 1514 nicht nur den berühmten Stich *Melancholia*, sondern auch einen anderen berühmten Stich schuf, nämlich den des Heiligen Hieronymus in seinem Studierzimmer: Diese Figur ist gewissermaßen eine Art Ergänzung zur Melancholie. So wird, beim *Heiligen Hieronymus* von Dürer ebenso wie im *Messaggiere* von Tasso, im Zimmer die Kunst des Sich-Aneignens der Geheimnisse des Wissens um die ewigen Dinge ausgeübt.<sup>25</sup>

Nach seiner Entlassung aus Sant'Anna, in den neun Jahren seines Umherziehens, wird Tasso fortfahren, das Bild von sich selbst in weiteren »Erschei-

23 Petrarca, *RVF*, XXXV, 1–4 (dt.: Petrarca 2002, 65).

24 Basile 1984, 37.

25 Vgl. Yates 1966 und 1982.



nungsweisen« (»appareanze«) zu revidieren und erneut zu bearbeiten, vor allem in den von ihm bevorzugten Briefen und Dialogen, vom *Gianluca* über den *Costante* bis hin zum *Conte*, wobei er sich selbst mit dem eigenen Vor- und Nachnamen, Torquato Tasso, als Gesprächspartner im *Costante* und im *Cataneo* einführt, also nicht mehr das Bedürfnis verspürt, sich anhand von Masken, Doppelgängern und Sprechern zu verdoppeln. Er gelangt auch dahin, in jenem für die Geschichte und Theorie des figurativen Ausdrucks der »imprese« (Sinnbilder) wesentlichen Dialog des *Conte*, aus dem eigenen, doppelten Bild des *Jungen* und des *Alten* die Gestalt eines doppelten Werks mit zwei von Petrarca entnommenen Motti zu schaffen. Letzteres ist ein Sinnbild, auf das der Forestiero Napolitano auf den letzten Seiten des Dialogs anspielt, gerade in Bezug auf eine neue Art des »artificio«, des Kunstgriffs, die Werke als »somiigliante a quello del poeta nel far le metafore e le similitudini e le comparazioni« (1206) [ähnlich dem vom Dichter übernommenen Verfahren des Erschaffens von Metaphern, Ähnlichkeiten und Vergleichen] erscheinen zu lassen. So ist tatsächlich im *Conte* zu lesen: »E il Tasso, già vecchio e trasformato da quello ch'esser soleva, farà una impresa o vero una imagine di se stesso giovenetto con questo verso: *Quando era in parte altro uom di quel ch'io sono; o con quest'altro: Stamane era un fanciullo, ed or son vecchio*«<sup>26</sup> (1211) [Und Tasso, schon alt und verändert gegenüber dem, der er zu sein pflegte, wird ein Werk oder ein Bild von sich selbst als jungem Mann schaffen mit diesem Vers: [Als] ich zu anderem war, als jetzt, ersehen; oder mit jenem anderen: *Der ich ein Greis, heut morgen noch ein Knabe*].

Noch mehr lässt sich sagen. Wenn in den *Dialoghi* explizit Ferrara genannt wird, vollziehen sich die Gespräche immer im »Haus« irgendeines höfischen Gastgebers, dem man in den »Vergnügungs«-Stunden (»ore di »diporto«), also in der Zeit der befristeten Freiheit außerhalb von Sant'Anna, einen Besuch abstattet, fast um die Qual eines »widrigen Schicksals« (»contraria fortuna«) zu unterbrechen.

Dies ist etwa der Fall in einem Dialog wie *Il Malpiglio secondo overo del fuggir la moltitudine*. Das Thema des Dialogs ist folgendes: Dem Gelehrten entspricht es, vor der Menge des Volkes und der bürgerlichen Pflichten zu fliehen, um sich in die komtemplative Einsamkeit zurückzuziehen. Doch die literarischen und philosophischen Studien bringen eine andere »Masse« mit sich, jene der »immaginazioni« (»Vorstellungen«), der »affetti« (»Gefühle«) und der »opinioni« (»Meinungen«). Auch hinsichtlich dieses Problems wird wieder auf Petrarca zurückgegriffen.

Betrachten wir einige Sätze des Dialogs, etwa wenn der Forestiero Napolitano das Arbeitszimmer des Herrn Malpiglio betritt, sich setzt und umschaut:

<sup>26</sup> Petrarca-Zitate: *RVF*, I, 4, und »Triumphus Temporis«, 60 (dt.: Petrarca 2002, 9 und 655).

»mi posi a sedere sovra una sedia [...] e risguardando intorno, non faceva motto [...] per la novità de le cose vedute, le quale traevano gli occhi a rimirare. Perciò ch' a la prima vista mi si parò dinanzi una grandissima quantità di bei libri di tutte le lingue, di tutte le scienze« (623)

[ich setzte mich auf einen Stuhl (...) und während ich mich umschaute, sagte ich nichts (...) aufgrund der Neuheit der gesehenen Dinge, die die Augen zum Betrachten anregten. Denn auf den ersten Blick tat sich vor mir eine enorme Vielzahl von schönen Büchern in allen Sprachen, über alle Wissenschaften auf].

Die Metapher der Bibliothek spielt auf manieristische Weise auf das Labyrinth des Wissens und die Ansammlung von Gefühlen und Leidenschaften an; sie wird hier jedoch aufgegriffen, um die strukturelle Widersprüchlichkeit darzustellen, die die Beziehung zwischen dem Studium und der Krankheit der Melancholie kennzeichnet: Eine leidenschaftliche und fesselnde Beziehung zu den Büchern, mit ihrem häufig überaus großen Wissen, ist für Tasso Ursache der Melancholie und gleichzeitig Heilmittel dagegen, ein ätiologisches Prinzip, aber auch Behandlung, Linderung. Das Lesen der Monumente der klassischen Bibliothek ist verbunden mit dem Risiko einer tiefen Frustration; das Wetteifern mit den großen Schriften des zeitgenössischen Klassizismus behindert die Entfaltung des kreativen Furors<sup>27</sup>: Der Beruf des Dichters ist mühsam und erzeugt Unbehagen. Es muss jedoch betont werden, dass Tasso zuweilen anerkennt, dass auch der passive Umgang mit dem Buch, also die Lektüre und nicht nur das selbstständige (kreative und vertrauliche) Schreiben, eine therapeutische Funktion übernehmen kann. Lesen kann Vergnügen bereiten, wenn auch nur flüchtig und punktuell, es kann »rilevar l'animo occupato da soverchia malinconia« [die von übertriebener Melancholie belastete Seele befreien]. Das Buch kann aufgrund von befriedigenden inneren Konversationen zu einem Freund werden: »non ho maggior desiderio che [...] de' libri da passar la maninconia«<sup>28</sup> [ich wünsche mir nichts mehr als (...) Bücher, um die Melancholie zu überwinden]. Eine Unterbrechung des Leidens, ein Sich-Öffnen hin zum Verlangen (also zur Zukunft).

Die mit den Figuren der Melancholie verbundene Thematik der Bücher kehrt in einem anderen Dialog wieder, in *Il Costante ovvero de la clemenza*. Recht bedeutsam erscheint die Einleitung, in der zu lesen ist:

»Io era per molte occupazioni sollecito e per varie sollecitudini occupato, quando, sopraggiungendomi quasi a l'improvviso il signor Antonino Costante, gentiluomo di belle lettere, mi vide con un libro chiuso davanti non in guisa d'uomo il quale sia intento a la contemplazione, ma quasi entrato in fiera e spiacevol maninconia« (829–30).

---

27 Hinsichtlich dieses Aspekts s. Quondam 2001, 118.

28 Tasso, »Il Malpiglio secondo ovvero del fuggir la moltitudine«, in: Ders. 1998, 624 f.

[Ich war in Sorge mit vielen Beschäftigungen und mit vielen Sorgen beschäftigt, als fast überraschend Signor Antonio Costante hinzukam, ein Edelmann der Geisteswissenschaften, und mich vor einem geschlossenen Buch sah, nicht in der Art eines Mannes, der sich der Kontemplation hingibt, sondern beinahe versunken in tiefe und bittere Melancholie.]

Und hier setzt der tatsächliche Dialog ein, in dem Tasso bekennen wird:

»Io soleva contemplar molto e legger poco, mentre la mia giovanezza fu tutta sottoposta a l'amorose leggi; ma ne l'età matura, sperimentata negli affanni, molto lessi e poco io contemplai. Ora né di leggere ho talento né di contemplare« (830).

[Ich pflegte viel zu sinnieren und wenig zu lesen während meiner Jugendzeit, die gänzlich den Liebesgesetzen untergeordnet war; im reifen Alter jedoch, das in den Sorgen erfahren ist, las ich viel und selten sinnierte ich. Heute steht mir der Sinn weder nach Lesen noch nach Kontemplation.]

Tasso scheint hier einige für seinen Mythos grundlegende und konstitutive Bilder zu umreißen. Wie eben jenes des Selbstporträts des Dichters, der die Verse nicht in den gedruckten Büchern, sondern im »Buch des Geistes« (*»libro della mente«*) findet. Es ist ein Bild, das häufig in den *Dialoghi* aufgegriffen wird, auch im Schlussteil des *Cataneo ovvero de gli idoli*, abgegeben im Spiegel des Ausspruchs des Forestiero Napolitano: »l poeta interiore ha scritto nel libro de la mente i suoi versi, a simiglianza de' quali dee scriver l'esterior ne le corti, che son varie: e però diversamente dee poetare« (780) [der innere Dichter hat ins Buch des Geistes seine Verse geschrieben, vergleichbar denen, die der äußere Dichter an den diversen Höfen schreiben muss – und daher muss er auf verschiedene Weisen dichten]. Und der Forestiero Napolitano ist nicht nur Tasso, der sich in einen literarischen Archetypus verdoppelt, wie er es bereits mit dem Tirsi der *Aminta* getan hatte, sondern er ist auch immer das Sprachrohr, dazu ermächtigt, Erklärungen über »Poetik«, »Stil«, »Doktrin«, »Ideen« abzugeben, und vielleicht eines der Symbole nicht nur seiner intellektuellen Biographie, sondern auch des Erschaffens des eigenen Mythos – jenes des großen und unglücklichen Dichters.<sup>29</sup>

An dieser Stelle ist vielleicht eine kurze Randbemerkung zu einer Textpassage des *Malpiglio ovvero de la corte* bezüglich des Unterschiedes zwischen Hof und Republik angebracht. An den jungen Malpiglio gewandt, erklärt der Forestiero Napolitano: »concedendo quello che si conosce chiaramente, la republica non esser corte, mi concederete che non sia l'istesso onore quel che ne l'una e ne l'altra è ricercato« (605) [wenn man zugibt, was man deutlich erkennt, dass nämlich die Republik nicht der Hof ist, werdet Ihr mir Recht geben, dass es sich nicht um dieselbe Ehre handelt, die in der einen

---

29 Vgl. Doglio 2002, 22–23.

wie am anderen gesucht wird]. Es ist also auch nicht dieselbe Liebesauffassung, die im Bereich des Hofes und in jenem einer Republik vertreten wird; doch in beiden kann sich die Krankheit der Melancholie einnisten. Mein Exkurs bezieht sich auf eine Persönlichkeit, einen Mann, der zwanzig Jahre nach dem Tod Tassos schreibt: Er ist kein Adliger und lebt in einem anderen Kontext als dem Hof, nämlich in der Republik von Venedig. Das melancholische Syndrom, das ihn peinigt, ist jedoch dem von Tasso beschriebenen sehr ähnlich. Ich werde nur zwei Textauszüge vorstellen. In einem Brief vom 12. Mai 1609 an Francesco Castrino, in dem die Episode des Attentats, dessen Opfer er war, assoziiert wird mit dem Gefühl – auch dieses »scharf« wie ein Dolch in der Seele – der eigenen Unzulänglichkeit und Armseligkeit, schrieb Paolo Sarpi:

»A me avviene così spesso scoprire qualche macchinazione contro la mia vita, che ho fatto la consuetudine a non mi turbare, né meravigliare. E se piacerà a Dio che il fine ultimo sia per quelle vie, sii fatta la sua volontà; non me ne curo punto, massime non vedendomi atto ad alcuna opera buona, e passando innanzi nell'età, che rende l'uomo più imperfetto«. <sup>30</sup>

[Mir passiert es so oft, dass ich irgendwelche Intrigen gegen mein Leben aufdecke, dass ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mich weder aufzuregen noch zu wundern. Und wenn es Gott gefällt, dass das Ende auf diese Weise herbeigeführt wird, so geschehe sein Wille; ich kümmerge mich überhaupt nicht darum, vor allem da ich mich als nicht geeignet für irgendein gutes Werk ansehe und immer älter werde, was den Menschen noch unvollkommener macht.]

Hier kehrt also die Figur des alternden und daher immer unzureichender werdenden Menschen wieder. Im Frühling desselben Jahres hatte Sarpi einem franko-venezianischen Briefpartner, der ihn auf indiskrete Weise gefragt hatte, mit wem er gewöhnlich umgehe, geschrieben: »con nissuno« [»mit niemandem«], und melancholisch heiter geschlossen: »son vecchio ormai et entro nelli discorsi di Socrate che sii gran ventura lasciare la vita in tempo« <sup>31</sup> [mittlerweile bin ich alt und mit Sokrates kann ich sagen, dass es großes Glück ist, das Leben rechtzeitig zu verlassen].

Im *Malpiglio secondo* beginnt nun die Konversation und der Forestiero, nachdem er sich alles sehr genau angeschaut hat (»mirata intentamente ciascuna cosa«), beginnt mit dem Satz: »Voi avete albergato le Muse fra' negozi« (624) [Ihr habt die Musen trotz all Eurer geschäftlichen Tätigkeiten (am Hofe) beherbergt]. Giovanlorenzo Malpiglio antwortet darauf: »Questo è più tosto rifugio ch'albergo, perch'in niuno altro luogo che 'n questo posson fuggir la moltitudine« [Dies ist eher Zufluchtsort als Herberge, denn an kei-

---

30 Sarpi 1931, II, 34f.

31 Sarpi, »Lettera a Giacomo Badoer« (März 1609), in: Ders. 1978, 38.

nem anderen Ort als diesem können sie der Menge entfliehen]. Sie können sogar, so konstatiert der Forestiero Napolitano, der Einsamkeit entfliehen, »perché dimorate con gli oratori, con gli storici, co' poeti e co' filosofi« [denn Ihr haltet Euch hier mit den Rednern, den Historikern, den Dichtern und den Philosophen auf]; und nun folgt eine Anspielung auf »quel Romano, il quale giamai non era men solo che quando solo si ritrovava« [jenen Römer, der sich nie weniger allein fühlte als in Momenten, in denen er allein war]. Hierbei handelt es sich – laut einer Bemerkung Ciceros in *De officiis* III, 1 – um Scipione l'Africano. Signor Malpiglio antwortet, dass Scipione l'Africano »era accompagnato da' suoi pensieri, ma io non credo che qui ne possa entrare alcuno« [begleitet wurde von seinen Gedanken, doch ich glaube nicht, dass einer davon hier Eingang finden kann]. In dieser Situation rekurriert der Forestiero auf die Erfahrung Petrarcas, um die Meinung des Signor Malpiglio zu widerlegen:

»Com'è possibile che, leggendo il Petrarca, il quale avete assai spesso fra le mani, non pensiate di lui e non ve l'imaginiate su la riviera di Sor-ga scrivere pensier leggiadri e alti al suon de l'acqua e sotto l'ombra d'un lauro, o vero a la sinistra riva del mar Tirreno, *Dove rotte dal vento piangon l'onde*<sup>32</sup>, cadere in uno ruscello ascoso da l'erbe, o pur navigar per lo Rodano e pregarlo che passi inanzi a portar la novella de la sua venuta, o per questo fiume, che se ne portava la scorza con sue possenti e rapide onde? E sempre che leggete alcuna cosa di lui, mi par necessario che l'abbiate nel pensiero e ne l'imaginazione, e quasi che 'l sentiate: perché l'imaginazione è senso interno« (624–25).

[Wie ist es möglich, dass Ihr beim Lesen Petrarcas, den Ihr so oft in den Händen haltet, nicht an ihn denkt und ihn Euch am Ufer der Sorga vorstellt, wie er leichte und hohe Gedanken beim Klang des Wassers und im Schatten eines Lorbeerbaumes aufschreibt, oder am linken Ufer des Tyrhenischen Meeres, *Dort, wo die Flut erseufzt, im Wind zerstoben*, wo er in einen von Gräsern überwucherten Bach getrieben ward, oder wie er über die Rhône segelt und sie bittet weiterzufließen, um die Neuigkeit von seiner Ankunft zu überbringen, oder über diesen Fluss, der den Körper mit seinen gewaltigen und reißenden Wellen trug? Und mir erscheint es notwendig, dass Ihr immer dann, wenn Ihr etwas von ihm lest, ihn in Gedanken und in der Vorstellung seht und ihn beinahe spürt: denn die Vorstellungskraft ist eine innere Sinneswahrnehmung.]

Malpiglio erwidert: »Questi sono piacevoli pensieri, ma quelli di Scipione erano gravi« [dies sind angenehme Gedanken, doch die von Scipione waren schwermütig]. Und Tasso:

»piacevolissimi quegli altri, quando vi s'appresenta avanti quella *pastorella alpestra e cruda, / posta a lavare un leggiadretto velo, / ch'a l'aura il vago e biondo capel chiuda*; o quel vassel d'oro, pieno di candide rose e

32 Petrarca, *RVF*, LXVII, 2 (dt.: Petrarca 2002, 115).

di vermiglie, il qual somiglia a la sua donna<sup>33</sup> [...]. Laonde, così fatte cose imaginandovi, dovete rallegrarvi co 'l Petrarca alcuna volta« (625).

[jene anderen sind äußerst angenehm, wenn jene braune Hirtin (...), entschlossen, / Zu baden einen Schleier zarter Feine, / Der Lauras schönes blondes Haar umschlossen, erscheint oder jene goldene Vase voller weißer und roter Rosen, die an seine Geliebte erinnert (...). In Anbetracht solcher Vorstellungen müsst Ihr Euch also mit Petrarca ab und an freuen.]

Malpiglio versichert, sich ohne jeden Zweifel zu freuen. Daher kann der Forestiero Napolitano insistieren:

»Ma non sete voi maninconoso con esso lui quando avete sotto gli occhi que' versi: *O misera ed orribil visione; o quegli altri: Che debbo far? che mi consigli, Amore? /... Madonna è morta, ed ha seco il mio core; / e volendol seguire, / interromper convien questi anni rei?*<sup>34</sup>«

[Aber seid Ihr nicht wie dieser melancholisch, wenn Ihr jene Verse vor Augen habt: *Oh jammervolles, schreckliches Gesichte, oder jene anderen: Was tun? was, Amor, rätst du, zu beginnen? / ...Die Herrin starb und nahm mein Herz von hinnen, / Und will ich sie erwerben, / Muß enden ich dies Leben sonder Frieden?*]

Giovanlorenzo Malpiglio bekennt seinen melancholischen Zustand: »Sono« [»Das bin ich«], bestätigt er seinem Gesprächspartner. Tasso insistiert:

»E con lui v'empiete anco d'affanno, leggendo: *Discolorato hai, Morte, il più bel volto / che mai si vide, e i più begli occhi spenti, / spirti più accesi di virtute ardenti; / del più leggiadro e più bel corpo è sciolto*«<sup>35</sup> (626)

[Und wie er seid auch Ihr mit Angst erfüllt, wenn Ihr lest: *Das schönste Antlitz, so je ward gefunden, / Hast, Tod, entfärbt, das schönste Aug geblendet, / Den Geist, dem reichste Tugendglut gespendet, / Des holdesten, des schönsten Bands entbunden*].

Nachdem er die vom Forestiero Napolitano rezitierten Verse Petrarcas gehört hat, sieht sich Signor Malpiglio dazu veranlasst anzuerkennen, dass »[u]mana cosa è l'aver compassione de gli afflitti«<sup>36</sup> [es im menschlichen Wesen liegt, Mitleid mit den Unglücklichen zu haben]. »Co 'l Petrarca dunque vi rallegrate e dolete e temete ancora e sperate« [Mit Petrarca freut Ihr euch demnach und leidet und fürchtet außerdem und hofft], betont der Forestiero. Betrachten wir die erwähnten Verben: Sie verweisen auf die Gefühle der Freude, des Schmerzes, der Angst, der Hoffnung, weshalb sich der Forestiero folgendermaßen an Signor Malpiglio wendet: Ihr habt also – wenn

---

33 Ebd., LII, 4–6, und CXXVII, 71–75 (dt.: Petrarca 2002, 93 und 215).

34 Ebd., CCLI, 1, und CCLXVIII, 1, 4–6 (dt.: Petrarca 2002, 371 und 395).

35 Ebd., CCLXXXIII, 1–4 (dt.: Petrarca 2002, 421).

36 Boccaccio, *Proömium* des *Decameron*.



Ihr Petrarca oder andere große Werke der Literatur und der Philosophie lest – eine Fülle an inneren Empfindungen und Phantasien. Doch er korrigiert sich gleich darauf: »avete« – so sagt er – »o più tosto abbiamo, ne l'animo un gran numero di passioni« (626) [Ihr habt, oder eher: wir haben in der Seele eine große Anzahl von Leidenschaften].

Die Fülle und die Widersprüchlichkeit der Leidenschaften also. Doch welche Leidenschaft ist stärker als die Liebe? Dieses Thema erlaubt uns, zu einem Dialog mit dem Titel *La Molza ovvero de l'amore* überzugehen und – *pour cause* – dem wichtigsten Liebesdichter der italienischen Sprache zu begegnen. Der Forestiero Napolitano sagt:

»Dunque que' tre [sentimenti] de' quali abbiamo ragionato, il compiacimento, dico, il desiderio e 'l diletto, non sono altro che le tre diverse età de l'amore: perciocché ne la prima è bambino, ne la seconda è amore già cresciuto [...], ne la terza è amore invecchiato, come si conosce dal suo contrario, che s'invecchia similmente« (817).

[Diese drei (Gefühle) also, über die wir sprachen, ich meine das Wohlgefallen, das Begehren und den Genuss, sind nichts anderes als die drei unterschiedlichen Phasen der Liebe: denn in der ersten ist sie ein Kind, in der zweiten ist die Liebe bereits erwachsen und (...) in der dritten ist die Liebe gealtert, wie man es auch von ihrem Gegenteil kennt, das auf ähnliche Weise altert.]

Es wird also eine Parallele gezogen zwischen dem Hass, der der gealterte Zorn ist, und dem Genuss, der gealterten Liebe. Daraufhin beginnt Signora Tarquinia Molza:

»Questo vostro amore mi pare in parte simile a quel del Petrarca, in parte diverso: simile, perché s'invecchia come il suo; diverso, perché quello del quale egli ragiona fu *Mansueto fanciullo e fiero vecchio*<sup>37</sup>; ma questo sarà vecchio mansuetissimo«.

[Diese Eure Liebe erscheint mir jener Petrarcas zum Teil ähnlich, zum Teil andersartig: ähnlich, weil sie wie die seine altert, andersartig, weil jene, über die er spricht, *Zahmer Jüngling und wilder Greis* war, während diese sehr sanft im Alter sein wird.]

Tasso fügt hinzu:

»L'amor che s'invecchia senza conseguir il suo fine, diventa fiero per lunga passione e s'incrudelisce, per così dire, ne' tormenti; ma quello il quale è possessore de la cosa amata è piacevolissimo oltre tutti gli altri«.

[die Liebe, die altert, ohne ihr Ziel zu erreichen, wird durch lange Leidenschaft wild und verroht gewissermaßen durch die Qualen; doch jene, die im Besitz der geliebten Sache ist, ist weitaus angenehmer als alle anderen.]

---

37 Anspielung auf Petrarca, »Triumphus Cupidinis/Triumpho d' Amore«, I, 79.

Die Konversation über die Macht Amors eignet sich als Überleitung zu einem anderen auf Liebe und Schönheit basierenden Dialog. Er trägt den Titel *Il Minturno ovvero de la bellezza*. In diesem Dialog diskutieren zwei Personen, eben Minturno und Ruscelli, über das Wesen der Schönheit, wobei sie dazu neigen, verschiedene Definitionen von Schönheit als *Täuschung*, *Tyrannie*, *Gewalt* zu widerlegen und abzulehnen. Auch in diesem Fall dient Petrarca als Beispiel, um Fälle in der Geschichte aufzuzeigen, in denen die Liebe eine negative, wenn nicht gar unheilvolle Rolle gespielt hat. Geronimo Ruscelli sagt:

»Ma chi può negare ch'ella sia una potenza? Perché bellissima cosa è nel regno e ne la republica l'esser possente: ma nel regno d'Amore, s'Amore ha regno come si crede, il bellissimo è il potentissimo; e qual potenza si può aguagliare a quella di Cleopatra, che vinse Cesare, vincitore del mondo, e di lui quasi trionfò? Onde si legge: *Quel ch'in sì signorile e sì superba / vista vien prima, è Cesar, ch'in Eggitto / Cleopatra legò tra i fiori e l'erba. / Or di lui si trionfa, ed è ben dritto, / se vinse il mondo ed altri ha vinto lui, / che del suo vincitor si glorii il vitto*<sup>38</sup>« (1000).

[Doch wer kann leugnen, dass sie (die Schönheit) eine Macht ist? Denn es ist wunderschön, im Königreich und in der Republik mächtig zu sein: aber im Reich der Liebe – wenn, wie üblicherweise angenommen wird, die Liebe ein Reich hat – ist der Schönste der Mächtigste. Und welche Macht könnte jener Cleopatras ebenbürtig sein, die Cäsar, den Eroberer der Welt, eroberte und sogar über ihn triumphierte? Es ist zu lesen: *Der, den voran so herrisch-stolz wir schauen, / Ist Cäsar, welchen in Ägyptens Landen / Kleopatra umstrickt auf Blumenauen. / Nun folgt er im Triumph! Des, der in den Banden / Die Welt schlug, und von andern ward bezwungen, / Spottet mit Recht, wer siegreich ihn bestanden.*]

Antonio Minturno fährt fort:

»Questa potenza nondimeno, così nel regno che voi chiamate d'Amore, come negli altri, può far le cose buone solamente o pur le ree e le scelerate? Per mio avviso malvagia potenza fu senza fallo che Cleopatra costringesse Cesare prima e poi M. Antonio a cosa indegna de la virtù romana, e al fine a la vergognosa fuga, de la quale niuna cosa è più indegna a chi desidera di signoreggiare. Ma la bellezza a me non pare che possa esser cagione de le cose non buone«.

[Führt denn diese Macht dann nur zu guten Taten, sei es nun im Reich der Liebe, wie Ihr es nennt, oder in anderen, oder ebenso zu gemeinen und schändlichen? Meiner Meinung nach war es zweifellos eine üble Macht, mit der Cleopatra erst Cäsar und dann Mark Anton zu römischer Tugend unwürdigen Taten zwang, und schließlich zur schmachvollen Flucht, und nichts ist unwürdiger für denjenigen, der zu herrschen

---

38 Petrarca, »Triumphus Cupidinis/Trionfo d'Amore«, I, 88–93 (vgl. Petrarca 1984, 27; dt: Petrarca 2002, 551).

wünscht. Doch mir scheint, dass die Schönheit nicht Ursache für Dinge sein kann, die nicht gut sind.]

Sein Gesprächspartner sagt daraufhin:

»Se ciò fosse vero, Elena non sarebbe stata bella, perché ella mosse l'Asia e l'Europa a guerreggiare, e fu la fiamma e la ruina de l'antichissimo regno troiano; e se i rapti non son buoni, non potevano esser cagionati da la sua bellezza«.

[Wenn dies wahr wäre, wäre Helena nicht schön gewesen, denn sie stiftete Asien und Europa an, Krieg zu führen, und sie war das Feuer und der Ruin des uralten trojanischen Reiches; und wenn Entführungen von Frauen nicht gut sind, dann konnten sie nicht durch ihre Schönheit verursacht worden sein.]

Antonio Minturno führt erneut ein Zitat von Petrarca an:

»Potrei peravventura rispondere ch'i rapti non sempre sono mala cosa, come non fu quel de le Sabine, co 'l quale crebbe e multiplicò la generazione de' Romani; ma risponderei più tosto che la bellezza per sé non sia cagione di rapine, ma d'onor e di riverenza. Però si legge: *Quella ch'amare e riverire insegna, / e vuol che 'l gran desio, l'accesa spene, / ragion, vergogna e riverenza affrene, / di nostro ardir fra se stessa si sdegna*<sup>39</sup>« (1001).

[Ich könnte vielleicht antworten, dass Entführungen nicht immer etwas Schlechtes sind, wie etwa jene der Sabinerinnen, mit der die Generation der Römer anwuchs und sich vervielfachte; doch ich würde eher entgegen, dass die Schönheit an sich nicht der Grund für Entführungen ist, sondern eher für Ehrerbietung und Hochachtung. Denn man liest: *Sie, die mich lehrt, wie Lieb und Leid gestaltet, / Und will, daß Scham, Verunnt und scheues Bangen / Die Hoffnung zügle und mein heiß Verlangen, / Zürnt bei sich selbst der Glut, die nie erkalte.*]

In Übereinstimmung mit diesem Bild der petrarkischen Laura, die sich über unsere menschlichen Leidenschaften empört und durch ihre Entrüstung unser großes Verlangen anfacht, können wir schließlich zum Dialog *La Moltza overo de l'amore* zurückkehren und Marfisa d'Este Gehör schenken, die diese bedeutsamen Worte ausspricht: »il Petrarca, quando descrisse il trionfo di Laura e la schiera de le sue belle virtù, poteva fare ch'ella trionfasse con Amore: tutta volta trionfava d'Amore« (822) [Als Petrarca den Triumph Lauras und die Reihe ihrer schönen Tugenden beschrieb, stellte er es so dar, dass sie mit Amor triumphierte: dabei triumphierte sie über Amor]. Tasso denkt hier an den Vers 15 des »Trionfo della Morte«, I (»In un bel drappelletto ivan ristrette«), der sich auf Laura und ihre »compagne elette« [trefflichen Gefährtinnen] bezieht, die gerade Amor bezwungen haben. Und Laura und

---

39 Petrarca, *RVF*, CXL, 5–8 (dt: Petrarca 2002, 243).

ihre Gefährtinnen symbolisieren die der Liebeswollust entgegenstehenden Tugenden. Der Forestiero Napolitano fährt fort:

»Trionfava di quell'Amor [...] il qual è nutrito di pensieri dolorosi e lascivi, *Fatto signore e dio di gente vana*,<sup>40</sup> a cui lungamente era stato soggetto. Ma 'l vero trionfo d'Amore è quello de la Divinità, co 'l qual nome egli [Petarca] per aventura volle velar gli occulti sensi del suo poema in quella guisa che alcuni sollevano fare ne' misteri. *Laus Deo*«.

[Sie triumphierte über jenen Amor (...), der von schmerzenden und anstößigen Gedanken genährt wird, *Zum Herrn und Gott erhoben von eitlen Menschen*, denen er lange unterworfen war. Doch der wahre Triumph über Amor ist jener Gottes, in dessen Namen er [Petarca] vielleicht die verborgenen Bedeutungen seines Gedichtes verschleiern wollte, in der Art und Weise, wie es Einige in den Mysterien zu tun pflegten. *Laus Deo.*]

Dieser Macht Gottes gilt der letzte der *Trionfi* Petarcas. Triumph der Barmherzigkeit und also der himmlischen Liebe, zu der der Dichter und Bersinger der Schönheit Lauras nach dem Bezwingen der anderen, jener schmerzhaften und anstößigen Liebe wieder zurückfindet.

Ich nähere mich dem Abschluss dieses Diskurses. Doch bevor ich zum Ende komme, möchte ich darauf hinweisen, dass ein Leser Platons zu Beginn des 20. Jahrhunderts – sein Name war Acri – nicht zufällig in den *Dialoghi* Tassos auch die Mystik und die Erhabenheit, zusammen mit stilistischem Schmuck und Zurückhaltung der Imagination erkannte.<sup>41</sup> Innerhalb dieser komplexen Sichtweise, von Acri treffend hervorgehoben, erhalten die dialogischen Kapitel Tassos die Bedeutung eines langen Kolloquiums mit der Kultur der letzten Phase der Renaissance: Für diese Kultur stellt Petarca – gemeinsam mit anderen großen Autoren – noch für kurze Zeit ein wichtiges Modell dar. Wichtig, aber nicht einzigartig. Tatsächlich werden bald darauf die barocken Lyriker, die sich dessen bewusst sind, dass Tasso mit jener literarischen Tradition bricht, die Petarca als einziges Modell annahm, verkünden, dass Tasso eine Schwelle verkörpert: Er ist die Morgendämmerung, so wie Giambattista Marino der Tag sein wird. Wir, die wir weiter von der *securitas* der Marinisten entfernt sind, können stattdessen sagen, dass es das Verdienst Tassos war, Petarca assimiliert zu haben und ihn in neuem und originellem Gewand an die moderne italienische und europäische Literatur weitergegeben zu haben.

---

40 Petarca, »Triumphus Cupidinis/Trionfo d'Amore«, I, 84 (vgl. Petarca 1984, 27).

41 Vgl. Acri, in: Platone 2008.

## Bibliographie

- ALIGHIERI, Dante, *Die Göttliche Komödie*, übersetzt von Hermann Gmelin, Stuttgart 2006
- ALIGHIERI, Dante, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 vol., Milano 1991–1997
- BALDASSARI, Gabriele, »Fra »Dialogo« e »Nocturnales annotationes«: prolegomeni alla lettura del *Messaggero*«, in: *La rassegna della letteratura italiana*, Mai–Dezember 1972, 2–3, 265–293
- BASILE, Bruno, *Poeta melancholicus: tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa 1984
- BOLOGNA, Corrado, *Flatus vocis: metafisica e antropologia della voce*, Bologna 1992 (erneut erschienen 2000)
- CANFORA, Luciano, *Vita di Lucrezio*, Palermo 1993
- DA POZZO, Giovanni [Hrsg.], *La ragione e l'arte: Torquato Tasso e la Repubblica veneta*, Venezia 1995
- DA POZZO, Giovanni, »A proposito dei *Discorsi* del Tasso«, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, 142 (1965), 34–51
- DA POZZO, Giovanni, *Rassegna tassiana (1958–1963)*, Firenze 1964
- DELLA CASA, Giovanni, *Le rime*, a cura di Roberto Fedi, Roma 1978
- DELLA TERZA, Dante, »L'esperienza petrarchesca del Tasso«, in: *Studi Tassiani*, 13 (1963), 69–86 (Reproduktion in italienischer Sprache des Artikels »Tasso's experience of Petrarch«, in: *Studies in the Renaissance*, 10, 1963, 175–191)
- DOGLIO, Maria Luisa, *Origini e icone del mito di Torquato Tasso*, Roma 2002
- HILLMAN, James, *Senex et puer e il tradimento* (1967), Padova/Venezia 1973
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz, *Saturn and Melancholies. Studies in The History of Natural Philosophy, Religion and Art*. London 1965 (ital. Übersetzung von R. Federici: *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino 1983)
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere, Triumphe, Verstreute Gedichte* (Italienisch/Deutsch). Aus dem Italienischen von Karl Förster und Hans Grote, hrsg. und mit einem Nachwort vers. von Hans Grote, Düsseldorf/Zürich 2002
- PETRARCA, Francesco, *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Gino Belloni (Anast. dell'ed. Valdezoco, Padova 1472, 1. ed.), Venezia 2001
- PETRARCA, Francesco, *Trionfi*. Introduzione e note di Guido Bezzola, Milano 1984
- PLATONE, *Dialoghi*, nella versione di Francesco Acri, a cura di Carlo Carena, Milano 2008
- QUONDAM, Amedeo, »Il gentiluomo malinconico«, in: *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, a cura di Biancamaria Frabotta, Roma 2001, 93–123
- RAIMONDI, Ezio, »La prigionie della letteratura«, introduzione a: Tasso, Torquato, *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, Milano 1998, 9–56

- SARPI, Paolo, *Lettere a Gallicani e Protestanti*, a cura di Gaetano e Luisa Cozzi, Torino 1978
- SARPI, Paolo, *Lettere ai protestanti*, a cura di Manlio Duilio Busnelli, vol. II, Bari 1931
- SENECA, Lucius Annaeus, »De brevitae vitae«, in: Ders., *Dialogorum libri*, Bd. 3, libri IX–X, a cura di Giovanni Viansino, Torino <sup>2</sup>1960
- STAROBINSKI, Jean, »La spada di Aiace«, in: Ders., *Tre furori* (1974), Milano 1978, 9–57
- TASSO, Torquato, *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, introduzione di Ezio Raimondi, 2 vol., Milano 1998
- TASSO, Torquato, »Lettera a Giovann'Antonio Pisano, Napoli [Giugno 1589]«, in: Ders., *Lettere*, a cura di Ettore Mazzali, Torino 1978, II (CLXIV), 358–360
- TASSO, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari 1964
- TASSO, Torquato, *Prose diverse*, nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti, Firenze 1875
- WEINRICH, Harald, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997 (ital. Übersetzung von F. Rigotti: *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna 1999)
- YATES, Frances Amelia, »La filosofia occulta e la melanconia: Dürer e Agrippa«, in: Dies., *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, Torino 1982, 63–77
- YATES, Frances Amelia, *The Art of Memory*, London 1966 (ital. Übersetzung: *L'arte della memoria*, Torino 1972)





Abb. 23: Porträt Petrarca



Giacomo Leopardi del Loli

*Abb. 24: Porträt Leopardis*

Anna Dolfi

Petrarca, Leopardi, Ungaretti und der Roman des  
*Canzoniere*<sup>1</sup>

[...] ogni ribellione al petrarchismo, ogni *coup de  
dés* lanciato anche contro Petrarca, riconduce più  
che mai a lui, all'oltranzismo della sua operazione.

Andrea Zanzotto<sup>2</sup>

Trotz zahlreicher Publikationen zu Petrarca, gerade auch aus jüngster Vergangenheit, gibt es nicht viele Studien, die dem Problem der Poetiken des 20. Jahrhunderts »sub specie Petrarchae« gewidmet sind. Eine Ausnahme bildet die Abhandlung von Adelia Noferi, die unter diesem Titel erschien<sup>3</sup> und der ein Nachtrag folgte, in dem – allerdings anhand rein textueller Verweise – die Prägung der Poesie Ungarettis<sup>4</sup> durch Petrarca dargelegt wurden.

- 
- 1 Diese Betrachtungen beschränken sich im Wesentlichen auf eine Reflexion über Ungaretti und einige Musterbeispiele der dritten Lyrikergeneration des 20. Jahrhunderts, denn gerade für diese Generation stellte Ungaretti den maßgebenden Filter des Zugangs und der Vermittlung zum großen Dichter des *Canzoniere* dar. Anderen sei die Aufgabe überlassen, den Diskurs hinsichtlich des Antipetrarkismus oder des Petrarkismus anderer Autoren zu vervollständigen; zum Petrarkismus Serenis beispielsweise und zu seinen Übersetzungen Chars ist eine Abhandlung von Laura Basile angekündigt. Hinsichtlich Leopardis – fatal für diejenigen, die sich schon lange mit dem Leopardismus auseinandergesetzt haben – ist der diskontinuierliche Einfluss des großen Dichters aus Recanati auf die Entwicklung des Petrarkismus im 20. Jahrhundert von Ungaretti bis zur dritten Generation hervorzuheben (vgl. Anna Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, im Druck befindlich).
  - 2 Zanzotto 1991, 262.
  - 3 »Le poetiche critiche novecentesche ›sub specie Petrarchae‹«, erschienen 1970 im Band *Le poetiche critiche novecentesche* vom florentinischen Verlag Le Monnier; der Abhandlung liegen einige bedeutsame kritische Stellungnahmen zugrunde, die *a latere* und im Wesentlichen im Rahmen des sogenannten *Ermetismo* entstanden sind und etwa in den Studien von Giorgio Bárberi Squarotti, Giuseppe De Robertis, Gianfranco Contini, Oreste Macrí, Mario Luzi, Silvio Ramat dargestellt werden.
  - 4 Vgl. Noferi 1970, 282–299 (»Postilla«); »Le poetiche critiche novecentesche ›sub specie Petrarchae‹« hier auf den Seiten 225–281. Von diesem Buch existiert nun ein anastatischer Neudruck (Trento 2004), erweitert um einen ausführlichen, neuen, schönen Nachtrag von Adelia Noferi über die Poetiken des ausgehenden 20.

Das große Problem des Petrarkismus im 20. Jahrhundert (ja gelegentlich sogar des Petrarkismus *tout court*) ist in den letzten Jahrzehnten auf genial vereinfachende Weise durch die Reduktion auf binäre Unterscheidungen gelöst worden.

Dante und Petrarca<sup>5</sup> wurden demnach entgegengesetzten Lagern zugeordnet, assoziiert mit Plurilinguismus und Monolinguismus, Expressionismus und Lyrisimus<sup>6</sup>, jeweils verteilt – auch in Bezug auf die Dichtung des 20. Jahrhunderts – auf ›gerade‹ und ›ungerade‹ Generationen<sup>7</sup>, um auf der einen Seite die Richtung des Engagements und der Laizität, der Wechselhaftigkeit und der Erzählung, auf der anderen Seite die Tendenz zu Abstraktion, Eintönigkeit und formaler Virtuosität zu unterstreichen. Auch die Petrarca-Studien der letzten Jahre (wiederum mit Ausnahme von jenen Adelia Noferis und Andrea Zanzottos, auf den wir später noch kommen werden<sup>8</sup>) brachten vom Standpunkt der uns hier am Herzen liegenden kritischen Poetiken keine substantziellen Innovationen. Diese Studien wurden wiederum von Adelia Noferi in einer neuen und bislang unveröffentlichten *Postilla* zu ihrem damaligen<sup>9</sup> scharfsinnigen Essay einer kritischen Lektüre unterzogen. Ich meine damit,

---

Jahrhunderts, die sich noch in den Rahmen des ›Petrarkismus‹ einschreiben lassen. Vergessen werden darf nicht das weiterhin richtungsweisende Buch Adelia Noferis, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze 1962, ebensowenig wie die kürzlich erschienenen und sehr schönen *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, Roma 2001. Erinnert werden soll auch an die Einleitung zum *Canzoniere*, kommentiert von Giacomo Leopardi (Milano 1976).

- 5 Zum Beweis dafür, dass jeglicher Schematisierung leicht widersprochen werden kann und dass die Dante und Petrarca verbindende Lesart heutzutage durchaus vital ist, möge ein einziges Beispiel ausreichen, nämlich das von Caproni, der in einem außergewöhnlichen Buch mit offenkundig danteskem Titel (*Il seme del piangere*) ein stilnovistisches und petrarkeskes ›Anhimmeln‹ der weiblichen Figur praktiziert und dabei Schrift und Tränen vereint, »a guisa d'uom che pensi e pianga e scriva [wie der Mann, der denkt und weint und schreibt]«.
- 6 Dieses Gegensatzpaar zeugt vom Versuch, die Unterscheidung, die Contini für die Prosa vorgenommen hat, auf den Bereich der Dichtung zu übertragen (vgl. Contini 1971).
- 7 Vgl. hierzu einen von uns selbst formulierten Vorschlag, die ungeraden Generationen des 20. Jahrhunderts als petrarkesk und die geraden als dantesk zu bezeichnen, aufgeführt im Vorwort und Kommentar zu Macrí 1995.
- 8 Ein Dichter, wie man weiß, der vierten Generation, der jedoch zu Beginn (zu Zeiten von *Dietro il paesaggio*) empfänglich für die Rhythmen und Werte der dritten Generation war (im Übrigen gibt es zwischen den Generationen beachtliche Grenzbereiche, die notwendigerweise einen Diskurs entschärfen, der gerade im Hinblick auf die Einflüsse – Dante, Petrarca, Leopardi – zu rigide und klassifikatorisch sein will).
- 9 Der Essay über »Le poetiche critiche novecentesche ›sub specie Petrarchae‹« entstand 1969.

dass die brillanten Beiträge von Stefano Agosti<sup>10</sup>, Marco Ariani<sup>11</sup>, Rosanna Bettarini<sup>12</sup>, Domenico De Robertis<sup>13</sup>, Carlo Ossola, Marco Santagata<sup>14</sup>, wenn man sie lediglich *sub specie* des 20. Jahrhunderts liest<sup>15</sup>, – jedenfalls unseres Erachtens – nicht über die bereits bekannten Aspekte hinausgehen und somit die Debatte fatalerweise wieder auf den Signifikanten, die Mehrdeutigkeit, die Obsession, das Liebesbegehren lenken. Sie bestätigen insgesamt den Eindruck, dass es notwendig ist, zum genialen kritischen Modell Ungarettis<sup>16</sup> zurückzukehren (noch mehr als zu Gramigna oder Zanzotto<sup>17</sup>: sie alle sind letztlich nicht zufällig selbst Schriftsteller), zur ungarettianischen Umkehrung der ›Erinnerung‹ in ›Vergessenheit‹, um über das Verhältnis von Leben und Dichtung, Universum und Kunst zu reflektieren. Dies gilt vor allem dann, wenn man auf derridasche Weise von der Möglichkeit des *choisir son héritage*<sup>18</sup> ausgeht, indem man stets aufs Neue Verse durchdekliniert, die im Lauf der Zeit die Lektion/Berufung des »canto«<sup>19</sup> weder vergessen noch gescheut haben.

---

10 Agosti 1993.

11 Ariani 1999. Nicht zu vergessen der hervorragende Kommentar von Marco Ariani zu den *Triumphs* (vgl. Petrarca 1988, 5–52).

12 Bettarini 1998.

13 De Robertis 1997.

14 Santagata 1992.

15 Sie alle sind Gegenstand einer eingehenden Analyse von Adelia Noferi im neuen Nachtrag zur kürzlich erschienenen anastatischen Ausgabe.

16 Die erste Ausgabe der brasilianischen Vorlesungen Ungarettis erschien unter dem treffenden Titel *Invenzione della poesia moderna* (1984).

17 In der neuen Übersicht Noferis sind dies sicherlich die Stimmen, die als die innovativsten erscheinen und die nicht zufällig unter dem Einfluss des »effetto Lacan« stehen.

18 Derrida 2001.

19 Mit »canto« ist das gemeint, was der junge Ungaretti darunter verstand, als er sich vornahm, in der großen lyrischen Tradition nach dem italienischen »canto« zu forschen: »Io rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano. Non cercavo il verso [...]: cercavo in loro il canto [Demütig las ich erneut die Dichter, die Dichter, die singen. Ich suchte nicht den Vers (...), ich suchte in ihnen den Gesang]« (Ungaretti 1969, LXXI).



Wenn man also weiterhin eher die ›Gründe‹<sup>20</sup> als die ›Themen‹, eher die ›ontische Zeit‹<sup>21</sup> als die nackten Umstände<sup>22</sup> sucht, dann muss man sich auch erneut – und gerade ausgehend von Ungaretti – den Problemen stellen, die Adelia Noferi 1969 anhand von zeitgenössischen Überlegungen (v. a. Ungaretti, Bigongiari, Luzi, Bo waren hierbei wichtige Gesprächspartner) schematisch und *entre autres* auf die Unschuld des Wortes, die Emblematisierung der Sprache, die platonische Absolutheit zurückgeführt hatte, indem sie über die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem Bild und seiner Erschaffung reflektierte:

»Se insomma Petrarca è divenuto [...] una sorta di alto emblema critico, è perché la poesia novecentesca, dalla prima alla terza generazione, da Ungaretti all'ermetismo, ha posto certi problemi sia di poetica che di linguaggio che hanno di sé nutrito, direttamente o indirettamente, le operazioni stesse di quella critica che nasceva accosto alla poesia<sup>23</sup>.

[...] la parola per Ungaretti è sacra non solo in quanto l'uomo può ritrovarvi la propria innocenza, ma in quanto ritrova in essa [...] anche l'innocenza delle cose<sup>24</sup>.

---

20 Man denke hierbei an die Aussage Adelia Noferis: »la critica di Ungaretti ha questo senso acuto della concretezza sensibile della parola che investe tutta la sua critica e le conferisce appunto la capacità di cogliere il punto di coincidenza, di interna sutura, tra il piano tematico, nel senso delle ›ragioni‹ insieme affettive e mentali della poesia, e quello del contesto verbale, delle figure stilistico-espressive [die Kritik Ungarettis hat diesen genauen Sinn für die sensible Konkretheit des Wortes, der seine gesamte Kritik durchzieht und ihr gerade die Fähigkeit verleiht, den Punkt des Zusammentreffens zu erfassen, der internen Naht, zwischen der thematischen Ebene, im Sinne der sowohl affektiven als auch mentalen ›Gründe‹ der Poesie, und jener des verbalen Kontextes, der stilistisch-expressiven Figuren]« (Noferi 1970, 253).

21 Insofern, als sie ein vertikales (und Seins-bezügliches) Überschreiten vorsieht.

22 Denn es besteht kein Zweifel darüber, dass wir dort, wo »il sentimento del tempo [das Gefühl der Zeit]« (als interpretativer ›Grund‹) vorherrscht, auch ein Minimum an petrarkesker Präsenz feststellen, während der Höhepunkt der Einflüsse und Echos woanders zu finden ist. Es lohnt sich, in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass die Auswertung, die Adelia Noferi in ihrer ersten *Postilla* vorgenommen hatte, das Maximum an petrarkesken Bezügen (sowohl in Bezug auf Petrarca's letzte Texte des *Canzoniere* als auch die *Trionfi*) in Ungarettis *Dolore, Terra promessa, Taccuino del vecchio* aufzeigte, während eine »simile ricerca condotta sull'*Allegria* non ottiene che risultati negativi, ed anche nel *Sentimento del Tempo*, registrazioni di presenze petrarchesche restano assai marginali e sfumate [ähnliche Untersuchung von *Allegria* nur negative Ergebnisse verzeichnet, und auch in *Sentimento del Tempo* sind Registrierungen petrarkesker Präsenz nur am Rande und undeutlich vorhanden]« (Noferi 1970, 298–299).

23 Noferi 1970, 227.

24 Ebd., 247.

Certo è che Ungaretti ha restituito al Petrarca non solo la scoperta della funzione centrale della memoria umana (memoria come resurrezione del reale, invenzione del mondo, vittoria sulla morte) nella sua componente platonica, ma anche [...] la drammaticità dei suoi nodi psicologici-formali.«<sup>25</sup>

[Wenn also Petrarca (...) eine Art hohes kritisches Emblem geworden ist, dann deshalb, weil die Poesie des 20. Jahrhunderts – von der ersten bis zur dritten Generation, von Ungaretti bis zum *Ermetismo* – gewisse Probleme sowohl der Poetik als auch der Sprache aufgeworfen hat, die ihrerseits direkt oder indirekt die Operationen selbst jener Kritik gefördert haben, die neben der Dichtung entstand.

(...) das Wort ist für Ungaretti nicht nur deshalb heilig, weil der Mensch in ihm die eigene Unschuld wiederfinden kann, sondern vor allem, weil er in ihm (...) auch die Unschuld der Dinge wiederfindet.

Fest steht, dass Ungaretti Petrarca nicht nur die Entdeckung der zentralen Funktion der menschlichen Erinnerung (Erinnerung als Auferstehung des Realen, Erfindung der Welt, Sieg über den Tod) in ihrer platonischen Komponente zurückerstattet hat, sondern auch (...) die Dramatik seiner psychologisch-formalen Kernpunkte.]

Wir könnten diese Reflexionen möglicherweise noch mit Hilfe neuer, zwischenzeitlich publizierter Texte bereichern<sup>26</sup>, die es uns dank einer diffuseren Transitivity erlauben, noch deutlicher die Fundamente der Modernität auszumachen, die der Dichter der *Vita di un uomo* immer wieder bei Autoren/Vorfahren erkannte, stets wiederkehrend, obgleich auf unterschiedliche Weise exemplarisch (er bezieht sich selbstverständlich auf Vergil, Jacopone da Todi, Dante, Petrarca, Leopardi). Biographie und Schrift sind miteinander zu einem untrennbaren Ganzen<sup>27</sup> verschmolzen, mit dem letztlichsten Vorteil, dass es sich um ein bewusstes Ergebnis allein des Schreibens handelt (man erinnere sich: »Il vero poeta scrive da sé la propria vita [Der wahre Dichter schreibt sich selbst das Leben]«<sup>28</sup>), von dem man dann jene »Reinheit« erwartet, die mit der Wahrheit kongruiert, in der »identità perfetta fra l'intuizione del proprio mondo interiore e l'espressione [perfekter Übereinstimmung zwischen der Intuition der eigenen inneren Welt und dem Ausdruck]«<sup>29</sup>. Wenn allerdings das ungarettianische Ziel das Erreichen des »terzo tempo jaconico«, des dritten jaconischen Zeitalters war (jenes, das sich auch im Mittelalter »poesia pura« nennen durfte), dann war es fatal, dass die

---

25 Ebd., 254–255.

26 Ich denke in Bezug auf Ungaretti beispielsweise an die brasilianischen und andere Universitätsvorlesungen (vgl. Ungaretti 2000, 471–980).

27 Vgl. Ungaretti 2000, 483–494: »[Sulla vita di Jacopone da Todi]« (wir verweisen nicht zufällig auf den allumfassenden Titel des Gesamtwerks: *Vita d'un uomo*).

28 Ebd., 489.

29 Ebd., 498 (»[La poesia di Jacopone da Todi]«, 495–510).



eben genannte Gruppe der Fünf (der Sechs, wenn man sich dazu entschließt, Tasso hinzuzuzählen) sich reduzierte, indem sie bei drei auserwählten Namen stehen blieb, nämlich denen von Jacopone, Petrarca, Leopardi. Diese hatten die Liebe und den Tod erlebt, hatten die Dauer und den Verlust der Zeit empfunden, wobei Petrarca und Leopardi ein noch etwas tragischeres Bewusstsein aufwiesen, da sie aus Wissen Vergangenheit, aus Bewusstsein Erinnerung machten. Beide dehnten die menschliche Begrenztheit ins Unendliche aus (in Richtung vergangener und zukünftiger Generationen) und bewahrten von der Welt lediglich die Unbeständigkeit, den Augenblick<sup>30</sup>.

Ungaretti sieht in seiner Interpretation<sup>31</sup> des Sonetts *Quand'io son tutto volto in quella parte*<sup>32</sup> das Schmelzen des »tempo cristallizzato [der kristallisierten Zeit]«<sup>33</sup> voraus, ein Vergehen der Zeit in der Zeit, in einer Art Übereinstimmung der Zeit des Lebens, der Zeit der Dinge, der Zeit des Ichs. Für Petrarca, für Ungaretti und durch ihn für das gesamte nachfolgende 20. Jahrhundert bedeutet dies also die Verbannung aus dem Himmel, übertragen in die Verbannung aus sich selbst, in Blindheit, unmögliche Glückseligkeit, Flucht ins *trobar clus*, in ein »poetare«, das sicherlich nicht verworren und grundlos, sondern raffiniert und »hermetisch«<sup>34</sup> ist. Diese Art zu dichten hat im späteren Werk Ungarettis das Vergilsche Echo der *Terra promessa* begleitet und es in unterkühlte Embleme versenkt, und noch davor die »tregue«, den »Stillstand« des *Sentimento del tempo*, wo – wie bei seinem Petrarca – eine Ausdrucksweise mit »puro valore evocativo [rein evozierendem Wert]«<sup>35</sup> dominiert, die in der Lage ist, Mythen, Phantasmen wiederzubeleben, Jahreszeiten und Landschaften durch losgelöste Bilder zu fixieren, sie mit den schmerzhaften Kadenzen einer zyklotyphen Melancholie zu begleiten<sup>36</sup>, im äußerlichen Bewusstsein des Endes, wenn sie nicht der wundersamen Rettung des Augenblicks überantwortet werden. Diese Melancholie wird lediglich an der Schwelle zur *fine di Crono* unterbrochen, wo sie das Echo

30 *L'infinito* Leopardis ist in diesem Sinne exemplarisch, gerade auch durch die Lesart Ungarettis, der hier die »finitudine«, die »Abgeschlossenheit«, auf angemessene Weise unterstreicht.

31 Vgl. Ungaretti 2000, 549–555 (»[Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca]«).

32 »Quand'io son tutto vòlto in quella parte / ove 'l bel viso di madonna luce, / et m'è rimasa nel pensier la luce / che m'arde et strugge dentro a parte a parte [...]« (Petrarca, *Canzoniere*, XVIII, vv. 1–4).

33 Ungaretti 2000, 554.

34 Vgl. ebd., 563 (»[Sui sonetti del Petrarca...]«, 556–572).

35 Ebd., 731 (»Prima invenzione della poesia moderna [Sul *Canzoniere* di Petrarca]«, 727–754).

36 Man denke vor allem an das erste Gedicht in *Sentimento del tempo* (»O notte«); vgl. Ungaretti 1969, 103.

einer Zeit erreichen kann, die niemals endet<sup>37</sup>, eines zersetzten Olympos, der einem ewigen Abend zurückgegeben wird<sup>38</sup>. Eine Welt aus Trug- und Sinnbildern<sup>39</sup>, die es zu retten und der »luce nera [dem schwarzen Licht]«<sup>40</sup> zu entreißen gilt und die der Transparenz einer »piuma di cielo [Himmelsfeder]« anvertraut werden soll, die jedoch ein »murmure d'anime spoglie [Geraune nackter Seelen]«<sup>41</sup> mit sich trägt. Die »Legenden« und die »Hymnen« des *Sentimento del tempo* haben sich also nach den »segreti« nun der »pietà« der Nacht<sup>42</sup> zugewandt und gerade auf der Grenzlinie der Stille die Verwandlung von Zersetzung in Reinheit, vom Ding ins Sinnbild bewirkt (»Emblemi eterni, nomi, / Evocazioni pure...«<sup>43</sup>).

Die Aufforderung an die Zeit, »sulle labbra / Le [sue] labbra ultime [an (seine) Lippen / (ihre) letzten Lippen]«<sup>44</sup> zu heften, um den Keimen des »sentimento del tempo« Sinn zu geben, indem sie dem Verlauf des meditierten Todes zur Seite gestellt wurden, habe nach Art Petrarca in den Gedichten »in morte«, in Todes-Zeit und -Erfahrung, die Möglichkeit besiegelt, mit dem Wort den verstreuten Ruinen Sinn zu verleihen, mit Hilfe der »Worte« hypothetisch eine Reihe aufeinanderfolgender Triumphe über die »nemicizia del tempo [Feindschaft der Zeit]«<sup>45</sup> zu erringen; und daher zählt es dann wenig, dass die Verweise auf diese Erhabenheit nicht wörtlich sind. Ungaretti war demnach, wie Poliziano, Sannazzaro, Mallarmé, Petrarca (und diese ungeordnete Aufzählung stammt vom Autor selbst), davon überzeugt, »che l'universo potrebbe contenersi in un libro o in un verso, se l'intelletto umano potesse arrivare ad abbracciarlo intero in simboli, cioè in parole [dass das Universum in einem Buch oder einem Vers enthalten sein könnte, wenn der menschliche Intellekt es schaffte, es in seiner Gesamtheit in Symbolen, also in Worten zu erfassen]«<sup>46</sup>. Und er hat auch verstanden, dass der »unico modo di rompere il silenzio [die einzige Möglichkeit, das Schweigen zu brechen]«<sup>47</sup>, das Schweigen der Dinge, der endlichen Zeit, und »auf verzweifelte Weise« (»modo disperato«) zur »altezza della poesia [zum Gipfel der Poe-

37 Vgl. ebd., 113: »Una colomba«.

38 Vgl. ebd., 114: »L'isola«.

39 Vgl. ebd.: »Isola«, »Inno alla morte« (117 f.).

40 Das Syntagma ist, unter freier Verwendung, »Ti svelerà« (ebd., 127) entnommen.

41 Ebd., 138: »Ultimo quarto«.

42 Vgl. ebd., 155 f.: »Il capitano« (»Quando hai segreti, notte hai pietà«, 155).

43 Ebd., 160: »Memoria d'Ofelia d'Alba«.

44 Vgl. ebd., 178: »Sentimento del Tempo«.

45 So Ungaretti in einer Bemerkung zu »Ti svelerà«, in den »Note«, die die Ausgabe von *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* begleiten (Ungaretti 1969, 537).

46 Ungaretti 2000, 382 (»José de Anchieta«, 381–383).

47 Ebd., 753 (»Prima invenzione della poesia moderna [Sul *Canzoniere* di F. Petrarca]«).

sie]«<sup>48</sup> zu gelangen, darin besteht, »di chiudere gli occhi [die Augen zu schließen]«<sup>49</sup> und – wie Petrarca es bereits getan hatte – von »la nave mia colma d'oblio [meinem mit Vergessenheit erfüllten Schiff]« zu »m'è rimasa nel pensier la luce [in Gedanken ist mir das Licht geblieben]« überzugehen<sup>50</sup>, so dass Verlust in Dauerhaftigkeit umgekehrt und die Dichtung dadurch mit der der Vergänglichkeit (»al perire«) überantworteten Bedeutung genährt wird.

Es ist kein Zufall, dass Ungaretti in einer seiner Universitätsvorlesungen über Leopardi die »terribilità di questo pensiero [Füchterlichkeit dieses Gedankens]« der Vorstellung, die Leopardi »si faceva del Petrarca [sich von Petrarca machte]«<sup>51</sup>, annähert. Auch wenn er anschließend schnell von der Liebesauffassung und den toten Kindern (»morti dietro alle porte [tot hinter den Türen]«<sup>52</sup>) zur Sprache des *Canzoniere* übergeht – die fundamental für den Autor der *Canti* ist, da sie ihm urtümlich, ausgefallen, weit entfernt vorkommen musste –, ist es in Wirklichkeit etwas Anderes, auf das Ungaretti zurückkommen möchte. Er will wieder zu einem Petrarca gelangen, der »[segna] il trapasso dal periodo primitivo o immaginativo d'una civiltà poetica al periodo degli affetti [den Übergang von der primitiven oder phantasievollen Periode einer poetischen Kultur zur Periode der Gefühle markiert]«<sup>53</sup>, wobei hier offensichtlich der Terminus »Übergang« wichtiger ist als der der Affekte oder des Phantasievollen, und der (Erfindung oder Wirklichkeit der Interpretation? leopardianisch für Ungaretti<sup>54</sup>, ungarettianisch für uns und in zweifacher Richtung) Leopardi als »poeta del sentimento del tempo, il poeta nel quale riscontra un turbamento e un eccitamento del sentimento e della fantasia dovuti alla considerazione dell' invecchiamento continuo delle cose e della morte che risiede fatalmente nelle cose [der Dichter des Gefühls der Zeit, der Dichter, bei dem er (Leopardi) eine Unruhe und eine Erregung des Gefühls und der Phantasie feststellt, basierend auf der Betrachtung des beständigen Alterns der Dinge und des Todes, der unvermeidlich den Dingen

48 Ebd., 754.

49 Ebd., 753.

50 Ebd.

51 Ebd., 793 (»Idee del Leopardi intorno ad usi della lingua, e prime indicazioni sulla metrica delle canzoni e sul rapporto col Petrarca«).

52 Ebd., 794

53 Ebd., 796.

54 Erinnert sei an die direkt anschließende Anmerkung Ungarettis: »Non so quanto [Leopardi] avesse ragione in questa interpretazione e se essa non fosse piuttosto interpretazione della sua propria poesia, come avviene quasi sempre quando un poeta ne interpreti un altro [Ich weiß nicht, inwieweit Leopardi mit dieser Interpretation Recht hatte und ob sie nicht eher die Interpretation seiner eigenen Dichtung war, wie es fast immer geschieht, wenn ein Dichter einen anderen interpretiert]« (ebd., 795).

innewohnt]«<sup>55</sup> erscheinen musste. Dies alles lässt sich also – mit Begrifflichkeiten, die unmittelbar Leopardi entnommen sind, »per definire la sua posizione verso il Petrarca e la sua propria poesia [um seine Position hinsichtlich Petrarcas und seiner eigenen Dichtung zu definieren]« – mit »un certo numero di vocaboli [einer gewissen Anzahl von Wörtern]« zusammenfassen, die »familiarità, eleganza, proprietà, spavento e bellezza, invecchiamento, immaginazione, affetti, primitivo, arte, natura, imitazione [Vertrautheit, Eleganz, Eigentümlichkeit, Schrecken und Schönheit, Altern, Phantasie, Gefühle, Ursprünglichkeit, Kunst, Natur, Imitation]«<sup>56</sup> lauten. Sie gruppieren sich – entlang einer Strecke, die von Vergil über Dante, Petrarca, Tasso verläuft – um ein anderes großes Thema Leopardis, das der menschlichen Einsamkeit, das von Ungaretti in einer Vorlesung über Leopardi behandelt wird und das Ungaretti selbst dann (Leopardi wieder eingeschlossen in der Entwicklung nach Dante und Petrarca, und auch Vergil und Tasso) mit der Figur der verlassenen Dido versinnbildlicht.

Überaus deutlich zeigen sich hier also die Etappen<sup>57</sup> in einem kritischen Verfahren, in dem es gelang, die Texte neu zu erfinden und dabei den Wortsinne und die Geschichte zu respektieren, aus den Versen der großen geliebten Dichter eine dauerhafte Sinopie zu gestalten, die im Gegenlicht zum Fundament der eigenen Modernität steht:

»[...] quando vi si parlerà di poesia ermetica, se con tale appellativo s'intenda una poesia alle prese con un'espressione che aderisca al mistero delle cose e concordi con la nostra intima vita e nello stesso tempo si sforzi di non essere dimentica della lingua alla quale appartiene, dite pure che anche il Leopardi era un poeta ermetico, e che è ermetica l'odierna poesia italiana, la quale non ha nulla da imparare dagli altri avendo in casa propria il Leopardi e il Petrarca che agli altri hanno insegnato tutto«.<sup>58</sup>

[...] wenn von hermetischer Dichtung gesprochen wird, wenn man unter dieser Bezeichnung eine Dichtung versteht, die sich um einen Ausdruck bemüht, der dem Geheimnis der Dinge entspricht und mit unserem inneren Leben übereinstimmt und sich gleichzeitig bemüht, die Sprache nicht zu vergessen, der er angehört, dann sagt ruhig, dass auch Leopardi ein hermetischer Dichter war und dass die heutige italienische Dichtung

55 Ebd.

56 Ebd., 797.

57 Ebenso deutlich wie das blendende »E m'è rimasa nel pensier la luce«, laut Ungaretti ein »Schlüsselsvers«, um »zum Geheimnis der Dichtung Petrarcas vorzustoßen«; s. ebd., 970 (»L'infinito« e »Il sogno«).

58 Ebd., 870 (»Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'Angelo Mai«).

hermetisch ist, die nichts von den anderen lernen kann, da sie im eigenen Haus Leopardi und Petrarca beherbergt, die die anderen alles gelehrt haben].

Nicht anders richtet der großartige Dichter und Kritiker Bigongiari<sup>59</sup> seine Interpretation der *Canti* Leopardis an dem *Canzoniere* aus, unterscheidet *Canti in vita* und *Canti in morte* des Ichs, auch wenn er die *Fatalität* Leopardis der *Zirkularität* Petrarcas gegenüberstellt:

»Così come il *Canzoniere* del Petrarca è diviso in una parte che è »In vita di Madonna Laura« e in una seconda parte che è »In morte di Madonna Laura«, si può dire che Leopardi ha avuto la coscienza abbastanza netta di questa dicotomia segreta del suo canto, di queste due fasi fondamentali del suo canto e dei *Canti*, considerando il libro diviso in due parti: una prima parte che si potrebbe chiamare, per analogia col *Canzoniere* petrarchesco, »In vita dell'io« e una seconda parte che potremmo chiamare »In morte dell'io« [...].«<sup>60</sup>

[So wie der *Canzoniere* Petrarcas aufgeteilt ist in einen Teil »Zu Lebzeiten der Madonna Laura« und in einen zweiten Teil »Nach dem Tod der Madonna Laura«, so kann man sagen, dass Leopardi diese geheime Dichotomie seiner Dichtung durchaus bewusst war, jene zwei fundamentalen Phasen seiner Dichtung und der *Canti*, so dass er sein Buch in zwei Teile aufgeteilt sah: in einen ersten Teil, den man analog zum *Canzoniere* Petrarcas »Zu Lebzeiten des Ichs« nennen könnte, und in einen zweiten Teil, den wir »Nach dem Tod des Ichs« nennen könnten (...)],

wobei er für sich die Lektion Leopardis als vorrangig<sup>61</sup> ansieht, auch wenn er dadurch auf einen Leopardi rekurriert und damit dessen Vitalität für die Er-

---

59 Vgl. Bigongiari 2001; und auch in diesem Fall beziehen wir uns vorwiegend, wie im Fall Ungarettis, auf neuere Texte, die (aus rein chronologischen Gründen) nicht Gegenstand der Analyse Adelia Noferis waren.

60 Bigongiari 2001, 75.

61 »Certo che Petrarca, e la sua grande lezione, ha contato, veda in proposito il capitolo *Le poetiche critiche novecentesche »sub specie Petrarchae«* nel volume di Adelia Noferi, *Le poetiche critiche novecentesche* (Firenze, Le Monnier, 1970); ma devo anche dirle che, per quanto mi riguarda, è piuttosto Leopardi che mi ha insegnato quella nozione di movimento intrinseca al fare poetico che, come tale, obbedisce alla legge della propria irreversibilità: il »verso dove« implica il senso del tragico [Sicherlich hat Petrarca mit seiner großen Lektion gezählt (beachten Sie in diesem Zusammenhang das Kapitel »Le poetiche critiche novecentesche »sub specie Petrarchae« im Band *Le poetiche critiche novecentesche* von Adelia Noferi von 1970); doch ich muss Ihnen auch sagen, dass – was mich anbelangt – es eher Leopardi war, der mich jenes Bewegungsmoment gelehrt hat, das dem poetischen Schaffen innewohnt und das als solches dem Gesetz der eigenen Unumkehrbarkeit unterliegt: Das »wohin« impliziert die Empfindung des Tragischen]« (Bigongiari 2001, 105).

fahrung des 20. Jahrhunderts unterstreicht, der immerhin gerade durch die Vermittlung Ungarettis spiegelbildlich in Petrarca reflektiert wird:

»È piuttosto in Ungaretti, nell'Ungaretti del *Sentimento del Tempo*, cioè del momento culminante della poesia pura in Italia, negli anni Venti, che si avverte quella »duplice proiezione, di un Leopardi che si riflette in Petrarca nel momento stesso in cui Ungaretti si riflette in Leopardi« [...]. Ma l'ermetismo, nato nel decennio successivo a quello della poesia pura, e cioè negli anni Trenta, è poesia impura, poesia del discorso, poesia proiettiva, poesia che vuole qualcosa. Lo stesso rovesciamento del mito di Orfeo e Euridice, che sottende *La figlia di Babilonia*, vuol ben dire qualcosa. È lei, già ritornante agli inferi, che si volta verso Orfeo, perdendolo, cioè immettendolo nella sua *Saison en enfer*«. <sup>62</sup>

[Vor allem in Ungaretti, im Ungaretti des *Sentimento del Tempo*, also dem Höhepunkt der reinen Poesie in Italien in den Zwanziger Jahren, erkennt man jene »doppelte Projektion eines Leopardis, der sich in Petrarca spiegelt, während sich gleichzeitig Ungaretti in Leopardi spiegelt« (...). Der *Ermetismo* jedoch, der im Jahrzehnt nach dem der reinen Poesie, also in den Dreißiger Jahren entstand, ist unreine Poesie, Poesie des Diskurses, projektive Poesie, Poesie, die etwas will. Gerade die Umkehrung des Mythos von Orpheus und Eurydike, die *La figlia di Babilonia* impliziert, will selbstverständlich etwas besagen. Es ist sie, die sich – schon in die Unterwelt zurückkehrend – zu Orpheus umdreht und ihn so verliert, ihn also in seine *Saison en enfer* schickt.]

Ein Petrarca also, der wichtiger ist aufgrund dessen, was er geworden ist, als aufgrund dessen, was er zu seiner Zeit war, gemäß eines Systems, das die Umkehrung und mit dem Oxymoron die Unreinheit bevorzugt. In diesem Zusammenhang ist nicht ohne Bedeutung, dass in einem unveröffentlichten »Interview« von 1978, dem Resultat einer Zusammenkunft an der »Facoltà di Magistero«, auch Bigongiari – wie schon Ungaretti mit seiner Vermittlung zwischen Mallarmé und Leopardi<sup>63</sup> – von Petrarca, oder besser: von Leopardi, den er scharfsinnig und adäquat petrarkisiert hatte, eine mögliche Unter- teilung seiner eigenen Dichtung in Leben und Tod übernimmt:

»Io mi sono accorto (se fossi Petrarca direi che finiva la parte in vita di Madonna Laura, ma non sono Petrarca ed il poeta di oggi, anche se mira al *Canzoniere*, non può circolare su se stesso, ma può eventualmente creare una spirale) che [con *Torre di Arnolfo*] finiva una stagione, forse finiva la mia vita; è nato invece il secondo momento, nel quale mi trovo

---

62 Ebd.

63 Vgl. in diesem Zusammenhang Dolfi 1986, 107–120 (nun in: *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, im Druck befindlich).



adesso [...]. In questo secondo momento, cominciato con *Antimateria*, ho cercato di dare tutta la sua responsabilità al linguaggio [...].<sup>64</sup>

[Mir wurde bewusst (wäre ich Petrarca, würde ich sagen, dass der Teil zu Lebzeiten Madonna Lauras endete, doch ich bin nicht Petrarca und der Dichter von heute, auch wenn er auf den *Canzoniere* abzielt, kann nicht um sich selbst kreisen, doch er kann eventuell eine Spirale erschaffen), dass [mit *Torre di Arnolfo*] ein Zeitabschnitt endete, vielleicht mein Leben endete; es entstand jedoch der zweite Moment, in dem ich mich zurzeit befinde (...). In diesem zweiten Moment, der mit *Antimateria* begann, habe ich versucht, der Sprache all ihre Verantwortung zu geben (...).]

Was die Priorität anbelangt, so nahmen sicherlich Ungaretti und Leopardi für ihn eine wichtigere Stellung ein als der Autor des *Canzoniere*, auch wenn man nicht vergessen darf, dass es sich hier um einen Ungaretti und einen Leopardi handelte, die beeinflusst waren von Dante, Petrarca, Manzoni, den französischen Petrarkisten, jener außerordentlichen Schule der »Pléiade«, die ihn in den Jahren der Kriegsverzweiflung zum Übersetzen bewegt hatte, und er bei Ronsard »il romanzo dentro la poesia, cioè il movimento che distaccasse dalla poesia pura la vicenda umana che vi era sottesa [den Roman innerhalb der Poesie, also die Bewegung, die von der reinen Poesie das menschliche Geschehen, mit dem sie durchzogen war, abtrennte]« suchte:

»[...] insieme a Ronsard la costellazione poetica si allargava per me, dal Petrarca e dal petrarchismo non solo della Pléiade, ma includente la lezione del Della Casa e del Tasso, fino a San Juan de la Cruz e a John Donne, per terminare, attraversato Leopardi, nella grande tentazione del surrealismo, e per esso fino a Paul Éluard.«<sup>65</sup>

[...] mit Ronsard erweiterte sich für mich die poetische Konstellation, von Petrarca und vom Petrarkismus nicht nur der Pléiade, sondern auch eingeschließend der Lektion von Della Casa und von Tasso bis hin zu San Juan de la Cruz und zu John Donne, um letztlich durch Leopardi in der großen Versuchung des Surrealismus zu enden, und durch diesen bei Paul Éluard.]

Vom Frankreich des 16. Jahrhunderts ging also eine Art strahlenförmige Bewegung aus (mit Bigongiari könnte man sagen »uno scintillio di segni [ein

---

64 Vgl. *Intervista 1978*, Transkription einer Bandaufzeichnung einer von Piero Bigongiari am 8. Mai 1978 an der »Facoltà di Magistero« von Florenz auf Einladung von Adelia Noferi gehaltenen Vorlesung. Das Interview wurde von Anna Dolfi (versehen mit einem Titelvorschlag für eine eventuelle Publikation: »Verso la poetica del discorso«) im provisorischen Mini-Katalog am Schluss von Bigongiari 2001 aufgeführt.

65 Bigongiari 1989, 377 (zitiert wird jedoch aus dem in Bigongiari 2001, 272, reproduzierten Manuskript des Autors). Zur Bedeutung der Übersetzung Ronsards innerhalb der Übersetzungserfahrung jener Generation vgl. Dolfi 2004.

Funkeln von Zeichen)«, die es ihm erlaubte, zu den Ursprüngen zurückzukehren und sie bis zum Surrealismus zu projizieren und damit auch Petrarca – wie überhaupt der großen italienischen Lyrik-Tradition – das zurückzugeben, was potenziell ihm gehörte, nämlich einen Liebesroman, der jedoch gewissermaßen losgelöst wäre von der zirkulären Unbeweglichkeit:

»[...] altre spiegazioni [...] mi pare rivelino a sufficienza, e *in re*, quanto allora andava movendo la mia ricerca, e quella di pochi altri sodali, nel tentativo di restituire all'Italia, e cioè al Petrarca, al di là di ogni malinteso, quel tentativo di ›romanzo circolare‹ che è proprio del *Canzoniere*, e che l'ermetismo [...] ripeto, che le istanze sottese nel cosiddetto ermetismo, hanno cercato di liberare proprio da una tale circolarità, aprendolo in una linearità storica aperta: il che implica una vera e propria presa di distanza da qualsiasi tentazione orfica, quale il simbolismo si era portata in seno.«<sup>66</sup>

[(...) andere Erklärungen (...) zeigen meines Erachtens zur Genüge und *in re*, was damals meine Untersuchung und die weniger Gefährten bewegte, beim Versuch, Italien und somit Petrarca, jenseits jeglichen Missverständnisses, jenen Versuch eines »zirkulären Romans« wiederzugeben, der dem *Canzoniere* eigen ist, und den der *Ermetismo* (...), ich wiederhole, den die dem sogenannten *Ermetismo* inhärenten Instanzen von einer solchen Zirkularität zu befreien versuchten, indem sie ihn auf eine offene historische Linearität hin öffneten: Dies impliziert eine wirkliche Distanznahme von jeglicher orphischen Versuchung, die der Symbolismus in sich getragen hatte.]

»Tradurre, per dir così, da una ›traduzione‹, da una ›traduzione-tradizione‹, quale finiva per essere, e ancora per intenderci, la novità del testo ronsardiano rispetto al grande esemplare petrarchesco, ingenerava a sua volta una nuova libertà: era un'operazione che non portava a Petrarca ma ad altro, alla *poiesis* stessa del *poiein*. Dall'emblema petrarchesco il passaggio era alla figura come atto unico di liberazione, e di rispetto, di una realtà aperta nel rigore di un occhio che trasforma in visione il visibile.«<sup>67</sup>

[Das Übersetzen, wenn man so sagen kann, einer »Übersetzung«, einer »Übersetzungs-Tradition«, was letztlich, damit wir uns richtig verstehen, die Neuheit des Ronsard-Textes im Vergleich zum großen petrarchesken Musterbeispiel ausmachte, erzeugte seinerseits eine neue Freiheit: es war ein Vorgehen, das nicht zu Petrarca führte, sondern zu anderem, zur *poiesis* selbst des *poiein*. Es handelte sich um einen Übergang vom petrarchesken Emblem zur Figur als einzigem Akt der Befreiung und des Respekts einer offenen Realität in der Strenge eines Auges, das das Sichtbare in Vision umwandelt.]

---

66 Bigongiari 1989, 378.

67 Ebd.

Die Distanznahme zur zweiten (>quasimodianischen<) Poetik des Wortes zur Wiederbelebung und Dynamisierung der ersten (>ungarettianischen<) erfolgte demnach auch über das Gespräch *sub specie Petrarcae*, das der moderne Dichter umsetzte, indem er den Vers verlängerte (man denke in diesem Sinne an die Entwicklung Bigongiari ab *Antimateria*, dem Buch, mit dem er die Trennung zwischen seiner ersten und zweiten Schaffensperiode vollzog) und – ebenso wie sich der imaginäre, plötzlich petrarkisierte Ronsard, den uns Bigongiari präsentiert, am Rand eines beinah Eliotschen Waldes bewegt – indem er versuchte, »intrattarsi con la propria anima parlante nel momento stesso che essa si accomiata [sich mit der eigenen sprechenden Seele zu unterhalten, just in dem Moment, in dem diese sich verabschiedet]«. <sup>68</sup> Und der Dichter – der mittlere [Ronsard] (der alte [Petrarca], der moderne [Bigongiari]) – »si scopre«, >ent-deckt< sich also auf ungarettianische Weise (wir finden wirklich kein anderes Adjektiv, so bedeutend sind die Implikationen),

»con malinconia uomo: elemento di quella natura tutta intrisa delle proprie vicende, sottomessa ai propri cicli. E l'idea, più che dileguare, allora vaneggia, presa in questo giro immortale che già s'inventa la nostalgia del proprio umbratile ritorno.« <sup>69</sup>

[auf melancholische Weise als Mensch: als Element jener Natur, die vollkommen von den eigenen Ereignissen durchtränkt, den eigenen Zyklen unterworfen ist. Und die Idee, mehr als dass sie zerstreut, phantasiert nun, gefangen in diesem unsterblichen Kreis, der schon die Sehnsucht nach der eigenen schattenhaften Rückkehr erfindet].

Ronsard hat also für Bigongiari eine wichtige revitalisierende Funktion; im Unterschied zum italienischen Petrarkismus, der zu unbeweglich und formal ist, führt er Petrarca wieder der Bewegung einer romanhaften Parabel und Symbolen (»elementi figurali stabili [stabilen figuralen Elementen]«) zu, die den Geist ins Abenteuer treiben:

»C'è, dunque, un doppio uso di Petrarca nei secoli: il petrarchismo ha l'aspetto dell'immobilizzazione dei simboli negli emblemi, ma anche della mobilità romanzesca, dell'io che percorre una parabola ben precisa. Petrarca, che ha diviso il *Canzoniere* in vita e in morte di Laura, poi in verità costruisce una specie di cattedrale dell'amore: ci sono sonetti scritti quando Laura era morta, che appartengono alla prima parte del *Canzoniere*, e viceversa: questo perché Petrarca perseguiva la definizione, la precisazione di questo suo romanzo; questa è l'ambiguità del Petrarca, che non hanno capito certi polemisti, come Moravia quando afferma che la poesia italiana è petrarchesca e non dantesca, e crea un Petrarca immobile in confronto a un Dante mobile.« <sup>70</sup>

---

68 Ebd.

69 Ebd. (Hervorhebungen im Text von uns).

70 *Intervista 1993* (unveröffentlicht).

[Es gibt also einen doppelten Gebrauch Petrarcas im Laufe der Jahrhunderte: Der Petrarkismus weist den Aspekt der Ruhigstellung der Symbole in den Emblemen auf, aber auch den der romanhaften Mobilität, des Ichs, das einen sehr genauen Parabelverlauf vollzieht. Petrarca, der den *Canzoniere* in Leben und in Tod von Laura unterteilt hat, konstruiert demnach in Wahrheit eine Art Kathedrale der Liebe: Es gibt Sonette, die nach dem Tod von Laura geschrieben wurden, aber dem ersten Teil des *Canzoniere* angehören, und umgekehrt. Dies geschah, weil Petrarca die Bestimmung, die Präzisierung seines Romans verfolgte; dies ist die Ambiguität Petrarcas, die gewisse Polemiker nicht verstanden haben, wie etwa Moravia, wenn er behauptet, dass die italienische Dichtung petrarkesk und nicht dantesk ist, und so einen unbeweglichen Petrarca im Vergleich zu einem beweglichen Dante schafft.]

Es gilt also, einen eher *hypotextuellen* denn *prätextuellen*<sup>71</sup> Petrarca wiederzuentdecken, wie er – selbst dann, wenn er versteckt ist – im ›Hypogäum‹ der »*mens diviniore*«<sup>72</sup> des Dichters angelegt ist, notwendigerweise fragmentiert im Wert und im Echo, aber gerade deshalb modern, ewig *in fieri*, treibend bei der Wahl der offenen Bedeutungen in Richtung auf »quell'invisibile che ne conserva l'intero«<sup>73</sup> [jene unsichtbare (Bedeutung) hin, die den Sinn des Ganzen bewahrt].

Überzeugt von der Macht der Kunst Ungarettis und Petrarcas war im Übrigen auch ein Dichter der der Bigongiari nachfolgenden Generation wie Giovanni Raboni.<sup>74</sup> Dies zeigt sich in Schriften, die zu Beginn seiner gedämpften Töne, seiner *cadenze da inganno* entstanden, bevor er, im letzten Jahrzehnt, zu den geschlossenen Formen zurückkehrte, in Angrenzung an den außergewöhnlichen Petrarkismus eines ganz anders entzündeten Eros.<sup>75</sup>

Auf die Bedeutung des großen petrarkesken Manierismus – auch im ›petrarkistischen‹ Sinn – bezog sich auch zu einem uns näheren Zeitpunkt wie

---

71 S. die fundamentale theoretische Unterscheidung, die Bigongiari in diesem Zusammenhang in *I Canti come voce desiderante dell'Io* vorgenommen hat: »Dico volutamente ipotesto, e non avantesto [...] a indicare lo spessore eventuale del testo *in fieri*, ma in sé deciso nella propria anteriore integrità eventuale [Ich sage bewusst Hypotext und nicht Prätext (...), um die mögliche Dichte des Textes *in fieri* aufzuzeigen, die jedoch die Möglichkeit ihrer eigenen apriorischen Integrität in sich trägt]« (Bigongiari 1999, 71).

72 Vgl. ebd.

73 Bigongiari 1999, 213 (»Dal referente al significante«).

74 Raboni zeigte allerdings Anwendungen von Ungeduld bezüglich der lyrischen Plünderung der italienischen Tradition durch Ungaretti und folglich auch von Verdross über die abgedroschene »assoluta positività storica [absolute historische Positivität]« seiner Funktion (vgl. Raboni 1976, 215).

75 Ich denke selbstverständlich an eine poetische Stimme einer noch späteren Generation, wie derjenigen Patrizia Valdugas, hinsichtlich derer man, wenn nicht von Petrarca, so doch sicherlich von Petrarkismus und Barock sprechen kann.

1993 verstärkt ein normalerweise woanders eingeordneter Autor der dritten Generation wie Franco Fortini, der in seiner Jugend an einer Abhandlung (»tesi«) über Rosso Fiorentino gearbeitet hatte und sich in seiner Bewunderung der italienischen und französischen Virtuosität mit petrarkeskem Ursprung (die große Schule von Lyon, Tasso) sogar im Einklang – »più di quanto non sapess[e] [mehr als er gedacht hatte]«<sup>76</sup> – mit Carlo Bo und den jungen Vertretern des *Ermetismo*, seinen Altersgenossen, befand:

»[I lirici del Cinquecento m]i introdussero al grande manierismo, dove il linguaggio, la lingua, i luoghi del Petrarca erano un confine elettivo entro cui operare. Mi trovavo a partecipare intensamente a una poesia iperletteraria, un modello non lontano dall'aura dei manieristi fiorentini studiata nei due anni precedenti [...]. L'esaltazione che [...] Carlo Bo aveva fatto di certi sonetti del Tasso [...] mi avvicinava ai miei coetanei ermetici più di quanto non sapessi.«<sup>77</sup>

[(Die Lyriker des 16. Jahrhunderts) führten mich in den großen Manierismus ein, wo die Sprechweise, die Sprache, die Orte Petrarcas eine selbstgewählte Grenze darstellten, innerhalb derer man arbeitete. Ich nahm intensiv teil an einer hyperliterarischen Poesie, einem Modell, das nicht weit von der Aura der florentinischen Manieristen entfernt war, die ich in den zwei Jahren zuvor studiert hatte (...). Die Exaltiertheit (...) Carlo Bos in Bezug auf bestimmte Sonette Tassos (...) brachte mich meinen ›hermetischen‹ Altersgenossen näher, als ich gedacht hatte.]

Seine jährlich neue Beschäftigung mit Petrarca, die ihn immer wieder frappiert sein lässt von all den Dingen, die er noch nicht oder falsch verstanden hatte<sup>78</sup>, erinnert uns im Übrigen ein wenig an die »Überwältigung«, die Giovanni Giudici zum Ausdruck brachte<sup>79</sup>, als er anlässlich eines anderen Jahrestages einen engagierten und unruhigen, unabhängigen und politisch

---

76 Fortini/Jachia 1993, 42.

77 Ebd., 41–42.

78 Ebd., 92: »[...] quasi ogni anno riapro il Petrarca, ogni volta uscendone quasi bastonato da versi che in altra età avevo meno compreso [...] fast jedes Jahr schlage ich den Petrarca erneut auf und fühle mich jedes Mal danach fast geschlagen von Versen, die ich in früheren Zeiten weniger verstanden hatte]«.

79 Vgl. Giudici 1976, 37: »Chi può dire quel che succede tra un sonetto del Petrarca e un signore di quarantacinque anni che non avendolo mai più letto dai noiosissimi tempi della scuola si sorprende una sera a trovarlo ›sconvolgente‹ dopo aver aperto a caso il *Canzoniere* [Wer kann schon sagen, was zwischen einem Sonett von Petrarca und einem fünfundvierzigjährigen Herrn geschieht, der diesen seit der äußerst langweiligen Schulzeit nie mehr gelesen hatte und der eines Abends nach dem zufälligen Aufschlagen des *Canzoniere* überrascht feststellt, dass er ihn ›überwältigend‹ findet]«. Wir wenden uns hier wieder für einen Moment anderen Generationen zu, und zwar aufgrund eines Zitats eines Autors, der sicherlich nicht zu den eindeutigen Petrarkisten zählt, auch wenn es sich in diesem Fall um einen Verfasser nicht herausragender kritischer Schriften handelt.

aufmerksamen Petrarca entdeckt und bezeugt, der ganz anders als ist als das langweilige Bild – so seltsamerweise die Erinnerung Giudicis<sup>80</sup> –, das von der Schule an Generationen von Heranwachsenden weitergegeben wird<sup>81</sup>. Zanzotto dagegen geht zwar von analogen äußeren Gelegenheiten und auch von der Existenz analoger Orte (»il palazzo«, »la cameretta«) aus, verweist aber – mit einer völlig anderen kritischen Intelligenz und einer ganz anderen Erinnerung – auf die »adamantina unità [diamantene Einheit]« des *Canzoniere* und seine Innovationen, auf die Nichteinhaltung des Kanons<sup>82</sup> aufgrund eines Eros/einer Frustration (worin das Gegensatzpaar Liebe/Tod bereits eingeschlossen ist), die eine generellere, destrukturierende Potenz gegenüber der Tradition aufweisen. Laut Zanzotto kann man im Petrarkismus alles und alle wiederfinden, von Ronsard zu Shakespeare, von Gongora zu Michelangelo, bis hin zu Leopardi, Mallarmé, sogar zu den modernen Dichtern, vereint »nella constatazione di un insanabile mancamento, che è dell'io perduto nell'oggetto del suo desiderio e che è del mondo ugualmente negato al (cor)rispondente [in der Feststellung einer unheilbaren Leere des im Objekt der Begierde verlorenen Ichs und der dem Du gleichermaßen verweigerten Welt]«. <sup>83</sup> Natürlich handelt es sich um ein Stehen auf der Seite Petrarcas nach dem Verlust der Unschuld und des Glaubens, doch unsere Gegenwart hat nichts mehr mit jenen Zeiten<sup>84</sup> zu tun, in denen Pratolini, wenn auch vielleicht eingedenk der leopardianischen Sitze im Olymp, an seinen Freund Parronchi schreiben konnte:

»Tu sai bene che Dante, Goethe [...], e Petrarca, Tasso e Leopardi hanno già espressa *tutta* la Poesia e prima di loro l'avevano già espressa Omero, Saffo e Virgilio. Ma rinunciarono forse loro ad esprimerla *nuovamente*? Rinunci tu forse ad esprimerla?«<sup>85</sup>

80 Zusammen mit der Schwierigkeit der Dichtung Petrarcas: »[...] la poesia del Petrarca [...] è grandissima. Ma non è quanto di più accessibile possa proporsi ai lettori, *Il Canzoniere*, questo romanzo di un amore che è romanzo di un'anima, non è davvero un libro facile [...] die Lyrik Petrarcas (...) ist großartig. Doch sie erweist sich als nicht gerade sehr zugänglich für die Leser, denn der *Canzoniere*, dieser Roman einer Liebe, der ein Roman einer Seele ist, ist wirklich kein einfaches Buch]« (Giudici 1976, 337).

81 Ebd. Von Giudici siehe auch *Andare a Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma 1992, und in Bezug auf Reflexionen über andere Autoren (*in primis* Dante): *Per forza e per amore*, Milano 1996, *La dama non cercata. Poetica e letteratura 1968–1984*, Milano 1985.

82 Vgl. Zanzotto 1991, 261–271.

83 Ebd., 269.

84 Tatsächlich reichen wenige Jahre, nämlich jene des Übergangs von der dritten zur vierten Generation (*a fortiori* danach).

85 Pratolini 1992, 134. Das Zitat entstammt einem Brief vom 1. Februar 1946.

[Du weißt genau, dass Dante, Goethe (...) und Petrarca, Tasso und Leopardi bereits die *gesamte* Poesie zum Ausdruck gebracht haben, und vor ihnen hatten das schon Homer, Sappho und Vergil getan. Aber haben sie vielleicht darauf verzichtet, sie *erneut* auszudrücken? Verzichtest du vielleicht darauf?]

Die Tatsache, dass auch die Interpretation Zanzottos ausgeprägt generationsbedingt ist, beweist im Übrigen ein anderer Ausnahmereader, Pier Paolo Pasolini<sup>86</sup>. Ebenfalls anlässlich des sechshundertsten Jahrestages führte er noch direkter – neben Strukturalismus und Metalinguismus – die Psychoanalyse, das Krankheitsbild, den Narzissmus, die Selbstverstümmelung, den Masochismus, die schizoide Obsession, die Hemmung ins Feld, um sie jedoch dann in eine autobiographische Widerspiegelung zu wenden, die wieder gänzlich zum Thema/Problem der Sexualität und zur präpotenten und zur Schau gestellten Heterosexualität des *Canzoniere* zurückführte.<sup>87</sup> Dies war vielleicht eine *boutade*, ebenso wie jene Äußerung über die *Rerum vulgarium fragmenta* als »una piccola, sublime cretomazia di aforismi [kleine, sublime Aphorismen-Chrestomathie]«<sup>88</sup>, in Anbetracht dessen, dass Pasolini letztlich nichts an jenem »stile sublime« zu beanstanden hatte, der, auch wenn er »dentro l'ambito del potere [im Rahmen der Macht]« entstanden war, in ihm doch »profonde emozioni [tiefe Gefühle]«<sup>89</sup> erzeugt hatte, auch mit seinen »dilatazioni semantiche e le sue sostituzioni del senso col senso del suono [semantischen Ausdehnungen und dem Ersetzen des Sinnes durch den Sinn des Klanges]«<sup>90</sup>. Er hatte keinen Anlass zur Klage, außer vielleicht – jenseits des »codice artigianale«, der formalen Bravour, die er Petrarca weitreichend zugesteht – hinsichtlich der »categoria del bello [Kategorie des Schönen]«, jener andere abgewertete und gefährliche Grundbegriff, der auf zweifelhafte Weise mit der Schönheit »dei lancia-missili [der Raketenwerfer]« und der »bomba al napalm«<sup>91</sup> gerettet ist, wobei Pasolini sein Bedauern darüber ausdrückt, dass zuallererst ausgerechnet jene Schönheit (*ergo* die Literatur), und

---

86 Pasolini tritt in diesem Fall als zweitrangiger Kritiker auf – im Gegensatz zu den außerordentlichen Höhepunkten von *Passione e ideologia* und von *Empirismo eretico* –, gibt dies aber auch selbst zu: »Sto improvvisando [ich improvisiere]« (Pasolini 1996, 454).

87 Ebd., 453: »Del resto, in fondo il Petrarca ha scritto il *Canzoniere* proprio per fondare questa norma [l'istituzione dell'eterosessualità], e quivi inserirsi fino ad annullarsi totalmente in essa [Außerdem hat Petrarca im Grunde den *Canzoniere* gerade deswegen geschrieben, um diese Norm [die Institution der Heterosexualität] zu begründen und um sich dort – bis zur totalen Auflösung in ihr – einzufügen]«.

88 Ebd.

89 Ebd., 454–455.

90 Ebd., 455.

91 Ebd.



nicht etwa diese (nämlich die Instrumente der Aggression und des Angriffs) diejenige war, die letztinstanzlich attackiert wurde. Dies diente genau genommen als Mittel, um – auf typisch pasolinianische Weise – Rebellentum (»ribellismo«) und Akzeptanz, Populismus und schuldempfindendes elitäres Bewusstsein miteinander zu vermischen.

In der dritten Generation wurde der radikalste Schritt des Sich-Entfernens von Petrarca (vom ungarettianischen Petrarca, den Bigongiari jedoch weiterhin verehrt hatte oder besser gesagt: den er konstant verehrte ebenso wie Leopardi und Ungaretti) von Mario Luzi gemacht. Dieser hatte bereits in der Nachkriegszeit dem Dichter des *Canzoniere*, ohne ihn jedoch zurückzuweisen, Dante zur Seite gestellt, in dem er einen geeigneteren Dichter sah, um sich auf die »esperienza collettiva dell'umanità [kollektive Menschheitserfahrung]«<sup>92</sup> einzustellen und darin die Unmöglichkeit der Erlösung von Zeit und Schicksal zu empfinden<sup>93</sup>:

»[...] ho cercato di spiegare perché Petrarca sia stato un po' una sirena che ha incantato molto tutta la storia della lirica italiana, ma anche perché, rinnovatosi e riattizzato il problema della poesia, si sia dovuti venire di nuovo a contatto con Dante. Dante lascia al mondo la sua qualità e la sua natura interrogativa, mentre Petrarca tende piuttosto a chiuderlo in una forma conclusa, incantevole: di isolamento e solitudine, ma di pericolo al tempo stesso.«<sup>94</sup>

[(...) ich habe versucht zu erklären, warum Petrarca so etwas wie eine Sirene war, die die gesamte Geschichte der italienischen Lyrik sehr verzaubert hat, aber auch, warum man, als sich das Problem der Dichtung erneut stellte und angefacht wurde, wieder mit Dante in Kontakt kommen musste. Dante überlässt der Welt seine Qualität und sein fragendes Wesen, während Petrarca eher dazu neigt, es in eine geschlossene, bezaubernde Form einzusperren: der Isolierung und Einsamkeit, aber gleichzeitig der Gefahr.]

Dennoch war es gerade Luzi, der in seiner ersten Phase (gemeinsam mit dem frühen Bigongiari) beeindruckende petrarkeske Hypotexte zwischen Trinksprüchen, Gärten der Armida, verlassenen Herzen, »toast funebre« schuf. Doch der höchst »pathetische« (»patetico«) Petrarca der *Note sulla poesia italiana*, die seine *illusione platonica* begleitet hatten, zusammen mit dem Schimmer einer Dichtung, die auf ungarettianische und petrarkeske Weise »figlia della memoria [Tochter der Erinnerung]«<sup>95</sup> war, reichte dem Dichter nicht, der sich lieber »am Feuer der Kontroverse« (»al fuoco della controversia«) verbrennen wollte, als sich in der Konklusion des petrarkesken Universums zu schützen, wohin er erst am Ende zurückkehren sollte, in

92 Luzi/Specchio 1993, 50.

93 Vgl. Luzi 1999a, 67.

94 Luzi 1999b, 79 f.

95 Luzi 1974, 42.

die Bläue Avignons des *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*. Dies mag daran liegen, dass Luzi, unfähig, die Öffnung, den Roman oder die totale Verzweiflung zu sehen, die Bigongiari und/oder Ungaretti in seinem Werk gelesen haben, aus Petrarca den »kranken« Vater einer sich in Krankheit und Überdruß füngenden Modernität machen wird, einen »schwachen« Dichter (zu »schwacher« Lektüre geeignet)<sup>96</sup>, während doch die Kraft seiner Themen, die auf die gesamte europäische Dichtung übergegangen sind, die Kraft auch der Metapoetizität seines Schaffens dort stark wiederhallte und anderswo weiterhin wiederhallt.

Aber vielleicht war es unvermeidlich, dass dies in den Jahren der Krise des *Ermetismo* und den darauffolgenden passieren musste, ebenso wie es unvermeidlich war, dass die Positionen sich so unterschieden (und sich noch heute unterscheiden), wenn von Petrarca und dem Petrarkismus zu sprechen bedeutet, vom Verhältnis zur Poesie, zur Tradition, zu den zunehmenden Veränderungen des lyrischen Diktats zu sprechen und dadurch das Problem der bestehenden Beziehung zwischen Intuition und Kunstgriff, zwischen der Wahrheit und der formalen Transfiguration aufzuwerfen, die allein es ihr erlaubt, Wahrheit zu sein.

»Torniamo a rileggere insoddisfatti... [Kehren wir unzufrieden zum erneuten Lesen zurück...]<sup>97</sup>, unzufrieden, nicht verstanden zu haben, nicht genügend gelernt zu haben, hatte Ungaretti 1943 in einem Petrarca, dem *poeta dell'oblio* [Dichter des Vergessens], gewidmeten Essay geschrieben; »torniamo a rileggere insoddisfatti...«, wissend, dass »anche l'oblio fa parte della memoria, è esperienza nostra oscuratasi in noi, è la nostra interna notte [auch die Vergessenheit Teil unserer Erinnerung ist, sie ist unsere Erfahrung, die sich in uns verdunkelt hat, ist unsere innerliche Nacht]<sup>98</sup>.

---

96 Im Hinblick auf eine Reflexion über den Dantismus im 20. Jahrhundert, in notwendiger Ergänzung zum Verlauf des Petrarkismus, sei der Verweis erlaubt auf Dolfi 1996, 5–53.

97 Ungaretti 1974, 401.

98 Ebd., 408.

## Bibliographie

- AGOSTI, Stefano, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano 1993
- ARIANI, Marco, *Petrarca*, Roma 1999
- ARIANI, Marco, »Introduzione«, in: Petrarca, Francesco, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Milano 1988, 5–52
- BETTARINI, Rosanna, *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna 1998
- BIGONGIARI, Piero, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965–1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma 2001
- BIGONGIARI, Piero, *La poesia pensa. Poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo*, a cura di Enza Biagini, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Adelia Noferi, Firenze 1999
- BIGONGIARI, Piero, »Perché ho tradotto Ronsard«, in: Buffoni, Franco [Hrsg.], *La traduzione del testo poetico*, Milano 1989, 377–383
- CAPRONI, Giorgio, *Il seme del piangere*, Firenze 1959
- CONTINI, Gianfranco, »Introduzione alla *Cognizione del dolore*«, in: Gadda, Carlo Emilio, *La cognizione del dolore*. Con un saggio di Gianfranco Contini, Torino 1971, 249–270
- DE ROBERTIS, Domenico, *Memoriale petrarchesco*, Roma 1997
- DERRIDA, Jacques, »Chosir son héritage«, in: Derrida, Jacques; Roudinesco, Elisabeth, *De quoi demain... Dialogue*. Paris 2001, 11–40
- DOLFI, Anna, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze (im Druck befindlich)
- DOLFI, Anna, »Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione«, in: Dies. [Hrsg.], *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma 2004, 13–30
- DOLFI, Anna, »Dante e i poeti del Novecento«, in: Dies., *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*. Roma 1996, 5–53
- DOLFI, Anna, »Ungaretti e la ›memoria immemore‹ leopardiana«, in: Dies., *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma 1986, 107–120 (nun in: *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, im Druck befindlich)
- FORTINI, Franco; JACHIA, Paolo, *Fortini: leggere e scrivere*, Firenze 1993
- GIUDICI, Giovanni, *Per forza e per amore*, Milano 1996
- GIUDICI, Giovanni, *Andare a Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma 1992
- GIUDICI, Giovanni, *La dama non cercata. Poetica e letteratura 1968–1984*, Milano 1985
- GIUDICI, Giovanni, *La letteratura verso Hiroshima*, Roma 1976
- LUZI, Mario [1999a], *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano 1999

- LUZI, Mario [1999b], »Maestri, amici, compagni di viaggio«, in: Ders., *Conversazione. Interviste 1953–1998*, a cura di Annamaria Murdocca, Firenze 1999, 79–110
- LUZI, Mario, »La creazione poetica«, in: Ders., *Vicissitudine e forma*, Milano 1974, 9–63
- LUZI, Mario; SPECCHIO, Mario, *Luzi. Leggere e scrivere*, Firenze 1993
- MACRÍ, Oreste, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze 1995
- NOFERI, Adelia, *Le poetiche critiche novecentesche*, Trento 2004
- NOFERI, Adelia, *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, Roma 2001
- NOFERI, Adelia, »Introduzione« al *Canzoniere*, commentato da Giacomo Leopardi, Milano 1976; erneut erschienen unter dem Titel »Petrarca in Leopardi e la funzione di un commento«, in: Dies., *Il gioco delle tracce*, Firenze 1979, 299–328
- NOFERI, Adelia, »Postilla: alcuni rilievi sulla presenza del Petrarca nella poesia di Ungaretti«, in: Dies., *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze 1970, 282–299
- NOFERI, Adelia, »Le poetiche critiche novecentesche ›sub specie Petrarcae‹«, in: Dies., *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze 1970, 225–281
- NOFERI, Adelia, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze 1962
- PASOLINI, Pier Paolo, »In occasione del sesto centenario della morte di Petrarca«, in: Ders., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarocci, Milano 1996, 451–455
- PRATOLINI, Vasco, *Lettere a Sandro*, a cura di Alessandro Parronchi, Firenze 1992
- RABONI, Giovanni, »L'attesa di senso«, in: Ders., *Poesia degli anni Sessanta*, Roma 1976, 212–222
- SANTAGATA, Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna 1992
- UNGARETTI, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano 2000
- UNGARETTI, Giuseppe, *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937–1942)*, a cura di Paola Montefoschi, Napoli 1984
- UNGARETTI, Giuseppe, »Il poeta dell'oblio«, in: Ders., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano 1974, 398–422
- UNGARETTI, Giuseppe, »Ragioni d'una poesia«, in: Ders., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano 1969, LXV–CI
- UNGARETTI, Giuseppe, *Il taccuino del vecchio: 1952–1960*, Milano 1960
- UNGARETTI, Giuseppe, *La terra promessa: frammenti*; con l'apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni, Milano 1950
- UNGARETTI, Giuseppe, *Il dolore: 1937–1946*, Milano 1947

UNGARETTI, Giuseppe, *Sentimento del tempo*; con un saggio di Alfredo Gargiulo, Milano 1942

ZANZOTTO, Andrea, »Petrarca fra il palazzo e la cameretta«, in: Ders., *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano 1991, 261–271

ZANZOTTO, Andrea, *Dietro il paesaggio*, Milano 1951



## Bildnachweis

- Umschlag Petrarca-Porträt nach Attilio Formilli (Original in der Biblioteca Laurenziana, Florenz), in: ORCUTT, William Dana [Hrsg.], *The Book in Italy*, London 1928
- Abb. 1: SONETTI | CANZONI E TRIOMPHI DI | M. FRANCESCO PETRARCA, | CON LA SPOSITIONE DI | Bernardino Daniello da Lucca. | Con priuilegio Del Illustrissimo | Senato Vinitiano. | | In Vinegia | M.D.XLIX.
- Abb. 2: August Wilhelm Schlegel, »Die italiänischen Dichter«, II, in: Schlegel, August Wilhelm, *Gedichte*, Tübingen, 1800
- Abb. 3: LE RIME | DEL | PETRARCA | BREUEMENTE ESPOSTE | PER | LODOVICO CASTELVETRO | *Edizione Corretta Illustrata, ed Accresciuta, siccome dalla seguente* | PREFAZIONE *aparisce*. | DEDICATE ALL'ALTEZZA REALE | DI MARIA ANTONIA | DI BAVIERA | PRINCIPESSA REGIA DI POLONIA, ED ELETTORALE DI SASSONIA | DAL CONTE DON CRISTOFORO ZAPATA DE CISNEROS. | [TOMO PRIMO / TOMO SECONDO] | IN VENEZIA, MDCCLVI. Presso Antonio Zatta. CON PRIVILEGIO DELL'ECCELENTISS. SENATO.
- Abb. 4: Rime di Mess. Francesco Petrarca. [Tomo primo / secondo]. In Roma, dalle stampe e a spese di Vincenzo Poggioli in via dell'anima N.10, Con approvazione de' Superiori, MDCCCVI / MDCCCVII. (Abbildung aus dem zweiten Band)
- Abb. 5: PROSE | ANTICHE DI DANTE, PETRARCHA, ET BOCCACCIO, | ET DI MOLTI ALTRI NOBILI | ET VIRTUOSI INGEGNI, | nuovamente raccolte. | FIRENZA, | CON PRIVILEGI. | MDXLVII.
- Abb. 6: Doni, Anton Francesco: LA LIBRERIA DEL | DONI FIORENTINO, | DIVISA IN TRE TRATTATI. [...] CON PRIVILEGIO. | IN VINEGIA, APPRESSO GABRIEL GIOLITO DE' FERRARI, MDLVIII.
- Abb. 7: *PHISICKE* | against For|tune, aswell pro|sperous, as deuerse, con|teyned in two | Bookes. | Whereby men are instructed, with lyke in | differencie to remedie theyr affections, aswell in | tyme of the bryght shynyng sunne of prosperitie, | as also of the foule lowiynng stounes of aduer|sitie. Expedient for all men, but most ne|cessary for such as be subject to any | notable insult of eyther extre|mitie. Written in Latine | by *Frauncis Petrarch*, a | most famous Po|et, and Ora|tour. And now first Englished by | *Thomas Twyne*. | At London, printed by Richard | watkyns. An. Dom. | 1579



- Abb. 8: Petrarcha Con Doi Commenti Sopra Li Sonetti & Canzone. | El Primo De Ingeniosissimo Misser Francesco Philelpho. | Laltro Del Sapientissimo Misser Antonio Da Tempo: Noua | mente Addito. | Ac Etiam Con Lo Commento Del Eximio Misser Nicolo Pe|ranzone: Ouero Riccio Marchesiano Sopra Li Triumphhi: | con Infinite Noue Acute Et Excellente Expositione. | Stampado in Venesia Per Alber|tino da Lissona | Vercellese. | Anno domini. M.ccccc.iii.adi uintisei de settembre.
- Abb. 9: LAURENTIUS MEDICES, | *cognomine Magnificus*. In: ROSCOE, William, *The Life of Lorenzo de' Medici, called The Magnificent*. The second edition, corrected, Vol. I. London 1796.
- Abb. 10: LE RIME | DI M. | FRANCESCO | PETRARCA | RISCONTRATE CON | OTTIMI ESEMPLARI STAMPATI, | E con uno antichissimo | TESTO A PENNA. | Quanto poi nella presente seconda nostra Edizione, | più che nella prima, si sieno adornate, ed illustrate, | per la seguente Prefazione è manifesto. | [...] | IN PADOVA. MDCCXXXII. | Preso GIUSEPPE COMINO | Con Licenza de' Superiori.
- Abb. 11: LA DIVINA | COMMEDIA DI | DANTE ALIGHIERI, | Già ridotta a miglior lezione dagli Accademici | della Crusca; | Ed ora accresciuta di un doppio Rimario, e di | tre Indici copiosissimi, | PER OPERA DEL SIGNOR | GIO. ANTONIO VOLPI | IN PADOVA. MDCCXXVII.
- Abb. 12: Malipiero, Girolamo: IL PETRARCA SPIRITUALE, NO-|VAMENTE RISTAMPATO, ET DAL-|L'AVTTORE CON NVOVA ADDI-|TIONE RECONOSCIUTO. In Venetia nel anno del Signore M.C.XLV. Nel mese di genagio.
- Abb. 13: LI SONETTI CANZONE E TRIVMPHI DEL PETRARCHA | CON LI SOI COMMENTI NON SENZA GRANSISSIMA | EVIGILANTIA ET SVMMA DILIGENTIA CORRE|PTI ET IN LA LORO PRIMARIA INTEGRI|TA ET ORIGINE RESTITVTI NOVITER | IN LITTERA CVRSIVA STVDIOSSI|MAMENTE IMPRESSI. | [...] stampadi per opera de Meser Ber-|nardino stagnino in Venesia del mese de | Maggio. M.DXIII. regnante | l'inclyto Principe Leo|nardo Laure-|dano.
- Abb. 14: Secreto De Francesco Petrar|cha in dialogi di latino in vulgar lingua | toscha tradocto nouamente cum exactis-|sima diligentia stampato & correcto. Impresso in Venetia | per Nicolo zopino & Vi-|centio compagno. A lau-|de de dio & dela incarnatione del | nostro signore Dio. M.D.|xx.adi .ix. de Marzo.
- Abb. 15: RIME | DI MESSER | FRANCESCO PETRARCA | GIUSTA L'EDIZIONE | DEL PARNASO ITALIANO | DEL | M.DCC.LXXIV. | TOMO I | FIRENZE | NELLA STAMPERIA GRAN-DUCALE | 1815.

- Abb. 16: [Tomasini, Giacomo Filippo:] IACOBI PHILIPPI | TOMASINI PATAVINI | EPISCOPI ÆMONIENSIS | PETRARCHA REDIVIVVS, | Integram Poetæ celeberrimi Vitam Iconibus ære | cælatiss exhibens. | PATAVII, MDCL. | Typis Pauli Frambotti Bibliopolæ. | Superiorum permissu.
- Abb. 17: IL | PETRARCA | DI NVOVO | Ristampato, | Diligentemente corretto. | *Con argomenti di Pietro | Petracci.* | Con licenza de' Superiori. | VENETIA, M.DC.LI. | Appresso li Guerigli.
- Abb. 18: Le Rime del Petrarca. [Vol. I. / II.]. Padova, nella tipografia del Seminario, M.DCCC.XIX / M.DCCC.XX
- Abb. 19: FRANCISCVS PETRARCHA | POETA. In: REUSNER, Nicolaus, *Icones sive imagines vivae, literis cl. virorum, Italiae, Graeciae, Germaniae etc.*, Basel 1591
- Abb. 20: PETRVS BEMVVS PATRICIVS | VENETVS CARDINALIS. In: REUSNER, Nicolaus, *Icones sive imagines vivae, literis cl. virorum, Italiae, Graeciae, Germaniae etc.*, Basel 1591
- Abb. 21: [Malipiero, Girolamo] IL PETRARCHA SPIRITUALE. | | CON PRIVILEGIO PAPAIE | ET DEL DOMINO VENETO. Stampato per Francesco Marcolini da Forlì, in Venetia | appresso la Chiesa de la Trinità, Negli anni del | Signore MDXXXVI. | Del mese di Novembre
- Abb. 22: TORQUATO TASSO, in: LA | GERUSALEMME | LIBERATA | DI TORQUATO TASSO | PUBLICATA | DA A. BUTTURA. | TOMO PRIMO. | PARIGI | PRESSO AIMÉ-ANDRÉ, LIBRAJO, | MDCCCXXVIII.
- Abb. 23: FRANCESCO PETRARCA, in: MARSAND, Antonio: *Biblioteca petrarchesca formata, posseduta, descritta ed illustrata dal professore A. Marsand.* Milano, 1826
- Abb. 24: Giacomo Leopardi del Lolli, in: ANGELASTRI, Michele, *Giacomo Leopardi nell'Annuale celebrazione di Recanati (29. giugno 1898-1954). Evocazioni – considerazioni – proposte*, con appendice e illustrazioni, [Recanati] 1955

Bibliographische Angaben zu den Abbildungen finden sich in: SPECK, Reiner; NEUMANN, Florian [Hrsg.], *Francesco Petrarca 1304-1374. Werk und Wirkung im Spiegel der Biblioteca petrarchesca Reiner Speck*, Köln 2004.

Einige der Abbildungen wurden freundlicherweise vom DuMont Buchverlag Köln zur Verfügung gestellt.



## Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

UWE BAUMANN ist Ordinarius für Anglistik an der Universität Bonn.

KLAUS BORCHARD war bis zu seiner Emeritierung Ordinarius für Städtebau und Siedlungswesen und Rektor der Universität Bonn.

ANNA DOLFI ist Ordinaria für italienische Literaturwissenschaft an der Universität Florenz.

PAUL GEYER ist Ordinarius für Romanistik an der Universität Bonn.

PASQUALE GUARAGNELLA ist Ordinarius für italienische Literaturwissenschaft an der Universität Bari.

ANDREAS KABLITZ ist Ordinarius für Romanistik an der Universität Köln.

RUDOLF LILL war bis zu seiner Emeritierung Ordinarius für Geschichte an der Universität Karlsruhe.

MARCO SANTAGATA ist Ordinarius für italienische Literaturwissenschaft an der Universität Pisa.

KARLHEINZ STIERLE war bis zu seiner Emeritierung Ordinarius für Romanistik an der Universität Konstanz.

KERSTIN THORWARTH ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für Romanistik an der Universität Bonn.

WINFRIED WEHLE war bis zu seiner Emeritierung Ordinarius für Romanistik an der Universität Eichstätt.

RAINER ZAISER ist Ordinarius für Romanistik an der Universität Kiel.