

V&R **unipress**

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

# Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst

Band 4

herausgegeben von

Uwe Baumann,

Michael Bernsen und

Paul Geyer

Copyright

**V&R**unipress

siehe: [www.vr-unipress.de](http://www.vr-unipress.de)

Michael Bernsen / Bernhard Huss (Hg.)

# Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos

Mit 9 Abbildungen

V&R unipress

Bonn University Press

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



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 978-3-89971-842-3

ISBN 978-3-86234-842-8 (E-Book)

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

© 2011, 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

Printed in Germany.

Titelbild: Andrea del Sarto: »Dama col Petrarchino«, ca. 1528, Florenz, Galleria degli Uffizi, Wikimedia Commons.

Druck und Bindung: CPI Buch Bücher.de GmbH, Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Copyright  
**V&R unipress**

siehe: [www.vr-unipress.de](http://www.vr-unipress.de)

---

## Inhalt

Vorwort der Herausgeber . . . . .	7
Michael Bernsen Der Petrarkismus, eine <i>lingua franca</i> der europäischen Zivilisation . . .	15
Stefano Jossa Petrarkismus oder Drei Kronen? Die Ursprünge eines Konfliktes . . . . .	31
Catharina Busjan <i>Franciscus Petrarca posteritati salutem</i> : Petrarcas Selbstentwurf und sein Widerhall in den Petrarca-Biographien der Frühen Neuzeit . . . . .	51
Martina Meidl »Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno«: Zum Zeitdiskurs des frühen Petrarkismus . . . . .	85
Carolin Hennig Petrarkismus und Mythomotorik . . . . .	101
Ursula Hennigfeld Auferstanden aus Ruinen? Europäische Gründungsmythen in petrarkistischen Sonetten . . . . .	129
Beatrice Nickel Petrarkistische Liebesmetaphorik als Referenzsystem europäischer Lyrik der Frühen Neuzeit und ihre Kritik bei Louise Labé und anderen . . . . .	147
Florian Mehlretter »Gattungs-Politik« – Ode und Canzone von Bembo bis zur <i>Pléiade</i> . . . . .	165

Kai Nonnenmacher Maurice Scève als vorplejadischer Petrarkist . . . . .	187
Horst Weich Die produktive Rezeption des Petrarkismus in Portugal – Sá de Miranda und D. Manuel de Portugal . . . . .	207
Bernhard Huss Petrarkismus und Tragödie . . . . .	225
Ludger Scherer Petrarkismus und <i>novela sentimental</i> : Juan de Seguras <i>Processo de cartas de amores</i> . . . . .	259
Nancy Horn Das petrarkistische Binnensonett im Schäferroman: Kommunikations- und Gesellschaftsmuster europäischer Kulturen der Frühen Neuzeit . . .	273
Kurt Hahn Schriftränder des Petrarkismus – Marginalität, Stimmenvielfalt und Medienreflexion in Sor Juana Inés de la Cruz' Lyrik . . . . .	285
Angela Oster Petrarkistische Götterdämmerung – Eugenio Manfredi, Giambattista Zappi und die Lyrik und Poetik der <i>Accademia degli Arcadi</i> im 18. Jahrhundert . . . . .	311
Verzeichnis der Beiträge . . . . .	343

---

## Vorwort der Herausgeber

Einer der maßgeblichen Inauguratoren der europäischen Frühen Neuzeit ist Francesco Petrarca. Dies zeigt sich insbesondere daran, dass Petrarca in der Literatur Europas über mehrere Jahrhunderte als Referenzautor präsent geblieben ist. Die Anknüpfung an die Gestalt Petrarca und an seine Schriften kann verschiedener Art sein und sowohl auf thematische, formal-ästhetische, poetologische, geschichts- und kunstphilosophische als auch auf gesellschaftliche oder kulturprogrammatische Gesichtspunkte abzielen. Zum einen zeigt sie sich im thematischen Rekurs auf Petrarcas lyrisches Werk und auf das damit gegebene petrarkistische Liebesmodell. Zum anderen spielt der Aspekt der von Petrarca ausgeprägten lyrischen Sprache und der von ihm durch seine dichterische Praxis legitimierten Dichtungsformen eine zentrale Rolle. Ferner ist der von Petrarca vorgegebene Rückbezug auf die Antike wirkungsmächtig. Und schließlich orientieren sich die europäischen Intellektuellen an dem von Petrarca selbst entworfenen ›Gesamtmodell Petrarca‹, das die *figura auctoris* wie die *opera auctoris* mit ihren zuvor genannten Aspekten umgreift. Dieses Modell war in einer Kultur, die sich zunehmend in rhetorischen Parametern organisierte und die den Anwendungs- und Geltungsbereich des Prinzips der *imitatio auctorum* bis weit ins Lebensweltlich-Soziale ausdehnte, vielfältig reaktualisierbar: Eines von vielen möglichen Beispielen hierfür ist der höfisch-elitistische Selbstpräsentationsgestus unter Maßgabe eines sozial kompatibel gemachten, dignitätsträchtigen petrarkistischen Sprechens.

Vor diesem Hintergrund geht der vorliegende Band<sup>1</sup> der Frage nach, inwieweit der Petrarkismus der Frühen Neuzeit, verstanden als kulturproduktiver und kulturreflexiver Diskurs, eine identitätsstiftende Kraft für ganz Europa hat. Diskutiert wird, wie sich in der Auseinandersetzung mit Petrarcas Werk das

---

1 Der Band versammelt Beiträge, die auf der thematisch einschlägigen Sektion des Deutschen Romanistentags 2009 in Bonn vorgestellt wurden. Das Vorwort der Herausgeber geht im Folgenden auf das Sektionsprofil insgesamt ein, wobei namentlich nur die hier schriftlich publizierten Beiträge diskutiert werden.

Selbstverständnis des modernen europäischen Menschen konstituiert und inwieweit der Diskurs des Petrarkismus und die durch ihn bedingte Anknüpfung an Petrarca in ihren diversen Facetten an der Ausformung dieses Selbstverständnisses beteiligt sind. Erörtert werden mediale, poetologische, sozial- und kulturhistorische Voraussetzungen und Implikate, die den Petrarkismus als einen Gründungsmythos für Europa erscheinen lassen – ›Mythos‹ impliziert dabei, dass der petrarkistische Diskurs, der in jenen verschiedenen Facetten wirksam ist, oft auratisiert erscheint und eine ›Erzählung‹ bedingt, welche das Sprechen von Petrarca ebenso voraussetzt wie das Sprechen in Petrarcas Sprache. In jedem Fall erzeugt der so verstandene ›Mythos‹ kulturelle Phänomene, modifiziert sie und trifft Aussagen über sie oder ermöglicht, solche Aussagen zu treffen. Eine ›Begründungsleistung‹ erbringt er insofern, als durch ihn, im Anschluss an Petrarcas Selbstdarstellung und Verdienst als Gründerfigur der *rinascimentalen* Epochenkonfiguration, die europäische Frühe Neuzeit erst entscheidend mitkonturiert wird.

Den Petrarkismus als ›lingua franca der europäischen Zivilisation‹ stellt MICHAEL BERNSEN als ein europaweit applizierbares, auf Petrarcas Werken, insbesondere auf seinem *Canzoniere*, aber auch auf seinen philosophischen Texten und seinem autobiographistischen Selbstentwurf beruhendes System dar. Dieses System macht zunächst Italien und in der Folge den einzelnen europäischen Nationalkulturen eine gemeinsame Sprache (im Sinne eines Katalogs von Formen und Formeln, die gewissermaßen in eine konzeptuelle Grammatik der *voluptas dolendi* eingelassen sind) in je spezifischer nationaler Applikation disponibel. War zuvor das Lateinische die Basis, auf der das gelehrte Europa kommunizierte, so lieferte nach dem immer kräftigeren Vordringen der erstarkenden lebendigen Nationalsprachen das ›System Petrarkismus‹ einen kommunikativen Rahmen kultureller Verständigung. Dieser Rahmen wurde insbesondere im höfischen Leben durch die an Petrarcas Selbststilisierung als Liebender, der sich in hochkultivierter und zugleich forciert konventionalisierbarer Rede ausdrückt, angelehnte Selbstpräsentation in petrarkistischem Sprachhabitus ausgefüllt. Dem leistete – wie STEFANO JOSSA unter der Fragestellung »Petrarkismus oder Drei Kronen?« zeigt – die erfolgreiche Installation Petrarcas als eines immer ausschließlicheren Referenzautors in siegreicher Konkurrenz zu Dante und Boccaccio erheblichen Vorschub.

Dabei liegt eine spezifische Problematik bereits hinsichtlich des *Canzoniere*, dann aber auch hinsichtlich von Petrarcas philosophisch grundierten Texten (des *Secretum meum* etwa) darin, dass der Autor selbst nicht eine Integration in das gesellig-höfische Leben der Renaissance inszeniert, sondern vielmehr eine ›ungesellige‹ und problematische Vereinzelung des Ichs zur Schau stellt. In diesem Zuge ist laut CATHARINA BUSJANS Untersuchung zu Petrarcas Selbstentwurf und seinem Widerhall in den Petrarca-Biographien der Frühen Neuzeit



seine Selbstdarstellung, etwa in der unvollendeten *Epistola posteritati*, von der Verschmelzung des Ereignissubstrats eines Lebens mit moralphilosophischer Selbstreflexion geprägt. Petrarca erhebt einerseits den Anspruch, selbst der Mittelpunkt einer großen Zeitenwende zu sein und analogisiert sich mit den antiken Dichtern, modelliert das eigene Selbst aber andererseits als moralisch defizient und der *mutatio vitae* bedürftig. Freilich liegt gerade in der Thematisierung von individueller Orientierungsnot und Isolation des Subjekts sowie insgesamt in der Individualisierung der Ich-Figur eine spezifisch frühneuzeitliche Facette des europäischen Denkens vom Menschen begründet. Dies zeigt sich nicht zuletzt in einer Subjektivierung des menschlichen Zeitbewusstseins in petrarki(sti)schen Dichtungen, wie MARTINA MEIDL in ihrer Untersuchung zum lyrischen Zeitdiskurs Petrarcas am Beispiel des Sonetts *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno* herausgefunden hat. Hier bieten sich vielfältige und europaweit vielfach genutzte Anknüpfungspunkte für problematisierende Selbstinszenierungen. Die Vorstellung, der einem steten Leidensdruck ausgesetzte Mensch müsse sich in einer zunehmend undurchschaubar gewordenen Welt durch Ausdauer und Leidensfähigkeit bewähren (Pietro Bembo's Begriff des *sostenere*), eröffnet im Verein mit der auf soziale Erfolgsstrategien hin funktionalisierbaren petrarkistischen Redepraxis ein weites Feld, auf dem sich in den einzelnen europäischen Ländern die Rekurse auf das ›System Petrarkismus‹ ereignen.

Dabei ist – folgt man CAROLIN HENNIG – die Praxis Petrarcas, der als Diskursbegründer vorgängige Denk- und Schreibschemata revolutioniert und sich prononciert vom Mittelalter absetzen will, in Termini von Jan Assmanns Konzept der Mythomotorik als ›heißer‹ Vergangenheitsbezug beschreibbar. Der orthodoxe italienische Petrarkismus bembistischer Prägung, der innerhalb eines relativ genau umgrenzbaren systematischen Rahmens lyrische Variationsbewegungen vollzieht, bis zum Ende des Cinquecento aber in seinen wesentlichen Repräsentanten den Rahmen nicht durchbrechen will und sich formal sehr strikt an Petrarcas Dichtungssprache und ihre Formularien hält, wäre hingegen als ›kalter‹ Vergangenheitsbezug zu bezeichnen. Allerdings mangelt es keineswegs an Versuchen, zumindest bis an die Grenzen des Rahmens zu gehen – wie es etwa im sog. ›Ehepetrarkismus‹ eines Rota, Giustinian oder Gozzelini geschieht, der die petrarkistisch unerreichbare Geliebte durch die Ehefrau ersetzt und somit eine *eresia concettuale* begeht, durchaus mit Eversionspotential für den petrarkistischen Codex, dessen Grenzen insgesamt aber, gerade angesichts ihrer beständigen Verhandlung im italienischen 16. Jh., bemerkenswert stabil bleiben. Auch der sogenannte weibliche Petrarkismus verbleibt innerhalb dieser Grenzen, doch greifen die Autorinnen in ihrer textinternen Inszenierung als Dichterinnen zu Mitteln, die im Vergleich mit dem ›männlichen‹ Petrarkismus modifiziert und teils auch komplexer erscheinen. Zum einen scheinen die Autorinnen in ihrer autobiographistischen Selbststilisierung dem zeitgenössi-

schen Klischee einer besonders starken weiblichen Liebes- und Leidensfähigkeit entgegenzukommen, zum anderen koppeln sie daran aber im Rahmen der hier besonders stark hervortretenden ›Semifiktionalität‹ petrarkistischen Schreibens in sehr spezifischer Weise ihre Selbststilisierung als *Dichterrinnen*, was auch eine prononcierte Selbstpositionierung im literarisch-kulturellen Feld der Epoche impliziert.

Petrarcas identitätsstiftende Kraft für Europa geht zuallererst auf ihn selbst zurück, wie sich etwa am Beispiel der von URSULA HENNIGFELD behandelten sogenannten Ruinenpoesie demonstrieren lässt, als deren Vater er gilt. Ungeachtet der Transformationen, denen Autoren wie Du Bellay oder Lope de Vega das Subgenus der Ruinedichtung unterwerfen, erweist sich die lyrisch bedichtete Ruine als Chiffre einer mannigfaltigen Vergewisserung der europäischen Nationalkulturen über die eigene Stellung zur Vergangenheit, wobei die Stiftung von Kontinuität vielfach von Phänomenen diskontinuierlicher Zeitstaffelungen unterlaufen wird. Über einzelne Motive wie das der Ruine hinaus stellt der Petrarkismus, der die Liebe unter der Einwirkung der bereits bei Petrarca greifbaren sensualistischen Wende der Philosophie (spezifische Aristoteles-Rezeption seit dem 12. Jh.) konzipiert, den europäischen Nationalliteraturen eine systemhafte *langue* bereit, deren breite und konventionalisierte Applikation aber von unterschiedlichen Seiten auch – wie BEATRICE NICKEL zeigt – kritisiert wird, sei es im sog. Antipetrarkismus oder in Texten wie Shakespeares Sonett no. 130.

Die national und individuell jeweils spezifische Applikation des petrarkistischen Formulars betrifft nicht nur topische Motive wie die Ruine und nicht nur die Lexik und Semantik der Liebe, sondern bereits die in der petrarkistischen Tradition verwendeten lyrischen Einzelgattungen schlechthin. Hier ergeben sich ›kulturpolitisch‹ relevante Spannungen und Handlungsräume einerseits durch die Berührung der petrarkisch abgesicherten Formen mit ›autochthonen‹ volkssprachlichen Dichtungsformen – wie sie etwa in Frankreich Du Bellay liquidiert –, andererseits, so FLORIAN MEHLTRETTER, durch ihre Engführung mit dem antiken Gattungsspektrum lyrischen Dichtens. Insbesondere die Konkurrenz der Ode mit der Canzone eröffnet ein Feld der Neubestimmung von Lyrik sowie der Selbstpositionierung lyrischer Autoren (etwa Bembo's *Asolani* mit der Privilegierung der Canzone vor der Ode und vor dem Sonettüberhang des Quattrocento vs. Trissinos *Rime* mit pindarischen Odenstrukturen und ›antibembesken‹ Dante-Einschlägen). Die Schwierigkeit der poetischen und poetologischen Valuation der einzelnen Gedichtformen, die sich durch ein scharfes Bewusstsein der Autoren, etwa Alamannis, von ihrer Differenzierbarkeit noch weiter profiliert, setzt sich außerhalb Italiens fort. Ein besonders prägnanter Fall ist die von KAI NONNENMACHER behandelte mehrfach unterschiedliche Handhabung der Sonettform durch Ronsard, die das Sonett hin-

sichtlich seiner Gattungsdignität programmatisch teils erniedrigt, teils erhöht. Bereits vor der Pléiade findet in Frankreich – exemplarisch zu demonstrieren an Scève's *Délie* als erstem französischsprachigen zyklischen *Canzoniere* – eine maßgebliche Auseinandersetzung mit Petrarca und dem Petrarkismus statt, die im Zeichen sozialer (Bürgertum) und lokaler (Südfrankreich, Lyon) Differenz zum späteren, höfisch ausgerichteten Petrarkismus steht. Scève verquickt noch mittelalterliche Formelemente mit dem petrarkistischen Formularium und versucht den Petrarkismus an die im Text besprochene Örtlichkeit rückzubinden, also zu ›regionalisieren‹.

In wieder anderer Weise verläuft die Annäherung Portugals an das ›System Petrarca‹, dessen produktive Rezeption HORST WEICH beschreibt. Sá de Miranda führt petrarkistische Rede zunächst in kastilischer, erst später in portugiesischer Version nach Portugal ein. In seiner dichterischen Wechselrede mit D. Manuel de Portugal zeigt sich zudem die in den einzelnen europäischen Nationalliteraturen vielfach virulente Verquickung des Petrarkismus mit a-petrarkistischen Gattungsformen, u. a. aus dem antiken Repertoire und auch mit Einschlägen aus dem ariostesken *romanzo cavalleresco*, sowie die heterogene Koppelung petrarkistischer Liebesrede mit platonistischen und mit hedonistischen Konzeptionen. Ist das Sonett in Portugal einmal installiert, so kann es im System der Literatur als ›Attraktor‹ wirken, der in radikaler und schneller Weise maßgeblich zur Entwicklung des frühneuzeitlichen Gattungssystems beiträgt. Dabei ist die konkrete Anwendung und Füllung der Sonettform, die gerade in ihrer Verknappung und Kürze eine attraktive Alternative zu den dichterischen Großformen ist, sozial sensibel und historisch erstaunlich variabel: Sie stellt sich auf neue historisch-kulturelle Kontexte ein, wie sich etwa am Beispiel von Camões' Gedichten zeigt, die den neuen Kulturtypus des Seefahrers und seine spezifische Weltsicht reflektieren.

Doch nicht nur die dynamisierenden Effekte der Sonettform sind für die Diffusion des Petrarkismus in Europa von hoher Relevanz, sondern auch seine spannungsreichen Kontakte mit nicht-lyrischen Gattungsformen. Für die Entwicklung der Tragödie war BERNHARD HUSS zufolge der Petrarkismus angesichts von Bembo's Diktat, das Petrarca als alleiniges Stilvorbild italienischer Verssprache installierte, ein großes Problem, da Petrarca keine Sprachnorm zur Verfügung stellen konnte, die der zeitgenössischen Gattungstheorie und dem Postulat eines tragödienadäquaten Stils, einer wie auch immer gearteten ›hohen‹ Stillage, hätte entsprechen können. So entstehen in Italien entweder a-petrarkistische (Giraldis *Orbecche*) oder petrarkistische, aber stilistisch nur mittellagige Tragödien (Speronis *Canace*). Gelöst wird der Konflikt schließlich nicht in der Tragödie, die in Italien nicht zuletzt durch das bembistische Postulat stets eine prekäre Gattung bleibt, sondern im Pastoraldrama, das sich an der petrarkistischen *Canace* orientiert und seinerseits erheblichen Einfluss auf die

französische Tragödie des 17. Jh.s gewinnt, welche sich dadurch von ihren senecanischen Anfängen abkoppelt. Wesentliche Entwicklungen der französischen Tragödiengeschichte lassen sich so als Fernwirkungen einer problematischen Projektion des italienischen Petrarkismus auf die dramatischen Gattungen erklären. In der spanischen Narrativik dagegen, die LUDGER SCHERER behandelt, wirkt der lyrische Petrarkismus nicht blockierend, sondern überaus produktiv, wie das Beispiel von Juan de Seguras *Processo de cartas de amores*, Kulminationspunkt der sog. *novela sentimental* und erster vollständiger europäischer Briefroman, verdeutlicht. Hier wird die bei Petrarca gegebene Isolation des lyrischen Sprechers durch eine Aufspaltung in zwei Sprechinstanzen ersetzt und daraus dezidiert narrative Dynamik statt der bei Petrarca oft dominanten serialisierenden Verzögerung gewonnen. Insgesamt findet hier geradezu die Überführung des lyrischen Petrarkismus in die neue narrative Erfolgsgattung des Briefromans statt: Der Petrarkismus zeugt neue Literaturformen, die für die europäischen Nationalliteraturen ihr je spezifisches Gepräge gewinnen. Zu diesem Prozess gehört auch die von NANCY HORN beleuchtete Invasion des Sonetts in die verschiedensten literarischen Gattungen, so vor allem auch den Pastoralroman, der als poetische Inszenierung der – realen höfischen und der gedachten arkadischen – Kommunikationsverhältnisse und Textpraxen seine zahlreichen Leser gewinnt.

Mit der Position geographischer und sozialer Randständigkeit der Sor Juana Inés de la Cruz im Kontrast zu europäischen Zentrierungen befasst sich KURT HAHN. Die Dichtung der Ordensschwester etabliert Bezüge auf den europäischen Petrarkismus bzw. auf Formelemente des Petrarkismus, die in der barocken Literatur noch greifbar und wirksam sind. Die geschlechtliche Alterität weiblichen Schreibens macht ihre Dichtung der des ›klassischen‹ weiblichen Petrarkismus Europas vergleichbar, dessen Schreibweisen sie aber durch eine abstrahierende Reflexivierung des lyrischen Liebesdiskurses transformiert. So gewinnt ihre Kreation eines Kanons des Marginalen die Valenz eines externen Blicks auf den europäischen Petrarkismus, dessen barocke Spätformen sie zugleich mit einer impliziten Kritik bedenkt. Ist hier schon auf eine Spät- oder Schwundstufe des petrarkistischen Dichtens Bezug genommen, so wird die ›Götterdämmerung‹ des europäischen Petrarkismus in der Lyrik aus dem Umfeld der *Accademia degli Arcadi* greifbar, wie ANGELA OSTER zeigt. Die Position der *Accademia* zu Petrarca ist keineswegs unproblematisch: Wird einerseits ein lyrischer *diletto*-Klassizismus in Orientierung an Petrarca propagiert, so erhebt man zugleich doch auch die Forderung, einen gattungsmäßig heterogenen Klassizismus der *ragion poetica* zu etablieren, wofür neben Petrarca u. a. auch Dante modellhaft sein soll (die überkommene Diskussion des Cinquecento um die gültigen Modelle dichterischer Rede scheint faktisch nach einer langen Zeit petrarkistischer Dominanz noch immer nicht ausgestanden). Zudem ist der

programmatische Ablehnungsgestus gegenüber der barocken Dichtung von den *Arcadi* nicht konsequent durchgehalten. Resultat sind unterschiedliche Überlagerungen von Petrarkismus, barocken Elementen und bukolisch-arkadischer Gestaltung. Die hochartifizielle Montage dieser Ebenen, etwa bei Eustachio Manfredi oder Giambattista Zappi, zieht vor dem romantischen Umbruch eine letzte große Summe der verfügbaren lyrischen Tradition, an deren frühneuzeitlichem Ursprung Francesco Petrarca stand.

An diesem Punkt wird der Horizont der gewaltigen europäischen Dimension Petrarcas und zugleich eine gewisse Zäsur in seinem zeitlichen Fortwirken erkennbar. Doch die petrarkisch-petrarkistische *lingua artificialis*, die in ganz Europa aufgegriffen worden war und als Ausgangsbasis unterschiedlichster Reflexionen zu Identität und Selbstentwurf des europäischen Menschen gedient hatte, war auch in der Romantik mit ihrer bis heute nachhallenden Neudefinition von Literatur und Kultur nicht *ad acta* gelegt: Exemplarisch sei hier die Lyrik von Alphonse de Lamartine genannt. Lamartine scheint in mustergültiger Weise das Postulat romantisch-authentischen Selbstaudrucks einzulösen. Und doch hat dieser romantische Paradedichter einer vermeintlich einzigartigen lyrischen Innerlichkeit bei der Abfassung seiner Texte ein wohlbekanntes Reservoir parat: Auf seinem Schreibtisch liegt der zur kulturellen Selbstbeschreibung des europäischen Individuums offensichtlich unhintergehbare *Canzoniere* Francesco Petrarcas.

Der Band wäre ohne die tatkräftige Hilfe bei der Einrichtung der Beiträge durch Wienke Moß (München) und Herrad Schmidt (Bonn) nicht zustande gekommen. Sie wurden unterstützt von Carolin Hennig (Erlangen). Die Übersetzung des Beitrags von Stefano Jossa wurde vor allem von Chiara Bianchi (Bonn) angefertigt. Ihnen gilt der Dank der Herausgeber.



---

Michael Bernsen

## Der Petrarkismus, eine *lingua franca* der europäischen Zivilisation

Der Petrarkismus ist ein europäisches Phänomen.<sup>1</sup> Die Nachahmung Petrarca's setzt im 15. Jahrhundert an den padanischen Höfen und insbesondere am aragonesischen Hof in Neapel ein. Im 16. Jahrhundert ahmt man dann Petrarca in Frankreich, England, Spanien und Portugal nach. Für diese gesamteuropäische Dichtung liefert Petrarca einen entscheidenden Anknüpfungspunkt: Er stellt den in den unterschiedlichen europäischen Idiomen schreibenden Autoren unterhalb der volkssprachlichen Ausprägungen ihrer Dichtungen eine gemeinsame Sprache aus Formen und Formeln samt einer Grammatik zur Verfügung: die der *dolendi voluptas*.<sup>2</sup> War die *lingua franca* des Lateins die den Europäern gemeinsame Kommunikationssprache der Gelehrsamkeit, so fand die literarische Reflexion über Fragen der Liebe, also des konkreten Verhaltens in einer entscheidenden Frage der europäischen Zivilisation in den Sprachen der Nähe, den Volkssprachen statt. Ihr Sitz im Leben ist im Mittelalter wie in der Renaissance im Wesentlichen der Hof, dessen mündliche Kultur keinen lateinischen Umgang kennt. Im 15. und im 16. Jahrhundert ist die Reflexion über die Liebe in der Dichtung in allen europäischen Volkssprachen ausgeprägt und in zum Teil länderspezifischen Gattungen vorfindbar. Diese Reflexion ist ein wesentlicher Bestandteil der Diskussionen über die Standards des Verhaltens und damit der Zivilisation. Wenn man sich über gemeinsame Fragen dieser Zivilisation, die im Europa des 16. Jahrhunderts ähnliche Entwicklungen nimmt und somit alle Europäer tangiert, verständigen will, dann muss man die unterschiedlichen Volkssprachen in eine gemeinsame Verbindung bringen. Die Anknüpfung an Petrarca ist ein probater Weg, jenseits aller volkssprachlichen Eigentümlichkeiten zueinander zu finden. Sie scheint zudem das Bedürfnis zu

---

1 Die folgenden Ausführungen umreißen ein Projekt: *Der Petrarkismus, eine ›lingua franca‹ der europäischen Zivilisation*, welches der Verf. im Rahmen des Trinationalen Graduiertenkollegs *Gründungsmythen Europas in Literatur, Kunst und Musik* der Universitäten Paris-Sorbonne, Florenz und Bonn betreibt.

2 Zur lang andauernden Debatte über das System Petrarca vgl. Hempfer 1987 sowie zuletzt Schneider 2007.

befriedigen, bei aller emotiven Bedeutung der nächsprachlichen Überlegungen zur Liebe durch den Gebrauch einer *lingua artificialis* dem Sujet auch eine gewisse Gelehrsamkeit und Wissenschaftlichkeit als Ausdruck des einenden Denkens zu geben. Auf diese Weise wird der Petrarkismus aufgrund seiner Standardisierung und seiner Grammatikalisierung ein internationales Verständigungsmittel. Petrarkistisches Schreiben vereinigt zwei Aspekte der Sprache: Es zeugt von der Vielheit der Einzelsprachen und ihrem Relativismus sowie von der Absicht, nach einer die europäischen Kulturen verbindenden einheitlichen Sprache der Wahrheit zu suchen.

Angesichts der Tatsache, dass der Petrarkismus eine gesamteuropäische *lingua franca* darstellt, stellt sich besonders dringlich die Frage, was es denn genau ist, das Petrarca für die Höfe des 16. Jahrhunderts nachahmenswert macht. Wieso wird den europäischen Höfen ausgerechnet Petrarca zum Vorbild, der ja gerade dem Modell der mittelalterlichen höfischen Geselligkeit das einsame Leben im Vaucluse entgegensetzt und die Einsamkeit seiner Liebe zu Laura im *Canzoniere* zum Thema macht?

Dies hat meines Erachtens vor allem mit zwei grundlegenden Veränderungen der Frühen Neuzeit zu tun: Zum einen wird die Minnedichtung schon im 13. Jahrhundert situationslos, d. h. das Spiel der Liebeswerbung als Rollenspiel mit fest gefügten Konturen weicht der Beschreibung, der rationalen Durchdringung und philosophisch-theologischen Verortung der Vorgänge des Sich-Verliebens. Diese Tendenz wird zum anderen explosionsartig verstärkt durch den »Ordnungsschwund«<sup>3</sup> der Pluralisierung von Wissen in der Frühen Neuzeit, der beim Einzelnen vermehrt Überlegungen zu seiner Selbstbewahrung nach sich zieht. In dieser Situation hat offenbar insbesondere Petrarca überzeugende Antworten anzubieten, die ihn für die nachfolgenden Generationen interessant machen.

Schaut man allein auf die Dichtung Petrarcas, fällt es schwer zu sagen, was daran vorbildlich und nachahmenswert sein könnte. Der Sprecher des *Canzoniere* befindet sich von Beginn der Sammlung an bis zum letzten Sonett in einer höchst widersprüchlichen Lage. Im Einleitungssonett stilisiert er sich als reuiger Sünder, der von seinem Jungendirrtum eines quasi süchtigen Verfallenseins an den weltlichen Nachruhm kuriert und nunmehr auf dem rechten Weg der klaren Erkenntnis seiner Verfehlungen sei. Petrarca bemüht sich anhand von Jahresangaben seiner Beziehung zu Laura und weiteren Indikatoren, seine Liebe zur Verlaufsgeschichte einer Biographie zu verdichten, die letztlich dem im Mittelalter so dominanten Aufstiegsschema verpflichtet ist. Der zweite Teil des *Canzoniere* lässt allerdings, wie Gerhard Regn mit der glücklichen Formulierung von

3 Vgl. z. B. Blumenberg 1996, S. 150.



der »Poetik des Aufschubs« gezeigt hat,<sup>4</sup> so gar keine erzählerische Dynamik in Richtung einer Läuterung erkennen.<sup>5</sup> Das letzte Sonett des *Canzoniere* zeigt mehr als deutlich, dass es der Sprecher aus eigener Kraft nicht schaffen wird, sich der Sphäre des Mundanen zu entziehen. Man gewinnt bei der Lektüre dieses Sonetts schnell den Eindruck, dass das lyrische Ich immer noch völlig unter dem Eindruck jener sterblichen Sache ›Laura‹, der »cosa mortale«<sup>6</sup>, steht. Genau aus diesem Grunde endet die Sammlung folgerichtig mit einem Gebet an die Jungfrau Maria, die als echte Mittlerin allein helfen kann. Die gedankliche Bewegung der Lyrik Petrarcas führt somit zu keinem Ende. Im *Canzoniere* wird keine irgendwie geartete sinnstiftende biographische Erzählung fassbar.

Diese höchst dilemmatische Lage des Sprechers am Ende des *Canzoniere*, die von einer dilemmatischen Persönlichkeitsstruktur zeugt, kann es kaum sein, die die Höflinge des 16. Jahrhundert zur Nachahmung gereizt hat. Es wird auch nicht die Beschreibung der Seelenzustände als Krankheitssymptome sein, wie Petrarca sie im *Secretum* mit Stichworten wie *accidia*, *morbus*, *aegritudo*, *languor* u. a. beschreibt.<sup>7</sup> Der Sprecher des *Canzoniere* erweist sich als jemand, der sein seelisches Gleichgewicht verloren hat. Petrarcas Ich ist eine multiple Persönlichkeit, die in unterschiedlichen Identitäten komplementär zu Hause ist. Die Beschreibungen dieses Ichs spiegeln jenen Verlust des Weltvertrauens, der für die Epoche der Frühen Neuzeit charakteristisch ist.

Im 16. Jahrhundert hat sich an dieser grundlegenden Orientierungslosigkeit nichts Nennenswertes geändert. Im Zusammenleben des Hofes geht es allerdings weniger um Petrarcas noch ganz den religiösen und moralphilosophischen Debatten des späten Mittelalters entnommenes Problem der Selbstfindung, das er am Ende des *Secretum* formuliert: »sparsa anime fragmenta recolligam«.<sup>8</sup> An den Höfen der Renaissance geht es um die Selbstbewahrung im Prozess der voranschreitenden europäischen Zivilisation, in dem der Einzelne gezwungen ist, aus Gründen der Selbstbehauptung sein Verhalten durch die Herausbildung eines Zauns aus Ängsten den jeweiligen konkreten Anforderungen der Gesellschaft anzupassen.<sup>9</sup> Dieser Prozess des *self-fashioning*, wie Stephen Greenblatt ihn bezeichnet, erfasst alle Bereiche menschlichen Verhaltens, insbesondere naturgemäß die Frage des Umgangs mit der Erotik. Wenn es im achten Sonett der *Amoretti* (1595) Edmund Spensers von der Geliebten heißt: »You frame my

---

4 Vgl. Regn 2003.

5 Zu den weiteren Unstimmigkeiten dieser Stilsierung vgl. Santagata 1993–1996, S. 380, Anm. 8.

6 Petrarca 1997, S. 1391, Nr. 364, V.2.

7 Vgl. dazu Thieme 1983, S. 149 f. Zur Liebeskrankheit bei Petrarca vgl. auch Küpper 2002.

8 Petrarca 1955, S. 214. Vgl. dazu Regn 2004.

9 Vgl. dazu Elias 1976, S. 89 f.

thoughts and fashion me within«<sup>10</sup>, dann lässt der Sprecher erkennen, dass er sich in jener für die Entstehung der europäischen Zivilisation typischen Situation befindet: Vielfältigen kulturellen Kontrollmechanismen unterworfen, erlernt das Individuum der europäischen Frühen Neuzeit – nach Greenblatt – die Befähigung zu einem zentralen Verhaltensmodus, die Fähigkeit zur Improvisation: Das Individuum ist in der Lage, an es herangetragene, als wahrhaftig gekennzeichnete Ansprüche und Forderungen als ideologische Konstrukte zu durchschauen und derartige Konstrukte für seine eigenen Szenarios nutzbar zu machen: »What is essential is the Europeans' ability again and again to insinuate themselves into the preexisting political, religious, even psychic structures [...] and to turn those structures to their advantage.«<sup>11</sup>

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, was Petrarca so interessant für die europäischen Höfe des 16. Jahrhunderts macht: Petrarca gelingt es, trotz seiner multiplen Persönlichkeit und der Vielfalt der Rollen, die er besetzt, die Vorstellung einer einheitlichen Persönlichkeit zu entwerfen. Allen Krankheits-symptomen und aller Rollenvielfalt zum Trotz sieht es so aus, als könne er seine Biographie einigermaßen beherrschen. Petrarca stilisiert sich als eine Autorität, die die Fragmentarik des Daseins und die Brüchigkeit des Subjekts in Form einer Biographie zu fassen vermag. An Petrarca kann man lernen, wie man es im Kampf der Selbsterhaltung schafft, zu einer Autorität zu werden. Er liefert Beispiele für zweckrationale Strategien der Selbsterhaltung. Genau dies führt dazu, dass Petrarca zum Musterautor des 16. Jahrhunderts wird.<sup>12</sup> Der sich an Petrarca anlehende Petrarkismus diskutiert Persönlichkeitsstrukturen des europäischen Subjekts. Hier werden anthropologische Vorstellungen entworfen, Verhaltensmodelle erprobt und europaweit zur Diskussion gestellt. Dies lässt sich an drei Textbeispielen, Pietro Bembos vielfach interpretiertem Einleitungsgedicht seiner *Rime* sowie zwei thematisch verwandten Sonetten der spanischen Autoren Juan Boscán y Almogáver und Garcilaso de la Vega zeigen.

Pietro Bembo *imitatio* Petrarcas steht, wie Andreas Kablitz am Beispiel der *Prose della volgar lingua*<sup>13</sup> und Gerhard Regn für die *Rime*<sup>14</sup> gezeigt haben, im Zeichen einer *aemulatio*, wobei Bembo die ethisch-religiösen Implikationen der Selbsterhaltung Petrarcas durch ästhetische ersetzt. Wenn das Gedicht *Re degli altri, superbo e sacro monte* eine moralphilosophische *mutatio vitae* des Sprechers von der Zügellosigkeit hin zum Maßhalten propagiert und diese biographische Wende suggestiv mit dem Weggang des Autors im Jahre 1503 vom Hof in

10 Spenser 1997, S. 72, V.9.

11 Greenblatt 1984, S. 227. Vgl. auch S. 228 und zu Spenser bereits S. 2.

12 Zur Kanonisierung Petrarcas als *Petrarca latino* und später als *Petrarca volgare* vgl. detailliert Neumann 2003 sowie Neumann 2004.

13 Vgl. Kablitz 1999.

14 Vgl. Regn 2004.

Ferrara als dem Ort der Selbstverlorenheit nach Urbino, der Stätte idealer höfischer Verhältnisse in Verbindung bringt,<sup>15</sup> kann man allein sehen, was man von solchen Stilisierungen zu halten hat. Selbst der die Idealtypik des Hofes von Urbino inszenierende *Cortegiano* Baldassare Castigliones lässt mehr als deutlich jene zweckrationalen Strategien des höfischen *self-fashioning* erkennen, wenn der *ragionamento d'amore* in Urbino als ein Spiel um den Vorrang an Bildung, Wissen und einer entsprechenden Rhetorik beschrieben wird: »ogni gentil cavaliere usa per instrumento d'acquistar grazia de donne quei nobili esercizi, attillature e bei costumi [...] a questo effetto adopra medesimamente le parole«. <sup>16</sup>

In Wirklichkeit findet sich bei Bembo eine weitgehend desubstantialisierte Inszenierung des Selbst. Es geht um eine Selbsterhaltung, die einen klaren Willen zur Macht zwecks Steigerung des Selbst unter Beweis stellt. Dies kann man am Einleitungsgedicht der *Rime* mustergültig ablesen.

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

5 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.

10 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.<sup>17</sup>

1 [Ich beweinte und besang die Qual und den rauhen Krieg,  
den ich über viele, viele Jahre auszuhalten hatte,  
und die Ursache so langer Kümernisse,  
auf der Erde zuvor nie gesehene Dinge.

5 Göttinnen, durch die der Helikon sich öffnet und schließt,  
gewohnt, den Tod vortrefflich zu täuschen,  
gebt dem Stil, aus meinem Schaden geboren,  
Leben, wenn ich erloschen und begraben sein werde.

15 Vgl. Regn 2004, S. 102 ff.

16 Castiglione 1964, S. 414 (III, 53).

17 Bembo 1961, S. 455.

10 Auf dass die klugen Liebenden bisweilen,  
wenn sie diese Verse lesen, dem vergeblichen Verlangen  
– mein hartes Beispiel vor Augen – ihre Seelen entreißen können,

Und dass jener Weg, der zum guten Ende führe,  
aus den anderen erwachse, und sie gewahr werden,  
wie sehr man Gott allein in der Welt anbeten muss, die sein Tempel ist.]

Bembo imitiert – wie seiner Zeit Alfred Noyer-Weidner in einer grundlegenden Analyse des Sonetts gezeigt hat – Petrarca's Sprachmaterial sowie seine liebeskonzeptuellen Floskeln.<sup>18</sup> Insbesondere dem letzten Sonett des *Canzoniere* entnimmt Bembo die Vorstellungen vom beispielhaften Verhalten des Liebenden und Dichters, von der Frage nach der Überwindung des Todes und der hoffnungsvollen Hinwendung zu Gott. Nutzt Bembo bereits diese *imitatio Petrarcae*, um sich durch geringe sprachliche Veränderungen sprachkünstlerisch von seinem Vorbild abzusetzen,<sup>19</sup> so mündet seine *aemulatio* letztlich in eine zweifache Überbietung des Vorbilds. Durch die Nachahmung des Proömium der Vergil'schen *Aeneis*, namentlich durch die Formel »cantai lo strazio e l'aspra guerra« sowie den Musenanruf der zweiten Strophe, erhält das Gedicht einen epischen Anspruch, dem Bembo durch die Wendung ins Didaktische der Terzette ein weiteres Standbein hinzufügt. Der Autor positioniert sich somit im Gefüge unterschiedlicher Stile als doppelter Diskursbegründer: Er konstruiert sich eine auktoriale Individualität und Identität als Initiator einer epischen und zugleich didaktischen Lyrik.

Nun lässt diese Stilisierung im Einleitungssonett jedoch auch ihre ganze Fragwürdigkeit erkennen. Mit seiner Inszenierung als *alter Aeneas* ruft der Sprecher einen europäischen Gründungsmythos auf: Äneas ist, so das Proömium des Epos, zwar ein vom Schicksal Getriebener – »fato profugus«<sup>20</sup> –, der wie der Sprecher furchtbare Kämpfe ausfechten muss (»multa quoque et bello passus« [V.5]). Er ist aber zugleich der im Auftrag der Götter treu und pflichtbewusst handelnde Gründer Laviniums (»insignem pietate virum« [V.10]) und somit ein Held, der die Grundlagen des römischen Reichs und der Verbreitung des Christentums schafft. Die substantialisierte *mutatio vitae* des trojanischen Helden vom Vertriebenen zum Reichsgründer wird im Sonett nachvollzogen, fordert der Sprecher doch von den Klügeren seiner Leser eine Abwendung vom Liebeskampf und eine Hinwendung zur Bewunderung Gottes in der Welt.

Diese *fruitio Dei* und die teleologische Anlage des Gedichts stehen aber in einem eklatanten Gegensatz zur Tat des Sprechers und zu seinem eigenen Verhalten, das er mit dem Musenanruf der zweiten Strophe bestätigt. Ganz anders

18 Vgl. Noyer-Weidner 1974.

19 Vgl. dazu detailliert ebd.

20 Vergilius Maro 1971, S. 1, V.2.

als der als Vorbild bemühte trojanische Held berichtet der Sprecher von seiner Heldentat, die Liebesqualen ausgehalten zu haben (»sostener«). Diese Haltung des »sostener« steht im Widerspruch zur geforderten Läuterung. Es zeugt von einem ganz anderen Verhaltenstyp: Der der Wirklichkeit ausgelieferte Mensch der Frühen Neuzeit denkt aus einer existentiellen Gefährdung heraus. Um seiner Selbsterhaltung willen versucht er, durch die Berufung auf Autoritäten sowie durch gründungsmythische Erzählungen seine Weltgewissheit zu stabilisieren und eine Selbststeigerung zu erreichen.<sup>21</sup> Zu diesem Verhalten des Sprechers passt denn auch der Musenanruf. Im Unterschied zu Vergil, der die Muse um die Erklärung der Zusammenhänge der Handlung und somit um eine Einsicht in die letzten Dinge anruft, dient die Invokation bei Bembo der Sicherung des dichterischen Nachruhms. Der Akt des teleologisch nicht gerichteten Aushaltens der Liebesqualen ist erst die Voraussetzung für einen Fortbestand des Dichtens, der dem Autor Nachruhm und damit eine Überwindung des Todes sichert – gemeint sein dürfte in erster Linie der gesellschaftliche Tod. Die durch die *fama* gesicherte Bewunderung der dichterischen Autorität »Pietro Bembo« steht in einem eklatanten Widerspruch zur vom Leser geforderten Bewunderung Gottes. Petrarca's religiös motiviertes Dilemma, bei allem Wissen um die Notwendigkeit einer Hinwendung zu Gott doch nicht von der Sucht nach der *fama* ablassen zu können, wird in Bembo's *aemulatio* in Form einer neuzeitlichen »Inversion der Teleologie«<sup>22</sup> aufgelöst. Der als moralphilosophische Autorität bereits etablierte *Petrarca latino* wird von Bembo auch als Autorität in Fragen der volkssprachlichen Liebesdichtung etabliert, weil das offene System seiner Liebesdichtung vielfältige Möglichkeiten der Variation von Modellen moderner Selbstbewahrung ermöglicht und genug Spielraum zur Selbststeigerung bietet.

Dass Bembo diese Autorisierung des *Petrarca volgare* vortrefflich gelungen ist, zeigt die Rezeption Petrarca's in Spanien, die maßgeblich mit dem Namen Bembo verbunden ist. Von großem Einfluss auf die Entwicklung der spanischen Lyrik ist der barcelonesische Dichter und Erzieher des Duque de Alba, Juan Boscán, der nach seiner Italienreise im Jahre 1534 Castigliones *Cortegiano* ins Spanische übersetzt und als einer der ersten die Lyrik Petrarca's auf der iberischen Halbinsel einführt. Auch Boscán's Lyrik steht ganz im Zeichen des frühneuzeitlichen *self-fashioning*, wie sich am Sonett 123 aus dem zweiten Buch seiner posthum 1543 veröffentlichten *Obras* zeigen lässt.

- 1 Si en la mitad del dolor tener memoria  
del passado plazer es gran tormento,  
assí también en el contentamiento  
acordarse del mal pasado es gloria.

21 Vgl. dazu Buck 1973, S. 37 f.

22 Zu diesem Begriff vgl. Spaemann 1963, S. 54.

- 5 Por do, según el curso d'esta istoria,  
no hay cosa que me venga'l pensamiento,  
que toda no se buelva en un momento  
en lustre y en favor de mi vitoria.
- 10 Como en la mar, después de la tiniebla,  
pone alborço el assomar del día,  
y entonces fue plazer la noche 'scura,  
  
assí, en mi coraçón, ida la niebla,  
levanta en mayor punto al alegría  
el passado dolor de la tristura.<sup>23</sup>
- 1 [Wenn es eine große Qual ist, inmitten des Schmerzes  
sich an vergangene Freude zu erinnern,  
dann ist es Ruhm, sich in der Zufriedenheit  
vergangenen Leids zu entsinnen.
- 5 Wodurch mir, gemäß dem Verlauf dieser Geschichte,  
nichts mehr durch den Sinn geht,  
was sich nicht in einem Augenblick gänzlich  
in Glanz und Gunst meines Sieges verwandelte.
- 10 Wie über dem Meer nach der finsternen Nacht,  
der Anbruch des Tages mit Jubel begrüßt wird,  
und so die dunkle Nacht selbst fröhlich wurde,  
  
so erhebt er in meinem Herzen, nachdem der Dunst geschwunden,  
zu Glück am höchsten Punkt  
den vergangenen Schmerz der Trauer.]

Die erste Strophe dieses Sonetts beschreibt eines jener nur allzu gut bekannten Paradoxa der Liebe, wie es charakteristisch für die Liebeskonzeption Petrarca's ist: Es ist eine Qual, sich im Zustand des Leidens an vergangenes Glück zu erinnern, und es ist ruhmreich, im Zustand der Zufriedenheit an vergangenes Leid zurückzudenken. Liebe erscheint als Wechsel aus Leid und Freude, als Zustand der ›contrari affetti‹, wie es bei den italienischen Petrarkisten der Zeit heißt, bei Boscán als Widerspiel aus »dolor« und »plazer«. Beide Zustände bestimmen in ihrer Alternanz die Gegenwart des Liebenden, aber auch das Zusammenspiel von Vergangenheit und Gegenwart.

Mit der Einführung dieser zeitlichen Dimension wird die in der zweiten Strophe einsetzende Selbst-Fassionierung des Erlebenden vorbereitet. Der paradoxe Zustand wird völlig unvermittelt, man ist versucht zu sagen – wie selbstverständlich –, in eine Geschichte überführt. Der phonetisch abrupte Anschluss der adverbialen Bestimmung »Por do« (V.5; [»Dadurch«]) macht

23 Boscán 1993, S. 384 (Sonett 123).

einen Bruch spürbar, der allein auf das neue Paradigma der Erzählung einer biographischen Entwicklung aufmerksam macht. Das lyrische Ich, das hier gleich zweimal in Erscheinung tritt, hat im Verlauf dieser Geschichte, auf die der Leser durch das deiktische Pronomen in Vers 5 nachdrücklich hingewiesen wird, alle Liebesgedanken unmittelbar siegreich überwunden. Weit mehr als Petrarca ist hier Bembo mit seiner epischen Stilisierung der Liebesdichtung als zu imitierende dichterische Autorität aufgerufen: Die epische Vorstellung vom Sieg nimmt die ebenfalls epische Kategorie der Erlangung von Ruhm am Ende der ersten Strophe wieder auf. Offenkundig hat das lyrische Ich den Schmerz überwunden und befindet sich nun im Zustand einer gewissen Selbstzufriedenheit (»contentamento«). Genauer betrachtet gibt es drei Entwicklungsstufen in der Geschichte des Sprechers: Ein Vergnügen der entfernten Vergangenheit wird während eines späteren qualvollen Zustandes erinnert und dieser qualvolle Zustand ist nunmehr der Zufriedenheit gewichen. Der Weg dorthin wird vom Sprecher als ruhmreich und als Sieg empfunden. Der Leser fühlt sich aufgefordert, diesen Werdegang zu verorten. Es könnte sich um eine stoische Überwindung der Leidenschaften, um die Erlangung einer *tranquillitas animi* des Sprechers handeln. Es könnte aber auch schlicht um einen Prozess des Alterns gehen, in dessen Verlauf durch den nicht immer reibungslosen Zugewinn an Erfahrung aus jugendlicher Qual Zufriedenheit des Alters geworden ist. Auf diese Weise gewinnt der Sprecher allein durch den Stilisierungstyp ›Erfahrung aufgrund des Lebensalters‹ an Autorität.

Die dritte Strophe versucht, diese innere Geschichte durch einen Vergleich aus dem Bereich der Naturverläufe zu plausibilisieren: Die Geschichte des Sprechers ist ähnlich dem Anbruch des Tages über dem Meer, bei dem der Morgen wie in einem Jubel der Natur als Befreiung von der Finsternis der Nacht erscheint. Angesichts dieser Befreiung nimmt sich die Erinnerung an die Nacht dann gar nicht mehr so schrecklich aus. Die vierte Strophe setzt die Geschichte des Sprechers dazu noch einmal ins Verhältnis: Wie der Tagesanbruch über dem Meer und die Vertreibung der Nacht, so endet die »istoria« des lyrischen Ichs mit der Überwindung des vergangenen Schmerzes und seiner Verwandlung in ein *summum bonum* an einem höchsten Punkt der Freude.

Die Geschichte, die das Sonett von Boscán erzählt, ist somit die eines Aufstiegs. Besonders die Terzette untermauern diese Lesart, ist doch vom Tagesanbruch, von der Erhebung zu einem höchsten Punkt der Freude, die Rede. Diese Aufstiegs Geschichte wird ohne irgendeine substantialisierende Allegorisierung allein aus dem Lebensentwurf des Sprechers gespeist. Und diese Konturierung als rein mundane Sinnfigur wird durch das versteckte Dante-Zitat der beiden ersten Verse besonders untermauert. Das Zitat zeigt, dass heilsgeschichtliche Ausrichtungen des Liebesgeschehens als maßgebliche Autorisierung der Vergangenheit angehören. Die Äußerung, dass die Erinnerung an

vergangenes Glück im Zustand des Schmerzes besonders große Qualen verursacht, stammt von einem der berühmtesten Liebespaare der Literaturgeschichte, von Paolo und Francesca aus dem fünften Gesang des *Inferno*.<sup>24</sup> Die Erinnerung an das vergangene Glück mit Paolo macht Francesca da Rimini einmal mehr bewusst, dass die beiden nunmehr auf ewig verbannt sind. Demgegenüber berichtet der Sprecher bei Boscán von seiner Überwindung der Leidenschaft. Und diese Abkehr ist ganz allein auf seinen nicht einmal mehr moralischen, sondern eher pragmatisch motivierten Heroismus zurückzuführen. Die rein biographisch-mundane Fassonierung wird gerade durch den Vergleich zu Bembos Eingangssonett deutlich.<sup>25</sup> Anders als Bembos didaktischer Appell an den klugen Leser, die Straße zum guten Ende (V.12; »quella strada, ch'a buon fine porti«) in Form der Anbetung Gottes (V.13; »adorar Dio«) zu nehmen, verzichtet Boscáns Sonett vollends auf solche Autorisierungen durch Substanz.<sup>26</sup>

Gleichwohl verläuft die Selbst-Fassonierung des Sprechers nicht völlig reibungslos. Das Gedicht geht nämlich in der biographisch motivierten Erzählung der Überwindung der Leidenschaft nicht vollends auf. Der Sprecher versucht, den narrativen Diskurs durch den Naturvergleich der dritten Strophe zu plausibilisieren. Dies scheint ihm aber offenkundig nicht zu genügen, da er mit den Konstruktionen »si ... assí« der ersten Strophe, »por do ... que« der zweiten und dem »assí« der letzten Strophe auch noch auf einen argumentativen Diskurs zur Autorisierung seiner Geschichte zurückgreift.<sup>27</sup> Dieser Diskurs entpuppt sich jedoch bei näherem Hinsehen als eine Pseudoargumentation. Der argumentative Diskurs unterstellt einen logischen Zusammenhang der Ereignisse, der nirgendwo gegeben ist. Die erzählte Läuterung des Protagonisten wird dadurch relativiert, da sie offenkundig argumentativer Hilfen bedarf, um Plausibilität zu

24 Vgl. »[...] Nessun maggior dolore/ Che ricordarsi del tempo felice/ Nella miseria [...]«. Dante 1991, S. 161, V.121 ff.

25 Von einer Palinodie auf Pietro Bembos *Rime* spricht bereits Cruz 1988, S. 52 und S. 61 f.

26 Damit soll nicht behauptet werden, die Liebesdichtung der späten Renaissance sei ausschließlich biographisch motiviert. Im Zuge der Pluralisierungsprozesse der späten Renaissance verlieren allegorische Autorisierungen an Bedeutung und treten gleichwertig neben rein biographische Motivierungen. Boscáns zweites, petrarkistisches Buch seiner Lyriksammlung endet mit einer spirituellen Auslegung des Aufstiegs. Die Plausibilität dieses Endes ist in der Literatur zum Autor höchst umstritten (vgl. Navarrete 1990, insbes. S. 258, Anm. 7). Während Navarrete den Schlussteil der petrarkistischen Gedichte als christliche Läuterung des Sprechers interpretiert, sieht Menéndez y Pelayo darin ein Plädoyer Boscáns für die eheliche Liebe (vgl. Menéndez y Pelayo 1908). Darst spricht diffus von einer Wende zum Neoplatonismus und zur christlichen Orthodoxie (vgl. Darst 1978, S. 61 ff. und S. 77 ff.), während Armisén alle diese Elemente gleichermaßen gegeben sieht (vgl. Armisén 1982). Zur Interpretation der gesamten Schlusssequenz s. Cruz 1988, S. 52 und S. 61 f. Vgl. auch die Zusammenfassung bei Weich 2001, insbes. S. 1383 f.

27 Zur reflexiven Funktion der Lyrik vgl. bereits Friedrich 1964, S. XI f., sowie Noyer-Weidner 1975.



erlangen und als objektiv zu erscheinen. Sie ist letztlich nur die Erfahrung eines Subjekts, die durch nichts objektivierbar ist. Es ist nicht einmal klar, ob es sich bei den Erfahrungen des lyrischen Ichs in erster Linie um Liebeserfahrungen handelt, oder um andere Affekte, die heroisch gemeistert werden. Die petrarkistische Dichtung kann und will gar nicht mehr nur Liebesdichtung sein. Die Liebe ist nur ein wichtiger Bereich der Zivilisation unter anderen, und die Dichtung des Spaniers steht im allgemeinen Kontext einer biographischen Perspektivierung.<sup>28</sup> Das lyrische Ich ist bei Boscán ein Fluchtpunkt ohne eine fassbare objektivierbare Identität, die durch keinen geschlossenen Diskurs plausibilisiert wird.

Ein abschließender Blick auf ein Sonett von Garcilaso de la Vega zeigt, dass die Zeitgenossen in ihren Gedichten nicht nur Selbst-Fassionierungen dieser Art betreiben, sondern zugleich die Strategien ihrer Autorisierungen reflektieren. Garcilaso, Sohn des Marqués de Santillana in den Diensten Karls V., ist mit seinem engen Freund Boscán einer der maßgeblichen Verbreiter Petrarcas auf der iberischen Halbinsel. Im ersten seiner Sonette knüpft er an Petrarcas resümierende Rückschau auf sein Leben im *Canzoniere* 298 an: »Quando io mi volgo indietro a mirar gli anni.«

1        Cuando me paro a contemplar mi 'stado  
y a ver los pasos por dó me han traído,  
hallo, según por do anduve perdido,  
que a mayor mal pudiera haber llegado;

5        mas cuando del camino 'stó olvidado,  
a tanto mal no sé por dó he venido;  
sé que me acabo, y más he yo sentido  
ver acabar comigo mi cuidado.

10       Yo acabaré, que me entregué sin arte  
a quien sabrá perderme y acabarme  
si quisiere, y aun sabrá querello;

que pues mi voluntad puede matarme,  
la suya, que no es tanto de mi parte,  
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?<sup>29</sup>

1        [Immer wenn ich innehalte, um meinen Zustand zu betrachten  
und die Schritte zu besehen, wo es mich hingezogen hat,  
finde ich, angesichts dessen, wo ich verloren ging,  
dass es zu noch größerem Unglück hätte kommen können;

28 Dass dies auch schon bei Petrarca der Fall ist, zeigt Regn 2003, insbes. S. 192.

29 De la Vega 1996, S. 43.

- 5      aber immer wenn ich [alles] über den Weg vergesse,  
        weiß ich nicht, wo ich zu so viel Unglück gekommen bin,  
        ich weiß, dass es mit mir zu Ende geht, und umso mehr habe ich gespürt,  
        mit mir meine Sorge untergehen zu sehen.
- 10     Ich werde sterben, [so] dass ich mich kunstlos der[dem]jenigen hingebe,  
        die [der] mich zu verlieren und umzubringen versteht,  
        wenn sie [er] es will, und sogar weiß es zu wollen;
- denn da mein Wille mich töten kann,  
        was wird der ihre [seine], der nicht so sehr auf meiner Seite steht,  
        tun, wenn er es kann, wenn nicht dies.]

Wie bei Petrarca, im Einleitungsgedicht *Bembos* und im Sonett *Boscáns* geht es auch hier um eine Bestandsaufnahme des Zustands des Sprechers, für die ein Rückblick hilfreich zu sein scheint. In Petrarcas Sonett macht sich der Sprecher klar, inwieweit er immer noch zwischen mundaner und himmlischer Erwartung schwankt. *Boscáns* Sprecher gibt dagegen vor, die paradoxe Gefühlssituation durch die Erlangung eines wie auch immer gearteten ›contentamiento‹ überwunden zu haben. Ganz anders *Garcilaso*. Sein Sonett reflektiert in der ersten Strophe den Werdegang des Sprechers aus der Haltung einer eingenommenen Distanz. Der Sprecher kommt zu dem Ergebnis, dass die Lage gar nicht so schlimm ist, wenn er über die einzelnen Schritte seines Werdegangs nachdenkt. In der zweiten Strophe wird dann berichtet, wie sich die Lage ausnimmt, wenn man nicht über den zurückgelegten Weg nachdenkt. In dieser Situation sieht der Sprecher die ganze Ausweglosigkeit seines Daseins gepaart mit einer geradezu masochistischen Sehnsucht, die Sorgen bzw. den Gegenstand der Sorgen nicht verlieren zu wollen. Die dritte Strophe präsentiert alsdann den Sprecher im Zustand des Ausgeliefertseins an eine fremde Macht, und die vierte Strophe fügt die Überlegung hinzu, dass auch der Wille des lyrischen Ichs, das sich ja bewusst und willentlich der Gefahr aussetzt, zum Untergang führen kann.

Bei *Garcilaso* steht demnach nicht wie bei Petrarca und bei *Boscán* die Frage nach dem Rückblick auf das vergangene Leben auf dem Plan. Es geht um die Einnahme unterschiedlicher Perspektiven. *Self-fashioning* bedeutet bei diesem Autor eine ständige Neupositionierung. Der Sprecher geht nicht vom Ziel aus wie der *Boscáns*. Der Weg steht im Zentrum der Überlegungen. Der Leser kann den Sprecher im Verlauf dieser Selbst-Fashionierung beobachten. *Garcilaso* repliziert gar nicht so sehr auf Petrarca, an dessen Gedicht der Rückschau er sich nur deshalb anlehnt, um sein Sonett im Kontext eines Petrarkismus der Selbstreflexion zu verorten. Vielmehr geht es ihm um eine Auseinandersetzung mit seinem Freund *Boscán*, speziell mit dessen Gedicht *Si en la mitad del dolor tener memoria*. Nicht allein durch die Situation der Rückschau knüpft er an dieses Sonett an, sondern insbesondere durch zwei weitere Auffälligkeiten. Wie

bei Boscán ist überhaupt nicht klar, ob es um eine Liebesituation geht oder um die Bewältigung der Anforderungen einer fremden, nicht näher definierten Macht. Der Sprecher des Sonetts ist dieser Macht unterworfen und versucht sich durch die Einnahme unterschiedlicher Sichtweisen zu positionieren. Besonders auffällig ist jedoch die dreifache Verwendung der adverbialen Bestimmung »por do« (V.1, 2 und 5), die schon Fernando de Herrera in seinem Kommentar der Sonette Garcilasos als stilistisch unelegant inkriminiert hatte.<sup>30</sup> Hatte Boscán diese Bestimmung zur Begründung, besser Pseudobegründung, seiner Läuterung in einer kausalen Verwendung eingesetzt, so führt Garcilaso die Bestimmung auf ihre ursprünglich lokale Verwendung zurück. Es geht also nicht um das ›Wodurch‹ einer Veränderung des Sprechers, sondern um das ›Wo‹ dieses Wandels. Die mehrfache Verwendung dieser Bestimmung unterstreicht demnach, dass es Garcilaso auf den Verlauf seiner Selbstbewahrung ankommt und nicht auf das Ziel. Für ihn gibt es keinen ›contentamiento‹, wie für Boscán, sondern nur die Erhaltung des intensiven Gefühls der Sorge, die allein Lebensintensität verspricht. Garcilasos Sprecher praktiziert somit in seinem ersten Sonett jenes von Wolfgang Matzat beschriebene, für die Kanzonen typische Verwandlungsspiel.<sup>31</sup> Er zeigt, um es mit Gerhard Penzkofer zu sagen, den Sprecher als ein Subjekt im Sinne von *hypokeímenon*, einem Zugrundeliegenden, und *subiectum*, einem Unterworfenen.<sup>32</sup>

Der Petrarkismus der drei behandelten Autoren liefert Modelle einer Selbstergründung, die unter den Bedingungen des Lebens an den Höfen Europas formuliert werden. Im dialektischen Wechselspiel von lyrischer Reflexion des Selbst und Selbsterhaltung als Selbststeigerung werden Rollen entworfen, durch die die Autoren sich Geltung und Autorität verschaffen wollen. Zum Vorschein kommt ein multiples Subjekt, das bald als *subiectum*, als ein den äußeren Bedingungen Unterworfenes, bald als handelndes Individuum in Erscheinung tritt. Es ist diese Erfahrung konträrer oder komplementärer multipler Identitäten, die stets die Selbstdistanzierung und Betrachtung des Ichs aus wechselnden Perspektiven beinhaltet, die das europäische Subjekt auszeichnet. Der spätere Gründungsmythos Amerikas, das im *American dream* formulierte Projekt vom *homo oeconomicus*, wird diese Einheit multipler Identitäten auf einen zentralen Blickpunkt verengen: die *self-empowerment* des Subjekts, die durch die Mythen vom Auserwähltsein, vom gesicherten Erfolg und von der individuellen Autonomie abgesichert wird. Demgegenüber hat der Petrarkismus des 16. Jahrhunderts mit seinem multiplen Persönlichkeitsbild gezeigt, wie das Motto des modernen Europas, das der ›Einheit in der Verschiedenheit‹, verstanden werden

30 Vgl. Gallego Morell 1966, S. 291.

31 Vgl. Matzat 1999, S. 27.

32 Vgl. Penzkofer 2004, S. 134 f.

kann. Diese gedankliche Basis liefert eine Plattform für die heutigen Debatten der Globalisierung, die der des *homo oeconomicus* weit überlegen ist.

## Bibliographie

- Alighieri, D., *Commedia* [ca. 1307–1321], hrsg. v. A. Chiavacci Leonardi (I Meridiani), Milano 1991, insbes. Bd. 1: *Inferno*.
- Armisen, A., *Estudios sobre la lengua poética de Boscán: la edición de 1543* (Publicaciones del Departamento de Literatura Española. 5), Zaragoza 1982.
- Bembo, P., *Opere in volgare*, hrsg. v. M. Marti (Classici italiani), Firenze 1961.
- Blumenberg, H., *Die Legitimität der Neuzeit* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 2268), Neuausgabe Frankfurt a. M. 1996 (<sup>1</sup>1966).
- Boscán, J., *Las obras de Boscán* [1543]. *De nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, hrsg. v. C. Clavería (LHU. 23), Barcelona 1993 (<sup>1</sup>1991).
- Buck, G., »Selbsterhaltung und Historizität«, in: Koselleck, R./ Stempel, W.-D. (Hg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (Poetik und Hermeneutik. 5), München 1973, S. 29–94.
- Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano* [1528], con una scelta delle opere minori, hrsg. v. B. Maier (Classici italiani. 31), Torino 1964 (<sup>1</sup>1955).
- Cruz, A., *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega* (Purdue University Monographs in Romance Languages. 26), Amsterdam/ Philadelphia 1988.
- Darst, D., *Juan Boscán* (Twayne's world authors series. 475), Boston 1978.
- De la Vega, G., *Poesías castellanas completas*, hrsg. v. E.L. Rivers (Clásicos Castalia. 6), Madrid 1996 (<sup>1</sup>1977).
- Elias, N., *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 158.159), Frankfurt a.M. 1976 (<sup>1</sup>1969).
- Friedrich, H., *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M. 1964.
- Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada 1966.
- Greenblatt, S., *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago/ London 1984 (<sup>1</sup>1980).
- Hempfer, K.W., »Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand«, in: Stempel, W.-D./ Stierle, K. (Hg.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania* (Romanistisches Kolloquium. 4), München 1987, S. 253–277.
- Kablitz, A., »Warum Petrarca? Bembo's *Prose della volgar lingua* und das Problem der Autorität«, in: *Romanistisches Jahrbuch* (50) 1999, S. 127–157.
- Küpfer, J., »(H)er(e)os. Der *Canzoniere* und der medizinische Diskurs seiner Zeit«, in: Küpfer, J., *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*, Berlin/ New York 2002, S. 115–161.
- Matzat, W., »Zum Umgang mit dem Anderen in der spanischen Renaissance: Kommunikation und Gewalt in Garcilaso de la Vegas *Ode ad florem Gnidi*«, in: Bremer, T./

- Heymann, J. (Hg.), *Sehnsuchtsorte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich* (Stauffenburg-Festschriften. 2), Tübingen 1999, S. 21 – 33.
- Menéndez y Pelayo, M., *Juan Boscán* (Antología de poetas líricos castellanos. 13), Madrid 1908.
- Navarrete, J., »Boscán's Rewriting of Petrarch's Canzoniere«, in: *Romanic Review* (81) 1990, S. 256 – 269.
- Neumann, F., »Die Neukonstruktion auktorialer Autorität in den Petrarca-Kommentaren des 16. Jahrhunderts«, in: Oesterreicher, W./ Regn, G./ Schulze, W. (Hg.), *Autorität der Form – Autorisierung – Institutionelle Autorität* (Pluralisierung und Autorität. 1), Münster 2003, S. 159 – 174.
- Neumann, F., »Autorität, Klassizität, Kanon. Petrarca und die Konstitution literarischer Autorität«, in: Regn, G. (Hg.), *Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar* (Pluralisierung und Autorität. 6), Münster 2004, S. 79 – 109.
- Noyer-Weidner, A., »Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch in Bembos Einleitungsgedicht«, in: *Romanische Forschungen* (86) 1974, S. 314 – 358.
- Noyer-Weidner, A., »Lyrik und Logik in Petrarca's Canzoniere. Zur ›Gedanklichkeit‹ in gattungsverschiedenen Gedichten: *Solo e pensoso* und *Chiare, fresche e dolci acque*«, in: Köhler, E. (Hg.), *Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, Frankfurt a.M. 1975, S. 630 – 667.
- Penzkofer, G., »Das unsichtbare Subjekt. Lyrische Rolle und Subjektivität bei Garcilaso«, in: Morales Saraiva, J. (Hg.), *Garcilaso de la Vega. Werk und Nachwirkung* (Biblioteca Ibero-Americana. 94), Frankfurt a.M. 2004, S. 133 – 169.
- Petrarca, F., *Prose*, hrsg. v. G. Martelotti/ P.G. Ricci u. a. (La letteratura italiana. Storia e testi 7), Milano/ Napoli 1955.
- Petrarca, F., *Canzoniere* [ca. 1373 – 74], hrsg. v. M. Santagata (I Meridiani), Milano 1997 (1996).
- Regn, G., »Poetik des Aufschubs: Giovanni Colonna und die Architektur des *Canzoniere* (zu RVF CCLXVI und CCLXIX)«, in: Hempfer, K.W./ Regn, G. (Hg.), *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner* (Text und Kontext. 17), Stuttgart 2003, S. 185 – 211.
- Regn, G., »Petrarkische Selbstsorge und petrarkistische Selbstrepräsentation. Bembos Poetik der *gloria*«, in: Moog-Grünewald, M. (Hg.), *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge* (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. 22), Heidelberg 2004, S. 95 – 125.
- Santagata, M., »Petrarca: il *Canzoniere*«, in: Brioschi, F./ di Girolamo, C. (Hg.), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, 4 Bde., Torino 1993 – 1996, Bd. 1: *Dalle Origini alla fine del Quattrocento*, S. 375 – 396.
- Schneider, U., *Der weibliche Petrarkismus im cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa* (Text und Kontext. 25), Stuttgart 2007, S. 19 – 33.
- Spaemann, R., *Reflexion und Spontaneität. Studien über Fénelon*, Stuttgart 1963.
- Spenser, E., *Amoretti [1595] and Epithalamion*, hrsg. v. K. Larsen (Medieval & Renaissance texts & studies. 146), Tempe 1997.
- Thieme, K., »Petrarca's Masken«, in: Wenzel, H. (Hg.), *Typus und Individualität im Mit-*

*telalter* (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur. 4), München 1983, S. 141 – 163.

Vergilius Maro, P., *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber primus*, with a Commentary by R.G. Austin, Oxford 1971.

Weich, H., »La polifonía del discurso en Juan Boscán: La Canción LII *Gentil señora mía*«, in: Strosetzki, C. (Hg.), *Actas del V congreso de la asociación internacional siglo de oro* (Münster 1999), Frankfurt a.M. 2001, S. 1371 – 1384.

## Petrarkismus oder Drei Kronen? Die Ursprünge eines Konfliktes

Dante oder Petrarca? Diese Frage durchzieht die gesamte Geschichte der italienischen Literatur. Zu unterschiedlichen Zeiten wurden unterschiedliche Antworten gegeben und bis heute hat sie im Wesentlichen nichts von ihrer Wichtigkeit eingebüßt: Welchem der beiden sollte die Rolle des Vaters der nationalen Literatur zuteil werden?<sup>1</sup>

Diesbezüglich könnte vielleicht eines jener Rätsel hilfreich sein, die zwischen dem Wortspiel und der kritischen Erleuchtung anzusiedeln sind: Wie lautet das Gegenteil von »abbondamente« (»reichlich«)? Die Antwort ist nicht »scarsamente« (»spärlich«), wie jeder Italiener sofort sagen würde, denn das Wort müsste deutlich und in seinen Einzelteilen ausgesprochen werden: »ab-bondante-mente«. Die Antwort wird also sein: »a Berlino Petrarca dice la verità«<sup>2</sup> (»In Berlin sagt Petrarca die Wahrheit«).

Es handelt sich hier nur um ein Wortspiel, aber im Grunde versteckt sich an dieser Stelle ein wichtiger Gedanke: Dante und Petrarca sind gegensätzlich. Aber gleichzeitig auch miteinander verbunden: Man muss in der Tat erkennen, dass – historisch gesehen – zu Beginn der italienischen Tradition zwischen dem fünfzehnten und dem sechzehnten Jahrhundert zwei verschiedene Auffassungen nebeneinander bestehen: einerseits das im Quattrocento geprägte, aber eigentlich schon aus dem Trecento herrührende Paradigma der Drei Kronen (»tre corone«) Dante, Petrarca, Boccaccio als Modelle für die italienische Sprache, Kultur und Identität; andererseits der Petrarkismus, als Gründungsmoment der italienischen Sprache und des italienischen Nationalbewusstseins. Man kann daher diesen Konflikt nicht auf die Gegenüberstellung Dante/ Petrarca reduzieren. Er betrifft vielmehr, vor allem in seinem Ursprung zwischen dem Quattrocento und dem Cinquecento, zwei gegensätzliche Arten, die Literatur,

---

1 Das Thema ist kürzlich von Quondam 2004 wieder angesprochen worden, aber die Bibliographie zu dem Thema ist kaum zu überblicken. Zum Einstieg vgl. zumindest Contini 1970a und 1970b.

2 Bartezzaghi 2009.

die Identität und die Sprache zu begreifen. Daher werde ich eine archäologische Vorgehensweise vorschlagen: Ich werde mich auf die Suche nach den Ursprüngen einer Debatte begeben, um einen historischen Prozess zu verstehen.<sup>3</sup>

In ihrer übermäßigen Polarisierung zwischen Dante und Petrarca tendiert die literarische Kultur Italiens, die von Foscolo und De Sanctis bis Contini und Pasolini reicht, dazu, die Reflexion über die Drei Kronen auf die linguistische Ebene zu beschränken. Aber es geht nicht nur darum, die Bildung eines Kanons und einer Grammatik zu untersuchen, sondern auch darum, den ideologischen Horizont der kulturellen Operationen auszuloten.

Ich werde somit versuchen, Folgendes zu rekonstruieren: erstens die Entstehung und Nachwirkung des Mythos der Drei Kronen zwischen dem Quattrocento und dem Cinquecento; zweitens die Entstehung des Petrarkismus als Folge des Vergleichs zwischen Dante und Petrarca innerhalb des Mythos der Drei Kronen. Dies wird dazu dienen, die ideologischen Horizonte zu bestimmen, innerhalb welcher die zwei antithetischen Optionen, die Drei Kronen oder der Petrarkismus, anzutreffen sind. Ich werde schließlich den weniger bekannten Fall eines Autors des Cinquecento behandeln, der sich vornimmt, einerseits den Mythos der Drei Kronen und andererseits die Beziehung zwischen Dante und Petrarca zu zerstören.

## 1. Der Mythos der Drei Kronen

Die Begegnung zwischen Dante und Petrarca wird durch Boccaccio in die Wege geleitet. Es ist in der Tat Boccaccio, der 1353 Petrarca ein Exemplar der *Commedia* zusammen mit dem Widmungscarmen aus dem *incipit Ytalie iam certus honos* schickt.<sup>4</sup> Petrarca und Dante sind durch Florenz miteinander verbunden, da sie Bürger der gleichen Stadt sind, aber ihr poetisches Terrain erstreckt sich bald auf ganz Italien. Es ist nicht verwunderlich, dass diese Episode während des Ottocento als die eigentliche und wahre symbolische Begründung des Kanons der Drei Kronen zelebriert wurde: man erinnere sich nur an die Definition von Fracassetti, von der Carducci in seiner Rede *Della varia fortuna di Dante* berichtet, die von dem »preziosissimo codice in cui si raccolgono quasi congiunti in nodo di amorosa corrispondenza i nomi dei grandi che formano il trionfivato della italiana letteratura«<sup>5</sup> spricht.

3 Der methodologische Hinweis befindet sich in der Vorlesung von Foucault 1969; aber vgl. auch Foucault 2003.

4 Der Text ist zu finden bei Boccaccio 1992, I, S. 430 ff.

5 Petrarca 1866, Bd. IV, S. 401. Die Stelle ist wiedergegeben in Carducci 1867, S. 23.



Petrarca jedoch ging auf Abstand. Sechs Jahre später, in einer Antwort auf einen nicht erhaltenen Brief Boccaccios, behauptet er, dass Dante zwar ein großartiger Dichter sei, aber dies gelte nur für die Volkssprache, und nicht für das Lateinische (*Familiars*, XXI 15):

Iurato michi fidem dabis, delectari me hominis ingenio et stilo, neque de hoc unquam me nisi magnifice loqui solitum. Unum est quod scrupulosius inquirenti bus aliquando respondi, fuisse illum sibi imparem, quod in vulgari eloquio quam carmini bus aut prosa clarior atque altior assurgit; quod neque tu neges, nec rite censenti bus aliud quam laudem et gloriam viri sonat.<sup>6</sup>

[Du wirst mir glauben, wenn ich schwöre, dass mir die Begabung und der Stil jenes Mannes gefallen, und wann immer ich über ihn spreche, tu ich dies, indem ich ihn verherrliche. Eines allerdings habe ich demjenigen gegenüber, der mich mit größerer Spitzfindigkeit fragte, angemerkt: dass er sich selbst nicht gleich war, insofern als ihm Glänzenderes und Höheres in der volkssprachlichen Dichtung gelang als in der lateinischen Dichtung oder Prosa; dies kannst du auch nicht leugnen, und dem vernunftbegabten Kritiker erscheint dies als Zeichen des Ruhmes und Lobes jenes großen Mannes.]

Später erkennt Petrarca in den *Seniles*, V 2, die mit »Venedig 28. August« (»Venezia 28 agosto«), wahrscheinlich auf das Jahr 1364 datiert sind, schließlich den Kanon der drei großen Florentiner an. Er schrieb ihn einem »alten Mann aus Ravenna« (*senem illum ravennatem*) zu, der traditionell mit dem Dantespezialisten Menghino Mezzani identifiziert wird, und der in einer Rangliste der großen zeitgenössischen Dichter Petrarca auf den zweiten und Boccaccio auf den dritten Platz verwiesen hätte. Petrarca erklärt sich bereit, seinem Freund den zweiten Platz zu gewähren, aber bezüglich des ersten Platzes lässt er nicht mit sich reden, da dieser dem *nostri eloquii dux vulgaris*, also Dante, dem »Fürsten unserer Volkssprache« zustehe (»principe della nostra lingua volgare«).<sup>7</sup>

Die Verbindung zwischen den drei großen Dichtern des florentinischen Trecento ist vollendet: Es ist Petrarca selbst, der ihre Bedeutung sicherstellt. Hier findet sich die erste Definition des Kanons der Drei Kronen.

Der Kanon der drei großen Männer des Trecento setzt sich somit in Florenz zwischen dem 14. und dem 15. Jahrhundert als Ausdruck des Ruhmes dieser Stadt durch, freilich nicht ohne Widerstand, wie die *Invettiva contro cierti calunniatori di Dante e di messer Francesco Petrarca e di messer Giovanni Boccacci* von Cino Rinuccini (meist auf 1398 – 1400 datiert) und die *Invettiva in Antonium Luschem vicentinum* von Coluccio Salutati (meist auf das Jahr 1403 datiert) belegen. In einer Antwort auf die *Invettiva in Florentinos* des Vizinertiners An-

6 Petrarca 1978, S. 474 f. Zu dem Brief vgl. Pasquini 2003.

7 Petrarca 2004, Bd. I, S. 576 f. Die kritische Ausgabe des Briefes mit Übersetzung und Kommentar befindet sich in Petrarca 1998.

tonio Loschi wurde der florentinische Ruhm vor allem mit dem literarischen Primat der drei großen Dichter des Trecento begründet:

Ubinam viri clariores? Et, ut infinitos omittam quos recensere taedium foret, rebus gestis insignes, armis strenuos, potentes iustis dominationibus et famosos? Ubi Dantes? Ubi Petrarca? Ubi Boccaccius? Dic, precor, ubinam summum Italiae loco virisque, foedissima belua, poteris assignare, si Florentini sique Florentia faex Italiae dici possunt?<sup>8</sup>

[Wo gibt es herausragendere Menschen, um nicht die unzähligen zu nennen, die zu erinnern lästig wäre, so herausragend für ihre Heldentaten, tüchtig im Umgang mit Waffen, mächtig und berühmt? Wo Dante? Wo Petrarca, wo Boccaccio? Sage mir bitte, oh furchtbare Bestie, welchem Ort und welchen Menschen wirst du den Vorrang in Italien geben, wenn man Florenz als den Abschaum Italiens bezeichnen kann?]

Ein Jahr später, in den *Dialogi ad Petrum Paulum Istrum* von Leonardo Bruni (jüngst auf das Jahr 1404 datiert), erkennt Salutati als Dialogfigur gegen Ende des ersten Buches die humanistische Exzellenz der drei großen volkssprachlichen Dichter an, die es verstanden hätten, den antiken Dichtern gleichzukommen (I, 40):

Nam potes, ut alios omittam, vel tres viros, quos quos his temporibus nostra civica tulit, non praestanissimos iudicare: Dantem, Franciscum petrarcham, Iohannem Boccacium, qui tanto consensu omnium ad caelum tolluntur?<sup>9</sup>

[Wie könntest du nicht, um die anderen beiseite zu lassen, mindestens drei Männer als herausragend bezeichnen, die unsere Stadt der Welt in dieser Zeit gegeben hat: Dante, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, die mit so großer Einstimmigkeit in den Himmel erhoben worden sind?]

Der Kanon der Drei Kronen zeigt sich somit im humanistischen Kontext als die Spitze eines Eisbergs, worin sich die kulturelle Vorherrschaft von Florenz offenbart, für das neben den drei hier Gefeierten auch weitere Beispiele aufgeführt werden können. Doch der Humanist Niccolò Niccoli, der die Trennung zwischen humanistischer Elite und volkstümlichen Launen einfordert, entgegnet Salutati: »Quos tu mihi Dantes«, inquit, »commemoras? Quos Petrarchas? Quos Boccac-tios? An tu putas me vulgi opinionibus iudicare, ut ea probem quae ipsa multitudo?«<sup>10</sup>

Nachdem derselbe Niccoli schließlich doch Dante, Petrarca und Boccaccio für das humanistische Spiel der *disputationes in utramque partem* rühmen musste, räumt der Humanist Pietro di Mino den Drei Kronen den Platz wieder ein, der

8 Salutati 1826, S. 126. Vgl. die italienische Übersetzung in *Prosatori latini del Quattrocento*, hrsg. v. E. Garin (Ricciardi), Milano 1952, S. 34.

9 Bruni 1994, S. 253.

10 Bruni 1994, S. 253 f.

ihnen in der Geschichte der humanistischen Kultur zustehe: »Tu enim Dantis poema accuratissime didicisti, tu Petrarchae amore in Patavium usque penetrasti, tu propter Boccatii affectionem bibliothecam eius tuis sumptibus ornasti.«<sup>11</sup>

Die Triade wurde dann im Laufe des Quattrocento mit der von Giovanni Gherardi da Prato in *Paradiso degli Alberti* (1425–26) vorgeschlagenen Definition der »tre corone fiorentine« und mit den *Vite di Dante, Petrarca e Boccaccio* (1440) von Giannozzo Manetti institutionalisiert. Die Worte Giovanni Gherardis zu Beginn des *Paradiso degli Alberti* verraten, dass es sich hierbei um einen spezifisch florentinischen und patriotischen Prozess handelt:

Scusimi ancora l'ardentissima voglia che continuamente mi sprona il mio idioma materno con ogni possa sapere essaltare e quello nobilitare, come che da tre corone fiorentine principalmente già nobilitato ed essaltato si sia; le quali io umilissimamente sì seguio non altrimenti che' dottissimi navicanti fecino ne' loro viaggi pel segno del nostro polo.<sup>12</sup>

[Man entschuldige meine brennende Lust, die mich ständig dazu drängt, meine Muttersprache mit allen Mitteln zu loben und zu verherrlichen, wie dies im wesentlichen bereits von den drei florentinischen Kronen getan wurde; und ich folge diesen so demütig, nicht anders als die höchst gelehrten Seefahrer in ihren Reisen dem Zeichen unseres Pols folgten.]

Giovanni Gherardi gilt traditionell als derjenige, der den Ausdruck »tre corone fiorentine« geprägt hat, um Dante, Petrarca und Boccaccio zu bezeichnen. Es muss aber gesagt werden, dass das *Paradiso degli Alberti* nur als einzelnes Manuskript bestand, bis Aleksandr Wesselofsky es im Jahre 1867 wieder entdeckte und erstmals veröffentlichte.<sup>13</sup> Es ist daher sehr unwahrscheinlich, dass der Gebrauch dieses Ausdruckes während des Risorgimento, als die Drei Kronen zum unbestrittenen Modell für die Sprache und Kultur Italiens wurden, aus diesem Werk stammt. »Tre corone« ist im Übrigen ein in der Ursprungszeit des Italienischen häufig verwendeter Ausdruck (er erscheint z. B. in den *Poesie* von Francesco Scambrilla und im *Canzoniere* von Angelo Galli: um dies in Erfahrung zu bringen, genügt eine Recherche auf der Homepage der *Biblioteca Italiana*),<sup>14</sup> aber er bezieht sich eher auf die päpstliche Tiara, die traditionell mit drei Kronen verziert war, von denen eine die weltliche Macht des Papstes, eine andere dessen geistliche Autorität, und die Dritte dessen Hoheit über die Herren der Welt bezeichnete. Die Bedeutungen der Drei Kronen wandelten sich später, und sie repräsentierten dann die dem Papst zustehende Macht über das Weihesakra-

11 Bruni 1994, S. 273.

12 Gherardi da Prato 1975, S. 3 f.

13 Vgl. Gorni 1998, S. 30.

14 Vgl. [www.bibliotecaitaliana.it](http://www.bibliotecaitaliana.it).

ment, die Rechtsprechung und die Lehre. Ich werde dies anhand von nur zwei Beispielen aus dem Cinquecento erläutern: das von Luca Contile in *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese* und das von Torquato Tasso in einem Sonett »Al signor cardinale Albano«.

In Ersterem liest man, dass »la mitra ch'usano per principale insegna di tanta dignità i nostri santissimi Papi, è di tre corone« (»die Mitra, die unsere heiligen Päpste als Zeichen großer Würde benutzen, aus drei Kronen besteht«).<sup>15</sup> Im Zweiten findet man ein Lobgedicht über den Kardinal, der als des Heiligen Stuhls würdig erachtet wird:<sup>16</sup>

O de' purpurei padri e de l'impero  
sacro di Cristo onore alto e sostegno,  
che di seder in Vatican sei degno  
di tre corone e del gran manto altero.

Der Ausdruck »tre corone« entstammt somit wahrscheinlich der päpstlichen Sprache und ist, wie für die Zeit des Risorgimento typisch, vom Bereich des Christentums in jenen des Laizismus übergegangen. Es findet sich jedoch auch eine laizistische Verwendung des Ausdrucks, die bei Petrarca in *Seniles*, II 1 belegt ist: Hier wird an die drei Kronen erinnert, die Scipio Africanus »per la triplice gloria di avere salvato un cittadino, un capitano e il padre« (»für den dreifachen Ruhm, einen Bürger, einen Kapitän und den Vater gerettet zu haben«) verdient hatte (*servatique civis et ducis et patris triplex decus ac triplici laude consortam meruit coronam*).<sup>17</sup>

Im bisher tiefgründigsten Aufsatz über die Gründung des Mythos der Drei Kronen in der Geschichte der italienischen Literatur und Sprache hat Guglielmo Gorni kürzlich das Auftreten Dantes als Richter in der *Operecta*, einem Prosimetrum Angelo Gallis (gestorben 1459),<sup>18</sup> hervorgehoben, wo es um einen Streit zwischen der von Petrarca dargestellten Dichtung und der von Boccaccio dargestellten Prosa geht.

Mit diesem Werk, das dem Herzog Ferdinand von Kalabrien, dem Sohn des Königs Alfons von Aragon, gewidmet ist, und das mit dem Urteil des Federico da Montefeltro endet, wird erstmals die florentinische Stadtgrenze überschritten.

Tatsächlich dehnt sich die florentinische Perspektive der Drei Kronen zu Beginn des Cinquecento aus und erlangt einen gesamtitalienischen Horizont,

15 Contile 1574, fol. 5v.

16 Tasso 1994, Bd. I, S. 764.

17 Petrarca 2004, S. 188. Für einen Überblick zur möglichen Herkunft des Ausdrucks vgl. Gorni 1998, S. 27.

18 Vgl. Gorni 1998, S. 27 f. *Terminus ante quem* des Werks, während der *terminus post quem* dadurch eingegrenzt werden kann, dass man von Giusto de' Conti im Werk erfährt, er sei vor kurzem gestorben. Das Werk ist folglich nach 1449 entstanden, dem Todesjahr Giustos.

weil sowohl Giovanni Francesco Fortunio in *Regole grammaticali* (1516) als auch Niccolò Liburnio in *Le vulgari elegantie* (1521) ihre Vulgärgrammatiken auf dem Fundament der Sprache der Drei Kronen errichten. Fortunio gibt an, seine »verde etade nella lettura delle volgari cose di Dante, del Petrarca e del Boccaccio« (»Jugend mit der Lektüre der volkssprachlichen Werke Dantes, Petrarcas und Boccaccios«) verbracht zu haben, in welchen er »li lumi dell'arte poetica e oratoria«<sup>19</sup> (»die Erleuchtung der Dicht- und Redekunst«) erkannte; Liburnio nahm »gli tre eloquenti authori Thoschi, messer Dante, Petrarca, e Boccaccio«<sup>20</sup> (»die drei redegewandten toskanischen Autoren, die Herren Dante, Petrarca und Boccaccio«) zum Vorbild für die Volkssprache. Der Kanon der Drei Kronen verlagert sich deutlich weg von der Proklamation des florentinischen Primats hin zur Gründung kollektiver sprachlicher Modelle.

## 2. Dante oder Petrarca?

Der Mythos von den Drei Kronen tritt jedoch schon bald in den Hintergrund vor einem wertenden Vergleich von Dante und Petrarca, dessen Initiator, wie bereits gezeigt wurde, Petrarca selbst gewesen war.

Der erste Beleg einer solchen Gegenüberstellung zwischen den zwei großen Trecentisten findet sich bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts, als Benvenuto da Imola beobachtete, dass »tempore quo florebat Dantes novissimus poeta Petrarcha pullulabat, qui vere fuit copiosior in dicendo quam ipse. Sed certe quanto Petrarcha fuit maior orator Dante, tanto Dantes fuit maior poeta ipso Petrarcha« (Kommentar zu *Par.*, I 34),<sup>21</sup> direkt gefolgt von Giovanni Bertoldi da Serravalle, der in seinem Kommentar zur *Commedia* (1414–18) schreibt, dass »vere hec fuit vera prophetia, quia post hoc, idest post completum librum istum, satis cito mortuus est auctor, quem subito secutus est dominus Franciscus Petrarcha, qui fuit eloquentior Dante; sed Dantes erat sapientior eo« (Kommentar zu *Par.*, I 12–14).<sup>22</sup>

19 Fortunio 2001, S. 3.

20 Liburnio 1521, fol. 4r.

21 Rambaldi de Imola 1887, Bd. IV, S. 309. Eine italienische Übersetzung ist zu finden in *Benvenuto Rambaldi da Imola illustrato nella vita e nelle opere e di lui commento latino sulla Divina Commedia di Dante Alighieri*, übersetzt ins Italienische vom Rechtsanwalt Giovanni Tamburini, Imola, Galeati, 1856, 3 Bde., hier Bd. 3, S. 18: »poco dopo fiori Petrarca che lo superò in fatto di lingua. Certo è però che Petrarca è maggiore di Dante nella lingua, quanto Dante è maggiore del Petrarca nell'invenzione, prima dote del poeta« [»Wenig später überstrahlte der Glanz Petrarcas den Dantes, den er in der Sprache übertraf. Es ist aber gewiss, dass Petrarca Dante sprachlich in dem Maße überlegen war, wie Dante Petrarca bei der *Inventio*, seiner größten Begabung.«]

22 Iohannis de Serravalle 1891, S. 824. Das Zitat aus dem Kommentar von Serravalle ist schon in

Das Urteil entstammt im Grunde Petrarca, der in den bereits zitierten *Familiars*, XXI 15, 1 beobachtet hatte, dass Dante »popularis quidem quod ad stilum attinet, quod ad rem haud dubie nobilis poete«<sup>23</sup> (»sicherlich bezüglich seines Stils volkstümlich, bezüglich des Inhalts aber ein edler Dichter war«) war.

Der nächste Schritt sind die *Vite di Dante e Petrarca* von Leonardo Bruni (1437), die die Möglichkeit der Gegenüberstellung eröffneten. Seinem Werk fügte Bruni in der Tat das Leben von Boccaccio nicht bei, und zwar »non perché egli non meriti ogni grandissima loda, ma perché a me non sono note le particolarità di sua generazione e sì di sua privata condizione e vita, senza la cognizione delle quali cose scrivere non si debbe« (»nicht weil dieser nicht jedes erdenkliche Lob verdient hätte, sondern weil mir die Besonderheiten seiner Generation und seines Privatlebens nicht bekannt sind, und man ohne Kenntnis dieser Dinge nicht schreiben darf«); er fügte aber einen »parallelo dell'Alighieri e del Petrarca« (»Vergleich zwischen Alighieri und Petrarca«) an, der sich als »contesa non piccola« (»keine kleine Auseinandersetzung«) herausstellt, »perché son quasi pari nel corso loro alla fama ed alla gloria« (»denn beide sind fast gleichwertig in ihrem Aufstieg zu Ruhm und Ehre«).<sup>24</sup>

Ein weiteres Zeugnis aus einer Zeit, in der die Modelle und die Autoritäten der Volkssprache gerade Gestalt annehmen, stammt von Giovanni Pico della Mirandola, einem Nichtflorentiner also, der in einem Brief an Lorenzo dei Medici, mit »Florentiae idib. Iulij. 1484« datiert, Petrarca als Dichter der Worte und Dante als Dichter der Dinge gegenüberstellt:

Sunt apud vos duo precipue celebrati poëtae florentinae linguae, Franciscus Petrarca et Dantes Aligerius, de quibus illud in universum sim praefatus, esse ex eruditis qui res in Francisco, verba in Dante desiderent [...] Iam videre licet quid, te inter Franciscumque et Dantem intersit, de quibus hoc addiderim Franciscum quandoque non respondere pollicitis, habentem quod allectet in prima specie, sed ulterius non satisfaciat. Dantem habere quod in occurso quandoque offendit, sed iuvet magis intima pervadentem.<sup>25</sup>

Unter den zu jener Zeit entstandenen Gedichten des Mailänders Gaspare Visconti findet sich auch ein Sonett, verfasst nicht »per voler iudicar tra dui tanti homini, ma sol per mottegiar cun Bramante sviscerato partigiano di Dante« (»um zwischen den beiden Männern zu entscheiden, sondern nur, um mit

---

Resta 1975, S. 83 zu finden. Zur Auseinandersetzung über die Beziehung zwischen Dante und Petrarca im Laufe des Cinquecento vgl. Huss 2004.

23 Petrarca 1978, S. 462.

24 Bruni 1987, S. 61 f.

25 Pico della Mirandola 1504, fol. LXXXII r-v. Auch zu finden in Pico della Mirandola 1572, S. 348 ff. Zum Hintergrund des Problems der Beziehung zwischen Worten und Dingen in den humanistischen Auseinandersetzungen vgl. Garin 1966, S. 54 f., 304 ff.

Bramante, einem leidenschaftlichen Verfechter Dantes, zu witzeln«)<sup>26</sup>. Petrarca wird als absolutes Modell vorgeschlagen, »de queste arte unico fonte« (»die einzige Quelle dieser Künste«), aber am Ende wird Dante der Sieg zuteil: »Pur fu ciascun di lor zentil toscano,/ ma chi ambi mira cum accuto ingegno,/ dirà il primo Ennio e l'altro il Mantuano« (»Beide waren Toskaner,/ aber wer die beiden mit scharfsinnigem Verstand beobachtet,/ wird sagen, Ersterer sei der »Ennio« und Letzterer »Mantuaner«).

- 1           Quel furor sacro che in alcuna fronte  
               Coronata di alor: vien si vehemente  
               Che par talhora a guisa dun torrente  
               Qual ruinando caschi dalto monte
- 5           Insegnar non se puo: che tale impronte  
               Vengon dal celo: hor fhai le voglie intente  
               A dire in rithmi: habbi ognhor presente  
               Petrarcha: de queste arte unico fonte
- Et dove lassi Dante huom tanto degno?  
 10          Prima che fabricasse lo ancisano  
               Fu Dante più d'ogni altro appresso al segno:
- Pur fu chiascun di lor zentil toscano  
               Ma chi ambi mira cun accuto ingegno  
               Dira il primo Ennio: e l'altro il Mantuano.

Pietro Bembo vertraute Dante und Petrarca das Projekt der Wiedergeburt der volkssprachlichen Literatur an, als er zu Beginn des neuen Jahrhunderts die gedruckte Auflage der Werke mit äußerster philologischer Sorgfalt bei Aldo Manuzio in Venedig plante. Im Jahre 1501 erschien die Ausgabe von *Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*, und im Jahre 1502 wurden *Le terze rime di Dante* gedruckt: Die beiden großen Vorbilder der Volksdichtung gehen noch Hand in Hand und ihnen wird eine philologische Aufmerksamkeit zuteil, die bisher den lateinischen und griechischen Klassikern vorbehalten war.<sup>27</sup>

Diese Verbindung hielt jedoch nicht lange. Bembo selbst sorgte für ihre Trennung auf einer berühmten Seite der *Prose della volgare lingua* (1525), auf der die Überlegenheit Petrarcas über Dante erklärt wird (Buch II, Kap. 20): Da das, was den Dichter ausmache, der Stil sei und nicht die Materie, sei Petrarca unzweifelhaft besser als Dante, der »sarebbe stato più lodevole«, wenn »di meno alta e di meno ampia materia posto si fosse a scrivere, e quella sempre nel suo

26 Visconti 1493, c. b *iiii*. Carlo Dionisotti wies als Erster darauf hin in seinem Kommentar zu den *Prose* Bembos (vgl. Bembo 1960, S. 176).

27 Vgl. Dionisotti 1968, S. 1. Gegen den Stil Bembos als Verleger äußerte sich Alessandro Vellutello in seinem Brief an die Leser, dem Vorwort zu seiner kommentierten Ausgabe der *Commedia*. Vgl. Vellutello 2006, I, S. 127 f.

mediocre stato avesse, scrivendo, contenuta« (»lobenswerter gewesen wäre, wenn er über eine nicht so hohe und umfangreiche Materie geschrieben hätte, und beim Schreiben diese auf deren angemessenen Zustand beschränkt hätte«). Die Unterscheidung zwischen dem Dichter, der die Technik beherrscht, und dem Philosophen, der die Weisheit besitzt, vervollständigt das Bild:

[...] quanto ancora sarebbe egli migliore poeta che non è, se altro che poeta parere agli uomini voluto non avesse nelle sue rime. Che mentre che egli di ciascuna delle sette arti e della filosofia e, oltre a ciò, di tutte le cristiane cose maestro ha voluto mostrar d'essere nel suo poema, egli men sommo e meno perfetto è stato nella poesia.<sup>28</sup>

[Welch ein guter Dichter könnte er sein, wenn er nicht in seinen Reimen versucht hätte, den Menschen als etwas anderes denn als Dichter zu erscheinen. Da er in seinem Werk versucht hat, sich als Lehrer der sieben Künste, der Philosophie und darüber hinaus aller christlichen Dinge darzustellen, war er in seiner Dichtung weniger bedeutend und weniger vollkommen.]

Der Vergleich zwischen Dante und Petrarca war nicht neu, da beide im Laufe des Quattrocento schon mehrmals gegenübergestellt wurden: Einen weiteren Beleg hierfür liefert Bembo selbst, der attestiert, dass Niccolò Lelio Cosmico dem Trecentisten Dante in einem Sonett, gegen welches Bembo polemisiert, den Vorrang gewährt habe für »la magnificenza e ampiezza del soggetto« und »lo aver Dante molta più dottrina e molte più scienze per lo suo poema sparse, che non ha M. Francesco«<sup>29</sup> (»für die Großartigkeit und den Umfang der Materie« und »weil Dante weitaus mehr Gelehrtheit und mehr Wissenschaften in sein wichtigstes Werk gestreut hat als Francesco Petrarca«). Mit Bembo allerdings markiert die Vorherrschaft Dantes über Petrarca im Zeichen der *mediocritas* auch den Übergang von einer Vorstellung der Literatur als Theologie zu einer Vorstellung der Literatur als Kunst: Das göttliche und orakelhafte Wissen weicht einer technischen Auffassung des Wortes und seiner Verwendungen.

Dionisotti erläutert:

Proprio nella materia è il vizio fondamentale della *Commedia*, nella preoccupazione dottrinale che soverchia quella estetica. Perché Dante è licenzioso nella scelta delle voci, nell'osservanza delle rime? Perché tutto intento alle cose che egli intendeva dire, poco si curava del modo di dirle [...]<sup>30</sup>

[Gerade in der Materie steckt der fundamentale Fehler der *Commedia*, in der Sorge um die Lehre, die jene um die Ästhetik übertrifft. Warum ist Dante so freizügig in der Wahl der Wörter und in der Einhaltung der Reime? Denn wie wichtig ihm die Dinge, die er sagen wollte, auch waren, so wenig kümmerte ihn die Art und Weise, sie zu sagen [...]]

28 Bembo 1960, S. 178.

29 Bembo 1960, S. 178. Das Sonett ist verschollen; für eine Einstellung der historischen und poetischen Erfahrung von Cosmico vgl. Chiodo 2003.

30 Dionisotti 2002, S. 219.



Worte und Dinge also wieder; aber noch mehr: Dem Dichter-Theologen, der sich mit dem Wissen misst, folgt der Dichter-Schmied, der die Poetik und Rhetorik kennt. Von daher ist Bembos Operation feiner und ideologischer als die seiner Vorgänger, wie Giancarlo Mazzacurati erklärt hat:

Contro la dimensione circoscritta, immediatamente »politica« e utilitaria del parlare, si alza la dimensione spazialmente e temporalmente estesa dello scrivere, l'area di un altro dominio che implica identità, stabilizzazione morfologica, aggregazione solo orizzontale tra forme omogenee, ripetizione normativa.<sup>31</sup>

[Gegen die eingegrenzte Dimension des Sprechens, die unmittelbar »politisch« und nützlich ist, erhebt sich die räumlich und zeitlich ausgedehnte Dimension des Schreibens, der Bereich einer anderen Domäne, die Identität, morphologische Stabilisierung, ausschließlich horizontales Zusammenkommen zwischen homogenen Formen, normative Wiederholung impliziert.]

Was bedeutet es, den Kult der Drei Kronen durch das Binom Petrarca/ Boccaccio zu ersetzen? Der erste Aspekt ist zweifellos der Austritt aus der kommunalen florentinischen Perspektive, aber es gibt einen noch wichtigeren poetischen Aspekt: Das Binom Petrarca/ Boccaccio bedeutet die Vorherrschaft der Kunst über die Philosophie, d. h. der poetischen Technik über die Kenntnis der Wirklichkeit. Das bedeutet den Triumph der Worte über die Dinge, der die Antwort an all diejenigen ist, allen voran Niccoli, die Dante, Petrarca und Boccaccio beschuldigten, den lateinischen und griechischen Klassikern nicht ebenbürtig gewesen zu sein.

Parallel zum Kanon der lateinischen Klassiker – Vergil für die Dichtung und Cicero für die Prosa – wurde durch Bembos Diptychon, welches zwar zunächst auf Widerstand stieß, doch alsbald als kanonischer Text anerkannt wurde, Boccaccio Seite an Seite mit Petrarca gestellt. Ein sehr frühes Zeugnis ist jenes von Teofilo Folengo, der in *Caos del Triperuno* (1527) die toskanische Sprache für »le belle rime del mio Francesco Petrarca« e »quella fontana eloquentissima del Boccaccio« feiert<sup>32</sup> (»die schönen Reime meines Francesco Petrarca« und »jenen redegewandten Brunnen Boccaccio«), während sich später Galeazzo dagli Orzi di Brescia (1554) außerhalb des Kanons Bembos stellen wird, eben weil jener Kanon schon gefestigt und erkennbar ist:

Se vi diletta udir rime amorose,  
 donne, il Petrarca sopra agli altri ha il vanto:  
 et se vi aggrada ben limate prose,  
 ecco il Boccaccio hoggi lodato tanto,  
 et se volete in un queste due cose  
 veder, il Bembo ogn'hor habbiate a canto.

31 Mazzacurati 1985, S. 112.

32 Folengo 1977, S. 862.

Ma se un parlar giocoso udir volete  
La mia Massara attente hora leggete.<sup>33</sup>

Bembos Vorgehen war nur möglich, weil Boccaccio als Teil des Kanons der Drei Kronen gewissermaßen als Modell für die Volkssprache anerkannt war. Das humanistische Paradigma Petrarca-Boccaccio für das Lateinische vs. Dante für die Volkssprache, z. B. von Coluccio Salutati oder von Giorgio Valagussa bezeugt, konnte nur deshalb an die Volkssprache angepasst werden, weil der Vergleich/ Konflikt Dante/ Petrarca dem Erfolg der Drei Kronen, die modellhaft für die Volkssprache und -literatur waren, entsprochen war.<sup>34</sup>

Der Einfluss Bembos, eines Hofhumanisten, der unter Papst Paul III. sogar die Kardinalswürde erhält, erklärt den enormen Erfolg Petrarcas und den größeren Erfolg Boccaccios im Vergleich zu dem Dantes während des Cinquecento. Der Übergang von der Philosophie zur Kunst, der sich wiederum im Übergang von einer pluralen, aber auch zu offenen und verseuchten Sprache hin zu einer angemessenen, transparenten und klaren Sprache widerspiegelt, ist auch das Ergebnis einer tiefen politischen Veränderung, bei welcher die alten kommunalen Höfe nach und nach durch einen neuen zentralisierten Hof ersetzt werden, der die universellen und die nationalen Mächte, den Papst, den Kaiser und den König umgibt.

Der Konflikt zwischen den Drei Kronen und dem Petrarkismus, der die ganze Geschichte der Sprache und Kultur Italiens durchziehen wird, kann also als eine Alternative zwischen zwei Modellen zusammengefasst werden: Einerseits einem historischen Modell, dem der Drei Kronen, das zwar schon zu Beginn klar umrissen, jedoch der Zeit und der Veränderung unterworfen war; andererseits einem metahistorischen Modell, dem des Petrarkismus, gleichzusetzen mit dem unveränderlichen Kanon, mit der zeitlosen Regel, mit der Auswahl und Beständigkeit von Modellen. Die Drei Kronen sind viel wandelbarer und flexibler als der eine Petrarca, so dass man sie, wie wir später sehen werden, mit dem Burchiellismo, mit den »cicalate«, mit den »riboboli« und mit den Köstlichkeiten der toskanischen Sprache identifizieren kann.

Wenn Bembo die Verbindung Petrarca-Boccaccio geschaffen hatte, beim Versuch, das Binom Dante-Petrarca zu überwinden, dann konnte jedoch noch im Jahre 1526, ein Jahr nach der Veröffentlichung der *Prose*, Niccolò Liburnio dem Kanon der Drei Kronen seinen sprachlichen Vorschlag anvertrauen, wie der Titel seiner Grammatik zeigt: *Le Tre fontane [...] in tre libri diuise, sopra la grammatica, et eloquenza di Dante, Petrarca, et Boccaccio*.

33 Galeazzo dagli Orzi 1978, S. 115.

34 Vgl. Resta 1964, S. 211; Wesselofsky 1968; Albanese 2003, S. 99 ff.

### 3. Drei Kronen und Dantismus

Bisher haben wir die Entstehung des Kanons der Drei Kronen und dann die Aufstellung des Vergleichs Dante/ Petrarca besprochen. Betrachten wir nun einen Text, der sowohl die Drei Kronen als auch den Vergleich Dante/ Petrarca anspricht.

Die Identität der Drei Kronen mit Florenz wird von Teofilo Folengo im Vorwort des *Orlandino* (1526) ebenso bekräftigt wie verleumdet. Hier liest man, dass es den Florentinern, die nur mit der Sprache Dantes, Petrarcas und Boccaccios verbunden sind, weder gelingt, ihre Sprache zu erneuern noch zu bereichern, wie der Fall von Burchiello beweist, der vollständig der florentinischen Tradition der freien Kommunen verhaftet ist (I, 8):

Però Dante, Francesco e Gian Boccacio  
portato han seco tanto che sua prole  
uscir non sa di suo propio linguaccio;  
ché quando alcuno d'elli cantar vòle,  
non odi se non »buio«, »areca« e »caccio«,  
né mai dal suo Burchiello si distole;  
e pur lor pare che 'l tempo si perda  
da noi, se nostre rime fusser merda.<sup>35</sup>

Die Gegenüberstellung der florentinischen Sprache und ›unserer‹ Sprache setzt voraus, dass man sich der Distanz zwischen der florentinischen Sprache von den anderen gesprochenen Sprachen Italiens bewusst ist.<sup>36</sup> Das Florentinische identifiziert sich mit den Drei Kronen, die in der Erfahrung Burchiellos konvergieren, während es für andere sprachliche Ausdrucksweisen kein Modell gibt.<sup>37</sup>

Folengo kehrt Bembo um und bestätigt ihn gleichzeitig. Das Paradigma ist dasselbe: entweder die Drei Kronen oder der Konflikt zwischen Dante und Petrarca; aber die Bedeutung ist eine andere geworden: Die Drei Kronen sind jetzt Worte anstelle von Dingen, während Dante gegenüber Petrarca bevorzugt wird. Das Ziel ist dasselbe: aus dem »fiorentinismo« auszubrechen, vor dem Hintergrund der humanistischen Debatte zwischen den Worten und den Dingen.

Der Übergang von den Drei Kronen zum Binom Dante/ Petrarca, von einem kommunalen Horizont also zu einer italienischen Perspektive, wird später von Folengo selbst angezeigt, als er die Überlegenheit Dantes über Petrarca proklamiert (III, 17 ff.):

35 Folengo 1991, S. 12.

36 Zur der linguistischen Perspektive Folengos vgl. Pozzi 1978.

37 Über die Verbindung Burchiellos mit Dante und Petrarca vgl. Crimi 2006.

17. Quel Dante, sai?, lo qual »Omer toscano«  
 appellar deggio sempre, come ancora  
 Virgilio è detto »Omero mantovano«,  
 per cui la patria mia tanto s'onora  
 e chi 'l Petrarca fa di lui soprano,  
 ne l'arte matematica lavora,  
 ché Dante vola piú alto, e questo dico  
 col testimonio di Giovanni Pico.

18. Lo quale disse ch'ambi hanno l'onore,  
 questo di senso e quello di parole:  
 vero è che quant'al frutto cede il fiore,  
 quanto del sol il lume ad esso sole,  
 cotanto d'ogni stile il bel candore  
 concede a quella vasta e orrenda mole  
 d'un alto ingegno, d'un concetto tale  
 ch'oltra l'ottavo cerchio spiega l'ale.

19. Tal dico ancor, ch'un Chirie di Iosquino,  
 sí come assai piú val di tante e tanti  
 canzone e madricai del Tamburino  
 (o »merdagalli« gli appellàr alquanti),  
 cosí parmi che Dante alto e divino  
 si lascia po' le spalle gli altrui canti,  
 che quanto piú de l'opre val la fede,  
 a Beatrice tanto Laura cede.

20. Lettor, sta' queto e tien piú corto il naso:  
 lode di Dante non biasman Francesco;  
 credil a me, se Scotto e san Tomaso  
 ebber l'onor dinnanzi, or un Tedesco,  
 o sia di Franza, Erasmo, aperse il vaso,  
 lo qual de' frati il stile barbaresco  
 avea rinchiuso sí che nullo odore  
 piú si sentia d'alcun primo dottore.<sup>38</sup>

Indem Folengo auf die Lehre von Pico della Mirandola hinweist und den Gemeinplatz des Quattrocento bekräftigt, laut welchem Petrarca mehr Dichter und Dante mehr Gelehrter – Petrarca also Dichter der Worte, Dante Dichter der Dinge sei – erklärt er, dass Dante viel größer sei als Petrarca, so wie ein »Chirie«, ein gesungenes Gebet von Iosquino, dem berühmten Komponisten Josse, Josquin Desprez genannt, größer sei als alle Kompositionen des Tamburinos, eines volkstümlichen Komponisten, gemeint ist hier vielleicht Bartolomeo Trom-

38 Folengo 1991, S. 71 ff.

boncino: In gleicher Weise sei Beatrice größer als Laura, so wie der Glaube größer sei als die Werke. Nichtsdestotrotz »lode di Dante non biasman Francesco« (»Lob an Dante sollte Francesco nicht tadeln«), denn der Ruhm der Welt ist veränderlich, so dass jener prestigeträchtige Platz, der einst von Duns Scotus und Thomas von Aquin besetzt war, nun von Erasmus und Luther belegt ist (»un Tedesco«).

Der Endspurt Petrarcas ändert aber nichts an der deutlich favorisierten Position Dantes: Wenn die Drei Kronen abgelehnt werden müssen, weil sie in den leeren Wortspielen des Burchiellismo konvergieren, während Dante »vola più alto« (»höher fliegt«), muss Dante offenbar im Hinblick auf eine Bevorzugung der Sprache der Dinge gegenüber der Sprache der Worte von Petrarca und Boccaccio getrennt werden. Mit anderen Worten, Folengo verlagert Dante von der Sprache von Florenz in eine »nationale« Sprache, wobei dies gleichzeitig im Einklang und im Widerspruch zum Bild Bembo geschieht.

Genau auf diesem Prinzip der Trennung zwischen *res* und *verba* begründete Bembo seine Ablehnung der Drei Kronen, im Zeichen jener »Operation« der Verbindung der Volkssprache mit dem Latein, die von Dionisotti sehr gut beschrieben worden ist, als er vom »spacco profondo che si aprì subito, nella prima metà del Quattrocento, nella tradizione toscana tra una precipitazione dialettale e gergale« und von »una cristallizzazione umanistica« sprach.<sup>39</sup> Der Heterogenität und Veränderlichkeit der Sprachen zwischen Natur und Geschichte, die mit Dante, aber auch den Drei Kronen verbunden wurde, steht die Behauptung des Petrarkismus als einzige und unumgängliche Norm, als poetisches, rhetorisches und grammatikalisches Prinzip gegenüber. Der Konflikt, der im Gegensatz zwischen Dante und Petrarca gipfelt, setzt sich bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts fort, als Alessandro Vellutello, in seinem Kommentar zu den *Rime* Petrarcas beobachtete, dass »quella medesima disputa è tra Dantisti e Petrarchisti, di chi debba tener il primo luogo, che tra Platonici e gli Aristotelici è sempre stata« (»derselbe Streit darüber, wer den ersten Platz innehaben soll, zwischen den Anhängern Dantes und jenen Petrarcas stattfindet, ein Streit, den es auch immer wieder zwischen den Anhängern Platos und jenen des Aristoteles gegeben hat«).<sup>40</sup>

Drei Kronen also, vereint oder getrennt, je nach den kulturellen Interessen und ideologischen Perspektiven. Sie zusammenzuführen bedeutete, die florentinische Überlegenheit mit der sich dadurch ergebenden Identität von Worten und Dingen zu beanspruchen (eine Funktion, die später dem Dichter Dante aus nichtflorentinischer Sicht anvertraut worden ist), während sie zu trennen bedeutete, die Überlegenheit der Kunst und der Technik über die Natur zu pro-

39 Dionisotti 1967, S. 95 f.

40 Von Dionisotti in seinem Kommentar zu Bembo 1960, S. 176 wiedergegeben.

klamieren. In Florenz beanspruchte der *Discorso o dialogo sopra la nostra lingua*, der Niccolò Machiavelli zugeschrieben wird, weiterhin die Einheit der drei großen Modelle des Trecento im Hinblick auf eine seit langem bestehende Verteidigung der florentinischen Tradition, die bis zum Versuch einer Synthese reicht, der von der Accademia della Crusca mit ihrem ersten *Vocabolario* (1612) vorgeschlagen wird.

Der Mythos der Drei Kronen lebt unvermindert in der Stadt fort, in welcher er auch geboren ist, in welcher man in der Schule mit den Texten Dantes, Petrarcas und Boccaccios lesen lernte, wie sich Vincenzo Borghini zu Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erinnert:

[...] nella nostra città si è usato sempre il Boccaccio, Petrarca e Dante, ove non è casa dove e' non sieno, e sono i primi libri che a me ricorda avere veduti, benché in molte e quasi in tutte le case il Boccaccio, ove erano fanciulle ecc., si tenne con qualche riguardo, e io per me imparai a leggere in sul Petrarca.<sup>41</sup>

[In unserer Stadt hat man immer Boccaccio, Petrarca und Dante verwendet, wo es kein Haus gibt, wo diese Texte nicht vorhanden sind, und diese sind die ersten Bücher, an die ich mich erinnern kann, wobei in vielen und fast allen Häusern, wo es Frauen gab, Boccaccio mit ein wenig Vorsicht behandelt wurde, und was mich angeht, lernte ich das Lesen mit den Texten Petrarcas.]

Drei Kronen, gewiss, aber auch eine bemerkenswerte Verengung des Raumes, den Dante und Boccaccio einnahmen, zugunsten von Petrarca, wenn es wahr ist, dass Ersterer nur in der anfänglichen Liste und in letzter Position genannt wird, während der Zweite Probleme erzieherischer Natur darstellt.

Wenn die Drei Kronen florentinisch sind und Petrarca italienisch, warum greift dann das Risorgimento auf die Drei Kronen zurück? Zu Beginn des Ottocento finden wir in der Tat nur eine Beanspruchung des florentinischen Kanons, während das Paradigma Bambos verlassen wird, wie die *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana* von Antonio Cesari exemplarisch bezeugt, der 1808 erklärte, dass »Dante, il Boccaccio e il Petrarca [...] la recarono a tal perfezione e bellezza, che non fu poscia potuta, non che oscurare, ma né agguagliare giammai«<sup>42</sup>.

Es kommt somit zu einer Rückkehr des Primats der Dinge über die Worte, jetzt abgelehnt als Überlegenheit des Lebens über die Form, d. h. der Ethik über die Ästhetik. Dies bedeutet, dass sich zwei entgegengesetzte Vorstellungen von der italienischen Sprache und Literatur gegenüberstehen: Wenn Petrarca Ästhetik, Aristokratie und Klassizismus bedeutet, bedeuten die Drei Kronen Ethik, Bürgertum und Engagement.

41 Borghini 1971, S. 225.

42 Cesari 1810, S. 5. Die kritische Ausgabe ist herausgegeben von A. Piva, Roma-Padova, Antenore, 2002 (das hier angeführte Zitat befindet sich auf S. 12).

Wer aus historischer Sicht gewonnen hat, das wissen wir. Ob das gut oder schlecht ist, ist eine ideologische Frage, die zu lösen weder den Kritikern noch den Historikern obliegt. Es wäre aber nicht schlecht, damit zu beginnen, die Gründe der Siege und Niederlagen auf kultureller Ebene zu erforschen, beim Versuch, Rechenschaft abzulegen über die Geschichte der italienischen Literatur, die so sehr mit ideologischen Konflikten übersät ist, dass sie oft erst in der Beschreibung der materiellen Daten verstanden werden kann. Es ist indes die Zeit gekommen, ein bisschen Archäologie zu betreiben, um unsere Gegenwart zu verstehen.

Aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt von Chiara Bianchi (Bonn)

## Bibliographie

- Albanese, G., »La corrispondenza fra Petrarca e Boccaccio«, in: Berra, C. (Hg.), *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (2–5 ottobre 2002) (Quaderni di Acme. 57), Milano 2003, S. 39–99.
- Bartezzaghi, S., *L'elmo di »Don Chisciotte«. Contro la mitologia della creatività* (Saggi tascabili Laterza. 326), Bari 2009.
- Bembo, P., *Prose e Rime*, hrsg. v. C. Dionisotti, Torino 1960.
- Boccaccio, G., *Tutte le opere* (I classici Mondadori), hrsg. v. V. Branca, Milano 1992 (<sup>1</sup>1964).
- Borghini, V., *Scritti inediti o rari sulla lingua* (Collezione di opere inedite o rare. 132), hrsg. v. J.R. Woodhouse, Bologna 1971.
- Bruni, L., *Le vite di Dante e del Petrarca* (Pagine d'Archivio. 2), hrsg. v. A. Lanza, Roma 1987.
- Bruni, L., *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum* (Studi e testi. 35), hrsg. v. S.U. Baldassarri, Firenze 1994.
- Carducci, G., »Della varia fortuna di Dante«, in: *Nuova Antologia* (V) 1867, S. 22–54 (auch in: Carducci, G., *Studi letterari*, Bologna 1883, S. 131–298).
- Cesari, A., *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*, Verona, Ramanzini, 1810.
- Chiodo, D., »L'amico, l'ancella e il petrarchismo (?) di Niccolò Lelio Cosmico«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* (180) 2003, S. 260–265.
- Contile, L., *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese*, Pavia 1574.
- Contini, G., »Preliminari sulla lingua del Petrarca«, in: Contini, G., *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi*, Torino 1970, S. 169–192 [1970a].
- Contini, G., »Un'interpretazione di Dante«, in: Contini, G., *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi*, Torino 1970, S. 369–405 [1970b].
- Crimi, G., »Burchiello e le sue metamorfosi: personaggio e maschera«, in: Corabi, G./Gizzi, B. (Hg.), *Auctor/ Actor. Il personaggio scrittore nella letteratura italiana*, Roma 2006, S. 89–109 (abrufbar unter: [http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/07\\_CRIMI.pdf](http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/07_CRIMI.pdf)).

- Dionisotti, C., »Per una storia della lingua italiana«, in: Dionisotti, C., *Geografia e storia della letteratura italiana* (Piccola Biblioteca Einaudi. 163), Torino 1967, S. 75–102.
- Dionisotti, C., *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento* (Biblioteca del saggia-tore. 29), Firenze 1968.
- Dionisotti, C., »Introduzione alle *Prose della volgar lingua*« (1931), in: Dionisotti, C., *Scritti sul Bembo* (Biblioteca Einaudi. 145), hrsg. v. C. Vela, Torino 2002, S. 207–232.
- Folengo, T., *Opere* (La letteratura italiana. 26.1), hrsg. v. C. Cordié, Milano-Napoli 1977.
- Folengo, T., *Orlandino* [1526] (Medioevo e umanesimo. 79), hrsg. v. M. Chiesa, Padova 1991.
- Fortunio, G.F., *Regole grammaticali della volgar lingua* [1516] (Scrittori italiani commentati. 6), hrsg. v. B. Richardson, Roma/Padova 2001.
- Foucault, M., *Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanwissenschaften* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 96), Frankfurt a.M. 2003 (<sup>1</sup>1966).
- Foucault, M., *Archäologie des Wissens* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 356), Frankfurt a.M. 1990 (<sup>1</sup>1969).
- Galeazzo dagli Orzi, *La massera da bé* [1554/65], hrsg. v. G. Tonna, Brescia 1978.
- Garin, E., *La letteratura degli umanisti*, in: *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Milano 1966, Bd. III: *Il Quattrocento e l'Ariosto*, S. 7–353.
- Gherardi (da Prato), G., *Il Paradiso degli Alberti: ritrovi e ragionamenti del 1389*, hrsg. v. A. Lanza, Roma 1975.
- Gorni, G., »Storia della lingua e storia letteraria (a proposito di Accademia della Crusca e »Tre Corone«)«, in: Maraschio, N./Poggi Salani, T. (Hg.), *Storia della lingua italiana e storia letteraria*. Atti del I convegno ASLI (Firenze, 29–30 maggio 1997) (Atti del convegno Associazione per la Storia della Lingua Italiana. 1), Firenze 1998, S. 19–31.
- Huss, B., »»Esse ex eruditis qui res in Francisco, verba in Dante desiderent«. Francesco Petrarca in den Dante- Kommentaren des Cinquecento«, in: Regn, G. (Hg.), *Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar* (Pluralisierung & Autorität. 6), Münster 2004, S. 155–187.
- Liburnio, N., *Le vulgari elegantie*, Venezia, Aldo, 1521.
- Mazzacurati, G., *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna 1985.
- Pasquini, E., »Dantismo petrarchesco. Ancora su *Fam.* XXI 15 e dintorni«, in: Berra, C. (Hg.), *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (2–5 ottobre 2002) (Quaderni di Acme. 57), Milano 2003, S. 21–38.
- Petrarca, F., *Lettere* [1349–66], hrsg. v. G. Fracassetti, Firenze 1866.
- Petrarca, F., *Epistole* [1349–66], hrsg. v. U. Dotti, Torino 1978.
- Petrarca, F., *Senile V 2*, hrsg. v. M. Berté, Firenze 1998.
- Petrarca, F., *Le Senili* [ca. 1370], testo critico di E. Nota, traduzione e cura di U. Dotti (Biblioteca Arago), Torino 2004.
- Pico della Mirandola, G., *Opera*, Ioannes Prūs. [Straßburg,] Die vero. xv. Marcij, 1504.
- Pico della Mirandola, G., *Opera omnia*, Basileae, ex officina henricpetrina, 1572.
- Pozzi, M., »Teofilo Folengo e le resistenze alla toscanizzazione letteraria«, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* (CLV/ 490) 1978, S. 178–203 (auch in: Pozzi, M., *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria 1989, S. 137–155).



- Quondam, A., *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Milano 2004.
- Rambaldi de Imola, Benvenuti de, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, hrsg. v. J.F. Lacaïta, Firenze 1887.
- Resta, G., *Giorgio Valagussa umanista del Quattrocento* (Miscellanea erudita. 13), Padova 1964.
- Resta, G., »Dante nel Quattrocento«, in: *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, Atti del Convegno di Studi realizzato dal Comune di Melfi (Melfi, 27 Sett.–2 Ott. 1970) (Atti del Congresso Nazionale di Studi Danteschi. 3), Firenze 1975, S. 71–79.
- Salutati, C., *Invectiva in Antonium Luschum vicentinum* [1403], hrsg. v. D. Moreni, Firenze 1826.
- Serravalle, Fratrìs Iohannis de, *Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii* [1416/17], hrsg. v. Fratrìs Bartholomaei A. Colle, Prato, Giachetti, 1891.
- Tasso, T., *Le Rime* [1591–93], hrsg. v. B. Basile, Roma 1994.
- Vellutello, A., *La ›Comedia‹ di Dante Aligieri con la nova esposizione* [1564], hrsg. v. D. Pirovano, Roma 2006.
- Visconti, G., *Rithimi*, Milano 1493.
- Wesselofsky, A., *L'autore e le gare letterarie del tempo*, in: *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX*, Bd. XVII, Disp. LXXXVI *Il Paradiso degli Alberti*, Bd. I, Teil II, Bologna 1968.



## ***Franciscus Petrarca posteritati salutem:* Petrarcas Selbstentwurf und sein Widerhall in den Petrarca-Biographien der Frühen Neuzeit**

Petrarcas *Epistola Posteritati* ist ein im weiteren Sinne autobiographischer Text, dem der Autor eine prominente Stelle zugedacht hatte: Der Brief an die Nachwelt sollte die *Seniles* beschließen. Petrarca disponierte seine Sammlung der Altersbriefe dahingehend, dass er ihren programmatischen Beginn auf das Jahr der Kinderpest 1361 festsetzte und als Schlussstück eben die *Epistola* vorsah, die als alleinstehender Text das 18. und letzte Buch der *Seniles* ausmachte.<sup>1</sup>

Betrachtet man die geplante exponierte Position gleichzeitig mit dem titelgebenden Spezifikum des Textes – nämlich der Wendung an die Späteren und Nachgeborenen »ad posteritatem«<sup>2</sup> – so erlaubt diese Kombination, den Text noch schärfer zu konturieren. Denn bei Petrarca ist ja nicht die Selbstaussage *per se* etwas Besonderes, vielmehr gewinnen die Aussagen, die er im Rahmen des *progetto autobiografico* trifft, ihre Prägnanz aus prononcierter Inter- und Intratextualität. Petrarca arbeitet – im Bereich des *volgare* und des Latein – auf der Grundlage antiker Intertexte, verflucht zugleich die eigenen Texte miteinander, konzipiert Bezugnahmen, die auf erkenntnisfordernde Paradoxa hinführen, entwirft Verbindungslinien gerade auch zwischen Antinomien und verzahnt seine Werke sinnstiftend, um solcherart dem störrischen Gegenstand des Ich gerecht zu werden.

Dementsprechend hat die *Epistola Posteritati* als letztes Buch der *Seniles* ein »Gegenstück« im letzten Buch der *Familiars*; die beiden Sammlungen lateinischer Prosabriefe verweisen mit ihren Abschlusstexten aufeinander.<sup>3</sup> Die *Fa-*

---

1 *Posteritati* wird nach den *Prose* zitiert (Petrarca 1955, S. 2 – 19): Diese Ausgabe des Briefes von P. G. Ricci dürfte die zugänglichste sein (und ist »the authoritative edition«, Wilkins 1978, S. 286). Die Paragraphenzählung entspricht der von P. Stoppelli edierten elektronischen Ausgabe auf CD (Petrarca 1997). Für die philologische Diskussion der Textgestalt der *Epistola* sind ebenso heranzuziehen: Solerti 1904, S. 239 – 252, Carrara 1959, S. 29 – 52, Ricci 1999, Enenkel 1998, S. 243 – 281. Zur Manuskript-Tradition vgl. Anm. 9, 10 und 11.

2 Zum Titel »Posteritati« oder »Ad Posteritatem« vgl. Carrara 1959, S. 26 und S. 29. Beide sind durch die Tradition abgesichert, können daher parallel bestehen bleiben. Strukturanalytisch reaktiviert Petrarca mit *Posteritati* die Tradition der antiken Sphragis.

3 Zusätzlich erscheinen sie bereits mit dem jeweiligen ersten Brief aufeinander bezogen, denn

*miliares* enden mit den Briefen an die *veteres*. Petrarca richtet im 24. und letzten Buch Schreiben an antike Schriftsteller, u. a. an Cicero, Seneca, Livius, Vergil und Homer.<sup>4</sup> Indem sich *Posteritati* an die Nachwelt wendet, beschließt Petrarca die *Seniles* mit einer gegengleichen Bewegung. Er greift – überblickt man beide Briefsammlungen – in die Vergangenheit wie in die Zukunft aus. Dreh- und Angelpunkt der Bewegung ist der Autor in seinem vertrauten Umgang mit der Antike. Denn da ihm die Texte der Alten in neuer Weise, d. h. als Philologe, zugänglich sind, ist er dazu in der Lage, die Verbindung mit der Vergangenheit nicht abreißen zu lassen und über diese die Zukunft zu sichern – daher ist er auch *vir illustris*. Diesen Gedanken, mit dem sich Petrarca in Zentralstellung rückt, hat er andernorts, nämlich im *Proemio* zu *De viris illustribus*, den Lebensbeschreibungen berühmter Männer, seinem historiographischen Werk, noch deutlicher ausformuliert: Er spricht dort von 1000 Jahren, die er aufgrund seiner Erfahrung mit den *veteres* überblickt und implizit in die Zukunft projiziert.<sup>5</sup> Letztlich skizziert Petrarca mit den beiden Schlussequenzen die Dynamis einer Bewegung, die von der Antike in die Zukunft reicht und dabei die unzulängliche Gegenwart quasi überspringt.

Soweit der Editions-Plan. Doch als nach Petrarcas Tod in Padua die Sammlung der Altersbriefe fertiggestellt werden sollte, fanden die Herausgeber für das 18. Buch ein Manuskript vor, das – obwohl offensichtlich überarbeitet und in Teilen fertiggestellt – mitten im Gedanken abbricht: »stare nescius, [...] studio more egrorum loci mutatione tediis consulendi.«<sup>6</sup> Dieses Textende – das man auch im Sinne des bei Petrarca üblichen *work in progress* hätte interpretieren können<sup>7</sup> – wurde als lediglich editionsphilologisch bedeutsames Merkmal der

---

in beiden Sammlungen setzt Petrarca das Motiv des Schwarzen Todes an den Anfang – in den *Familiares* die Pest von 1348, in den *Seniles* diejenige von 1361. Im Widmungsbrief der *Familiares* ist der Flame Ludwig van Beringen (den Petrarca hypokoristisch »Socrate« nennt) Ansprechpartner für die dramatischen Ereignisse des Jahres 1348; »Socrate« stirbt 1361 und wird so Gegenstand der Klage im eröffnenden Brief der *Seniles* an Francesco Nelli (»Simonide«); vgl. Dotti 1987, S. 361.

4 Vgl. zum 24. Buch der *Familiares* die von Neumann herausgegebene Ausgabe Petrarca 1999.

5 Vor allem im *Prohemium* von *De viris illustribus* (Petrarca 1955, S. 218–227) expliziert Petrarca seine Ablehnung der Gegenwart im Dictum, dass sich über sie nur in Form der Satire schreiben ließe: »neque enim historie sed satyre materiam stilo tribuunt« (ebd., S. 218). Der Topos – verankert bei Juvenals *Sat.* 1 30 – findet sich mehrfach ebenso in den *Familiares*, vgl. z. B. *Fam.* VII 15, 2 oder *Fam.* VI 4, 1. Petrarcas *Self-Fashioning* als antiker Autor der Zukunft liest sich im *Prohemium* wie folgt: »Si vero forsán studii mei labor expectationis tue sitim ulla ex parte sedaverit, nullum a te aliud premii genus efflagito, nisi ut diligar, licet incognitus, licet sepulcro conditus, licet versus in cineres, sicut ego multos, quorum me vigiliis adiutum senseram, non modo defunctos sed diu ante consumptos post annum millesimum dilexi.« (Ebd., S. 226). Vgl. zu Petrarcas Geschichtsverständnis grundlegend Kessler 1978.

6 *Posteritati* § 40 (Petrarca 1955, S. 18).

7 Man könnte etwa wie folgt skizzieren: Dass der Gestus des Unsteten und der Krankheitsvergleich mit dem Abbruch des Textes zusammenfallen, versprachlicht eine nicht abge-

*Epistola* verbucht. Sie galt auf Basis ihrer Textgestalt als ein Fragment im Sinne eines unvollendeten Textes; eines ihrer Attribute ist von da an »la stesura lasciata in tronco, nel bel mezzo del discorso«<sup>8</sup>.

Der Sachverhalt wurde so auch in den Manuskripten der *Seniles* vermerkt. Das dort gängige Explicit lautet, dass der Autor die 17 Bücher, mit *Posteritati* als letztem Text abzuschließen plante, diesen Brief jedoch nicht mehr fertig gestellt habe.

Rerum senilium liber XVII explicit. Amen. In originali sequitur: Incipit XVIII. Posteritati. De successibus studiorum suorum.<sup>9</sup>

In der Nachfolge der Entscheidung, die Ende des 14. Jahrhunderts in Padua getroffen wurde, bleibt der für *Posteritati* vorgesehene Platz in den *Seniles* oft leer. Stattdessen wird der Text in eigenständiger, wenn auch relativ schmaler Manuskript-Tradition überliefert.<sup>10</sup> Teils wird das Fragment auch mit anderen Texten Petrarcas gekoppelt; das Manuskript Nuovi Acquisti 270 der Florentiner Biblioteca Nazionale Centrale ist ein Musterbeispiel für diesen Fall.<sup>11</sup> Die Handschrift überliefert nämlich die *Epistola* gemeinsam mit dem *Privilegium laureationis* und indiziert so einen dominanten Zug des Briefes: *Posteritati* stellt

schlossene ›Handlung‹, die ebenso vorläufig wie zu korrigieren ist, und die für Petrarcas Leben insgesamt entsteht. Das Stichwort wäre »peregrinus ubique« (*Epyst. metr.* III 19, 16).

8 Petrarca 1955, S. 1161, »Nota critica« des Herausgebers P.G. Ricci.

9 Diese mit den *Seniles* tradierte Formel ist z. B. in folgenden Manuskripten präsent: Madrid, Bibl. Nat. 5779; Firenze, Bibl. Laur. Acq. e Doni 266; Firenze, Bibl. Naz. Conv. Soppr. C 5.2560; Napoli Bibl. Naz. VIII G7. Explizit und Liste der MSS zitiert nach Ricci 1999, S. 137; ebenso bei Dotti 1987, S. 431, Anm. 135.

10 Die wichtigsten Zeugen sind: Milano, Biblioteca Ambrosiana D. 93 sup.; Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, Ottoboniano Lat. 2992; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale Magliabechiano II IV 109. Die ersten beiden dieser Manuskripte benutzte Carrara 1959, S. 29–52 für seine Ausgabe; das dritte zog Ricci 1955 für seine Ausgabe in den *Prose* heran (Petrarca 1955, S. 2–19; dazu Ricci 1999 und meine Anm. 1). Bislang lässt sich kein Autograph identifizieren, das Vergerio vielleicht noch gekannt hat: Ricci 1999 beschreibt als Nukleus der Überlieferung mehrere Schichten von Bearbeitungen und Korrekturen, die bereits im unmittelbaren Umfeld Petrarcas angefertigt wurden und nicht immer eine definitive Lesart erkennen lassen.

11 Vgl. dazu die »Scheda sulla Posteritati« erstellt von S. Gentile und T. De Robertis in: Feo (Hg.) 1991, n. 163, S. 203 f. Das Manuskript Firenze BNC Nuovi Acq. 270 stammt aus der Mitte des Quattrocento; darin *Posteritati*: fol. 1<sup>r</sup>-3<sup>v</sup>; *Privilegium laureationis*: fol. 4<sup>r</sup>-5<sup>r</sup>. Refe 2006 hat Firenze BNC Nuovi Acq. 270 noch einmal untersucht und dabei Bartolomeo Sachella (Mailand, ca. 1380–1450), der vor allem *frottole* dichtete, als *copista* identifizieren können. *Posteritati* und das Krönungsprivileg finden sich noch ein weiteres Mal in einem weitgehend von Sachella geschriebenen Manuskript, und zwar (im Verbund mit umfangreichen Auszügen aus dem *Canzoniere*) im Mailänder Manuskript Biblioteca Nazionale Braidense AD xvi 20, fol. 30<sup>r</sup>-33<sup>r</sup> und 118<sup>r</sup>-119<sup>r</sup>. Allerdings ist *Posteritati* dort als einziger Text des MS nicht von Sachellas Hand (Refe 2006, S. 145). Refe bereitet derzeit eine kommentierte Neuausgabe von *Posteritati* vor, für die sie auch neue Manuskriptzeugen heranziehen wird (ebd., S. 149 f., Anm. 2).

der Nachwelt den *humanista* vor.<sup>12</sup> Genau dies indiziert schon der Beginn des Briefes:

Fuerit tibi forsan de me aliquid auditum; quanquam et hoc dubium sit: an exiguum et obscurum longe nomen seu locorum seu temporum peruenturum sit.<sup>13</sup>

Ein nach langer Zeit wieder entdeckter Autor hebt hier erneut an zu sprechen. Sein Adressat ist ein »lector«<sup>14</sup>, zunächst pronominal mit »tibi« bezeichnet. Er erfährt – quasi aus erster Hand, da alle textuelle Tradition prekär zu sein und sowohl Lob als auch Tadel stets über das Ziel hinauszuschießen pflegen – wer Petrarca sei und welche Werke er hinterlassen habe: »quid hominis fuerim aut quis operum exitus meorum«. Der Autor kondensiert in diesem Anfang für ihn zentrale Gegenstände – sei es die Problematik einer brüchigen Überlieferung, sei es eine grundsätzliche moralphilosophische Rahmung. Es mag dabei noch die ältere Tradition mitschwingen, wie sie etwa bei Dante im *Convivio* zu greifen ist, dass nämlich das Schreiben über das Ich legitimiert werden muss,<sup>15</sup> doch der antike Traditionsbestand, den Petrarca mit diesem Anfang anreißt, bezeichnet die Innovation, die der *Epistola* zugemessen werden kann.<sup>16</sup>

Petrarca refunktionalisiert mit seinem Anfang Ovids *Tristia* IV, 10. Er rekurriert auf dessen Incipit, »Ille ego qui fuerim, [...] quem legis, ut noris, accipe posteritas« und bringt damit »Leitmotive« seines Lebens ins Spiel. Über den markanten Beginn des Ovid-Briefes an die Nachwelt ruft er die klassische Dichtung ebenso auf den Plan wie den Gedanken an Rom im Licht einer Exilierung. Daneben platziert Petrarca in den ersten Zeilen noch einen weiteren Prätext: Er vergleicht seine Lebensumstände mit denen, die Sueton für Augustus benennt und relationiert *Posteritati* solcherart mit einer Vitenschrift, die

12 Dass sich Petrarca als humanistischer Autor präsentiert, dürfte die erste, grundlegende Funktion des Briefes sein. Schon Carrara 1959 zieht dieses Fazit und bezeichnet im Titel seiner Arbeit die Selbstkonstitution Petrarcas (vielleicht nicht ganz unmissverständlich) als »leggenda petrarchesca«. Enenkel hat (wenn auch anders argumentierend) mit Carrara übereinstimmende Ergebnisse in seiner großen Studie zur Autobiographie vorgelegt: Enenkel 2008, insbes. S. 118 – 126 (»Sein Name sei Petrarca. Die Erfindung der humanistischen Identität«); als vorbereitende Studie dazu: Enenkel 1998, S. 11 – 49.

13 Petrarca 1955, S. 2 (*Posteritati* § 1).

14 Vgl. zur Leseransprache »carissime lector« *Posteritati* § 16 und 29 (Petrarca 1955, S. 8 und S. 14).

15 Vgl. zur Rechtfertigung des Schreibens über das eigene Leben, mit der Dante noch in ganz anderem Maße befasst war, Guglielminetti 1977, S. 73 – 100 (Kap. II 2: »Il *Convivio* e la liceità dell'autoritratto intellettuale«).

16 Mit Petrarcas Schreiben wird erstmals eine Form frühmoderner Subjektivität in allen Facetten greifbar. Dass er damit Neuland betritt, vermerkt Petrarca selbst nicht ohne Stolz in *Varia* 25: »[...] et de ratione vite mee integro volumine disputem, quod ante me, ut arbitror, fecit nemo«. Welcher Text sich hinter dem *integrum volumen* verbirgt, wird diskutiert – es mögen die *Familiares* (Goldin Folea 1998, 53 ff.) ebenso gut sein wie *De vita solitaria* (Sauer 2005, S. 208 f. mit Anm. 119).

dem *vir illustris* zukommt.<sup>17</sup> Der Petrarca von *Posteritati* ist also antiker Autor der Nachwelt. Um unter diesen Vorzeichen noch einmal auf die ersten Worte des Textes zurückzukommen: Petrarca's Rede evoziert die Situation des verschollenen Manuskripts. Es handelt sich quasi um eine Rede aus der *arca*, der er selbst seinen Namen verdankt und aus der wertvolle Blätter für die Nachwelt geborgen werden können.<sup>18</sup>

Die obige Skizze umreißt Anspruch und Stellung des Textes. Man kann nun auf dieser Basis überlegen, ob Petrarca mit der Textgestalt der *Epistola* vielleicht gar nicht unzufrieden gewesen ist. Schon Carrara, dessen Aussage etwas für sich hat, deutet an, dass Petrarca hier nur soviel niederlegt, wie für ein humanistisches Profil seiner Person nötig ist.<sup>19</sup> Die *Epistola* wäre in diesem Sinne ein Fragment, das bei formaler Verknappung auf poetologische und kulturphilosophische Erkenntnis zielt.

Der Buchdruck hat den fundierenden Merkmalen des Textes Rechnung getragen, auch wenn in den gedruckten Ausgaben der *Opere* die originale *dispositio* der *Seniles* selten wiederhergestellt wurde. Stattdessen erscheint der Text am entgegengesetzten Ende der Werke eingeordnet: Der Brief findet im Druck seinen aussagekräftigen Platz meist am Anfang der *Opere*. Dies trifft etwa auf eine der maßgeblichen modernen Teilausgaben zu, nämlich Petrarca's *Prose* von 1955. Die Herausgeber Martellotti, Ricci, Carrara und Bianchi setzen hier *Pos-*

17 Vgl. *Posteritati* § 2: »familia – ut de se ait Augustus Cesar – antiqua« (Petrarca 1955, S. 19/ Sueton, Augustus 2); und später *Posteritati* § 12: »Neque vero in comuni sermone cum amicis aut familiaribus eloquentie unquam cura me attigit; mirorque eam curam Augustum Cesarem suscepisse.« (Petrarca 1955, S. 6/ Sueton, Augustus 87). Die Besprechung von Suetons Augustus-Vita ist aus verständlichen Gründen aus diesem Aufsatz ausgespart – umso mehr, da sie viel diskutiert wurde, vgl. z. B. die Übersicht bei Gasco 1984, S. IX-XVI, mit der Rezension von Flach 1986.

18 Vgl. zu »Petrarca«, dem selbstgewählten Namen des Dichters, Ceserani 1987.

19 Carrara 1959, S. 58 f.: »Perché restò interrotta? La cagione, se non ne fu quella che tradizionalmente si ripete: cioè che sulle pagine cadde la mano, resa inerte dalla morte che solo poteva stancarla, sarà un'altra, comune a tutti i narratori di se stessi; i quali, giunti con il racconto al meriggio della loro esistenza, quando quell'ideale umano, che intendevano impersonare, si è attuato, perdono ogni interesse per la loro gesta. [...] Infatti quel tanto o poco che dell'autobiografia il Petrarca lasciò, bastava a lui, come bastò ai posteri, per fissare in modo duraturo e fermo i lineamenti della sua figura: l'effigie della sua anima, il simulacrum del suo ingegno, il significato della sua esistenza.« Die von Carrara gesetzten Kursivierungen beziehen sich auf *Fam.* I 1 37 (Petrarca 1993, S. 248); dort gibt Petrarca an, dass die *Familiars* über »animi mei effigiem atque ingenii simulacrum« Aufschluss gäben, auch wenn dem Text die letztgültige Form noch fehle. Mit diesem Hinweis auf seine Vorläufigkeit verleiht Petrarca dem autobiographischen Projekt der *Familiars* den Aspekt einer noch im Geschehen verankerten »Momentaufnahme«. Carrara wertet im Übrigen noch an selber Stelle den Fragmentcharakter der *Epistola* dezidiert romantisch (»Il dramma d'una vita gloriosa si chiude con la vittoria, non con la morte. Il resto è la malinconia del tramonto: non è più degno di storia.« ebd.); dem ist natürlich zu widersprechen (vgl. dahingehend schon Guglielminetti 1977, S. 158, Anm. 20).

*teritati* einleitend für das Werk Petrarcas.<sup>20</sup> Vor allem aber verfährt in dieser Art und Weise die Edition, die ab dem Cinquecento europaweit gebräuchlich ist.<sup>21</sup> In den *Opera [...] que extant omnia*, Basel 1554 und 1581, eröffnet *Posteritati* den ersten Band der in vier Bänden vorgelegten Ausgabe. Auf den Brief des Herausgebers Johannes Herold folgt direkt der *Brief an die Nachwelt*<sup>22</sup>, daran schließt sich eine Petrarca-Vita an, die von Girolamo Squarciafico stammt und die noch zu besprechen ist.

## Inhalt und Aufbau der *Epistola Posteritati*

Inhalt und Aufbau des Briefes an die Nachwelt lassen sich mit wenigen Worten beschreiben: *Posteritati* präsentiert sich mit dem Kerngedanken, ein exemplarisches Leben darzustellen; ein gereifter Erzähler schaut auf sein Leben zurück. Diesen Sinnrahmen sichern zuallererst zwei ungefähre textinterne Datierungen. Wenn er die eigene Physis schildert, gibt Petrarca an, er habe Zeit seines Lebens außerordentlich gut gesehen (dies meint dann wohl nicht nur die physiologische Fähigkeit), erst jenseits des 60. Lebensjahres sei er auf eine Sehhilfe angewiesen gewesen. Daran anknüpfend kann man die Daten weitergehend präzisieren, wenn Petrarca die Ereignisse seines Lebens Revue passieren lässt: Er erwähnt im Zusammenhang mit dem Tal der Vaucluse seinen Freund Philippe de Cabassoles, der zunächst das Amt des Bischofs der entsprechenden Diözese bekleidet, seit 1370 den Kardinals purpur trägt und 1372 stirbt.<sup>23</sup>

Die textinterne Datierung der *Epistola* auf die Jahre um 1370 ist nicht umsonst zweimal vorgenommen. *Posteritati* gliedert sich in zwei Abschnitte: *mores* und *vita* (jeweils wie beschrieben datiert). D.h., auf die *mores*, also auf die Charakterstudie und eine moralphilosophisch grundierte Bilanzierung, folgt die *vita*, der Bericht der Ereignisse. Zum Hintergrund einer solchen Textorganisation

20 Vgl. Petrarca 1955, S. 1 – 19.

21 Strenggenommen ist die cinquecenteske Basler Ausgabe mit ihrem Nachdruck von 1965 (New Jersey: Gregg Press) immer noch die einzige Gesamtausgabe der Werke Petrarcas. Der letzte neuere Ansatz, die 1997 in Pisa an der Scuola normale programmierte CD *Opera Omnia*, kuratiert von P. Stoppelli, ist leider technisch nicht aktualisiert worden; die *Edizione nazionale*, Anfang des 20. Jahrhunderts begonnen, ist noch immer in Arbeit.

22 Petrarca 1554/ 1965 (*Epistola Posteritati*), fol. ††<sub>1</sub><sup>r</sup>-††<sub>2</sub><sup>v</sup>. – Die beiden Venezianer Ausgaben der *Opere* von 1501 und 1503 (die den Text aus der Basler Ausgabe von 1496 entlehnen) folgen dem Explicit der Manuskripte und fügen *Posteritati* als Schlussstück der *Seniles* ein (vgl. Carrara 1959, S. 25 ff.).

23 *Posteritati* § 4 (Petrarca 1955, S. 2): »vivacibus oculis et visu per longum tempus acerrimo, qui preter spem supra sexagesimum etatis annum me destituit«; *Posteritati* § 25 (Petrarca 1955, S. 12): »Hic michi ipsa locorum facies suggestit ut *Bucolicum carmen*, silvestre opus, aggrededer, et *Vite solitarie* libros duos ad Philippum, semper magnum virum, sed parvum tunc episcopum Cavallicensem, nunc magnum Sabinensem episcopum cardinalem«.



lässt sich Folgendes anmerken: Die Antike, die schon in den Prätexten Ovid und Sueton explizit gemacht ist, und die Moderne, die auch über das Christentum signifiziert wird, sind damit noch einmal ineinander verschmolzen. Petrarca's Gewissenserforschung im ersten Abschnitt ist in ihrem Ablauf lose im christlichen Muster der sieben Todsünden *superbia*, *invidia*, *ira*, *acedia*, *avaritia*, *luxuria*, *gula* verankert. Dabei hat Petrarca im Übrigen bei den *mores* in vielen Punkten wenig Verfehlungen zu beklagen. Namentlich bei *gula* und *avaritia* hat er sich beispielweise gar nichts vorzuwerfen, im Fall der *ira* und *luxuria* muss er allerdings Versäumnisse einräumen. Die Gliederung des gesamten Textes wiederum nimmt auch das diskursive Modell der schon angesprochenen Augustus-Vita von Sueton auf, die ja gleichfalls ein Stück weit chronologisch und ein Stück weit in Rubriken prozediert und zudem *vitia* und *virtutes* verzeichnet.<sup>24</sup>

Insgesamt entwickelt der Dichter seinen autobiographischen Entwurf in der *Epistola* aus den *mores* oder – mit der italienischen Bezeichnung – den *costumi* heraus.<sup>25</sup> In der originalen *dispositio* von *Posteritati* ist die Selbstverpflichtung und Selbstprüfung den Ereignissen vorangestellt und zugleich übergeordnet. Der Bericht der Ereignisse fußt grundsätzlich auf der Gewissenserforschung; der Sprecher verleiht seiner Vita Aspekte eines Rechenschaftsberichts. Der sich an die *mores* anschließende Bericht der Ereignisse beginnt mit der Geburt in Arezzo, liefert einen Abriss über Kindheit und Jugend, gibt der Dichterkrönung von 1341 viel Raum<sup>26</sup> und endet mit der letzten Reise in die Provence, die Petrarca zu Beginn der 50er Jahre unternimmt. Es fehlen also, wenn Petrarca circa 1370 seinen Entwurf aus den 50er Jahren überarbeitet,<sup>27</sup> 20 Jahre: Es ist dies die Zeitspanne, innerhalb deren Petrarca in der Öffentlichkeit heftigen Angriffen ausgesetzt war. Denn er verbringt die Jahre von 1353 – 1361 im direkten Umfeld der Mailänder Herzöge, ja, zum großen Unmut seiner Florentiner Freunde und insbesondere von Boccaccio teils sogar in deren Diensten. Mailand

24 Sueton selbst markiert die ›Nahtstelle‹ zwischen dem einen Teil, der chronologisch vorgeht, und demjenigen, der thematisch gebunden ist: »Proposita vitae eius velut summa, partes singillatim neque per tempora sed per species exsequar, quo distinctius demonstrari cognoscique possint.« (Sueton, *Augustus* 9,1). Die Abschnitte 51 – 60 der Augustus-Vita gelten als das Bild der Tugenden des Augustus (51 – 56: *clementia* und *civilitas*, 57 – 60: *quanto dilectus sit*).

25 Alles in diesem Abschnitt Gesagte gilt unter dem Vorbehalt, dass die Überlieferungsgeschichte nicht doch noch Überraschungen birgt; vgl. Ricci 1999 und Wilkins 1978 – vgl. auch Anm. 10.

26 In diesem Passus wäre also die *Epistola* mit dem antiken *cursus honorum* verrechenbar.

27 Das von Petrarca in der *Epistola* entworfene Charakterbild findet sich mit vergleichbaren Zügen ebenso an weiteren prominenten Stellen, etwa in *Fam.* 1 1 oder im *Secretum*. Aus diesem Grund tendiert die Forschung dazu, den Nukleus der *Epistola Posteritati* für den Zeitraum anzusetzen, in dem sich auch diese Texte situieren, d.h. die 50er Jahre. Das Wichtigste zur Datierung im Überblick bei Carrara 1959, S. 52 ff. (Kap. 7: »Datazione della *Posteritati*«), bzw. als Liste bei Wilkins 1978, S. 292.

ist jedoch nicht die einzige Station des kruzialen Ventenniums. Petrarca führt ein unstetes Leben – so wie dies im letzten Satz des Briefes anklingt. Darüber hinaus sind seine großen Werke und Projekte immer noch unfertig. Letztlich bringt er ja die beiden Texte, für die er gekrönt wird, die *Africa* und *De viris illustribus*, nicht zu Ende. Der Brief hat also eine merkliche Lücke und affirmiert erst wieder den alten Petrarca aus den 70er Jahren, der der Sprecher des Textes ist und der von sich sagen kann, dass er viel gefragt und allseits geschätzt sei – auch wenn er (die Anwürfe von Freunden und Feinden mögen hier nachwirken) sofort konstatiert, dass Hochachtung mit Neid zu bezahlen sei, und die Kautele einflucht, dass all dies ohne sein Zutun zustande kam:

Principum atque regum familiaritatibus ac nobilium amicitiiis usque ad invidiam fortunatus fui. [...] Maximi reges mee etatis et amarunt et coluerunt me; cur autem nescio: ipsi viderint.<sup>28</sup>

## Genese: zwei Erklärungsversuche

Um die einer moralphilosophischen Exemplarik verpflichtete Textgestalt zu erklären und den genauen Anlass für einen solchen Text in Schlüsselposition zu rekonstruieren, hat die Forschung zwei Hypothesen zur Entstehung entwickelt. Sie unterscheiden sich deutlich in den inhaltlichen Details, lassen sich aber strukturell auch miteinander verbinden.<sup>29</sup>

Der unmittelbare Anstoß für Petrarca mag von Boccaccios Petrarca-Vita ausgegangen sein, der Petrarca eine Stellungnahme entgegensetzen wollte – so die erste, insbesondere von Enenkel vertretene Forschungsmeinung.<sup>30</sup> Boccaccio hatte unter dem Eindruck der Dichterkrönung in den 40er Jahren eine auf den Ruhm fokussierte Lebensbeschreibung mit dem Titel *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia* verfasst. Den Schwerpunkt setzt Boccaccio ex-

28 *Posteritati* § 10 (Petrarca 1955, S. 4 f.). Eine Kardinalstelle ist in diesem Zusammenhang sicherlich die Beschreibung seines Verhältnisses zu den Colonna, vgl. *Posteritati* § 18 f. (Petrarca 1955, S. 10): »Ibi ergo iam nosci ego et familiaritas mea a magnis viris expeti ceperat; [...]. [§19] Ante alios expetitus fui a Columnensium clara et generosa familia, que tunc romanam curiam frequentabat, dicam melius: illustrabat. A quibus accitus, et michi nescio an et nunc, sed tunc certe indebito in honore habitus, [...]«. Wie gesehen, gilt das dort Gesagte aber auch für alle anderen *signori* und wohl auch für die *res publica litteraria*.

29 Ohnehin besteht ja weitgehend Einigkeit über das Zeitintervall des Entwurfs: Die Konzeption des Briefes fällt vermutlich in die Zeit 1348–1353, in die Zeit, in der Petrarca die Weichen neu stellt; eine entscheidende Überarbeitung erfolgt ab 1370 – vgl. meine Anm. 27.

30 Enenkel 2008, insbes. S. 88–113 (Kap. III: »Biographie als Manifest des Humanismus: Boccaccios *Leben und Gewohnheiten des Herrn Franciscus Petracchi von Florenz* [*De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia*]«); in den Grundzügen bereits: Enenkel 1998, S. 11–49.

*pressis verbis* im ersten Satz: »Franciscus Petracchi poeta, vir illustris ac vita moribusque et scientia clarus, sedente Benedicto XII pontifice maximo gloriosissima fama per orbem floruit universum.«<sup>31</sup> Enenkel verfolgt nun den im Initium angezeigten Zentral-Gedanken dahingehend, dass Boccaccio auf der Folie der Kaiserviten Suetons und der Vergil-Vita desselben antiken Autors argumentiert habe, um »die Biographie eines zeitgenössischen lebenden Dichters im Kontext seiner Verherrlichung durch die *Respublica litteraria* zu erstellen«<sup>32</sup>. Petrarca habe seinerseits die »Diskursvorgabe Boccaccios« *ex negativo* gewendet und stelle in der *Epistola Posteritati* Ruhm und Ehre – insbesondere aber die Dichterkrönung – nachdrücklich in Frage, um Dekorumsansprüchen zu genügen; Gegenstand autobiographischen Schreibens könne das Leben im Zeichen der *laurea* nämlich nur werden, wenn die Vita mit dem negativen Vorzeichen des unverdienten oder zumindest nicht erklärbaren Ruhms versehen werde.<sup>33</sup>

Ob die Textgestalt der *Epistola Posteritati* einem solchen Legitimationsdruck unterliegt und massiv durch das Stratagem einer affektiven Bescheidenheit geprägt ist, sei dahingestellt. Unbestritten ist hingegen die Tatsache, dass Boccaccios *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia* und Petrarca Brief an die Nachwelt aufeinander bezogen sind; grundsätzlich lesen auch beide Autoren die Texte des jeweils anderen. Dass Petrarca Boccaccios *Vita* kannte, ist insofern allgemein konsensfähig. Boccaccio seinerseits hinterlässt mehr als einen Text, der das Leben Petrarca zum Gegenstand hat: Der *Vita* vorgelagert ist ja noch das sogenannte »Notamentum«, die umfängliche und biographisch gestützte *rubrica* zu einer Sammlung von Petrarca-Texten, die Boccaccio in einem seiner drei *Zibaldoni*, dem *Zibaldone laurenziano* zusammenträgt.<sup>34</sup>

31 Boccaccio 1965, S. 899. Implizit ist damit ein zeitlicher Rahmen fixiert: Benedikt XII. (Jacques Fournier), seit 1334 Papst in Avignon, stirbt am 25.04.1342. Wann *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia* hingegen exakt entstanden ist, wird diskutiert: *terminus post quem* ist die Dichterkrönung 1341, *terminus ante quem* das erste Treffen von Boccaccio und Petrarca im Heiligen Jahr 1350. Zu den Positionen der Forschung vgl. Boccaccio 1992, S. 881 f. und Bartuschat 2007, S. 31 ff. (vgl. zuvor schon Bartuschat 2000).

32 Dieses und folgendes Zitat: Enenkel 2008, S. 103. Enenkel pointiert seine Meinung stark, vgl. dazu etwa Enenkel 2008, S. 93: »Indem Boccaccio nunmehr Petrarca Leben in den Diskurs der Suetonischen Kaiserbiographien einschrieb [...] bestätigte und bekräftigte [er] den Machtanspruch des gerade erst gekrönten *poeta laureatus*. Durch seine Dichterkrönung, die im symbolischen Zentrum der irdischen Macht, auf dem Kapitol in Rom, stattfand, hatte sich Petrarca als offiziell beglaubigtes gekröntes Haupt der humanistischen *Res publica litteraria* konstituiert.« Das ist grundsätzlich nicht von der Hand zu weisen, lässt aber wichtige Implikate der Krönung außen vor, vgl. Regn 2006.

33 Enenkel 2008, S. 113: »Gerade indem er die Berechtigung zur Dichterkrönung in Abrede stellt, ermöglicht er die autobiographische Rede von ihr.« Vgl. auch »Umgestaltung des biographischen in den autobiographischen Diskurs«, Enenkel 2008 Kap. IV, S. 108 ff.

34 Das *Notamentum* ([Pluteo] xxix 8, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, fol. 73<sup>r</sup>) ist

Diese *rubrica* lässt rückschließen, dass Boccaccio – abgesehen von den Texten, die der *Zibaldone laurenziano* enthält – auch über die *Collatio laureationis* und Teile der *Africa* verfügt; vom *Secretum* kennt er zumindest einen Entwurf.<sup>35</sup> Mit Hilfe dieses Materials errichtet Boccaccio – als Fundament der *Vita* – einen Text, der eine *inscriptio* oder einen *titulus* im vollen Sinne des Wortes vorstellt: »Ad eternam rei memoriam«. Boccaccio fixiert also dezidiert den »atto della nascita dell'umanesimo«<sup>36</sup> und überwölbt mit dem *Notamentum* rhetorisch die Texte, die er quasi dokumentarisch organisiert.

In der rhetorischen Überformung wie im *elogium* des Humanisten verhält sich die *Vita* dazu äquivalent. Dafür sind bereits zahlreiche offensichtliche Stellen benannt<sup>37</sup> – hier sei eine signifikante ausgewählt, die den *novellista* durchscheinen lässt: Boccaccio tauscht die Orte von Petrarcas Ausbildung in ihrer Reihenfolge. Bei ihm studiert Petrarca zunächst in Bologna und kommt dort mit den *litterae* in Kontakt, »ad Parnasi culmen cepit dirigere gressus suos«. Als dies dem Vater zu Ohren kommt, ruft er den Sohn nach Hause zurück und schickt ihn nach einer Strafpredigt nach Montpellier für einen zweiten Anlauf in den Rechten; Petrarca wird also gewissermaßen »strafversetzt« und muss »ad Parnasi culmen« den Umweg über Frankreich nehmen:

Quod dum pater referentibus pluribus audisset, nati futuram gloriam ex ceptis debite non repensans, cum etiam animo quam eterna temporalia potius affectaret, nequiquam astris avidus obviare, indignans quodammodo ipsum ad lares proprios revocavit; et cum illum studiorum talium obiurgatione multimoda momordisset, aiendo: »Studium quid inutile tentas? Meonides nullas ipse reliquit opes«,<sup>38</sup> eum suo imperio oneratum, leges auditurum secundo Montem misit illico Pesulanum.

---

ediert bei Feo (Hg.) 1991, n. 238, S. 342 ff., hier: S. 344; auf S. 347 der Überblick über die ältere Literatur (zentral dabei Wilkins 1963). Zu den drei *Zibaldoni* Boccaccios (dem *Zibaldone Laurenziano*, xxix 8; dem *Zibaldone Magliabecchiano*, II.II 327, jetzt B.R. 50; und der *Miscellanea laurenziana*, xxxIII 31) vgl. den Sammelband Picone/ Casale Bérard (Hg.) 1998. Strenggenommen müsste man im Zusammenhang der Petrarca-Viten Boccaccios auch noch einen Blick auf Boccaccios Brief *Mavortis miles* werfen.

35 Der *Zibaldone Laurenziano* enthält an Texten Petrarcas *Ep. metr.* I 14; *Ep. metr.* I 4; *Ep. metr.* I 13; *Ep. metr.* I 12, das Epigramm *Lelius antiquis*; *Varia* 49; die Ekloge *Argus* (= *Bucolicum carmen* II). Strittig ist, ob Boccaccio auch das *Privilegium laureationis* tatsächlich zur Hand hat, vgl. Feo (Hg.) 1991, S. 345 f. Carrara vermutet hinter Boccaccios *Zibaldone laurenziano* das Material eines Neapolitaner Kodex, den später Sannazaro erwarb (Carrara 1959, S. 4 ff., insbes. S. 10 f.).

36 Fedele 1914, S. 393. Ausgearbeitet ist das Schlagwort bei Regn 2006.

37 Zur Auswahl nur: Enenkel 2008, insbes. S. 88–113; Bartuschat 2000; Usher 2007 (mit dem sprechenden Titel »Monuments More Enduring than Bronze: Boccaccio and Paper Incriptions«).

38 Ovid, *Tristia* IV, 10, 21 f.: Der sinnstiftende Bezug zu diesem Text Ovids verbindet ebenfalls Boccaccios *Vita* mit Petrarcas *Epistola*.

Die Konzepte Boccaccios, vor allem die stark akzentuierte humanistische Grundlinie, hat sich Petrarca wohl anverwandelt.<sup>39</sup> Was die beiden Lebensbeschreibungen dagegen trennt, ist ihr Grad an Komplexität. Boccaccios *Vita* ist einlinig auf *gloria* und *fama* abgestellt – auch das Charakter-Bild des Dichters ist weitgehend schattenfrei.<sup>40</sup> Petrarca indes facettiert seine Person, kommentiert Ereignisse, vervielfacht Betrachtungswinkel, differenziert das Phänomen des Ruhms aus und legt Spannungen offen. Er behandelt einen problematischen Gegenstand und macht sein Leben auf Bruchstellen durchsichtig; nach Petrarca Befund ist er selbst wie jedermann zwischen vielfältigen Ansprüchen zerrissen.<sup>41</sup> In kurzen Worten: Wenn Petrarca vor dem Hintergrund von Boccaccios *Vita* schreibt, tritt er hier an, um ein prominentes Bild seiner Person steigernd zu korrigieren.

Damit wäre auch die zweite Entstehungshypothese in Einklang zu bringen, deren Exponent Ricci ist:<sup>42</sup> Petrarca könnte *Posteritati* ebenso gut konzipiert haben, um sich gegen die Vorwürfe zu wehren, die gegen ihn anlässlich seiner Übersiedlung nach Mailand laut wurden. Sollte dies der Fall sein, würde wiederum gelten, dass der Brief Komplexitätssteigerung und Schärfung des humanistischen Lebensentwurfs bezweckt. Im Brennpunkt läge nur etwas stärker die Autonomie des Subjekts, weniger die Problematik des Ruhms.

*Posteritati* mag also dem Text entsprechen, auf den Petrarca im Rahmen einer Invektive aus der Mitte der 50er Jahre anspielt. Zunächst zur Invektive selbst, die er in seinen ersten Mailänder Jahren verfasst:<sup>43</sup> Die *Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis* – sie wird auch unter dem Titel *Invectiva contra quendam Gallum innominatum sed in dignitate positum* geführt – wendet sich gegen Jean de Caraman, einen Kardinal der Kurie. Sie ist in

39 Vergleichbar sind die Texte auch in der Durchdringung von antiker und christlicher Welt im Bereich der Poesie: Die Fähigkeit Petrarca verdeutlicht Boccaccio im Topos der Bienen, die, wie bei Plato oder Ambrosius, Honig auf die Lippen des schlafenden Kindes träufeln. (Solerti [Hg.] 1904, S. 261 f.).

40 Nur im Fall der *luxuria* gesteht Boccaccio ohne Umschweife zu, dass Petrarca nicht immer Herr seiner selbst gewesen sei: »Libidine sola aliquid non victus in totum, sed multum potius molestatus; sed si quando ipsum contingit succumbere, iuxta mandatum Apostoli, quod caste nequivit explere, caute peragendo complevit.« (Boccaccio 1992, S. 908).

41 Vgl. dazu vor allem Beitrag Bernsen in diesem Band, S. 18 »Petrarca stilisiert sich als eine Autorität, die die Fragmentarität des Daseins und die Brüchigkeit des Subjekts in Form einer Biographie zu fassen vermag.«

42 Vgl. dazu inbes. die Erläuterungen Riccis in Petrarca 1955, S. 1161 f. (*Nota critica* zur *Epistola Posteritati*) und S. 1172 f. (*Nota critica* zur *Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*); Ricci ist der Herausgeber beider Texte in dieser Ausgabe und schlägt die Verbindung zwischen ihnen z. B. wie folgt (Petrarca 1955, S. 1162): »Il nucleo originario [der *Epistola posteritati*] è, con ogni probabilità, da identificare con quello scritto che il Petrarca iniziò per giustificare la sua permanenza a Milano presso i Visconti« (cfr., in questo volume, p. 698, n. 6).

43 Vgl. Ricci (Petrarca 1955, S. 1172): »probabilmente tra il marzo e l'agosto 1355«.

ihrem scharfen Ton den *Invective contra medicum* verwandt, sie zielt auch aufs selbe Umfeld. Richteten sich die *Invective contra medicum* gegen einen päpstlichen Leibarzt,<sup>44</sup> ist dieses Mal ein Avignoneser Kirchenfürst Ziel der Streitschrift. Um für Petrarca's Verve ein Beispiel zu geben: Er vergleicht den Kardinal mit einem Hofnarren; Jean de Caraman habe den Kardinals purpur in ein Narrengewand verwandelt und solle sich nun hüten, dass es ihm nicht ebenso ergehe wie dem Narren. Denn dieser – während des Festes prachtvoll gewandet – würde doch mit dem Erlöschen der Kerzen nackt und bloß davon gejagt.<sup>45</sup>

Mit der *Invectiva contra quendam* verteidigt sich Petrarca vorderhand gegen den Vorwurf, er pflege »convictum atque amicitiam tyrannorum«<sup>46</sup>. Sein erstes Argument lautet, dass die Eigenschaften des Tyrannen ja nicht auf alle Menschen in seiner Umgebung übergingen. Zum Beweis zieht er die *veteres* heran; er durchmustert Philosophen der Antike und ihr Lebensumfeld. Sokrates etwa habe mit den 30 Tyrannen gelebt, Plato mit Dionysius, Kallisthenes von Olynth mit Alexander dem Großen, Seneca bei Nero.<sup>47</sup> Petrarca gibt an dieser Stelle nun explizit an, seine Position später in einem weiteren Traktat genauer zu verdeutlichen:

Huic tamen calumnie multisque aliis quibus non nunc primum me stultitia livorque impedit, uno pridem toto volumine respondi vider et verborum inanum tendiculas confregisse.<sup>48</sup>

Und er setzt den Gang der Argumentation wie folgt fort: Er, Petrarca, der niemals einem Fürsten, sondern nur Gott verantwortlich sei, suche – gerade im Wissen um die antike Philosophie und mit deren Studien befasst – vor allem die Einsamkeit, nicht die Ehren bei Hofe. Genau auf diesen Punkt hebt ja auch *Posteritati* ab und versucht, zwischen Fürstendienst und Freiheitsliebe die Balance zu

44 Die Identität dieses Arztes ist unbekannt, es wird dahinter der Chirurg Guy de Chauliac vermutet, den Petrarca wohl persönlich gekannt hat, vgl. Bergdolt 1992, S. 64 ff. Rezent zu den *Invective contra medicum*: Enenkel 2010.

45 Es ergibt sich somit eine kohärente Linie auch zu den *Sine nomine* und der »risposta« *Contra eum qui maledixit Italie*.

46 Petrarca 1955, S. 698 f. Zur Zeit der Übersiedlung Petrarca an den Hof von Giovanni Visconti (und später von Bernabò und Galeazzo) befand sich Florenz in zähen und unerfreulichen Auseinandersetzungen mit den Visconti: dies ein empirischer Hintergrund politischer Spannungen. Protest gegen Petrarca's Entscheidung erhoben u. a. – neben Boccaccio – Gano da Colle und Giovanni Aghinolfi.

47 Vgl. Petrarca 1955, S. 698 f.

48 Petrarca 1955, S. 698 f. Riccis Anmerkung (ebd.) zu »uno [...] toto volumine« lautet: »Cominciò dunque uno scritto autobiografico in cui narra gli episodi salienti della propria vita e i principi che avevano guidato le sue azioni, ma si arrestò nella composizione proprio là dove avrebbe dovuto parlare della sua residenza milanese e fornire le attese giustificazioni. Questo volume, del quale il Petrarca parla qui come fosse già terminato, è ricordato anche in due lettere al Boccaccio, una probabilmente del 1355 e l'altra del 1360. E per me non è dubbio che la parte del volume effettivamente composta sia da identificare con la lettera *Ai posteri*.«

wahren. Petrarca arbeitet in der *Epistola* nachdrücklich heraus, dass er mit den Mächtigen vertraut ist und dennoch stets unabhängig bleibt. Dies macht bereits der oben zitierte, kleine Ausschnitt sichtbar;<sup>49</sup> Petrarca veranschaulicht den Sachverhalt, indem er sich für die Freundschaft und gegen das fürstliche Gastmahl ausspricht. Und wenn er Avignon gering schätzt, gründet dies auch in der Ablehnung des päpstlichen Hofes.<sup>50</sup> Über die *Epistola* hinaus erlaubt die Frage nach Fürstendienst und Freiheit schließlich noch einmal, den Bogen zu Boccaccio zu schlagen: Boccaccio, der so vehement gegen Petrarca's Entscheid für Mailand protestiert, ist Empfänger der Briefe *Sen. VI 2* und *Sen. XVII 2*, in denen Petrarca u. a. Überlegungen zum Thema anstellt. Gerade in *Sen. XVII 2* bringt Petrarca – der sich im selben Brief als *renovator studiorum* façonniert<sup>51</sup> – sein Leben bei den Fürsten auf zwei, später oft zitierte Formeln: zum einen habe nicht er den Fürsten angehört, sondern die Fürsten ihm; zum anderen habe er insgesamt in ihren Diensten nicht mehr als sieben Monate seines Lebens verbracht:

Huc etiam illud effers: bonas me partes temporum sub obsequio principum perdidisse. Hic, ne erres, verum accipe. Nomine ego cum principibus fui, re autem principes mecum fuerunt. Nunquam me illorum consilia et perraro convivia tenuerunt. Nulla michi unquam conditio probaretur, que me vel modicum a libertate et a studiis meis averteret. Itaque cum palatium omnes, ego vel nemus petebam vel inter libros in thalamo quiescebam. Si dicam »nullum diem perdidici«, falsum dicam; multos perdidici [...] Ecce ergo: menses septem sub obsequio principum amisi.<sup>52</sup>

Sollte also der Ausgangspunkt für die *Epistola Posteritati* die *Invectiva contra quendam* sein, dann flankiert Petrarca auch in diesem Fall einen Text mit pointierten Stellungnahmen durch einen von differenzierendem Charakter.<sup>53</sup> Petrarca wäre in beiden Fällen angetreten, um vor dem Hintergrund eindeutiger Festlegungen kontrastiv einen intrikaten Gegenstand aufzuzeigen. Hie wie da wäre die Triebfeder der Wunsch nach einer komplexen *correctio*.

49 Vgl. Zitate unter Anm. 28.

50 *Posteritati* § 9: »Amicitiarum [...] cultor fui.« (Petrarca 1955, S. 4); *Posteritati* § 6: »Convivia [...] – cum sint comessiones modestie et bonis moribus inimice – semper michi displicuerunt.« (Petrarca 1955, S. 2 ff.); *Posteritati* § 23: »cum omnium sed in primis illius tediousissime urbis fastidium atque odium, naturaliter animo meo insitum, ferre non possem, diverticulum aliquod quasi portum querens, repperi vallem perexiguam sed solitariam atque amenam, que Clausa dicitur« (Petrarca 1955, S. 12).

51 *Sen. XVII 2*: »Illud plane preconium quod michi tribuis non recuso: ad hec nostra studia, multis neglecta seculis, multorum me ingenia per Italiam excitasse et fortasse longius Italia; sum enim fere omnium senior, qui nunc apud nos his in studiis elaborant.« (Petrarca 1955, S. 1144).

52 *Sen. XVII 2*: Petrarca 1955, S. 1146 ff.

53 Eine Entscheidung zwischen beiden Hypothesen ist derzeit nicht abzusehen, vielleicht auch nicht vordringlich.



## Die *conversio* – und ihre ausgesparte Konkretion

Dadurch treffen sich die Hypothesen mit einem Grundzug des Briefes, der in hoher Frequenz Stileme aufweist, die auf Revision und Richtigstellung abheben. Wenn Petrarca etwa intellektuelle und körperliche Merkmale prüft, macht er auf Schwächen und Stärken im selben Moment aufmerksam: »Fuit enim michi ut corpus sic ingenium: magis pollens dexteritate quam viribus; itaque multa michi facilia cogitatu, que executione difficilia pretermisi.«<sup>54</sup> Immer wieder verweist er darauf, dass er im Lauf seines Lebens einiges falsch eingeschätzt habe, und dass er – vor allem bei der heiklen Frage des Ruhms – inzwischen Anerkennung in gewissem Maße verdiene, sie aber in jungen Jahren bestimmt nicht verdient habe: »michi nescio an et nunc, sed tunc certe indebito in honore habitus.«<sup>55</sup> Petrarca zeichnet ferner handfeste Irrtümer auf, vor allem *famam querere* und *vanitates* zählen dazu.<sup>56</sup>

Selbst die Interessensschwerpunkte seines Lebens unterwirft Petrarca einer Korrektur: Zwar hätten ihn die Poetik und die Moralphilosophie im Besonderen gefesselt; »processu temporum« könne er hier freilich richtig werten. Das wertvollste Studium – doch dies habe sich ihm erst im Alter erschlossen – sei der Heiligen Schrift vorbehalten.<sup>57</sup>

Somit erklärt sich auch eine bisher unbeleuchtete Aussage des Briefanfanges: Unmittelbar nach der situativen Einbettung des Textes skizziert Petrarca – immerhin *auctoritas* der Zukunft – zum ersten Mal sein Leben als einen prägnanten Verlauf in der Zeit. Er drängt dafür den Lebenslauf auf drei entscheidende Stationen zusammen: »Adolescentia me fefellit, iuventa corripuit, senecta autem correxit.«<sup>58</sup> Korruption und Korrektur gehören also zur moralphilosophischen Grundlegung des Textes, sie sind ebenso humanistisch wie der Rekurs auf die Antike. Im größeren Rahmen betrachtet relationiert Petrarca damit Exemplum und Einzelfall; über den partikulären Fall seines Lebens bringt er einen allgemeinen Lebenslauf zur Sprache. Dieser Gesichtspunkt ist markiert; Petrarca

54 *Posteritati* § 23 (Petrarca 1955, S. 12).

55 *Posteritati* § 19 (Petrarca 1955, S. 10).

56 *Posteritati* § 12 (Petrarca 1955, S. 6): »ventosa gloria est de solo verborum splendore famam querere«; *Posteritati* § 16 (Petrarca 1955, S. 8): »sub vanitatibus meis adolescentiam totam egi«.

57 *Posteritati* § 11 (Petrarca 1955, S. 6): »Ingenio fui [...] ad omne bonum et salubre studium apto, sed ad moralem precipue philosophiam et ad poeticam prono; quam ipse processu temporis neglexi, sacris literis delectatus, in quibus sensi dulcedinem abditam, quam aliquando contempseram, poeticis literis non nisi ad ornatum reservatis.«

58 *Posteritati* § 3 (Petrarca 1955, S. 2). Vgl. zur Alterstypologie Boll 1913 und Binder/ Saiko 1999. Neben einem dreistufigen Modell zieht Petrarca auch andere Modelle heran, orientiert sich etwa an Isidor und der Hebdomadenlehre (*Etymologiae* XI 2, 1–7; vgl. die Anm. von Ricci in: Petrarca 1955, S. 4).



bezeichnet sich ausdrücklich als »Teil der Herde«: »vestro de grege fui autem«. Dies impliziert im Kontext christlichen Denkens auch das verlorene oder verirrte Schaf und nimmt das »stare nescio« vorweg, das die Erzählung insgesamt kennzeichnet, und das das Fragment am Ende im Wortlaut beschließt.

In *Posteritati* operiert Petrarca also mit dem oft durchgespielten Konzept der *mutatio*, der Lebenswende. Für den alten Petrarca, der hier schreibt, ist sie vollzogen, der junge Petrarca (zumindest derjenige bis zum Anfang der 50er Jahre) ist noch deutlich davon entfernt. *Posteritati* ist letztlich ein Text, der im humanistischen Entwurf Kohärenz zum Ausdruck bringt und zugleich im Verlauf der Zeit die *correctio* als sinnhafte und zentrale Figur des Lebens ausweist.

Aber nicht nur damit ist *Posteritati* anderen Texten Petrarca's verrechenbar. Der Brief bietet zahlreiche Anschlussstellen, um von hier aus zu einem Netz von Texten zu gelangen, die sich gegenseitig erhellen, deuten, verkomplizieren etc. *Posteritati* verweist auf andere Texte Petrarca's, mit der *Epistola* zitiert er sie, schreibt sie fort oder überlagert sie.<sup>59</sup> Ein Hinweis dafür: Petrarca selbst nennt parallele Briefstellen zu seiner *Epistola* – so z. B. zieht er in Bezug auf die Dichterkrönung vor allem das vierte Buch der *Familiars* mit den Briefen 4, 5 und 7, 8 heran. Dergestalt ist nicht nur die andere Briefsammlung Petrarca's aufgerufen, sondern der *Epistola* ist auch ein konzeptionell entgegengesetzter autobiographischer Entwurf hinterlegt. Denn das Programm der *Familiars* ist nicht der konsequente Ablauf *fallere – corripere – corrigere*, sondern die Dispersion. Diese Absicht unterstreicht Petrarca mehrfach, so zum Beispiel: »relaxat enim ab intentione illa rerum difficilium, que perpetua quidem frangit animum, intermissa delectat.«<sup>60</sup>

An dieser Stelle kann das bisher Behauptete resümiert werden und man kann die ersten Punkte einzeichnen, an denen das Cinquecento wieder ansetzen wird:

*Selbststilisierung*: Der Brief an die Nachwelt ist im Rahmen des petrarkischen Epistolars positionsäquivalent zu den Briefen an die antiken Dichter geplant. Petrarca gibt damit seiner Position als ›Vater des Humanismus‹ und als Dis-

59 Prägnant zusammengestellt sind die Intertexte bei Guglielminetti 1977, mit dem Fazit auf S. 140 in Bezug auf das ›Zusammenspiel‹ von *Secretum*, Mont-Ventoux-Epistel, *Seniles* (insbes. *Sen.* x 2, dem an Guido Sette gerichteten Lebensabriss) und dem *codice degli abbozzi* (= Vat. lat. 3196, Petrarca's ›Kladde‹ zum *Canzoniere*): »Si tratta [...] di direzioni di ricerca interiore che possono non solo coesistere, ma addirittura rincorrersi e sovrapporsi, sí che isolarle e presentarle parallelamente, come qui si è tentato di fare, al limite ha dell'arbitrario.«

60 *Fam.* I 1, 31 f., vgl. *Fam.* I 1, 18 f.: »[...] diversa invicem et adversa, in quibus non idem stilus, non una scribentis intentio, quippe cum pro varietate rerum varie affectus animus illa dictaverit, raro quidem letus, mestus sepe?« Dem anderen Programm der *Familiars* korrespondiert auch der prägnante Odysseus-Vergleich aus *Fam.* I 1, 21: Dem individuellen Schicksal ist auf unterschiedliche Weise Relevanz gegeben – einerseits durch die zentrale christliche Metapher der Herde (*Posteritati*), andererseits durch die antiken Irrfahrten (*Familiars*).

kursbegründer eine adäquate Form – immerhin ist dies ja auch das eine Lob, das er in der *Senile* XVII 2 an Boccaccio nicht zurückweist.<sup>61</sup> Petrarca stilisiert sich konsequent mit der *Epistola Posteritati* als antiker Schriftsteller, dessen Werk und Person aus seinen schriftlichen Zeugnissen rekonstruiert werden müssen – überall sind Bruchstücke verstreut, Aufgabe des Lesers ist es, sie zusammenzufügen. Dementsprechend behandelt ihn die »Nachwelt« und teilweise funktionieren Petrarca-Biographien immer noch nach diesem Leseschlüssel, den das Cinquecento erstmalig entwickelt.<sup>62</sup>

*Vervielfältigung von Sinnfiguren:* Inzwischen kann als gesichert gelten, dass Petrarca mehr als einen autobiographischen Entwurf vorlegt: *Posteritati* ist beispielsweise zeitlich parallel zu den *Familiars* konzipiert und ist – auch wenn wir die Eingriffe des anonymen Bearbeiters des 14. Jahrhunderts nicht mit Sicherheit identifizieren können – auf Zusammenhalt und Einheitlichkeit abgestellt. Die *Familiars*, die eine nicht einholbare Vielfalt des Lebens in den Mittelpunkt stellen, sind dagegen auf Aufspaltung, ja auf Aufspaltung angelegt.<sup>63</sup> Der Autor montiert diese Entwürfe gerade in ihrer Widersprüchlichkeit: Von heute aus gesehen vermag diese Struktur die Epochensignatur der Renaissance abzubilden.

*Conversione mancata:* Und noch ein Drittes soll in Bezug auf die *Epistola* festgehalten sein: Petrarcas Selbstaussagen, die klar gezeichnet sind und fragmentarisch bleiben, sind Diskontinuitätsaussagen. Sein Denken – so etwa auch im *Canzoniere* – kreist um eine Konversion, die immer wieder beschworen, deren Notwendigkeit stets beteuert, deren Imminenz unbezweifelt ist und deren Konkretion nichtsdestoweniger aufgeschoben scheint, wenn die *mutatio* nicht sogar auf unbestimmte Zeit in der Schwebelage gehalten wird.<sup>64</sup> Wenn Petrarca also gewissermaßen im spannendsten Moment abbricht und seinen Text im »stare nescius« enden lässt, wird deutlich, dass die anfangs mit starken Strichen gesetzte Sinnfigur, die sich im Rückbezug auf Antike und Christentum konstituiert, ein unsicherer Gegenstand ist, der weiterer Verhandlungen bedarf.

61 Vgl. Anm. 51.

62 Vgl. etwa die moderne Standard-Biographie zu Petrarca von Dotti (Dotti 1987). Bei Squarciafico findet sich der Ansatz dazu, vgl. z. B. »ut ex suis epistolis coniectari licet«, »ut ex epistolis eius [...] videri potest«, »ut abunde dimonstrant epistolae« (Solerti [Hg.] 1904, S. 352, S. 354 und S. 355). Voll entwickelt ist das Verfahren bei Gesualdo, vgl. seine »Luoghi«, Anm. 2.

63 Rico 2003 spricht z. B. im Plural von den »autobiografie del Petrarca«.

64 Im Grunde läuft auch Guglielminettis Untersuchung genau auf diesen Punkt zu (Guglielminetti 1977, S. 101–158): Nachdem er Petrarcas Abstand zu antiken (insbesondere stoischen) Modellen markiert hat und nachdem er ebenso bezeichnet hat, wie sich Petrarca zu Augustinus in (distanzierende) Relation setzt, bleibt als Ergebnis der Auseinandersetzung mit den Kontrast- und Differenzfolien die nie tatsächlich konkretisierte Konversion.

## Die *Epistola Posteritati* im Cinquecento

Während des Cinquecento finden sich Lebensbeschreibungen des Humanisten, Dichters und Moralphilosophen Petrarca meist in Verbindung mit Werken und Werkausgaben. Im Rahmen dieser Editionen wählen die Viten-schreiber aus der Aussagenfülle der *Epistola* vordringlich einzelne Schwerpunkte und bauen auf diese Weise Petrarca's Komplexität weitgehend wieder ab. Freilich sind damit die Aussagenfülle und die Aspektvielfalt nicht grundsätzlich aus der Welt – eher im Gegenteil: Die unterschiedlichen Ansätze, die alle – mit Recht – die *Epistola Posteritati* für sich in Anspruch nehmen, treten untereinander in einen Wettbewerb, dialogisieren und rivalisieren miteinander. Exemplarische Beispiele für das Gesagte, d. h. für die Situierung der Petrarca-Vita als Paratext einer Ausgabe, für Komplexitätsreduktion und agonale Züge, sind die unterschiedlichen Viten von Girolamo Squarciafico, Alessandro Vellutello und Giovan Andrea Gesualdo.<sup>65</sup> Der erste setzt eine Vita auf, die die *Opera omnia*, Basel (1554/1581) einleitet; der zweite verfasst die Vita, die der cinquecentesken *Canzoniere*-Ausgabe mit den höchsten Auflagezahlen zugrundeliegt; der dritte zeichnet für die angesehenste Ausgabe des *Petrarca volgare* im 16. Jahrhundert verantwortlich, integraler Teil von Gesualdos Reputation ist auch seine Petrarca-Vita. Bevor sie aber auf den Plan treten, soll noch eine ›Etappe‹ im ausgehenden Trecento exemplarisch verdeutlichen, wie die spätere Entwicklung der Petrarca-Vita von statten geht. Dafür steht Pier Paolo Vergerio ein.

Pier Paolo Vergerio

Pier Paolo Vergerio nutzt die *Epistola Posteritati*, um 1396 eine Einführung für die Erstausgabe der *Africa* zu schreiben.<sup>66</sup> *Posteritati* bietet sich für dieses Vorhaben insofern besonders an, da der Brief die *Africa* unter allen Werken bevorzugt behandelt: Die zentrale und ausführliche Passage, die der *laurea* ge-

65 Die Viten zitiere ich nach der Ausgabe Solerti (Hg.) 1904, die cinquecentesken Drucke dazu kontrastiv im Abgleich. Solertis Sammlung umfasst 32 Dante-Viten, 31 Petrarca-Viten und 16 Boccaccio-Viten, erlaubt also einen kommoden Zugriff auf und Überblick über die Viten-schreibung bis ins 17. Jahrhundert, enthält aber »materiali errori tipografici«; vgl. die mit der Angabe »V.R.« (verm. Vittorio Rossi) veröffentlichte Rez. (V.R. 1905), S. 207. Vgl. ebenso auch Enenkel 1998, S. 248, Anm. 23 in Bezug auf die von Vergerio verfasste Vita.

66 In einigen Kodizes trägt die so erstellte Vita von Vergerio den Titel »De vita moribus et doctrina«, in anderen »Sermo de publicatione Africae«. Vergerio ist hier zitiert nach Solerti (Hg.) 1904, S. 294 – 302. Die Unterschiede zwischen Vergerio und Petrarca sind bei Carrara 1959, S. 42 – 58 und S. 71 ff. dokumentiert. Ein Beispiel für den umgearbeiteten Text der *Epistola* bei Vergerio in Anm. 89. Eine Liste der MSS der von Vergerio verfassten Petrarca-Vita bei Enenkel 1998, S. 248, Anm. 23.

widmet ist, ist eingefasst von der Beschreibung, unter welchen Umständen Petrarca sein Epos konzipiert und wie er es nach der Dichterkrönung fortführt. Die *Africa* – historischer Grund für den Lorbeer – ist diskursiv also um diesen herumgelegt. Vergerio bringt überdies für die Genese der *Africa* eine (ansonsten unbekannte) Marginalie Petrarca bei:

In ea [= *Epistola Posteritati*] siquid ad marginem (nam dudum illius manum notissimam habeo) ita scribit: Raro unquam pater aliquis tam moestus filium unicum in rogum misit, ut ego librum illum [= *Africa*], quem multo labore mihi genueram. Et si scias, quisquis hec legis, quanto id fecerim dolore, et – heu – omnes labores meos eo in opere perditos acriter tecum volvas, vix ipse lachrymas contineas.<sup>67</sup>

Aufs Ganze gesehen folgt Vergerio für seine Einführung dem Wortlaut von *Posteritati*, wo immer es möglich ist; er adaptiert den Text freilich für seine Zwecke, indem er ihn von der ersten zur dritten Person umwandelt. Vom Eingriff bei der Personaldeixis abgesehen ist zweierlei an seinem Umgang mit *Posteritati* bemerkenswert: Zum einen löst er die originale *dispositio* auf und zieht die Schilderung der Ereignisse auf die erste Stelle vor, auf die ein »abgespecktes« Charakterbild des Dichters folgt.<sup>68</sup> Die Lebensbeschreibung ist somit nicht mehr reflexiv eingebettet, sondern weist einen Abschnitt oder besser eine Appendix auf, die Zusatzinformationen enthält und die Gelegenheit für Ergänzungen bietet. Dieses Vorgehen Vergerios hat Modellcharakter; alle humanistischen Biographien, die sich auf *Posteritati* stützen, stellen in seiner Nachfolge das Charakterportrait nach und greifen der neuen Funktion gemäß in den Text der »mores« oder »costumi« mehr oder weniger deutlich ein.

Der zweite zukunftsweisende Eingriff Vergerios betrifft Laura, die Herrin des *Canzoniere*: In der *Epistola Posteritati* werden Texte im *volgare* nicht erwähnt; die Vacluse wird nur als Ort der lateinischen Texte aufgerufen. Demgemäß findet sich im Brief keine Angabe zur *donna* des Dichters.<sup>69</sup> Doch nachdem der volkssprachliche *Canzoniere* im Quattrocento mehr und mehr in eine zentrale Stellung eingerückt und im Cinquecento als Dreh- und Angelpunkt des Ge-

67 Solerti (Hg.) 1904, S. 300, vgl. ebenso Enenkel 1998, S. 248 mit Anm. 24.

68 Als Folge dieser Umstellung wurde die Form lange als nicht intendiert, sondern – auch aufgrund des fragmentarischen Charakters der *Epistola* – als zufällige oder Verlegenheitslösung verstanden; vgl. die Skizze der Forschungsdiskussion bei Enenkel 2008, S. 85 und Wilkins 1978, S. 286. Carrara 1959, S. 72, beurteilt die Inversion als mittelalterlich: »segundo il canone medievale«; Vergerio hebt Petrarca's Modernität ein Stück weit auf.

69 Vgl. Petrarca 1955, S. 12; der im *Canzoniere* so ausschlaggebende Karfreitag ist in der *Epistola* beispielsweise als Tag der Distinktion mit der *Africa* verbunden: »Illis in montibus vaganti, sexta quadam feria maioris hebdomade, cogitatio incidit, et valida, ut de Scipione Africano illo primo, cuius nomen mirum inde a prima michi etate carum fuit, poeticum aliquid heroico carmine scriberem – sed, subiecti de nomine, Africe nomen libro dedi« (*Posteritati* § 26, Petrarca 1955, S. 12).

samtwerkes betrachtet wird, verwundert dieser Umstand die Leser.<sup>70</sup> Nichtsdestoweniger bietet die *Epistola* einen Ansatzpunkt, der Brief enthält nämlich einen Satz, der die elementare *mutatio* mit dem *amore* verbindet. Dieser Satz wird in der Folge stets auf Laura bezogen:

Amore acerrimo sed unico et honesto in adolescentia laboravi, et diutius laborassem nisi iam tepescentem ignem mors acerba sed utilis extinxisset.<sup>71</sup>

Vergerio hängt nun in diesen Satz eine Bemerkung folgenden Inhalts ein: Es handele sich bei der geliebten Frau um Laura, deren Name nicht zuletzt ausschlaggebend für Petrarcas Liebe gewesen sei, und die er in seinen Gedichten gefeiert habe, wobei er den mit der Dichtung verbundenen Lorbeer nicht minder geliebt habe als die Dame.

Amore acerrimo, sed unico et honesto in adolescentia laboravit. Cui et honestas amatae mulieris et nomen causam praebuit, quae Laurea dicta est, tot carminibus celebrata, eo quod nihil magis poetae videretur quam lauream amare, laborassetque huius amore diutius, nisi tepescentem iam ignem mors acerba sed utilis extinxisset. Libidinum autem [...] <sup>72</sup>

Damit – indem Vergerio dem *amore* in Petrarcas Satz nicht nur einen Namen zuweist, sondern auch eine Auslegung der Laura einfügt – ist die Stelle in den Bearbeitungen der *Epistola Posteritati* bezeichnet, an der die weiteren Diskussionen ansetzen. Zum einen wird im Cinquecento in der Nachfolge Vergerios stillschweigend korrigiert, dass Petrarca Lauras Namen in *Posteritati* nicht nennt. Ferner ist hier der Grundstein für eine neue Untergliederung der Vita gelegt: Bei vertauschter Reihenfolge der originalen Partien *mores* und *vita* beginnt die Lebensbeschreibung nun überwiegend mit dem Referat der Ereignisse.

70 Als ein (spätes) Beispiel unter romantischen Vorzeichen kann Foscolos Aussage gelten: »He does not even mention it [= the lyric poetry which he had addressed to Laura] in his Letter to Posterity, though, if it had not been for this very poetry, the other literary merits of this great man would not have been remembered with so much gratitude.« (Foscolo 1833, S. 55).

71 *Posteritati* § 7 (Petrarca 1955, S. 4).

72 Solerti (Hg.) 1904, S. 298; vgl. auch Handschin 1964, S. 15 f. Im Grunde rückt Vergerio hier die *donna*, die Lorbeerkrone und die *libido* nah zusammen (und löst gerade mit der Verbindung *Laura-lussuria* weitere Diskussionen aus); bei Petrarca folgt auf den »amore«: »Libidinum me prorsus expertem dicere posse optarem quidem, sed si dicam mentiar. Hoc secure dixerim: me quanquam fervore etatis et complexionis ad id raptum, vilitatem illam tamen semper animo execratum.« (*Posteritati* § 7, Petrarca 1955, S. 4). – Der Name Lauras fällt freilich schon bei Boccaccio, die allegorische Deutung Lauras ist mit Vergerio vergleichbar: »Libidine sola aliquid non victus in totum, sed multum potius molestatus; sed si quando ipsum contingit succumbere, iuxta mandatum Apostoli, quod caste nequivit explere, caute peragendo complevit. Et quamvis in suis quampluribus vulgaribus poematibus, in quibus perlucide decantavit, se Laurettam quandam ardentissime demonstravit amasse, non obstat nam prout ipsemet bene puto, Laurettam illam allegorice pro laurea corona quam postmodum est adeptus, accipiendam existimo.« (Boccaccio 1992, S. 908).

In einem zweiten Teil (denn der untersuchte Satz ist Ausgangspunkt der Ge-wissenserforschung in Fragen der *luxuria* und gehört zu den nach hinten verschobenen *mores*) finden sich dann Angaben zu Laura. Dieser Teil öffnet sich in der Folge zunehmend auf weitere Beiträge. An Stelle der ursprünglichen Funktion einer reflexiven Charakterschilderung ermöglicht der immer auto-nomer werdende, zweite Teil Modifikationen und Einschübe, später sogar einen weiteren Schwerpunkt neben Petrarca's Vita.

### Girolamo Squarciafico

Girolamo Squarciafico's Petrarca-Vita ist erstmals in den beiden Venezianer Ausgaben der *Opera latina* enthalten, die 1501 und 1503 in der Lagunenstadt gedruckt werden. Gute 50 Jahre später wird die Vita – ohne dass sie noch einmal überarbeitet worden wäre – in die Basler Ausgaben, die Henric Petri ediert, übernommen.<sup>73</sup> Squarciafico, der aus Alessandria stammt, kommt vermutlich über den Mailänder Humanisten Francesco Filelfo mit Petrarca's Werk in Kontakt. Filelfo hatte als Auftragsarbeit des Mailänder Herzogs Filippo Maria einen Kommentar zum *Canzoniere* begonnen; er sah indes mit dem Tod des *signore* am 13.08.1447 keine Veranlassung mehr, sich weiter mit einer allem Anschein nach ungeliebten Aufgabe zu plagen – seine Arbeit endete mit den *sposizioni* zu RVF 136 »Fiamma dal ciel«. <sup>74</sup> Wenn Squarciafico dann den Kommentar zum *Canzoniere* fortsetzt und fertigstellt, den Filelfo abgebrochen hatte, ist eine Empfehlung des berühmten Humanisten nicht unwahrscheinlich. Denn Squarciafico und Filelfo verbindet eine lose Freundschaft, sie ist dokumentiert etwa durch kurze, familiäre Nachrichten aus dem Jahr 1472, als sich Squarciafico

73 Die zweibändige Venezianer Ausgabe der *Opera* Petrarca's erscheint 1501 bei Andrea Torresano und Simone da Lovere: *Librorum Francisci Petrarche impressorum annotatio*. Squarciafico's Vita eröffnet den Band 2: *Vita Petrarche edita per Hieronymum Squarzaficum Alexandrinum*, fol. †<sub>2</sub><sup>v</sup>-†<sub>4</sub><sup>v</sup>. Die zweite Venezianer Ausgabe der *Opera* erscheint 1503 bei Simone Bevilacqua, auch sie ist zweibändig: *Librorum Francisci Petrarche impressorum annotatio*. Squarciafico's Vita leitet 1503 den ersten Band ein: *Vita Petrarche edita per Hieronymum Squarzaficum Alexandrinum*. In der Basler Ausgabe der *Opera omnia* eröffnet die Vita ebenfalls Band 1: *Vita Francisci Petrarcae V. C. per Hieronymum Squarzaficum Alexandrinum, ad Petrum Contarenum Venetum Patricium scripta*, in: Petrarca 1554/ 1965, fol. ††<sub>3</sub><sup>v</sup>-††<sub>6</sub><sup>v</sup>.

74 Begonnen hat Filelfo den Kommentar zum *Canzoniere* vermutlich 1444: In RVF 8, »A pie de' colli« erwähnt Filelfo den Tod Leonardo Brunis (09.03.1445). Dass Filelfo seinen *Canzoniere*-Kommentar weitgehend missachtet, zeigt sich, wenn er danach gefragt wird: Der Humanist bescheidet etwa dem Bischof von Aleria am 13.02.1470, dass er weder ein Exemplar seines Kommentars besitze, noch wisse, wo man eines erhalten könne. Nichtsdestoweniger schätzen und kopieren die Zeitgenossen den Kommentar, vgl. Viti 1997, S. 621 f.

in Mailand aufhält.<sup>75</sup> In den Komposit-Kommentar, der hier entsteht und der bis 1525, bis zur Arbeit Alessandro Vellutellos, einen unangefochtenen Platz als Standardkommentar zu den *Rime* Petrarcas behaupten kann, schreibt Squarciafico im übrigen auch ein Fragment einer eigenen Liebesgeschichte ein. *RVF* 183 »Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide«, mit dessen Incipit Petrarca die Macht Lauras erweist, kommentiert Squarciafico mit den Worten: »Et questo ho approvato io con la mia Epirotina, la quale con quello suo dolce parlare ma [...] preso per tale modo che anchora non me ne sono saputo sogliere [sic]«. <sup>76</sup>

Squarciafico ist – abgesehen von der Teilkomentierung des *Petrarca volgare* – viel im Druck- und Verlagswesen beschäftigt. Sein Landsmann Ghilini lobt ihn für diese Tätigkeit umfassend, ungeachtet dessen sind aber wenig Spuren davon erhalten.<sup>77</sup> Gesichert ist, dass Squarciafico mehrfach Viten verfasst. So lassen sich neben der lateinischen Petrarca-Vita eine Boccaccio-Vita im *volgare* und eine lateinische des Flavius Josephus belegen. Grundsätzlich bemerkt Squarciafico dazu, dass »sine vita, sine titulo, sine elogio« ein Werk nicht veröffentlicht werden dürfe.<sup>78</sup>

In dieser Weise handhabt er auch seine Petrarca-Vita, die dank ihrer Position in den Basler *Opera omnia* eine der meistgelesenen überhaupt ist. Beurteilt wird sie freilich vor allem ab dem 19. Jahrhundert sehr unterschiedlich.<sup>79</sup> Dies dürfte in Machart und Gestus der Vita begründet sein: Sie ist eher einem Ideal der *sprezzatura* und *familiarità* unterstellt und nicht so sehr mit einem historiographischen Schreiben verrechenbar, wie man es für die Vitenschreibung im Allgemeinen und in der Nachfolge Petrarcas im Speziellen erwarten könnte.

75 Zitiert bei Quarta 1905, S. 287. Zu Squarciafico – vgl. abgesehen von Quartas Studie, insbes. S. 280 ff. – vgl. auch Allenspach/ Frasso 1980.

76 Filelfo/ Squarciafico 1522, fol. LXXV<sup>r</sup> (*RVF* 183, in der Zählung Squarciaficos »Sonetto CLIII.«).

77 Vgl. Ghilini 1647, S. 127 f.: »Espose con gran diligenza, e chiarezza alcuni autori così Greci come Latini, ne' quali fece molte Osservazioni di varia e vaga dottrina ripiene: corresse anco l'Istoria di Plinio, nella quale si vedevano molti, e gravi errori, & il medesimo fece nel libro del Antichità, e della Guerra Giudaica di Giuseppe Hebreo, havendola alla perfezione, che hoggidi si vede, benissimo ridotta; e scrisse parimente con ottimo & eloquente stile la Vita di quell'Autore: tradusse in Latino alcuni Scrittori Greci: & altre sue bellissime fatiche vanno attorno stampate, le quali insieme con le suddette viveranno immortalmente, e faranno per conseguenza il nome del Squarciafico immortale.«

78 Die Boccaccio-Vita bildet das Nachwort zu der von Squarciafico herausgegebenen Ausgabe des *Filocolo*: »Vita di Messer Iohanne Boccatio (sic!) composta per Hieronymo Squarzafico de Alexandria«, in: Boccaccio, G., *Philocolo volgare*, hrsg. v. G. Squarciafico, Venezia: Donnino Pinzi 1503, fol. xcvi<sup>v</sup>-xcviii<sup>v</sup>. Die Josephus-Vita in: Flavius Iosephus, *Iosephi [...] de bello iudaico* in libros septem prologus per Ruffinum aquilensem traductos [*De bello Judaico*], Venezia: Rinaldo da Nimega [Raynaldo di Novimaggio] 1481, zitiert nach Quarta 1905, S. 286, dort auch der Vermerk zu den notwendigen Parerga einer Ausgabe.

79 Dionisotti 1974, S. 90 verurteilt sie z. B. als »contributo inevitabilmente mediocre di un Girolamo Squarzafico«; Carrara 1959, S. 98 ff., betont dagegen ihre Popularität.



Formal ist die Vita zunächst einmal als Widmungsbrief an Pietro Contareno adressiert. Er ist direkter Ansprechpartner für den Lebenslauf des Dichters: »Haec sunt, mi Contarene dignissime, quae de vita eximii nostri Petrarchae habere potui.«<sup>80</sup>

Squarciafico informiert darüber hinaus den Empfänger auch über seine aktuelle Situation, übermittelt persönliche Daten an den Venezianer Patrizier. Geschrieben worden sein soll der Brief nämlich auf der Reise von Zypern nach Italien. Dabei wird das Schiff im Golf von Antalya von Piraten überfallen, Squarciafico wird ausgeraubt. Diese Erfahrung macht er im Übrigen mehr als einmal: Es beraubt ihn auch französische Soldateska unter der Führung des *signore* di Perugia, des *condottiere* Giampaolo Baglioni.<sup>81</sup>

Mit dieser Einbettung der Vita im freundschaftlichen Brief stimmt der Stil des Gesamttextes überein. Squarciafico schreibt im Ton des vertrauten Gesprächs, dies liest sich etwa wie folgt: »Sed prius faceta, et hercle vera, mihi narrata ab illo dignissimo et doctissimo viro Jacobo Zeno, olim episcopo patavino, referam.«<sup>82</sup> Vor allem »erzählt« er also das Leben Petrarca's – seine Vita weist starke Züge novellistischen und anekdotischen Erzählens auf. Eine besondere Begebenheit in der Jugend Petrarca's ist beispielsweise die Auseinandersetzung mit Cino da Pistoia, die Squarciafico nach der Maßgabe des *motteggiare* gestaltet: Petrarca studiert in Bologna bei Cino. Der Lehrer muss jedoch feststellen, dass sein Schüler kaum Interesse für die Rechte aufbringt, sondern diese zugunsten der Dichtung vernachlässigt und macht ihm Vorhaltungen. An diesem Punkt referiert Squarciafico eine Verteidigungsrede des temperamentvollen, jungen Dichters, die mit den Worten anhebt: »»Studium in quo me hortaris, servile officium reputo [...]«<sup>83</sup>

Einem solchen Charakter von Zitat und Montage entsprechend fährt Squarciafico fort. Seine Gewährsleute sind zahlreich: Squarciafico beruft sich zum ersten auf die Briefe Petrarca's, »ut ex suis epistolis coniectari licet«, und setzt Auszüge aus dem Proömium der *Familiars* (*Fam.* I 1.22 – 24), aus der *Senile* xvi

80 Solerti (Hg.) 1904, S. 359; Petrarca 1554/ 1965, fol. ††6<sup>v</sup>.

81 Solerti (Hg.) 1904, S. 359: »Has lucubrationes, quas inter tot meas tribulationes et angustias scripsi, sicut ille qui a maris latronibus in mari Pamphylio, Perugia Buscaglino duce qui olim Cantabri ducebantur, cum e Cypro versus Italiam navigarem, ab omnibus quae possederam, spoliatus existo, et nunc ab effera gente Gallorum bis factus sum praeda, tibi quales sunt mitto, rogans cum ab occupationibus fiscalibus, quibus in dies iussu serenissimi Ducis detineris, vacaveris, ac etiam post quotidianos civilium defensionunquae forensium labores, quos ob tuam peritiam, bonitatem, iustitiam et doctrinam exeres, ut oppressos erigas et adiuves, quanta sit tua aequitas et iustitia ab omnibus cognoscitur.«

82 Solerti (Hg.) 1904, S. 355. Petrarca 1554/ 1965, fol. ††5<sup>v</sup>.

83 Solerti (Hg.) 1904, S. 349; Petrarca 1554/ 1965, fol. ††3<sup>v</sup>. Die Petrarca-Rede, fast eine Invektive gegen die Juristen, ist im Wesentlichen aus Zitaten aus Bruni-Briefen montiert (Handschin 1964, S. 37 ff., Anm. 139).



1, aus *Fam.* iv 9 an Giovanni Colonna und aus der *Epistola metrica* II 16 in der Vita zusammen.<sup>84</sup> Darüber hinaus benennt er eine Schar illustrierer Humanisten als seine Quellen: Pier Paolo Vergerio, Sicco Polenton, Leonardo Bruni, Coluccio Salutati, Giuseppe Brivio und Pier Candido Decembrio.<sup>85</sup> Ihre Aussagen zu Petrarca liegen Squarciafico teils mündlich, teils schriftlich vor; insgesamt bevorzugt er – selbstgewiss und die Bekanntschaft betonend –, sich auf ein persönliches Gespräch zu berufen. In dieser Art lüftet er, gestützt auf die Aussage Pier Candido Decembrios, das Geheimnis um die Herkunft Francescas, der unehelichen Tochter Petrarcas. Deren Mutter, eine »Sommerliebe« Petrarcas (»aestivis temporibus [...] amore«),<sup>86</sup> stamme aus dem Adel Paduas, aus der Familie der Beccaria; Ort der heimlichen Treffen sei eine Villa auf dem Land bei Garegnano gewesen:

Ex qua muliere illam generavit haud compertum est, ni fuisset id, quod orator clarissimus et historicus facundissimus Candidus December mihi narravit, cum de eo Ferrariae semel loqueremur. Magna consuetudo cum viro illo mihi fuit: dicebat audivisse a patre suo [...]<sup>87</sup>

Verantwortung übernimmt Squarciafico freilich für all dies nicht: »Sed de hoc veritas apud suum remanet auctorem.«<sup>88</sup>

84 Solerti (Hg.) 1904, S. 352; Petrarca 1554/ 1965, fol. ††4<sup>v</sup>. Zu den Briefen im Einzelnen vgl. Solerti (Hg.) 1904, S. 348 (*Fam.* I 1, 22–24); ebd., S. 350 (*Seniles* xvi 1); ebd. S. 352 (*Fam.* iv 9, 1); ebd., S. 354 (*Epistole metricae* II 16; Squarciafico nennt als Adressaten allerdings Boccaccio, nicht Barbato da Sulmone).

85 Vgl. den »Nachweis« am Schluss von Squarciaficos Vita: »Haec enim sunt, mi Contarene dignissime, quae de vita eximii nostri Petrarchae habere potui. Scias velim nihil me temere scripsisse: secutum enim sum Paulum Vergerium, Cicchum Pollentanum, Leonardum Aretinum et Philephum, et nostri auctoris scripta quam potui.« (Solerti [Hg.] 1904, S. 359; Petrarca 1554/ 1965, fol. ††6<sup>v</sup>). Coluccio Salutati, Giuseppe Brivio und Pier Candido Decembrio nennt Squarciafico im vorherigen Text. (ebd., S. 353, S. 356 bzw. S. 357). Eine Petrarca-Vita von Filelfo ist nicht bekannt – sie mag verloren sein oder auch nie geschrieben worden sein; aus seinem Kommentar (vor allem zu RVF 105, »Mai non vo' più cantar«) übernimmt Squarciafico vor allem zwei Anekdoten: Mit der ersten – eher poetologisch gelagerten – diskutiert Squarciafico eine Ehe zwischen Petrarca und Laura, die der Papst stiften wollte und die Petrarca ablehnte, um seine Inspiration nicht zu verlieren. Die zweite – mit kirchenkritischen Tönen – zeigt einen verliebten Papst, der Petrarcas Schwester nachstellt und die Brüder Petrarca und Gherardo als Kuppler in Anspruch zu nehmen versucht. Petrarca lehnt ab (auch den als Gegenleistung gebotenen Kardinalshut), Gherardo ist weniger standhaft und führt die Schwester dem Papst zu, bereut aber und zieht sich für immer ins Kloster zurück. (Filelfo/ Squarciafico 1522, fol. LIII<sup>r-v</sup>/Solerti [Hg.], S. 353 f.).

86 Solerti (Hg.) 1904, S. 357; Petrarca 1554/ 1965, fol. ††6<sup>r</sup>. Squarciafico weiß zusätzlich noch von einem »rusticus vir« zu berichten, der nach Aussage des Bischofs Jacobo Zeno in Petrarcas Grab bestattet werden wollte; der Bischof lehnte ab, obwohl ihm viel Geld geboten wurde und ließ, damit das Beispiel nicht womöglich Schule machte, den Namen des Betroffenen auslöschen. Solerti (Hg.) 1904, S. 355 f.; Petrarca 1554/ 1965, fol. ††5<sup>r</sup>.

87 Solerti (Hg.) 1904, S. 357; Petrarca 1554/ 1965, fol. ††6<sup>r</sup>.

88 Solerti (Hg.) 1904, S. 357; Petrarca 1554/ 1965, fol. ††6<sup>r</sup>. Das Gespräch mit Pier Candido

Was nun die *Epistola Posteritati* betrifft, kennt Squarciafico sie ebenso wie ihre Bearbeitung durch Vergerio. Er bevorzugt freilich die von Vergerio adaptierte Version und führt »ut Paulus Vergerius ait« für einen großen Teil der Aussagen an, die ursprünglich aus der *Epistola Posteritati* stammen.<sup>89</sup> Der Grund für die Ablendung der Originalfassung mag folgender sein: Squarciafico, der die grobe Zweiteilung in einen *vita*-Teil und einen nachgestellten *mores*-Teil respektiert,<sup>90</sup> erhält das humanistische Profil des Dichters und akzentuiert die Stellung Petrarcas als Gründervater des Humanismus – inzwischen sind solche Aussagen über Petrarca auch zum rekurrenten Topos geworden: »qui litteras latinas per mille annos sopitas ad nos revocaverit«. <sup>91</sup> Diese Bilanz ist aber bei Squarciafico – wie jeder einzelne Lebensabschnitt auch – mehrfach anekdotisch umrankt: Er lässt sich etwa den Negromantie-Prozess nicht entgehen, der Petrarca vermeintlich drohte, nur weil dieser sich – wie in *RVF* 7 beschrieben – den *studia humanitatis* und vor allem der Dichtung widmete.<sup>92</sup> Die Sinnfigur, die die *Epistola* ebenso wie das humanistische Programm auszeichnet, stellt Squarciafico unter solchen Umständen komplett zurück. Von einer *mutatio vitae* ist niemals die Rede. Petrarca ist eine Ausnahmegehalt und Wegbereiter der Späteren; hierin erschöpft sich sein Leben, das aufregend, aber ohne exemplarische Funktion ist.

#### Alessandro Vellutello

Vellutello organisiert die Lebensbeschreibung Petrarcas dahingehend neu, dass er eine Doppelvita vorlegt: zunächst die Lebensbeschreibung von Petrarca, für die er zahlreiche historiographische Texte sichtet,<sup>93</sup> danach folgt diejenige von

---

Decembrio, Sekretär und Diplomat im Dienst von Filippo Maria Visconti, müsste (wie größere Teile der Materialsammlung Squarciaficos) in den 70er Jahren des Quattrocento stattgefunden haben: P. C. Decembrio stirbt 1477.

89 Vgl. den Nachweis bei Handschin 1964, S. 40 mit Anm. 140. Zum Verfahren vgl. Solerti (Hg.) 1904, S. 350: »non quasi sub domino sed sub patre, imo ne id quidem, sed cum fratre amantissimo, imo mecum et propria mea in domo fui« (= Petrarca, *Posteritati* § 20); »non quasi sub domino sed sub patre, imo ne id quidem, sed cum fratre amantissimo, imo *secum et in domo eius propria fui*« (Vergerio, *Sermo*, Solerti [Hg.] 1904, S. 295).

90 Squarciafico erzählt zunächst das Leben in großen Schritten, danach setzt er Schlaglichter beim Charakter Petrarcas: »Nunc ad mores, ut diximus, veniamus.« (Solerti [Hg.] 1904, S. 356; Petrarca 1554/ 1965, fol. ††5<sup>v</sup>).

91 Solerti (Hg.) 1904, S. 348; Petrarca 1554/ 1965, fol. ††3<sup>f</sup>.

92 Solerti (Hg.) 1904, S. 355; Petrarca 1554/ 1965, fol. ††5<sup>v</sup>.

93 Namentlich führt Vellutello Bernardo Illicino, Girolamo Squarciafico, Antonio da Tempo, Francesco Filelfo und Bernardo Corio auf (über Squarciafico kann Vellutello zudem auf einen großen Teil der lateinischen Tradition zugreifen) und würdigt diese Lebensbeschreibungen des Laura-Dichters kritisch (Petrarca 1525, fol. AA,<sup>v</sup>/Solerti [Hg.] 1904, S. 361).

Laura, die allerdings vor allem in einer Art von Zirkelschluss erstellt ist. Alle Informationen zur Dame leitet Vellutello aus den Texten des Dichters, hauptsächlich aus dem *Canzoniere* ab und unterlegt sie daraufhin den Gedichten als Ausweis einer vorgängigen Lebenswirklichkeit. Ergänzt werden die beiden Viten noch durch eine Karte der Vacluse, die im 16. Jahrhundert international Karriere macht und in zahlreiche andere Ausgaben eingeht.<sup>94</sup> Mit dieser Strukturierung lässt Vellutello die *Epistola Posteritati* weit hinter sich, die nichtsdestoweniger auf andere Weise lektüreleitend auf seine Petrarca-Vita wie auf seine *Canzoniere*-Interpretation einwirkt. Nicht umsonst weist der Kommentator der *Epistola* eine herausragende Stellung zu, indem er sie als den ersten Referenztext für eine Petrarca-Vita benennt.<sup>95</sup>

Denn Vellutello, der den am weitesten verbreiteten Petrarca-Kommentar überhaupt vorlegt, komplettiert in seiner Lebensbeschreibung – die sich letztlich über den gesamten Kommentar der *Rime* erstreckt und diesen fundiert – vor allem die von Petrarca im Brief an die Nachwelt unvollendet gelassene Sinnfigur. Dafür zieht der Kommentator zuallererst im Einleitungsteil die von Petrarca verschlungenen Fäden wieder auseinander und refunktionalisiert die Gliederung in »vita« und »costumi«. In der *Vita*, genau gesagt: in der Abfolge der Ereignisse in Petrarca's Leben konzentriert er sich auf den Dichter des *Canzoniere* – er ist der Humanist *par excellence* und zu Recht mit dem Lorbeer gekrönt. Ganz wie in der *Epistola* nimmt die *laurea* als weithin sichtbares Zeichen für den Beginn der Renaissance einen zentralen Platz im ersten Abschnitt der Lebensbeschreibung ein. In den *Costumi* fokussiert Vellutello hingegen den alten Petrarca, dessen Ziel sich in einer christlichen, d. h. monastisch-asketischen Lebensführung ausmachen lässt:

Haveva in costume di digiunare tre giorni de la settimana, e 'l sabbato sempre in pane & acqua solamente. Era di brevissimo sonno. Levava sempre a mezzanotte a laudare Iddio prima, e poi a dar opera a suoi studi.<sup>96</sup>

94 Vellutello's Petrarca-Vita erscheint erstmals im Rahmen seiner Ausgabe des *Petrarca volgare* von 1525: Vellutello 1525, [Karte der Vacluse; ohne Titel], fol. AA<sub>4</sub><sup>v</sup>-AA<sub>5</sub><sup>r</sup>; »Vita et Costumi del Poeta«, fol. AA<sub>7</sub><sup>v</sup>-BB<sub>2</sub><sup>r</sup>; »Origine di Madonna Laura con la Discriptione di Valclusa et del luogo ove il Poeta di lei a principio s'innamoro«, fol. BB<sub>2</sub><sup>r</sup>-A<sub>1</sub><sup>r</sup>. Überarbeitet hat Vellutello die Viten und die Karte 1528 (Vellutello 1528, [Karte der Vacluse; ohne Titel], fol. AA<sub>4</sub><sup>v</sup>-AA<sub>5</sub><sup>r</sup>; »Vita e costumi del Poeta«, fol. AA<sub>6</sub><sup>v</sup>-AA<sub>8</sub><sup>v</sup>; »Origine di Madonna Laura con la Descriptione di Valclusa e del luogo ove il Poeta di lei s'innamoro«, fol. BB<sub>1</sub><sup>r</sup>-BB<sub>3</sub><sup>v</sup>). In der Fassung der Ausgabe von 1550 werden alle drei Komponenten dann in andere Petrarca-Ausgaben übernommen. Solerti (Hg.) 1904, S. 361 ff. veröffentlicht die Fassung der einleitenden Viten von 1550.

95 Vellutello 1525, fol. AA<sub>7</sub><sup>v</sup>/Solerti (Hg.) 1904, S. 361: »La vita & costumi di Messer Francesco Petrarca, furon da lui medesimo, fino a certo tempo, in una sua epis.[tola] ad posteritatem intitolata, sommariamente scritti.« (Beginn der *Vita* bei Vellutello).

96 Vellutello 1525, fol. BB<sub>2</sub><sup>r</sup>/Solerti (Hg.) 1904, S. 367. Vellutello orientiert sich mit dieser Charakterdarstellung des alten Petrarca – die keinen Rückhalt in der *Epistola Posteritati* hat

Nachdem diese beiden Fixpunkte etabliert sind, kann sich Vellutello der zeitlichen und logischen Lücke zuwenden, die zwischen den beiden Teilen der Lebensbeschreibung Petrarcas besteht, und die seine Variante ebenso konserviert wie die originale *Epistola Posteritati*. Wann und unter welchen Umständen die Wende stattgefunden hat, lagert Vellutello in den Kommentar zu den Gedichten des *Canzoniere* aus. Er kann dies tun, da er Leben und Werk deckungsgleich aufeinander bezieht. Vellutello begründet alle Gedichte des *Canzoniere* biographisch und führt sie jeweils auf diejenigen Lebensumstände des Dichters zurück, die er – sei es in der Vita, sei es im Kommentar – als erklärungsmächtig einstuft. Vellutello, der ja auch – obwohl er das Manuskript Petrarcas *Vaticanus latinus* 3195 eingesehen hat<sup>97</sup> – den *ordinamento* des *Canzoniere* grundlegend umstellt, betrachtet die Gedichte als Dopplung der Ereignisse des Lebens.

Insofern ist es für ihn problemlos, im Kommentar den Grundstein für die *mutatio* zu legen, die dann tatsächlich am Ende des *Canzoniere* stattfindet: Petrarca wird zunächst in Form einer *visio* von einer Stimme zur Ordnung gerufen – dies erläutert Vellutello bei RVF 54, »Perch'al viso d'Amor portava insegna«. Das Madrigal erhält bei ihm die Nr. 110 und erscheint in die Mitte des ersten Teils des *Canzoniere* gerückt, das heißt zugleich, in etwa in das Jahr 1338. Die Ereignisse finden damit ein Jahr vor dem 35. Lebensjahr des Dichters, der Lebensmitte Petrarcas statt.

Onde hora in questa morale Stan. mostra qual fosse la cagione, ch'egli prima a tal vita si diede, e come lungo tempo havendo in quella perseverato, che ultimamente riconosciuto l'error suo, se n'era ritratto.<sup>98</sup>

Petrarca versagt sich dem Aufruf nicht, auch wenn ihm zunächst aus schlechter Gewohnheit und Mangel an Übung noch Rückschläge drohen. Ein lang praktizierter Habitus ist nicht leicht zu besiegen; Petrarca schwankt, entscheidet sich aber schließlich doch für die Seite der *temperantia* und gegen die *intemperantia*. Vellutello begreift also Tugend und Laster als *habito virtuoso* und *habito vitio-*

---

– vor allem an der Leichenrede, die der Augustiner-Eremit Bonaventura Badoer für Petrarca hielt.

97 Vellutello hat Vat. lat. 3195 eingesehen, als sich er sich dieses Manuskript des *Canzoniere* im Besitz der Paduaner Brüder Daniello und Gaspare di Santa Sofia befand, hat aber es aber wohl nicht als ein Original Petrarcas erkannt, denn er identifiziert in seinem »Trattato de l'ordine [...] mutato«, der editorischen Notiz seines Kommentars, den Vat. lat 3195 zwar als Bembo's Grundlage für die Aldina von 1501, aber explizit nicht als Original: »[...] Messer Pietro Bembo, col quale sopra di tal cosa ho alcuna volta parlato dice, non dall'originale del poeta (come Aldo vuole), ma d'alcuni antichi testi, & spetialmente i Son. & Canz. da uno il quale noi habbiamo veduto, & anchora hoggi è in Padova appresso Messer Danielle da Santa Sophia, havere questa opera cavata,« (Vellutello 1525, fol. AA<sub>6</sub><sup>v</sup>-AA<sub>7</sub><sup>v</sup>, hier: AA<sub>7</sub><sup>v</sup>). Vgl. dazu Mehlretter 2009, S. 113 mit Anm. 348 und S. 184.

98 Vellutello 1525, fol. 60<sup>r</sup>; Vellutello 1528, fol. 55<sup>r</sup>.

so.<sup>99</sup> Freilich kommt seine Betrachtung der *mutatio* hier noch nicht an ihr Ende: Vellutello unterfüttert die antik, insbesondere ciceronianisch-aristotelisch referenzierte Moralphilosophie zusätzlich durch theologische Überlegungen: Tugend ist nur zu realisieren, wenn ihr göttliche Gnade im Sinne des Wortes ›zuvorkommt‹. Die Umkehr setzt solcherart ein Wirken der *gratia praeveniens* voraus: Vellutello versteht – im Gegensatz zu Petrarca – die (augustinische) Gnadenlehre ausgesprochen optimistisch. Damit gibt er dem alten Petrarca, der sich in die Heilige Schrift vertieft, eine ganz eigene Gestalt als Exemplum. Das Traumgesicht Lauras bekräftigt dann schließlich nur noch das, was sich längst manifestiert: »Et così, [...] volse l'animo a la virtu.«<sup>100</sup>

### Giovan Andrea Gesualdo

Der Neapolitaner Giovan Andrea Gesualdo legt schließlich 1533 noch einmal einen eigenen Entwurf für den Lebenslauf Petrarcas vor; er basiert im hohen Grad auf dem Verfahren einer Rekonstruktion. Gesualdo fügt seine Vita insbesondere aus den Informationen zusammen, die er aus den beiden Briefsammlungen, den *Familiars* und den *Seniles*, erschließt. Denn einzig verlässlicher Autor ist für ihn Petrarca selbst – an dieser Stelle sieht er auch den Punkt, an dem er sich zu seinem Vorteil von allen Vorgängern unterscheidet:

la sua vita [...] à scriver non prenderei, se coloro, che scritta l'hanno, dato ci havessero à leggere tutto quello, ch' l'Poe. istesso in diverse Epistole volle, che di se si leggesse, [...]. Onde non trovando authore ch'io securamente possa seguire altro che lui medesimo, niente altro ne dirò da quello, che egli stesso scrisse.<sup>101</sup>

Gesualdos Ausgangspunkt ist eine Aufstellung der *Luoghi del Petrarca onde lo spositore ha raccolto quanto ha qui scritto di lui*. Diese Liste mit 132 Einträgen fügt er dem Einleitungsteil seines Kommentars auch hinzu; sie beschließt die Vita.<sup>102</sup> Es handelt sich dabei um ein Repertorium von Petrarca-Stellen. Gesualdo ist der erste, der einen kommentierten Index der Briefe vorlegt und mit einiger Ausführlichkeit verschlagwortet, welcher Brief zu welchem Thema oder welcher Begebenheit Auskunft gibt.

99 Vellutello erläutert sein Verständnis von Tugend und Laster in unmittelbarer Nähe zu RVF 54, nämlich in RVF 47, »Io sentia dentr'al cor già venir meno«, seiner Nummer 114: vgl. Vellutello 1525, fol. 62<sup>r-v</sup>; Vellutello 1550, fol 49<sup>r-v</sup>.

100 Vellutello 1525, fol. 145<sup>r</sup>; Vellutello 1550, fol. 115<sup>v</sup> f. (zu RVF 290; bei Vellutello Nr. 279).

101 Gesualdo 1533, fol. a<sub>5</sub><sup>r</sup> (*Vita*). Auch Solerti publiziert den Text: Solerti (Hg.) 1904, S. 390–442.

102 Gesualdo 1533, fol. c<sub>4</sub><sup>v</sup>-c<sub>7</sub><sup>r</sup> (*Luoghi del Petrarca*). Gesualdo hat die Liste freilich nicht nummeriert, er trennt die einzelnen Einträge vielmehr typographisch durch hängenden Einzug.

Schon die zentrale Stellung, die Gesualdo den Briefsammlungen einräumt, zeigt, dass ihm vor allem die Aspektvielfalt wichtig ist. Gesualdo gliedert seine Lebensbeschreibung Petrarcas demgemäß in zehn Unterpunkte: (1) »La vita del Petrarca«, (2) »Li studi e la dottrina del Poeta«, (3) »I costumi«, (4) »La forma e la qualita del corpo«, (5) »De la Sorga«, (6) »La 'ntentione e l'amor del Poeta«, (7) »La vita di M. Laura«, (8) »L'ordine e la divisione de l'opra«, (9) »La qualita de versi« und (10) »L'utilitate«. <sup>103</sup> Das Modell, das Gesualdo für seine Vita vor Augen hat, ist dasjenige von Servius und damit des spätantiken Standard-Kommentars zu Vergil:

Antico e laudato costume è degli spositori, prima che vengano alla sposizione, alcune cose considerare: fra le quali è il titolo dell'opera, la vita de lo scrittore il quale espongono, la intenzione, l'ordine e il numero de'libri, la qualità del verso, l'utilitate. <sup>104</sup>

Das Ergebnis dieses Verfahrens ist letztlich ein komplexes Portrait Petrarcas. In seinen besonderen Lebensumständen ist Petrarca mit der Vielzahl von Einzelfheiten, die sein Leben ausmachen, eher singulär denn exemplarisch. Darüber hinaus ist der Laura-Dichter nachdrücklich in ein Verhältnis zur Antike gebracht. Petrarca kommt von diesem Ausgangspunkt aus den klassischen Schriftstellern nah; er ist unbestritten Gründungsfigur eines Humanismus, als dessen Vertreter sich auch Gesualdo begreift. Dem korrespondiert auch das Bildungsideal, dem Gesualdo Petrarca verpflichtet sieht: In (2) »Li studi e la dottrina« erläutert Gesualdo, dass hierunter vor allem die unlösbare Kopplung von Weisheit und Beredsamkeit zu verstehen sei.

Zum Dritten ergibt sich aus der Auffächerung in eine Vielzahl von Aspekten aber eben auch, dass Gesualdo ein anderes Verhältnis zu Eindeutigkeit und Wahrheit formuliert, als etwa Vellutello dies tut. Die Wahrheit des Exemplums Petrarca war bei Vellutello noch in der Verschränkung von Vernunft und Theologie greifbar. Gesualdo stellt dem nun Aussagen gegenüber, die je nach Lebensumstand oder Kontext reversibel sind. Gesualdo ist derjenige, der in seiner nach Rubriken gegliederten Lebensbeschreibung Petrarcas diskrepante Angaben verhandeln kann, ohne dass er je offen Widersprüche austragen müsste – so z. B. bei den Fragen des Fürstendienstes. Denn wenn er in Teil (1) »Vita« Petrarcas Leben in Teilen als eine Reihe erfolggekrönter Aufenthalte bei Hof

103 Gesualdo 1533, fol. a<sub>5</sub><sup>r</sup>-b<sub>3</sub><sup>v</sup> (1: *La Vita del Petrarcha*); fol. b<sub>3</sub><sup>v</sup>-b<sub>5</sub><sup>v</sup> (2: *Li studi e la dottrina del Poeta*); fol. b<sub>5</sub><sup>v</sup>-b<sub>7</sub><sup>v</sup> (3: *I costumi*); fol. b<sub>7</sub><sup>v</sup>-b<sub>8</sub><sup>r</sup> (4: *La forma e la qualita del corpo*); fol. b<sub>8</sub><sup>r</sup>-b<sub>8</sub><sup>v</sup> (5: *De la Sorga*); fol. c<sub>1</sub><sup>r</sup>-c<sub>1</sub><sup>v</sup> (6: *La 'ntentione e l'amore del Poeta*); fol. c<sub>1</sub><sup>v</sup>-c<sub>2</sub><sup>r</sup> (7: *La vita di M. Laura*); fol. c<sub>2</sub><sup>r</sup>-c<sub>3</sub><sup>r</sup> (8: *L'ordine e la divisione de l'opra*); fol. c<sub>3</sub><sup>r</sup>-c<sub>3</sub><sup>v</sup> (9: *La qualita de versi*); fol. c<sub>3</sub><sup>v</sup>-c<sub>4</sub><sup>r</sup> (10: *L'utilitate*); fol. c<sub>4</sub><sup>v</sup>-c<sub>7</sub><sup>v</sup> (*I luoghi del Petrarcha onde lo spositore ha raccolto quanto ha scritto di lui*).

104 Gesualdo 1533, fol. a<sub>5</sub><sup>r</sup> (*Vita*). Servius beginnt seinen Kommentar wie folgt: »In exponendis authoribus haec consideranda sunt: Poetae vita, Titulus operis, Qualitas carminis, Scribentis intentio, Numerus librorum, explanatio«.

darstellt, kann er diese Aussagen in Teil (3) »Costumi« differenzieren, indem er dort Petrarca's Unabhängigkeit betont. Wahrheit, die immer auch konkrete Lebensumstände – die ja die Vita beschreibt – zu berücksichtigen hat, wird in dieser Form perspektivisch. Gesualdo reaktualisiert hier ganz unerwartet ein Merkmal der *Epistola*: Denn die Perspektive des Alters ist dort ebenfalls nicht die letztgültige, mag sie auch privilegiert sein; gerade der Sprecher des Textes, der alte Petrarca, verwendet rekurrent »nescio«.

Die *Epistola Posteritati* ist also ein zentraler Intertext für die Petrarca-Viten des Cinquecento, obwohl man in Padua den Brief an die Nachwelt zuerst als unvollendet und daher nicht zur Veröffentlichung geeignet beiseite legt. Der cinquecenteske Umgang mit diesem Text, den Petrarca in eine so herausgehobene Position eingerückt hat, zeigt aber, dass die Nachwelt dem Dichter tatsächlich respondiert. Sie tut dies zunächst einmal, weil der Brief als fragmentarischer Lebensentwurf, der zugleich die geschlossene Sinnfigur ausstellt, eine moderne Grundspannung vermisst: Die »Nachgeborenen« können ein Leben und eine Lebensleistung darstellen, auch wenn der Verlauf nicht erklärte Lücken aufweist. Selbstbestimmung und Selbstdeutung bleiben möglich, auch wenn die Welt undurchsichtiger wird. Des Weiteren entwickeln die Nachgeborenen anhand der *Epistola* eine Vielzahl an Möglichkeiten, ein Leben zu beschreiben. Strategien der Konstitution eines Ich lassen sich mehrfach aus *Posteritati* ableiten; Perspektivierung und Akzentsetzung erlauben es dann, die unterschiedlichen Lebensentwürfe autoritativ rückzuversichern. Stets auf die Gründerfigur bezogen und somit akzeptabel, eröffnen sich hier Handlungsspielräume für den Einzelnen. Die *Epistola Posteritati* ist in diesem Sinne vor allem ein Dispositiv und dient im Cinquecento als Anker für Theorie und Praxis einer humanistischen Lebensbeschreibung.

Dazu trägt bei, dass der Brief an die Nachwelt seine Wirkung im Rahmen einer Vitenschreibung entfaltet, die heterogene und einander überlagernde Stränge aufweist. Einerseits kennt die *res publica litteraria* die *Epistola* – mit allen gebotenen Einschränkungen soweit es die Texttradition betrifft – als Original Petrarca's. Steht der Text doch mit den Ausgaben der *Opera latina*, Basel (1496), Venedig (1501/1503) und vor allem mit den *Opera omnia* Basel (1554/1581) international zur Verfügung. Parallel dazu ist die Vitenschreibung im Cinquecento von der in Italien im *volgare* wie im Lateinischen geführten Diskussion der Petrarca-Vita geprägt; die Auseinandersetzung, die sich in vielfach aufeinander bezogenen Ausgaben entwickelt, strahlt auf andere Gebiete Europas ab, wo man sich das Geflecht an Positionen und Argumenten zu Nutze macht.

In Lyon beispielsweise basiert die Petrarca-Vita, die den bei Guglielmo Rovillio (oder Guillaume Rouilli) erschienenen italienischen Ausgaben beigegeben ist, auf Vellutello und integriert kleinere Passagen aus Gesualdos Arbeit. Wenn Vasquin Philieul die *Rime* dann 1548/1555 in Avignon übersetzt, zieht er wie-



derum Vellutelos Edition heran (allerdings ohne dass Philieul auch die prominente Vita übersetzen würde). Jean Papire Masson hingegen, der 1587 in Paris eine Petrarca-Vita schreibt, die das Herzstück eines den *tre corone* gewidmeten lateinischen Triptychons bildet, orientiert sich an Gesualdos Konzept der Aspektvielfalt: Er collagiert unter Rubriken Briefstellen, verzichtet nur im Unterschied zu seinem Vorbild weitgehend auf die verbindende Narration. In England – erkennbar an Spensers Arbeit – modelliert Gesualdo unangefochten das Petrarcabild. In Deutschland dominieren dagegen eher lateinische Viten, nicht so sehr diejenigen im *volgare*: Hartmann Schedel etwa kopiert Vergerios *Sermo* und fügt eine Version dieser Vita auch in seine *Weltchronik* von 1493 ein. Grundsätzlich rückt auf diese Art jenseits der Alpen vor allem der Moralphilosoph in den Blick: Als leitend für das Petrarcabild ist wohl der aus der *Epistola* gezogene Extrakt zu verstehen.

Wenn nun neben alle von der *Epistola* abgezogenen Fassungen der Vita das Original tritt, macht die Konstellation essentielle Strategien humanistischer Selbstkonstitution deutlich: Ein humanistischer Lebenslauf wird ebenso sehr diskursiv entwickelt wie faktisch rekonstruiert; eine Lebensbeschreibung ist formbar. Beim biographischen und beim autobiographischen Schreiben durchdringen sich Intertexte und Ereignissubstrate. Formulierbar ist ein Lebenslauf vor allem im Rückbezug der Modernen auf die Antike, sie ermöglicht Profilgebung und Kontur einer Person. Im Lebensbild des Humanisten sind solcherart Erforschung des Ich und dessen Darstellung untrennbar verbunden: Denn die komplexe Selbstkonstitution ist auf ein erudites Publikum bezogen, das die textuellen Strategien auszuloten und aufzulösen weiß. In der Nachfolge Petrarcas ist der Diskurs des Inneren im Cinquecento zugleich dezidiert öffentlich.

## Bibliographie

- Allenspach, J./ Frasso, G., »Vicende, cultura, scritti di G. Squarzafico, alessandrino«, in: *Italia medioevale e umanistica* (23) 1980, S. 233–292.
- Bartuschat, J., »Le *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi* de Boccace«, in: *Chroniques italiennes* (63/64–3/4) 2000, S. 81–93.
- Bartuschat, J., *Les »Vies« de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles), Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna 2007.
- Bergdolt, K., *Arzt, Krankheit und Therapie bei Petrarca. Die Kritik an Medizin und Naturwissenschaft im italienischen Frühhumanismus*, Weinheim 1992.
- Billanovich, G., *Petrarca letterato. I: Lo scrittoio del Petrarca* (Storia e letteratura. 16), Roma 1947.
- Binder, G./ Saiko, M., »Lebensalter«, in: Cancik, H./ Schneider, H. (Hg.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 6, Stuttgart/ Weimar 1999, Sp. 1207–1212.



- Boccaccio, G., »De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia« [1341–42], hrsg. v. R. Fabbri, in: Boccaccio, G., *Tutte le opere*, hrsg. v. V. Branca, Bd. 5.1, Milano 1992, S. 897–911.
- Boll, F., »Die Lebensalter. ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Geschichte der Zahlen«, in: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur* (16/31) 1913, S. 89–145.
- Carrara, E., »L'epistola *Posteritati* e la leggenda petrarchesca« [1929], in: Carrara, E., *Studi petrarcheschi ed altri scritti raccolti a cura di amici e discepoli*, Torino 1959, S. 1–76.
- Ceserani, R., »Il nome come auto-reinvenzione poetica«, in: *Quaderni Petrarcheschi* (4) 1987, S. 121–137.
- Dionisotti, C., »Fortuna del Petrarca nel Quattrocento«, in: *Italia medioevale e umanistica* (17) 1974, S. 61–113.
- Dotti, U., *Vita di Petrarca*, Roma/ Bari 1987.
- Enenkel, K., »Modelling the Humanist: Petrarch's *Letter to Posterity* and Boccaccio's Biography of the Poet Laureate«, in: Enenkel, K./ de Jong-Crane, B./ Liebrechts, P. (Hg.), *Modelling the Individual. Biography and Portrait in the Renaissance*. With a Critical Edition of Petrarch's *Letter to Posterity*, Amsterdam/ Atlanta (GA) 1998, S. 11–49 und 243–281.
- Enenkel, K., *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*, Berlin/ New York 2008.
- Enenkel, K., »Ein erster Ansatz zur Konstituierung einer humanistischen Streitkultur: Petrarca's *Invective contra medicum*«, in: Laureys, M./ Simons, R. (Hg.), *Die Kunst des Streitens. Inszenierung, Formen und Funktionen öffentlichen Streits in historischer Perspektive* (Super alta perennis. Studien zur Wirkung der Klassischen Antike. 10), Bonn/ Göttingen 2010, S. 109–126.
- Fedele, P., Rez. zu »Karl Burdach und Paul Piur (Hg.), *Briefwechsel des Cola di Rienzo*. Kritischer Text, Lesarten und Anmerkungen, Berlin 1912«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* (64) 1914, S. 386–405.
- Flach, D., »J. Gascou, *Suétone historien*, Paris/ Roma 1984«, in: *Gnomon* (58/4) 1986, S. 321–326.
- Fo, M. (Hg.), *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*. Mostra 19 maggio-30 giugno 1991, Firenze 1991.
- Filefo, F./ Squarciafico, G., *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone. El primo del ingeniosissimo Misser Francesco Philelpho. L'Altro del sapientissimo Misser Antonio da Tempo nuovamente addito*, Venezia: Stagnino 1522.
- Foscolo, U., »An Essay on The Poetry of Petrarch«, in: Foscolo, U., *Essays on Petrarch by Ugo Foscolo*, London 1833, S. 53–113.
- Gascou, J., *Suétone historien*. (Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome. 255), Rom u. a. 1984.
- Gesualdo, G.A., *Il Petrarca colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Venezia: Giovan Antonio di Nicolini & fratelli da Sabbio 1533.
- Ghilini, G., *Teatro d'huomini letterati aperto dall'abbate Girolamo Ghilini academico incognito*, Venezia 1647.
- Goldin Folena, D., »*Familiarium rerum liber*. Petrarca e la problematica epistolare«, in:

- Chemello, A., (Hg.), *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, Milano 1998, S. 51 – 82.
- Guglielminetti, M., *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellino* (Piccola Biblioteca Einaudi. 299), Torino 1977.
- Handschin, W., *Francesco Petrarca als Gestalt der Historiographie. Seine Beurteilung in der Geschichtsschreibung vom Frühhumanismus bis zu Jacob Burckhardt* (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft. 97), Basel/ Stuttgart 1964.
- Ijsewijn, J., »Humanistic Autobiography«, in: Hora, E./ Kessler, E. (Hg.), *Studia Humanitatis. Ernesto Grassi zum 70. Geburtstag* (Humanistische Bibliothek. 1.16), München 1973, S. 209 – 219.
- Kessler, E., *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit* (Humanistische Bibliothek. 1. 25), München 1978.
- Kessler, E., »Antike Tradition, historische Erfahrung und philosophische Reflexion in Petrarca's Brief an die Nachwelt«, in: Buck, A. (Hg.), *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 1. bis 3. November 1982 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung. 4), Wiesbaden 1983, S. 21 – 34.
- Mehlretter, F., *Kanonisierung und Medialität. Petrarca's Rime in der Frühzeit des Buchdrucks (1470 – 1687)* (Pluralisierung & Autorität. 17), Münster 2009.
- Petrarca, F., [Opera latina] *Librorum Francisci Petrarche impressorum annotatio*, Venezia: Andrea Torresano & Simone da Lovere 1501.
- Petrarca, F., [Opera latina] *Librorum Francisci Petrarche impressorum annotatio*, Venezia: Simone Bevilacqua 1503.
- Petrarca, F., *Francisci Petrarchae Florentini [...] Opera quae extant omnia*, Basel: Petri 1554 [Nachdruck Ridgewood/ N.J. 1965].
- Petrarca, F., »Posteritati« [1492 – 1501], hrsg. v. P.G. Ricci, in: Francesco Petrarca, *Prose*, hrsg. v. G. Martellotti/ P. G. Ricci/ E. Carrara/ E. Bianchi, Milano/ Napoli 1955, S. 2 – 19 [Text mit Übersetzung] und S. 1161 – 1162 [Nota critica al testo von P. G. Ricci].
- Petrarca, F., *Prose*, hrsg. v. G. Martellotti/ P.G. Ricci u. a. (La letteratura italiana. Storia e testi 7), Milano/ Napoli 1955.
- Petrarca, F., *Opere – Canzoniere* [ca. 1373 – 74][hrsg. v. G. Contini <sup>1</sup>1949], *Trionfi* [1356 – 74][hrsg. v. F. Neri/ G. Martellotti <sup>1</sup>1951], *Familiarium Rerum Libri con testo a fronte* [1345 – 66][hrsg. v. V. Rossi/ U. Bosco <sup>1</sup>1933 – 1942, übersetzt von E. Bianchi], *Introduzione »Petrarca: psicologia e stile«* von M. Martelli, Milano 1993.
- Petrarca, F., *Opera omnia* [CD-Rom], hrsg. v. P. Stoppelli, Sistema di interrogazione DBT di E. Picchi (Archivio italiano. Strumenti per la Ricerca Storica, Filologica e Letteraria), Rom 1997.
- Petrarca, F., *Epistolae Familiares XXIV. Vertrauliche Briefe* [1325 – 66], Lateinisch-Deutsch, übers., kommentiert und hrsg. v. F. Neumann (excerpta classica. 18), Mainz 1999.
- Picone, M./ Cazalé Bérard, C. (Hg.), *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*. Atti del seminario internazionale di Firenze-Certaldo, 26 – 28 aprile 1996 (Quaderni della rassegna. 10), Firenze 1998.
- Quarta, N., »I commentatori quattrocentisti del Petrarca«, in: *Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* (23) 1905, S. 269 – 324.

- Refe, L., »Un nuovo manoscritto copiato da Bartolomeo Sachella«, in: *Studi medievali e umanistici* (4) 2006, S. 137 – 160.
- Regn, G., »Petrarca und die Renaissance«, in: Kablitz, A./ Regn, G. (Hg.), *Renaissance – Episteme und Agon* (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. 33), Heidelberg 2006, S. 11 – 45.
- Ricci, P.G., »Sul testo della *Posteritati* [1956]«, in: Ricci, P.G., *Miscellanea petrarchesca*, hrsg. v. M. Berté, Roma 1999, S. 137 – 153 [zuerst in: *Studi petrarcheschi* (6) 1956, S. 5 – 21].
- Rico, F., »Il nucleo della *Posteritati* (e le autobiografie di Petrarca)«, in: Berra, C. (Hg.), *Motivi e forme delle «Familiari» di Francesco Petrarca*, Gargnano del Garda, 2 – 5 ottobre 2002 (Quaderni di Acme. 57), Milano 2003, S. 1 – 19.
- R., V. (verm. Rossi, V.), »A. Solerti, *Le Vite di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Milano 1904« (Rz.), in: *Giornale storico della letteratura italiana* (46 [anno xxiii]) 1905, S. 206 – 208.
- Sauer, C.F., »*Dulce colloquium*. Petrarca, Ciceros orator-Ideal und die Ursprünge der humanistischen Briefliteratur«, in: Auhagen, U./ Faller, S./ Hurka, F. (Hg.), *Petrarca und die römische Literatur* (NeoLatina. 9), Tübingen 2005, S. 177 – 218.
- Solerti, A. (Hg.), *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, Milano 1904.
- Usher, J., »Monuments More Enduring than Bronze: Boccaccio and Paper Inscriptions«, in: *Heliotropia – An Online Journal of Research to Boccaccio Scholars* (4/1) 2007, S. 1 – 30, verfügbar unter: <http://www.heliotropia.org/04-0102/usher.pdf> [04.06.2010].
- Vellutello, A., *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venezia: Giovan Antonio & fratelli Nicolini da Sabbio 1525.
- Vellutello, A., *Il Petrarca con l'esposizione d'Alessandro Vellutello e con molte altre utilissime cose in diversi luoghi di quella nuovamente da lui aggiunte*, Venezia: Vidali 1528.
- Vellutello, A., *Il Petrarca con l'esposizione d'Alessandro Vellutello di novo ristampato con le figure a i triumph, et con più cose utili in varii luoghi aggiunte*, Venezia: Giolito 1550.
- Viti, P., »Filelfo, Francesco«, in: *Dizionario biografico degli italiani*, hrsg. v. Istituto della Enciclopedia Italiana, Bd. 47, Roma 1997, S. 613 – 626.
- Wilkins, E.H., »On the Evolution of Petrarch's *Letter to Posterity* [1964]«, in: Wilkins, E.H., *Studies on Petrarch and Boccaccio*, hrsg. v. A. S. Bernardo, Padova 1978, S. 286 – 272.



## »Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno«: Zum Zeitdiskurs des frühen Petrarkismus

Jacques Le Goff betont, dass die Entwicklung des Handels in den urbanen Wirtschaftszentren des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit nicht nur zur Erfindung und Etablierung exakterer Zeitmessungstechniken – insbesondere der mechanischen Räderuhr im ausgehenden 13. Jahrhundert – führe, sondern auch zu einem verschärften Zeitbewusstsein im Menschen. Ricardo J. Quinones geht in seiner Studie *The Renaissance Discovery of Time* (1972) noch einen Schritt weiter und erhebt das veränderte Zeitbewusstsein zum epochenmarkierenden Faktor: »Time itself and temporal response are factors in distinguishing Renaissance from medieval.«<sup>1</sup>

Zeit wird im ausgehenden Mittelalter zunehmend zu einer ökonomischen Gegebenheit. Sie wird als Maßstab für erbrachte Leistung herangezogen und erhält einen deutlicheren Eigenwert. So heißt es etwa im *Libro di buoni costumi* des florentinischen Kaufmanns Paolo Certaldo, Zeitgenosse und Freund Boccaccios: »Pensa ch'ogni tempo che t'è dato te ne fia richiesta ragione come l'avrai speso« und »Chi troppo dorme lo tempo perde«<sup>2</sup>.

Der Übergang zu einem neuen Zeidenken und Zeitbewusstsein, mit dem sich vor Le Goff schon Karl Vossler (*Frankreichs Kultur und Sprache*, 1929), Richard Glasser (*Studien zur Geschichte des französischen Zeitbegriffs*, 1936) oder George Poulet (*Études sur le temps humain*, 1949) auseinandergesetzt haben, spiegelt sich in Petrarcas selbstbezogenem Zeitbewusstsein wider, das den petrarkistischen Dichtern zum Modell wird in der Exaktheit von Zeitangaben, der Betonung biographischer Wendepunkte, der Verlangsamung und Aufhebung von Zeit sowie der Beschleunigung unter dem Druck der Vergänglichkeit und dem Gefühl von verllorener Zeit.

Die folgenden Ausführungen sollen einen Einblick geben in thematische und motivische Tendenzen des Zeitdiskurses im frühen Petrarkismus, eines internationalen Diskurses, der sich als verbindendes Element und Teil der petrark-

---

1 Quinones 1972, S. 4.

2 Certaldo 1945, S. 66 und S. 152, vgl. Quinones 1972, S. 9.

kistischen *lingua franca* erweist. Ein besonderer Schwerpunkt soll hierbei auf den Petrarkismus des aragonesischen Hofes in Neapel, auf die Petrarkisten des beginnenden spanischen Siglo de oro, auf den weiblichen Petrarkismus und auf Werke der Lyoneser Dichterschule gelegt werden. Es zeigt sich, dass die petrarkistische Auseinandersetzung mit dem Zeitthema trotz variierender Motivik und Rückgriff auf altbekannte Topoi durchaus als Ausdruck der Selbstbewahrung des dichtenden Subjekts und der Persönlichkeitsstruktur des europäischen Renaissancemenschen verstanden werden kann.

## Subjektive Dauer

Nach Ansicht Ricardo Quinones' mündet das verschärfte Zeit- und Vergänglichkeitsbewusstsein des Renaissancemenschen nicht mehr in der Verzweigung an der mittelalterlichen *vanitas vanitatum*, sondern führt zu einer bewussten und von Optimismus geleiteten Bemühung um effizienten Gebrauch von Zeit – auch im Sinne des Horaz'schen *carpe diem* – als Möglichkeit der Selbstverwirklichung oder des Schaffens von Beständigkeit. Quinones spricht hier von einer »heroic time-transcendence through exceptional achievement«<sup>3</sup> und knüpft damit an Richard Glasser an, der von einer Auflehnung des Renaissancemenschen gegen die abstrakte und objektivierbare Zeit als erklärter Feindin spricht. Für Glasser ist die starke Betonung des individuellen und subjektiven Zeiterlebens in der Renaissance, etwa bei den Dichtern der Pléiade, bei Rabelais oder bei Montaigne, eine Form von Überwindung der abstrakten, messbaren Zeit.<sup>4</sup>

Die Darstellung subjektiven Zeitempfindens in Form von Zeitdehnung oder Beschleunigung, wie sie bei Petrarca und den Petrarkisten zu finden ist, ist nicht neu: Hier wird aus der antiken Zeittopik, wie etwa Vergils »fugit inreparabile tempus«<sup>5</sup> oder Ovids »volubilis aetas«<sup>6</sup> ebenso geschöpft wie aus der volkstümlichen und höfischen Liebeslyrik des Mittelalters. Man denke an die Motivik der provençalischen Tagelieder oder an Frauenlieder wie Juião Bolseiros *Aquestas noites tão longas*, in denen die Frauenstimme über die Kürze der Nächte klagt, die sie mit ihrem Freund verbringen darf, wohingegen die Nächte, die sie allein verbringen muss, ihr viel zu lange erscheinen.

Kennzeichnend für das 16. Jahrhundert sei allerdings, so meint Rudolf Wendorff mit Karl Vossler, dass sich nach einer relativen Vernachlässigung der inne-

3 Quinones 1972, S. 109.

4 Vgl. Glasser 1936, S. 117 ff.

5 Vergilius Maro 1994, S. 284, *Georgica* III, V.284.

6 *Amores* 1, 8, 49; *Metam.* 15, S. 215 f.

ren, subjektiven Zeit im Spätmittelalter nun eine subjektive Zeitauffassung neben die objektive stellt. Er spricht von einer »lebhafte[n], zum Teil leidenschaftliche[n] Konfrontation der beiden Zeitauffassungen«<sup>7</sup> und nennt als Beispiel François Rabelais und die Episode aus *Gargantua* (Kap. 54), in der Gargantua die Abtei Thelema einrichtet, die das genaue Gegenteil aller anderen Klöster darstellt, indem per Verordnung keinerlei Uhr oder Zifferblatt vorhanden ist und die Mönche ihren Tag nach Lust und Laune gestalten, denn die Stunden zu zählen sei die einzig wahre Zeitverschwendung. Auf Rabelais hat schon Richard Glasser hingewiesen, der in diesem Zusammenhang auch Cervantes' *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* erwähnt und daran erinnert, wie sich der subjektive und metaphorische Zeitbegriff des »Ritters von der traurigen Gestalt« immer wieder an der bürgerlich-objektiven Zeitordnung des Sancho Panza stößt.<sup>8</sup>

Doch was die thematischen und die formalen Voraussetzungen für den Ausdruck subjektiven Zeiterlebens betrifft, kann sich wohl kaum ein Medium mit den vielfältigen Möglichkeiten der Lyrik des Petrarkismus messen. So bietet beispielsweise die Sonettstruktur einen idealen Rahmen für die Kontrastierung von Augenblick und Unendlichkeit oder für die paradoxe Zuspitzung des Gegensatzes zwischen gedehnter und beschleunigter Zeit – wie etwa bei Luigi Tansillo, dem die Tage und Nächte in der Nähe seiner Dame verfliegen, jedoch während ihrer Abwesenheit ewig erscheinen:

- 1        Passano i lieti dí, come baleni,  
          e da mane precipitano a sera;  
          e tanto l'alma amareggiata e nera  
          lascian, quanto elli fur dolci e sereni.
- 5        I tristi muovon lenti; e mille freni  
          han l'ore, che l'adducon dove assera:  
          par che 'l motor della seconda sfera  
          sproni quegli, e Saturno questi affreni.
- 10       Mentre i begli occhi, ove t'annidi e voli  
          Amor, sin qui godea da presso, lievi  
          correano, quasi a gara, il dí e la notte;
- or, ch'io piango lontan, le rote rotte  
          son d'ambo i carri; né la state brevi  
          fa le sue lune, né la bruma i soli.<sup>9</sup>

Auch klangliche Möglichkeiten werden ausgeschöpft, um subjektive Zeitwahrnehmung zu inszenieren. So etwa in Tullia d'Aragonas *Amore un tempo in così*

7 Wendorff 1980, S. 162.

8 Vgl. Glasser 1936, S. 165.

9 Tansillo 1996, LXVI.

*lento foco*, wo die Wiederholung des betonten »o« aus »lento foco« eine ganze Strophe dunkel färbt und nicht nur den Schmerz der lyrischen Sprecherin, sondern auch die von ihr empfundene Zeitdehnung akustisch wiederzugeben scheint:

Amore un tempo in così lento foco  
 arse mia vita, e sì colmo di doglia  
 struggesi 'l cor, che quale altro si voglia  
 martir fora ver lei dolcezza e gioco.<sup>10</sup>

Das Repertoire an lyrischen Mitteln, die in Zusammenhang mit der Zeitthematik eingesetzt werden, ist vielfältig. Als besonders prominentes Beispiel aus dem Bereich der Prosodie sei die polysyndetische, zeitdehnende Rhythmisierung von Petrarcas viel imitierten Versen »Solo et pensoso i più deserti campi/ vo mesurando a passi tardi et lenti,/ et gli occhi porto per fuggire intenti/ ove vestigio human l'arena stampi«<sup>11</sup> genannt, die Pietro Bembo in seiner *Rima XLVIII* noch überbietet: »Privo in tutto son io d'ogni mio bene,/ e nudo e grave e solo e peregrino/ vo misurando i campi e le mie pene.«<sup>12</sup>

## Zeitwahrnehmung und innere Uhr

In der Lyoneser Dichterschule findet sich ein auffallendes Bilderrepertoire, das der objektiven Zeit eine ebenso messende, aber im Inneren generierte Zeit gegenüberstellt, wie z. B. in Maurice Scève's *Délie, dizain CCXXXII*, wo der von seinen Gedanken getriebene lyrische Sprecher wie eine von der Ereigniszeit losgelöste mechanische Uhr die Nacht durchwacht:

Tout le repos, ô nuict, que tu me doibs,  
 Avec le temps mon penser le devore:  
 Et l'Horloge est compter sur mes doigtz  
 Depuis le soir jusqu'à la blanche Aurore.<sup>13</sup>

Das zugehörige Emblem (»L'Horologe«, Nr. 43) zeigt eine Wanduhr und trägt das Lemma »A mon labeur jour et nuict veille«. Gérard Defaux weist auf die Parallele zwischen diesem Motto und Petrarcas *Trionfo del Tempo* hin, in dem es heißt: »et io m'avanzo di perpetui affanni:/ tal son qual era anzi che stabilita/ fosse la terra, dí e notte rotando/ per la strada ritonda ch'è infinita.«<sup>14</sup>

10 D'Aragona 1969, XXXIX, V.1 ff.

11 Petrarca 1989, XXXV, V.1 ff.

12 Bembo 1992, XLVIII, V.9 ff.

13 Scève 2004, CCXXXII, V.1 ff.

14 Zitiert nach Defaux in Scève 2004, Bd. II, S. 417, V.27 ff.



Auch die Verbindung des hyperbolischen Tränenvergießens mit der Dauer der Sehnsucht und des Leidens nach Petrarca »O occhi miei, occhi non già ma fonti«<sup>15</sup>, die sich bei Louise Labé fast als »métaphore obsédante« ausnimmt, strukturiert die Zeit: »Ô longs désirs, ô espérances vaines,/ Tristes soupirs et larmes coutumières/ A engendrer de moy maintes rivieres,/ Dont mes deus yeus sont sources et fontaines.«<sup>16</sup> So werden die vergossenen Tränen alsbald auch zum Maß für verlorene Zeit: »tant de pleurs et tant de temps perdu.«<sup>17</sup>

Maurice Scève wiederum bringt in *Délie, dizain CCCXXXI*, das Weinen mit dem Rhythmus und der Hydraulik einer Wasseruhr in Verbindung. So wie in letzterer durch Unterdruck Wasser angezogen wird, entlockt der Liebeskummer dem geplagten lyrischen Sprecher »sospirs« und »larmes«. Das unermüdlich kreisende Uhrwerk der Wasseruhr symbolisiert die Ziellosgigkeit des von der Geliebten getrennten Sprechers und die scheinbare Ausweglosigkeit seiner Situation – die Zeit des Liebesleids wird zur monotonen, sinnentleerten Dauer. Eines von vielen Bildern des Petrarkismus, in denen ein Weg, hier der der Tränen, auf Dauer verweist:

- 1 L'humidité, Hydraule de mes yeulx,  
Vuyde tousjours par l'impie en l'oblique,  
L'y attrayant, pour air des vuydes lieux,  
Ces miens sospirs, qu'a suyvre elle s'applique.
- 5 Ainsi tous temps descent, monte, et replique.  
Pour abrever mes flammes appaisées.
- Doncques me sont mes larmes si aisées  
A tant pleurer, que sans cesser distillent?  
Las du plus, hault goutte a goutte elles filent,
- 10 Tombant aux sains, dont elles sont puyssées.<sup>18</sup>

Gérard Defaux weist im kritischen Apparat der von ihm besorgten Ausgabe der *Délie* auf den damals verbreiteten Glauben hin, die Tränen würden direkt aus dem Herzen in die Augen schießen und dann wieder zum Herzen zurück auf die Brust fallen: »On croyait à l'époque que les larmes jaillissaient du cœur, sortaient au dehors par les yeux pour retomber sur la poitrine d'où elles étaient sorties, accomplissant ainsi un cercle et revenant à leur source.«<sup>19</sup> Denselben Weg legen die Tränen schon in Petrarca Ballata »Quel foco ch'ï' pensai fosse spento« zurück: »Per lagrime ch'io spargo a mille a mille,/ conven che 'l duol per gli occhi si distille/ dal cor, ch'à seco le faville et l'ésca;/ non pur qual fu, ma pare a me che

15 Petrarca 1989, CLXI, V.4.

16 Labé 1981, III, V.1 ff.

17 Labé 1981, VI, V.10.

18 Scève 2004, CCCXXXI.

19 Defaux in Scève 2004, Bd. II, S. 369.

cresca.// Qual foco non avrian già spento et morto/ l'onde che gli occhi tristi versan sempre?»<sup>20</sup>

## Petrarkistische Liebe als »kosmische Kraft«

Bei Maurice Scève scheinen die Liebe und das Liebesleid die Zeit erst zu erschaffen. Zumindest sind sie der Motor, die »force cosmique« im Zeitverständnis des Renaissancemenschen, wie es Georges Poulet bezeichnet und folgendermaßen beschreibt:

Le monde n'était donc plus qu'un immense organisme, [...] que dirigeait intérieurement, en son développement cyclique, une force partout la même, perpétuellement diversifiée, qui s'appelait pour ainsi dire indifféremment Dieu, Nature, Ame du monde, ou Amour.<sup>21</sup>

Poulet sieht unter anderem die Lyrik von Maurice Scève als Ausdruck dieser Zeitauffassung und zitiert eine Stelle aus der *Délie*: »Tousjours, toute heure, et ainsi sans cesser/ Fauldra finir ma vie, et commencer/ En cette mort inutilement vive.«<sup>22</sup>

Adelheid Falbe streicht in ihrer Dissertation über *Die Dichtung Maurice Scèves* (1964) heraus, dass für den lyrischen Sprecher die Vollendung nicht im freien Willen liege, sondern das ganz auf dessen Objekt ausgerichtete »Sehnen nach Délie [...] seiner Existenz Inhalt und Richtung gibt und damit seine Zeit bestimmt«<sup>23</sup>. So misst er in *dizain* XXXV die Dauer von Délies Abwesenheit am Wechsel der Mondphasen – »jà deux Croissantz la Lune m'à montré:/ Autant de fois plaine nous est descreue« (V.1 f.) – und bringt in *dizain* CLXXVI Wachsen und Abnehmen des Mondes mit Délies Verhalten ihm gegenüber in Verbindung. Adelheid Falbe zeigt auf, wie sich im Versbau beider Gedichte das Zu- und Abnehmen des Mondes widerspiegelt und so in der Struktur der Texte das Zeitmaß sichtbar wird.<sup>24</sup>

Neben solchen im Petrarkismus äußerst produktiven Bildern von Naturzyklen wie Mondphasen, Jahreszeiten, Tageszeiten, Wetter und Ähnlichem, die mit dem Auf und Ab der Gefühle und der Berechenbarkeit oder Unberechenbarkeit der Gunst der Dame in Verbindung gebracht werden, scheint interessant, dass das subjektive Zeiterleben nicht nur zur objektiven, abstrakten Zeitmessung der Uhren, sondern auch zur Ereigniszeit der lyrisch gestalteten Textwelt in Kon-

20 Petrarca 1989, IV, V.7 ff.

21 Poulet 1949, S. IX.

22 Scève 2004, XXLXVII, V.4 ff.

23 Falbe 1964, S. 169.

24 Vgl. Falbe 1964, S. 170.

kurrenz tritt, wie beispielsweise im altbekannten *Zefiro torna*-Motiv oder in einer Variante des Verkehrte-Welt-Topos in Sonett LIX aus Tansillos *Canzoniere*, in dem die Zeit rückwärts läuft: »Il sol non darà più l'usata luce,/ la notte avanza di lume il giorno,/ il bel dí si vedrà di stelle adorno,/ Castor sarà nemico al suo Polluce;/ [...] e 'l Nilo volgerà suoi passi a dietro, diverran vive le speranze morte;/ [...] prima ch'io muti voglia o cangi sorte!«<sup>25</sup> Eher ändert die Zeit ihren Lauf, als dass an der Liebe des lyrischen Sprechers zu zweifeln sei.

Auf ähnliche Weise stellt die Metapher vom Tag, der durch die Missgunst der Dame zur Nacht wird (oder umgekehrt), eine Überlagerung der Ereigniszeit dar. Dieses Bild geht bereits auf Theokrit zurück, in dessen 29. Idylle, *Der Verliebte I*, sich folgende Stelle findet: »Wenn du willst, so vergeht mir den Seligen gleich der Tag./ Willst du nicht, so verleb ich ihn wahrlich in Finsternis.«<sup>26</sup> Vor allem die spanischen Petrarkisten, wie etwa Garcilaso de la Vega oder Hernando de Acuña, haben das Motiv gerne aufgenommen. So schreibt Letzterer in seinem Sonett LXXXIII, *Tiempo fue ya que amor no me trataba*: »Háseme vuelto oscura noche el día,/ turbóse el tiempo cuando más sereno,/ el sol, cuando más claro, oscureció.«<sup>27</sup>

## Weg und Richtung

Ein anderer, im Petrarkismus sehr produktiver Bildbereich, spiegelt die Vorstellung von einer verräumlichten Zeit wider: die Wegmetapher, wobei die Richtungsgebung als *tertium comparationis* die Assoziation zur linearen Zeitvorstellung herstellt und als zentrales Motiv in den Vordergrund rückt. Ausschlaggebend ist hier vielleicht die Rezeption des augustinischen Zeitdenkens mit dem Konzept der *distentio animi* und dem verräumlichten Bild vom objektiven Zeitmaß, das Petrarca in seinen *Familiare*s aufnimmt. Petrarca zitiert einen Ausschnitt aus *De civitate dei*, in dem Augustinus die objektive, gleichförmige Zeit der subjektiven Lebenszeit gegenüberstellt<sup>28</sup>:

»Es fliegen die Jahre«, wie Cicero sagt, »und die Zeit dieses Lebens ist nichts anderes als ein Rennen in den Tod.« Und niemandem ist es dabei gestattet, so meint Augustinus, »ein Weilchen stehen zu bleiben oder etwas langsamer zu gehen. Vielmehr werden alle mit der gleichen Raschheit voran gedrängt und mit dem selben Anstoß vorwärts getrieben. Wer ein kürzeres Leben geschenkt bekam, hat seinen Tag nicht rascher verbraucht als der andere, der ein längeres erhielt, vielmehr wurden ihnen beiden ganz gleiche Momente gleich rasch entrissen, wobei jedoch der eine einen kürzeren Abstand,

25 Tansillo 1996, LIX, V.1 ff.; 10 f.; V.14.

26 Theocritus 1970, Idylle 29, V.7 f.

27 Acuña 1982, LXXXIII, V.9 ff.

28 Vgl. Augustinus 1996, 113, 10.

der andere einen längeren dahinging, ohne dass sie mit verschiedener Schnelligkeit liefern. Etwas Verschiedenes ist es, ob man einen längeren Weg gemacht hat oder ob man langsamer gegangen ist, und wer bis zum Tod eine weitere Strecke durchmisst, geht nicht langsamer, sondern bewältigt einen längeren Weg.«<sup>29</sup>

Naheliegender als Petrarcas Augustinusrezeption scheint aber, dass die allgemeine Verräumlichung von Zeit, die Richard Glasser in seinen *Studien zur Geschichte des französischen Zeitbegriffs* (1936) als geistesgeschichtlichen Vorgang des 13.–15. Jahrhunderts darstellt und die sich beispielsweise im Eingang der Metapher »espace de temps« in die französische Alltagssprache des 12. Jahrhunderts äußern soll,<sup>30</sup> zur neuen Beliebtheit des Wegmotivs als Zeitmetapher beigetragen haben könnte. Nach Werner Sulzgruber hat die Verräumlichung des Zeitdenkens überhaupt erst die Voraussetzung geschaffen für die Vorstellung vom Zeitkontinuum, das sich aus gleichen Teilen, wie Äquinoktialstunden, Minuten und Sekunden, zusammensetzt.<sup>31</sup>

Bereits im antiken Topos der Schifffahrtsallegorie, der sich im Petrarkismus weiterhin als sehr produktiv erweist, und in anderen traditionellen Formen der Wegmotivik wird die Lebenszeit als Weg und Raum durchmessen. Doch im Petrarkismus erhält auch altbekanntes Motivrepertoire eine eigene Prägung, wie etwa durch die Reflexionen des lyrischen Sprechers über den von ihm beschrifteten oder zu beschreitenden Weg, bis hin zur Auflösung des Wegmotivs: So wird der richtungsweisenden Liebe als »force cosmique« nach Poulet oft ein Zustand der Ziel- und Zeitlosigkeit gegenübergestellt, wie zum Beispiel im Bild der Windfahne zu Beginn von Maurice Scève's *Délie* (»L'Oeil trop ardent en mes jeunes erreurs/ Girouettoit, mal cault, à l'impourveue«, *dizain* I, V.1 f.), oder als der lyrische Sprecher, von seiner *Délie* verlassen, ziellos im Wasser des metaphorischen »Styx der Melancholie« treibt (»Plongé au Styx de la melancolie/ Semblois l'auteur de ce marrissement,/ Que la tristesse autour de mon col lye/ Par l'estonné de l'esbayssement«, *dizain* CCCLXIX, V.1 ff.).<sup>32</sup>

Auch wenn der Weg der Liebe zur auserkorenen Dame, sobald er eingeschlagen ist, seine Härte zeigt oder sich gar als Irrweg erweist, wie in Petrarca's Versen »Mille trecento ventisette, a punto/ su l'ora prima, il dì sesto d'aprile,/ nel laberinto entrai; né veggio ond'esca«<sup>33</sup>, ist er doch unvermeidbar, wie Garcilaso sagt: »Por ásperos caminos he llegado/ a parte que de miedo no me muevo, / y si a mudarme a dar un paso pruebo, / allí por los cabellos soy tornado.«<sup>34</sup> In anderen Momenten betrachtet man sich als Schmied des eigenen Schicksals und den Weg

29 Petrarca 2005, S. 21 (I, 3).

30 Vgl. Glasser 1936, S. 71 ff.

31 Vgl. Sulzgruber 1995, S. 181.

32 Vgl. Falbe 1964, S. 167; S. 176.

33 Petrarca 1989, CCXI, V.12 ff.

34 De la Vega 2007, Soneto VI, V.1 ff.

der petrarkistischen Liebe als mit Eigenverantwortung gewählt. Wohl dem Zeitgeist der Renaissance entsprechend, wenn man nach Poulet geht, bestimmt der Mensch bedachter als vorher über seine eigene Lebenszeit.<sup>35</sup> Schon Petrarca schreibt in seinen *Familiars* über den bewussten Umgang mit Zeit:

Kann ich's ohne Überheblichkeit behaupten, so ist mir die Zeit niemals so wohlfeil gewesen wie gewissen Zeitgenossen, aber dennoch nie so wertvoll, wie sie sollte. Ich möchte sagen können, keinen Tag hätte ich verloren; doch viele habe ich verloren, und wären es doch nicht Jahre! Das aber zu sagen, scheue ich mich nicht: Keinen Tag, so weit ich mich erinnere, habe ich verloren, ohne es zu bemerken.<sup>36</sup>

Schicksal oder Eigenverantwortung – dies ist eine Frage, die sich die Petrarkisten immer wieder stellen. Garcilaso lässt im oben zitierten Sonett VI nach einem anfänglichen Bild von Fremdbestimmung («allí por los cabellos soy tornado») in der zweiten Strophe offen, wo die Verantwortung liegt: «busco de mi vivir consejo nuevo,/ y conozco el mejor y el peor apruebo,/ o por costumbre mala o por mi hado.»<sup>37</sup>

Durch die Wegmetapher findet sich der abstrakte Zeitbegriff bei Garcilaso de la Vega reichlich konkretisiert. So stehen beispielsweise an Stelle der Jahre von Petrarca »Quand'io mi volgo in dietro a mirar gl'anni«<sup>38</sup> bei Garcilaso die Schritte: »Cuando me paro a contemplar mi 'tado/ y a ver los pasos por dó me han traído.«<sup>39</sup> Die Verräumlichung von Zeit in Form der Wegmetapher verleiht im Sonett XXXVIII der Hoffnungslosigkeit des lyrischen Sprechers Ausdruck und gliedert den Leidensweg in Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges. Nach einer Bestandsaufnahme seiner aktuellen Situation gibt dem lyrischen Sprecher weder der Blick in die Vergangenheit Mut, noch die Zukunft, die er mit der Ersteigung eines unbezwingbaren Gipfels vergleicht:

- 1       Estoy continuo en lágrimas bañado,  
rompiendo el aire siempre con suspiros;  
y más me duele nunca osar deciros  
que he llegado por vos a tal estado,
- 5       que viéndome do estoy y lo que he andado  
por el camino estrecho de seguuros,  
si me quiero tornar para huiros,  
desmayo viendo atrás lo que he dejado;

35 Vgl. Poulet 1949, S. XI.

36 Petrarca 2009, S. 191, XVI, 11.

37 De la Vega 2007, Soneto VI, V.6 ff.

38 Petrarca 1989, CCXCVIII, V.1.

39 De la Vega 2007, Soneto I, V.1 f.

10           si a subir pruebo en la difícil cumbre,  
               a cada paso espántame en la vida  
               ejemplos tristes de los que han caído.

Y sobre todo, fáltame la lumbre  
 de la esperanza con que andar solía  
 por la oscura región de vuestro olvido.<sup>40</sup>

Anders als etwa bei Lorenzo de' Medici, in dessen *Canzoniere* sich der Berggang als besonders produktives Bild ausmisst und, wie Bernhard Huss aufzeigt, der Rezeption Ficinos verpflichtet ist, steht das Bergmotiv bei Garcilaso nicht im neuplatonischen Kontext und ist alles andere als eine Absage an die sinnliche Liebe. Der Aufstieg konnotiert hier nicht den seelischen Reinigungsprozess und Himmelsaufstieg, auf den sich das Motiv des Berggangs im Kontext der platonistischen Tradition bezieht, wo er »die kontemplative Annäherung an Gott und die damit verbundene Absage an die Sinnlichkeit bedeuten kann [...]«<sup>41</sup>. So implizieren etwa in Lorenzo de' Medicis *Canzoniere* die »stolz erhabenen Berge« »den Weg des Menschen »nach oben«, zu Gott.«<sup>42</sup>

## Strukturierte Lebensdauer

Die petrarkistische Liebe, ob als »force cosmique« oder freie Wahl, ist nicht nur richtungsweisend, sie fungiert auch als zeitstrukturierende Kraft. Sie gliedert die Zeit und die Identität der beteiligten Figuren in Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges, wie im oben angeführten Sonett VI von Garcilaso oder in Maurice Scève's *dizain* XXII, einem der Gedichte, in denen er Délie mit dem Mond in Verbindung bringt: »Mais comme Lune infuse dans mes veines/ Celle tu fus, es, et seras DELIE,/ Qu'Amour a joint à mes pensées vaines/ Si fort, que Mort jamais ne l'en deslie.«<sup>43</sup> Den durch diese Zeitgliederung vorgegebenen Dreierhythmus zieht Gaspara Stampa als kunstvolles Gestaltungsmittel ein ganzes Sonett lang fort:

1           Arsi, piansi, cantai; piango, ardo e canto;  
               piangerò, arderò, canterò sempre  
               (fin che Morte o Fortuna o tempo stempre  
               a l'ingegno, occhi e cor, stil, foco e pianto)

40 De la Vega 2007, Soneto XXXVIII.

41 Huss 2007, S. 379.

42 Huss 2007, S. 375.

43 Scève 2004, XXII, V.7 ff.

- 5        la bellezza, il valor e 'l senno a canto,  
           che 'n vaghe, sagge ed onorate tempre  
           Amor, natura e studio par che tempre  
           nel volto, petto e cor del lume santo:
- 10        che, quando viene, e quando parte il sole,  
           la notte e 'l giorno ognor, la state e 'l verno,  
           tenebre e luce darmi e tôrmi suole,
- tanto con l'occhio fuor, con l'occhio interno,  
           agli atti suoi, ai modi, a le parole,  
           splendor, dolcezza e grazia ivi discerno.<sup>44</sup>

Meistens verweist die Selbstbewahrung durch die Liebe darüber hinaus auch noch hyperbolisch in die Ewigkeit, wie in Tullia d'Aragonas Liebeskonzept im *Dialogo della infinità d'amore*, demzufolge die endliche »cupiditas« nahtlos in die unendliche »caritas« übergehen kann<sup>45</sup>, oder bei Luigi Tansillo, dessen lyrischer Sprecher im Sonett LXVII zuversichtlich ist, dass der Fluss Lethe seinem Gedächtnis nichts anhaben und das »Feuer« der Liebe den Tod überdauern wird: »Io arsi per voi, donna, e per voi ardo,/ e per voi arderò, quanto ch'io viva [...] E dopo il cener di quest'ossa spero/ per far, mal grado de le nubi d'acque,/ vive le fiamme mie di là di Lete.«<sup>46</sup> Später nimmt Francisco de Quevedo diese Motivik in seinem berühmten Sonett *Amor constante más allá de la muerte* wieder auf.

## Liebe und Stasis

Die petrarkistische Liebe als Form der Selbststeigerung und Selbstbewahrung inszeniert den Lebensweg und strukturiert die Zeit. Aber im Sinne eines Auflehns des Renaissancemenschen gegen die »Feindin« Zeit, wie sie Glasser nennt, bietet der Petrarkismus auch Alternativen zu Zeit und Vergänglichkeit. Diese finden sich neben dem erstarrten Famagedanken und der biographischen Dokumentation vor allem im Ewigkeitsgedanken und dem neuplatonischen Liebeskonzept.

So gestaltet Pietro Bembo eine interessante Variation des Wegmotivs, die an Boethius und dessen Konzept des *nunc stans* als Unterbrechung des Zeitflusses erinnert. Im zweiten Sonett der *Rime* kreuzt und unterbricht die vom Himmel herabgestiegene Dame den Lebensweg des lyrischen Sprechers, der sich angesichts dieses Einbruchs des Himmlischen als macht- und wehrlos erweist und seiner neuen Liebe erliegt:

44 Stampa 1976, XXVI.

45 Vgl. Antes 2006, S. 67.

46 Tansillo 1996, LXVII, V.1 f., 12 ff.

- 1 Io, che già vago e sciolto avea pensato  
 Viver quest'anni, e sì di ghiaccio armarme  
 Che fiamma non potesse omai scaldarme,  
 Avampo tutto e son preso e legato.
- 5 Giva solo per via, quando da lato  
 Donna scesa dal ciel vidi passarme,  
 E per mirarla, a pie mi cadder l'arme,  
 Che tenendo, sarei forse campato.<sup>47</sup>

Die *donna celeste* ist ausgenommen von Zeit und Vergänglichkeit, so auch in der Klage Nemorosos über den Tod seiner Elisa in Garcilasos *Egloga I*, in der der Dichter aus dem Bildrepertoire des Sonetts CCCII aus Petrarca's *Canzoniere* schöpft: »Divina Elisa, pues agora el cielo/ con inmortales pies pisas y mides,/ y su mudanza ves, estando queda/ ¿por qué de mí te olvidas y no pides/ que se apresure el tiempo en que este velo/ rompa del cuerpo, y verme libre pueda.«<sup>48</sup> Doch im Gegensatz zu Petrarca konnotiert diese Stelle bei Garcilaso, betont Antonio Gargano, keine christliche Sehnsucht nach Transzendenz, sondern bleibt ganz dem sinnlichen Liebeswunsch verhaftet.<sup>49</sup>

Eine Stasis in Glück und Erfüllung und eine zeitweilige Überwindung der Vergänglichkeit bei Anwesenheit der Dame werden – ob nun als erreichbar oder als unerreichbar gedacht – immer wieder thematisiert<sup>50</sup>, beispielsweise in Petrarca's Sonett CXCI: »Sì come eterna vita è veder dio,/ ne più si brama, né bramar più lice,/ così me, Donna, il voi veder, felice/ fa in questo breve e fràile viver mio.«<sup>51</sup> Gaspara Stampa vergleicht in »Io non v'invidio punto angeli santi« Graf Collaltino di Collalto sogar mit dem »alto Sire« und ihr Liebesglück mit der Situation der Engel, die sich der Nähe Gottes erfreuen: »E come in ciel gran refrigerio e vita/ Dal volto Suo solete voi fruire,/ tal io qua giù da la beltà infinita.« Doch letztlich ist der irdischen Liebe im Kampf gegen die Zeit kein Erfolg beschieden: »In questo sol vincete il mio gioire,/ che la vostra è eterna e stabilita,/ e la mia gloria può tosto finire.«<sup>52</sup>

Auch Petrarca gibt der irdischen Liebe einen zeitlichen Rahmen. In seinem Sonett CLXXXVIII fordert er die Sonne bzw. Apoll, der ja den Lorbeerbaum schon vor Petrarca liebte, inständig aber vergeblich auf, stehen zu bleiben, um gemeinsam mit ihm den »lauro« zu betrachten:

47 Bembo 1992, II, V.1 ff.

48 De la Vega 2007, *Egloga I*, V.394 ff.

49 Vgl. Gargano 2006, S. 503.

50 Vgl. Quinones 1972, S. 126 f.

51 Petrarca 1989, CXCI, V.1 ff.

52 Stampa 1976, XVII, V.9 ff.



- 1       Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo,  
tu prima amasti, or sola al bel soggiorno  
verdeggia, et senza par poi che l'adorno  
suo male et nostro vide in prima Adamo.
- 5       Stiamo a mirarla: i' ti pur prego et chiamo,  
o Sole; et tu pur fuggi, et fai d'intorno  
ombrare i poggi, et te ne porti il giorno,  
et fuggendo mi toi quel ch'i' piú bramo.
- 10       L'ombra che cade da quel' humil colle,  
ove favilla il mio soave foco,  
ove 'l gran lauro fu picciola verga,
- crescendo mentr'io parlo, agli occhi tolle  
la dolce vista del beato loco,  
ove 'l mio cor co la sua donna alberga.<sup>53</sup>

»Stiamo a mirarla«, sagt der lyrische Sprecher im Wunsch, den Fluss der Zeit zu unterbrechen und die Gegenwart festzuhalten. Denn wenn die Sonne untergeht, ist der Hügel, auf dem Laura wohnt, nicht mehr zu sehen. Die zentrale Botschaft findet sich aber im *tempus fugit*-Motiv: »et tu pur fuggi, et fai d'intorno/ ombrare i poggi, et te ne porti il giorno«, das Zeit- und Vergänglichkeitsthema übersteigt den situativen Anlass des Gedichts. Im Kampf um sein Glück unterliegt hier der Mensch, anders als in optimistischeren Weltentwürfen der späteren Renaissance, den Gesetzen der Zeit. Petrarca lässt die Ewigkeit über Liebe und Fama triumphieren, schließlich ist Augustinus und Boethius zufolge die Zeit der Faktor, der den Menschen von Gott trennt.<sup>54</sup>

Kein Zweifel hinsichtlich der ewigkeitsgenerierenden Macht kommt dagegen in Bezug auf die Gottesliebe auf, wie beispielsweise in Vittoria Colonnas spirituellem Gedicht *Spiego vèr voi, Signor, indarno l'ale*, Nr. 10 der *Sonetti spirituali*, wo die Zuwendung zu Gott nach vergeblicher irdischer Liebe eine neuplatonische, wenn auch prekäre Teilhabe an der Unendlichkeit impliziert: »qualor sento/ vincer da nuovo ardir l'antico male.// Che giunga a l'infinito opra mortale,/ vostro dono è«. Doch die Seele, die sich danach sehnt, aufzusteigen, läuft Gefahr, abzustürzen: »ch'io da me pavento/ di cader col pensier, quand'ei più sale«. Nur »in altra piuma« wird ihr der Höhenflug, der die Sage von Ikarus evoziert, gelingen.<sup>55</sup>

Die Liste der literarischen Möglichkeiten, die der internationale Petrarkismus in seiner Auseinandersetzung mit dem Faktum Zeit ausschöpft, wäre an dieser Stelle zu erweitern, beispielsweise durch das Motiv des verinnerlichten Bildes

53 Petrarca 1989, CLXXXVIII.

54 Vgl. Quinones 1972, S. 14.

55 Scarpa (Hg.) 1997, S. 132, V.3 ff., V.7 f., V.14.

der Dame, das bei Hernando de Acuña die Zeit überdauert, durch das Konzept der Fama, die sowohl dem Dichter als auch der Dame ein Leben über den Tod hinaus beschert, oder durch das gesteigerte Gegenwartsbewusstsein, das sich im Festhalten des glücksbringenden Moments, aber auch in der wiederholten Bestandsaufnahme der aktuellen Lebenssituation, wie wir sie etwa bei Garcilaso finden, äußert.

Zu den charakteristischsten Elementen im Zeitdiskurs des Petrarkismus zählt (neben den nur selektiven Rekursen auf platonistische Konzepte) besonders die Strukturierung der Lebensdauer und die Verankerung des Individuums in Zeit und Ort, die sich in Nachfolge Petrarcas vor allem Bembo zu eigen gemacht hat und deren prominentestes Zeugnis wohl folgende Verse aus Petrarcas *Canzoniere* darstellen, die hier abschließend zitiert werden sollen:

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno,  
et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto,  
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto  
da' duo begli occhi che legato m'anno [...] <sup>56</sup>

## Bibliographie

- Acuña, H. de, *Varias poesías* [1591] (Letras hispanicas. 164), hrsg. v. L.F. Díaz Larios, Madrid 1982.
- Antes, M., *Die Kurtisane Tullia d'Aragona* (mit dem italienischen Originaltext *Della infinità d'amore* [1547]), Würzburg 2006.
- D'Aragona, T., *Le rime di Tullia d'Aragona, cortigiana del secolo XVI* [1547], hrsg. v. E. Celani (Scelta di curiosità letterarie. 240), Bologna 1969 (1891).
- Augustinus, A., *Confessiones. Bekenntnisse* [ca. 400], Lateinisch/ Deutsch, übers., hrsg. u. komm. v. K. Flasch und B. Mojsisch (Reclams Universal-Bibliothek. 18676), Stuttgart 2009.
- Augustinus, A., *De civitate Dei. Der Gottesstaat* [ca. 426]. *Systematischer Durchblick in Texten*, hrsg. u. eingel. v. H.U. von Balthasar (Christliche Meister. 16), Einsiedeln 1996 (1986).
- Bembo, P., *Prose e Rime*, hrsg. v. C. Dionisotti, Torino 1992 (1960).
- Boethius, *Trost der Philosophie* [529], hrsg. und übers. v. E. Gegenschatz und O. Gigon, Düsseldorf/ Zürich 1999 (1990).
- Certaldo, P. da, *Libro di buoni costume* [ca. 1350], hrsg. v. A. Schiaffini (Collezione in ventiquattresimo), Firenze 1945 (1921).
- De la Vega, G., *Obra poética completa y textos en prosa*, hrsg. v. B. Morros (Clásicos y modernos. 18), Barcelona 2007.
- Falbe, A., *Die Dichtung Maurice Scèves. Komposition, Struktur und Bilder* (Inaugural-

<sup>56</sup> Petrarca 1989, LXI, V.1 ff.

- Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin), Berlin 1964.
- Gargano A., »Il lugar di Garcilaso«, in: Chines, L./ Calisti, F./ Gigliucci, R. (Hg.), *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa* (Europa delle corti. 128), Roma 2006, S. 495 – 510.
- Glasser, R., *Studien zur Geschichte des französischen Zeitbegriffs. Eine Orientierung* (Münchener Romanistische Arbeiten. 5), München 1936.
- Hager, M., *Übersetzungen und Nachdichtungen von Sonetten Petrarcas in der europäischen Lyrik des 16. Jahrhunderts* (Dissertationen der Universität Wien. 112), Wien 1974.
- Hempfer, K.W./ Regn, G. (Hg.), *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen* (Text und Kontext. 11), Stuttgart 1993.
- Huss, B., *Lorenzo de' Medicis Canzoniere und der Ficinianismus. Philosophica facere quae sunt amatoria* (Romanica Monacensia. 76), Tübingen 2007.
- Kasten, I./ Stedman, G./ Zimmermann, M. (Hg.), *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Querelles Jahrbuch. 7), Stuttgart/ Weimar 2002.
- Labé, L., *Œuvres complètes* [ca. 1555], hrsg. v. E. Giudici (Textes littéraires français. 292), Genève 1981.
- Le Goff, J., *Kultur des europäischen Mittelalters*, 2 Bde., übers. v. G. Kurz und S. Summerer (Knaurs große Kulturgeschichte), München/ Zürich 1970.
- Le Goff, J., *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, übers. v. A. Goldhammer, Chicago/ London 1983 (1980).
- Ovidius Naso, P., *Amores. Liebesgedichte* [ca. 20 v. Chr.], Lateinisch-Deutsch, übers. und hrsg. v. M. von Albrecht (Reclams Universal-Bibliothek. 1361), Stuttgart 1997.
- Ovidius Naso, P., *Metamorphosen. Metamorphoses* [5], Lateinisch-Deutsch, übers. und hrsg. v. G. Fink (Tusculum Studienausgaben), Düsseldorf 1999.
- Petrarca, F., *Canzoniere* [ca. 1373 – 74], hrsg. v. A. Chiari, Roma 1989 (1985).
- Petrarca, F., *Familiaria. Bücher der Vertraulichkeiten* [1325 – 66], 2 Bde., übers. und hrsg. v. B. Widmer, Berlin 2005 – 2009.
- Poulet, G., *Etudes sur le temps humain*, Bd. I., Paris 1949.
- Quinones, R. J., *The Renaissance Discovery of Time*, Cambridge 1972.
- Scarpa, M. (Hg.), *Zehn italienische Lyrikerinnen der Renaissance. Dieci poetesse italiane del Cinquecento*, übers. v. G.B. Bucciol et al., ill. v.H.J. Madaus (Italienische Bibliothek. 9), Tübingen 1997.
- Scève, M., *Délie. Object de plus haulte vertu* [1544], 2 Bde., hrsg. v. G. Defaux (Textes littéraires français), Genève 2004.
- Schneider, U., *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa* (Text und Kontext. 25), Stuttgart 2007.
- Stampa, G., *Rime* [1554], hrsg. v. M. Bellonci, komm. v. R. Ceriello (Biblioteca universale Rizzoli), Milano 1976 (1954).
- Sulzgruber, W., *Zeiterfahrung und Zeitordnung vom frühen Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert* (Studien zur Geschichtsforschung des Mittelalters. 4), Hamburg 1995.
- Tansillo, L., *Il Canzoniere* [ca. 1532 – 68, posthum] (Fridericiana historia), 2 Bde., hrsg. v. E. Pèrcopo, Napoli 1996 (Nachdr. d. Ausg. v. 1926).

- Theocritus, *Die echten Gedichte*, übers. v. E. Staiger (Die Bibliothek der alten Welt: Griechische Reihe), Zürich 1970.
- Venturina, B., »Bewegung im Buch der Natur: Entzug und Rekonstruktion der Dauer bei Johannes Buridanus und Francesco Petrarca«, in: Speer, A./ Wirmer, D. (Hg.), *Das Sein der Dauer* (Miscellanea Mediaevalia. 34), Berlin 2008, S. 244 – 283.
- Vergilius Maro, P., *Georgica. Vom Landbau* [29 v. Chr.], Lateinisch-Deutsch, übers. und hrsg. v. O. Schönberger (Reclams Universal-Bibliothek. 638), Stuttgart 1994.
- Vossler, K., *Frankreichs Kultur und Sprache. Geschichte der französischen Schriftsprache von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Altertumskunde, Kulturgeschichte. 1), Heidelberg 1929 (<sup>1</sup>1913).
- Wendorff, R., *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa*, Wiesbaden 1980.

## Petrarkismus und Mythomotorik

### 1. Vorbemerkung

*Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos* lautet der Titel, unter dem die hier vorliegenden Beiträge versammelt sind. Der folgende Aufsatz wird in der Tat nicht nur die Dichtung Petrarca und des Petrarkismus zum Gegenstand haben, sondern auch den Begriff des Mythos behandeln. Hierbei stellt sich zunächst die Frage: Was genau ist überhaupt unter einem Gründungsmythos zu verstehen? Welcher Aspekt der zahlreichen Mythoskonzepte, die mittlerweile in der Forschung existieren, eignet sich am besten dazu, Petrarca Dichtung bzw. den Petrarkismus zu fassen? Ich werde mich mit Hilfe der mythomotorischen Erinnerungstheorie von Jan Assmann<sup>1</sup> dem Gründungsmythos Petrarkismus nähern. Assmann begreift Mythen als *Narrationen* über Ereignisse, die einer Gesellschaft Aufschluss über ihren Ursprung geben und ihr auf diesem Weg *Identität* verleihen.<sup>2</sup> Ein erzählerischer Mythos hat also Auswirkungen auf gesamtgesellschaftlicher Ebene. Mit dem Assmann'schen Mythoskonzept lassen sich insofern sowohl die *literarische* Dimension des Petrarkismus als auch seine *gesellschaftliche* Relevanz im außerliterarischen Bereich der Kultur beschreiben. Mit den Begriffen der Theorie Assmanns, die mir in meinen Ausführungen als heuristische Folie dient<sup>3</sup>, lassen sich zum einen Petrarca dichterische Grundprinzipien und zum anderen die Poetik des orthodoxen Petrarkismus als zwei Varianten einer »Mythomotorik«<sup>4</sup> profilieren. Der Rückgriff auf die Mythentheorie Assmanns macht es möglich, petrarkisches und petrarkistisches Dichten konzeptuell voneinander abzugrenzen, und bietet außerdem einen Erklä-

---

1 Vgl. Assmann 2007 und Assmann 1992.

2 Vgl. Assmann 2007, S. 52; S. 76.

3 Mein Anliegen ist nicht, Assmanns Theorie in vollkommene Deckungsgleichheit mit den Entwicklungen der Frühen Neuzeit zu bringen – dies wäre auch kaum möglich. Zentrale Phänomene petrarkischen und petrarkistischen Dichtens lassen sich allerdings vor der Folie von Assmanns Konzeption prägnant herausarbeiten.

4 Assmann 2007, S. 79.

rungsansatz für die Tatsache, dass sich ein *orthodoxer* Petrarkismus nicht über die Grenzen Italiens hinaus durchgesetzt hat. Um die theoretischen Erkenntnisse durch Beobachtungen am konkreten Text zu untermauern, werde ich auf die unterschiedliche Verarbeitung des Apoll-Mythos bei Francesco Petrarca und Giambattista Giralaldi Cinzio eingehen.

## 2. Kurzdarstellung der Assmann'schen Theorie

Gemäß Assmanns mythomotorischer Erinnerungstheorie verinnerlicht jede Gesellschaft ein Spektrum an erzählten Geschichten, an denen sie ihr kollektives Handeln ausrichtet – irrelevant ist dabei, ob diese Erzählungen eine historisch reale Grundlage besitzen oder fiktiv sind.<sup>5</sup> Eine Geschichte dieser Art wird von Assmann als Mythos bezeichnet, welchen er wie folgt definiert:

Mythos ist eine Geschichte, die man sich erzählt, um sich über sich selbst und die Welt zu orientieren, eine Wahrheit höherer Ordnung, die nicht einfach nur stimmt, sondern darüber hinaus auch noch normative Ansprüche stellt und formative Kraft besitzt.<sup>6</sup>

Der Mythos stellt der Gesellschaft demnach eine Art Handlungsanleitung zur Verfügung. Er gibt ihr außerdem Aufschluss über ihre Vergangenheit und Entstehung. Mythen werden *erzählt*, d. h. sie bedeuten die *narrative* Komponente eines kollektiven Vergangenheitsbezuges. Diese Komponente lässt bereits die Affinität von Mythos und Literatur bzw. Dichtung erkennen.

In Anlehnung an das Modell von Claude Lévi-Strauss von kalten und heißen Gesellschaften unterscheidet Assmann zwei Arten dieses narrativen, mythischen Vergangenheitsbezuges: Gesellschaften der so genannten »kalten Erinnerung« zeichnen sich durch bewusstes Ausblenden von geschichtlichem Wandel aus und bemühen sich im gleichen Moment um eine kontinuierliche Manifestierung der bestehenden Ordnung. Im Gegensatz dazu bedeutet »heiße Erinnerung« einen Vergangenheitsbezug, aus dem ein Streben nach Veränderung und Fortentwicklung resultiert.<sup>7</sup>

In Gesellschaften der vornehmlich kalten Erinnerung beziehen sich mythi-

5 »Vergangenheit, die zur fundierenden Geschichte verfestigt und verinnerlicht wird, ist Mythos, völlig unabhängig davon, ob sie fiktiv oder faktisch ist.« (Assmann 2007, S. 76).

6 Assmann 2007, S. 76.

7 Eine ähnliche dichotome Kategorisierung hat auch Jean Baudrillard im Sinn, wenn er vom heißen und kalten Zeichenbezug spricht: »Dieser Ausdruck [cool] bezeichnet [...] eine intensive Beziehbarkeit der Termini aufeinander, die aber affektfrei ist, ein Spiel, das sich nur von den Spielregeln nährt, von dem Austausch der Termini und der Erschöpfung des Austauschs. ›Heiß‹ charakterisiert im Gegensatz dazu die Referenzphase des Zeichens, mit seiner Einzigartigkeit und der Sättigung des realen Signifikats, mit seinem überaus starken Affekt und seiner geringen Austauschbarkeit.« (Baudrillard 1988, S. 41).

sche Geschichten, die von einer Entstehung und Veränderung handeln, lediglich auf die kosmogonische Urzeit – eine Zeit also, die vor Beginn der weltlichen Zeitrechnung existierte.<sup>8</sup> Ausschließlich in dieser »absoluten Vergangenheit«, die meist von Göttern bewohnt wird, war Wandel möglich. Alles darauf Folgende zeichnet sich durch immerwährende Gleichförmigkeit und durch beharrliche Tradierung der vormals eingerichteten Ordnung aus.<sup>9</sup> In Gesellschaften mit dominant heißer Erinnerung dagegen rekurriert man auf Mythen, die aus der »relativen Vergangenheit« gewonnen werden. Ereignisse und Protagonisten dieser Erzählungen befinden sich in historisch verhältnismäßiger Nähe zur gegenwärtigen Gesellschaft.<sup>10</sup>

Für kalte wie für heiße Erinnerungsgesellschaften gilt aber gleichermaßen das Prinzip der fundierenden Mythomotorik<sup>11</sup>, d. h. durch ihre jeweiligen mythischen Geschichten werden die Gesellschaften entweder zur Veränderung angetrieben oder zur Bewahrung der Zustände motiviert. Assmann formuliert diesen Effekt so: »Die einen [Gesellschaften] werden von solchen Geschichten vorangetrieben, die anderen zur strikten Bewahrung angehalten.«<sup>12</sup> Da sie das Handeln der Gesellschaft in die eine oder andere Richtung antreiben, sind Mythen als kulturelles »Inzentiv« zu verstehen. Als solche stehen sie den »Quietiven« entgegen, bei denen es sich um messende, ordnende Instrumentarien handelt, wie z. B. altägyptische Königslisten, Annalen, Chroniken etc., die die bestehenden Zustände firmieren und legitimieren.<sup>13</sup>

8 Als Beispiel nennt Assmann die altägyptische Kultur, in der die Vorstellung von einer durch die Götter gelenkten Urzeit herrschte. Nachdem die göttlichen Mächte die Ordnung der Welt eingerichtet hatten, blieb diese bis in die Gegenwart unverändert bestehen und musste aktiv bewahrt werden (vgl. Assmann 2007, S. 69 ff.).

9 Vgl. Assmann 2007, S. 75 ff. Assmann schlussfolgert für die kalten Erinnerungsgesellschaften: »[N]ur die mythische Zeit ist die Zeit des Werdens, während die historische Zeit nichts anderes als die Fortdauer des Gewordenen ist.« (Assmann 2007, S. 75).

10 Vgl. Assmann 2007, S. 77 f. Für Assmann ist dieser heiße Kulturtyp z. B. mit der jüdischen Gemeinschaft gleichzusetzen, deren Mythen sich aus der historischen Vergangenheit von Exodus, Vertreibung und Fluchterfahrung speisen (vgl. Assmann 2007, S. 69 ff.).

11 Assmann erläutert: »In beiden Fällen jedoch ist eine Motorik am Werke. Wir wollen sie daher »Mythomotorik« nennen. Jede Gesellschaft hat ihre Mythomotorik, d. h. einen Komplex narrativer Symbole, fundierender und mobilisierender Geschichten, die gegenwartstendend und zukunftsweisend wirken. Mythos ist eine Form des Vergangenheitsbezugs, also eine Form der Erinnerung.« (Assmann 1992, S. 40).

12 Assmann 1992, S. 40. In seinem Aufsatz merkt er zudem an: »Vergangenheitswissen ist identitätssichernd [...]. Das gilt für alle Gesellschaften. Erst auf einer weiteren Stufe entscheidet sich, ob diese weitere Entwicklung die Form kreisläufigen Beharrens annimmt, im Widerstand gegen die Kräfte der Veränderung, oder ob sie im Gegenteil nach Veränderung strebt, im Widerstand gegen die Kräfte des Beharrens. In jedem Falle ist eine narrative Virulenz am Werk, üben Geschichten eine handlungsleitende Kraft aus.« (Assmann 1992, S. 41).

13 Vgl. Assmann 2007, S. 67, S. 70 und S. 73 f.

Mythen können für Assmann schließlich auch »kontrapräsentische«<sup>14</sup> Züge annehmen. Dies bedeutet, dass vor dem Hintergrund der idealen Zustände, wie sie in den erzählten Mythen dargestellt werden, die Gegenwart defizitär erscheint. Die Jetztzeit ist nicht mehr mit den erinnerten Idealen in Einklang zu bringen.<sup>15</sup>

### 3. Petrarca und Mythomotorik

Will man sich mit dem Phänomen des Petrarkismus befassen, so setzt dies stets auch eine Auseinandersetzung mit Petrarca voraus. Daher geht es zunächst darum, Petrarcas Dichtung und sein kulturell-literarisches *renovatio*-Projekt mit Assmanns Begriffen zu erschließen. Petrarca gilt als der Vater des Renaissance-Humanismus, und in dieser Funktion markiert er den Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Es ist Petrarca selbst, der diesen Gegensatz vom finsternen scholastischen *medium aevum* und einer ersehnten neuen Zeit entwirft. Für ihn bedeutet das Mittelalter eine Zeit des kulturellen und politischen Niedergangs. »[S]eine Deutung der Nachantike als einer leeren, dunklen, kalten Zwischenzeit in scharfer Polemik gegen die Zeitvorstellung der *translatio*, die das Selbstverständnis des ›Mittelalters‹ bestimmte«<sup>16</sup>, ist nach Karlheinz Stierle einer der durchschlagendsten Gedanken, die Petrarca seiner Nachwelt hinterlässt. Petrarca distanziert sich von diesem herabgekommenen Mittelalter,<sup>17</sup> das mit den Begrifflichkeiten der kalten Erinnerungsgesellschaft beschrieben werden kann, und lenkt stattdessen den Blick auf einen »Zeitenfrühling«<sup>18</sup>, der seinerseits wiederum die Merkmale einer heißen Gesellschaft aufweist. Mit Hilfe der Assmann'schen Terminologie lassen sich diese beiden von Petrarca konstruierten »Epochen« in ihren Grundzügen deutlich voneinander unterscheiden. Assmann legt dar, dass sich kalte Erinnerungsgesellschaften durch eine Betonung der Gleichförmigkeit und durch ständige Repetition derselben Zustände auszeichnen. Dies trifft durchaus auch auf Petrarcas Projektion vom dunklen scholastischen Mittelalter zu, in dem die *analogia entis*, der heilsge-

14 Assmann 2007, S. 78.

15 Wird die Differenz zwischen der mythischen Erinnerungszeit und den gegenwärtigen Zuständen zu groß, kann es sogar zur Revolution der Gesellschaftsmitglieder kommen, wobei die Aufständischen versuchen, den alten, mythischen Zustand wieder herzustellen. »Bei extremen Defizienzerfahrungen kann eine kontrapräsentische Mythomotorik revolutionär werden« (Assmann 2007, S. 80). Vgl. weiterhin Assmann 2007, S. 78 ff.

16 Stierle 2003, S. 749.

17 »Petrarca selbst sah sich am Rand einer herbeigesehnten Epochenschwelle.« (Stierle 2003, S. 749).

18 Stierle 2003, S. 13.



schichtliche *ordo*-Gedanke und der Begriffsrealismus<sup>19</sup> die dominierenden Prinzipien sind: Die Geordnetheit der Welt ist von Gott in der vorhistorischen Zeit eingerichtet worden und erhält sich durch fortwährende Reproduktion bis in die Gegenwart. Um den Status quo zu legitimieren, stützt sich dieses Mittelalter auf Mythen, die in der absoluten Vergangenheit verortet sind, genauer gesagt auf die Schöpfungsmythen, wie sie das Alte Testament vermittelt. Man mag sich fragen, was dabei mit den Mythen der Antike geschieht. Diese werden nicht einfach verworfen. Im Gegenteil: Die antiken Göttermythen werden ganz im Sinne des *ordo*-Prinzips ausgelegt, man versucht sie in das eigene (mittelalterlich-christliche) System einzupassen.<sup>20</sup> Die heidnischen Mythen werden als moralallegorische Geschichten ausgedeutet, denen ein christlicher Gehalt eingeschrieben ist, und werden meist als typologische Ankündigungen der gottgewollten Ordnung begriffen.<sup>21</sup>

Jurij Lotman stellt das Mittelalter generell unter das Rubrum einer »Ästhetik

19 Während in Petrarca's Mittelalter der Begriffsrealismus eine starre Ordnung voraussetzt, leistet der nominalistische Einfluss seinen Beitrag zur Wahrnehmung von Verschiedenheit und potentieller Veränderung.

20 Im Sinne der Assmann'schen Definition sind die antiken Mythen zu Petrarca's Zeit bereits keine Mythen mehr. Denn zu den eigentlich fundierenden Erzählungen waren mittlerweile die Bibelgeschichten avanciert und Gott als der Ugrund aller Schöpfung war an die Stelle der heidnischen Götter getreten. Es zeichnet sich eine zunehmende Literarisierung der antiken Mythen ab, die stetig an ihrem fundierenden Gehalt verlieren. Juliusz Domański's Frage, »ob es nicht so war, daß je mehr sich die antike und nachher auch die post-antike Welt christianisierte, die Mythen von christlicher Sicht aus immer mehr religiös und theologisch neutral, immer mehr »literarisch« wurden« (Domański 1999, S. 8 f.), würde ich daher mit ja beantworten. Petrarca greift auf die einst fundierenden Geschichten als einen dichterischen Fundus zu, womit er einen Meilenstein auf dem Weg zur Literarisierung der alten Mythen setzt. Seine Verarbeitung der antiken Erzählungen bedeutet außerdem eine heiße Bezugnahme auf das Alte: Während das Mittelalter die heidnischen Geschichten lediglich zur Bestätigung der überzeitlich gültigen göttlichen Ordnung nutzt, setzt Petrarca sie innovativ ein, konzentriert sich nicht auf deren allegoretische Auslegungsmöglichkeit, sondern belebt sie als *Veränderungs*mythen wieder. Alfred Noyer-Weidner hält daher auch Folgendes fest: »Die Mythologie wird in dieser Entbindung von der mittelalterlichen Systematik wieder im ganzen disponibel, und zwar wesentlich als poetisches Material, dessen sich der einzelne Dichter in relativer Freiheit bedienen kann.« (Noyer-Weidner 1975, S. 236 f.).

21 So heißt es z. B. im Bezug auf den Apoll-Mythos: »Die mit Apoll verbundenen Wirkungsweisen [...] exemplifizieren so zum einen den für die Antike bereits gültigen Heilsplan Gottes, zum anderen stellen sie den Kampf jedes Christen um Weisheit und Tugend bildhaft dar. Der mittelalterlichen Interpretation mythischer Figuren und Erzählungen geht es mithin nicht darum, christliche Gehalte in den heidnischen Götterfiguren selbst aufzudecken; vielmehr soll der vorchristliche Autor, mit der Autorität eines Theologen ausgestattet, bereits christliche Wahrheiten verkündet haben.« (van Loyen 2008, S. 121) Oder im Bezug auf die Daphnegeschichte: »Im Zuge der Ovidrezeption des 12. und 13. Jh. erfährt der Daphne-mythos eine christliche Allegorese, die sich weitgehend auf eine moralisch-tropologische Deutung beschränkt.« (Münchberg 2008, S. 204). (In allen hier angeführten Zitaten der Artikel Münchberg 2008, Regn 2003 und van Loyen 2008 sind die dort verwendeten Wortabkürzungen v. Vf. aufgelöst.)

der Identität«<sup>22</sup>. Er bekräftigt damit den Eindruck einer Tendenz zur Erstarrung in der mittelalterlichen Literatur, bei der es vornehmlich darauf ankommt, den vom Publikum erwarteten Formen zu entsprechen:

Während die heutige Kunst von der Vorstellung ausgeht, daß Originalität, Unwiederholbarkeit und individuelle Eigenart zu den positiven Qualitäten gehören, hielt die mittelalterliche Ästhetik alles Individuelle für sündhaft und hoffärtig und verlangte Festhalten an den ursprünglichen ›von Gott eingegebenen‹ Mustern.<sup>23</sup>

Als Beispiele führt Lotman die Chroniken, Annalen und Heiligenviten der Mittelalter-Literatur an. Diesen Gattungen ist ein Prinzip der Vorhersehbarkeit und Unveränderlichkeit zugrunde gelegt. Sie geben eine feste, vom Leser antizipierte Verhaltensweise der Handelnden wieder und sichern auf diesem Wege das bestehende Weltgefüge. Sie wirken gleichsam wie ein Quietiv.<sup>24</sup>

Vor diesem Hintergrund treten die von Petrarca inaugurierten und mittlerweile als allgemein frühneuzeitlich kategorisierten Grundprinzipien kontrastiv hervor:<sup>25</sup> Die Frühe Neuzeit wird gemeinhin mit den Schlagworten der Kontingenz, des erstarkenden Nominalismus und der Pluralisierung<sup>26</sup> umrissen – Begriffe, die eben gerade nicht auf Gleichförmigkeit und Determiniertheit verweisen. Auch die Zeitwahrnehmung unterliegt einer Veränderung: Die Frühe Neuzeit begreift das Fortschreiten auf der Zeitachse nicht länger als eine stete Verschiebung desselben Status quo, als *translatio* also, sondern als eine Kette von Momenten der Unterschiede. Die Erkenntnis des Abstands zu einer antiken Vergangenheit, die erst wieder produktiv eingeholt werden muss, bedingt ein verstärktes Bewusstsein von Perspektivierbarkeit und Wandel. Dies begünstigt eine »Erhitzung« des Vergangenheitsbezuges, der sich auch auf den Umgang mit poetischen Texten auswirkt. Diese sind nicht länger auf einen einzigen, unver-

22 Lotman 1972, S. 187.

23 Lotman 1972, S. 187.

24 Lotmans Äußerungen weisen in diese Richtung: »Chroniken und Annalen stehen in der mittelalterlichen Hierarchie der Texte auf einer tieferen Stufe als hagiographische Werke, aber auch hier ergab sich ein ähnliches Bild: es gab eine Art unbeweglichen Kontinuums – ein Modell der Idealnorm sowohl für die Menschheitsgeschichte wie für das Verhalten der Menschen, und in dieses Modell wurde der reale Chroniktext eingeschrieben.« (Lotman 1972, S. 378).

25 Über die Durchsetzung dieser Konzepte äußert Stierle: »Der Humanismus des 16. Jahrhunderts schafft erst eigentlich das Epochenstereotyp einer dunklen Zeit des Mittelalters, der er [Petrarca] sich entronnen weiß.« (Stierle 2003, S. 13) Und weiterhin: »Das ›dunkle Mittelalter‹ wurde zu einem der großen Mythen der sich von ihm absetzenden ›Neuzeit.« (Stierle 2003, S. 741).

26 Dass diesen Pluralisierungstendenzen die Konstitution bzw. Etablierung von Autoritäten entgegengesetzt sind, zeigt die Arbeit des Sonderforschungsbereichs 573 *Pluralisierung und Autorität*, der die Wechselwirkungen zwischen diesen dynamischen Bewegungen eruiert. Zur Diskussion der Renaissance-Episteme vgl. außerdem Hempfer 1993, Küpper 1990 und Oesterreicher/ Regn/ Schulze (Hg.) 2003.

änderlichen Bedeutungsgehalt festgelegt, sondern es wird der Veränderbarkeit der Interpretation je nach Rezeptionsblickwinkel Rechnung getragen.

Petrarca kann als Antrieb für die Wende von der kalten zur heißen Erinnerungsphase gesehen werden, denn sein *renovatio*-Projekt ist Ausdruck einer bewusst praktizierten Distanzierung vom scholastischen Mittelalter. Bringen wir an dieser Stelle noch einmal Assmanns Thesen ins Spiel: »Neuanfänge, Renaissance, Restaurationen treten immer in der Form eines Rückgriffs auf die Vergangenheit auf.«<sup>27</sup> Dies ist auch bei Petrarcas kulturellem Erneuerungsprogramm der Fall. Über den Rückgriff auf die idealisierte Antike, ihre Literatur, Brauchtümer und ethischen Prinzipien, versucht er eine neue kulturelle Blütezeit einzuleiten. Petrarcas Erneuerungswille äußert sich in seiner Rekonstruktionsarbeit an verloren gegangenen Texten wie auch im dichterischen Schaffen.

Während im Mittelalter v. a. die Bibel als Quelle fundierender Mythen gilt, wird in der Frühen Neuzeit, insbesondere durch Petrarcas philologisches und literarisch-produktives Wirken, das Spektrum an fundierenden Geschichten erweitert. Mythische Erzählungen sind nun auch im dichterischen und historiographischen Bereich zu suchen. Nehmen wir diese beiden Bereiche genauer in den Blick:

Petrarcas neue Art der Geschichtsauffassung fördert eine heiße Bezugnahme auf die Vergangenheit. Hatte es im Mittelalter lediglich eine einzige Sichtweise auf die Ereignisse in der Geschichte gegeben, welche sich ausschließlich in Bezug auf den göttlichen Heilsplan erschloss, so wird Geschichte nun perspektivisch.<sup>28</sup> Die providentielle Deutung ist nur noch eine von mehreren Möglichkeiten zur Auslegung der historischen Ereignisse.<sup>29</sup>

27 Assmann 2007, S. 32.

28 Ein knapper Verweis auf Eckhard Keßlers Studie *Petrarca und die Geschichte* mag an dieser Stelle als Beleg genügen. Darin heißt es z. B., dass »Petrarca [...] einen Wendepunkt in der Geschichte der Historiographie und des historischen Verstehens dar[stellt]« (Keßler 2004, S. 20) und dass Petrarca der Auslöser »eines neuen Bewußtseins des Menschen von seiner Geschichte« (Keßler 2004, S. 17) sei. Auch Karlheinz Stierle schließt sich Keßlers Ausführungen an: »Für Dante ist die Welt der Antike noch unmittelbar zugänglich, ihre Geschichten sind noch immer Teil der eigenen Welt. Dagegen erarbeitet sich Petrarca ein neues Bewußtsein für historischen Perspektivismus und historische Differenz und dringt tief in die sich überlagernden geschichtlichen Wirklichkeiten der vergangenen römischen Welt.« (Stierle 2003, S. 723) Vgl. auch Gerhard Regn: »Die Relikte der Vergangenheit werden dort [i.e. in der Epistel VI, 2 der *Familiars*] zu Zeichen einer Kontingenz-Erfahrung, deren Bewältigung der geschichtlichen *memoria* aufgetragen ist, die aber ihrerseits wiederum ganz vom jeweiligen Interesse und Vermögen der Wanderer abhängig ist [...]. Historische Erinnerung konstituiert so keine intersubjektive und fest gefügte Sinnordnung mehr. Sie wird vielmehr selbst perspektivisch.« (Regn 2004, S. 42).

29 Wie als Historiker, so hat Petrarca auch als erster Philologe das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft im 14. Jh. entscheidend beeinflusst. In Assmann'scher Terminologie könnte man hier einen Übergang von der tendenziell »rituellen Kohärenz« des scholastischen Mittelalters zur »textuellen Kohärenz« der Frühen Neuzeit ansetzen. (Zu den Begrifflich-

Eckhard Keßler sieht in Petrarca den Urheber eines neuen Geschichtsverständnisses, das sich z. B. in *De viris illustribus* äußert. Nach Keßler unterscheidet Petrarca maßgeblich von der vorangegangenen Epoche seine spezifische Auffassung vom Zweck der Historiographie.

Geschichtsschreibung ist Vermittlung von Handlungshilfen, die im vergangenen Geschehen auffindbar sind, ist Transposition überlieferter Daten in einen Zusammenhang, der zum Verständnis der eigenen, gegenwärtigen Handlungssituation beiträgt.<sup>30</sup>

keiten und ihren Bedeutungen für die Entwicklung einer Schriftkultur vgl. Assmann 2007, S. 87 – 103). Assmann beschreibt unterschiedliche Mechanismen einer Gesellschaft, die deren Zusammenhalt garantieren. Ebenso wie die Rezeption der Mythen stellt der Umgang mit Schriften einen spezifischen Vergangenheitsbezug dar, der wiederum den Fortbestand der Kultur gewährleistet. Mythen stellen *imaginierte* Erinnerungsfiguren dar, Ritus und Textauslegung sind die *praxisbezogene* Komponente der gesellschaftlichen Kontinuitätssicherung. Rituell orientierte Gesellschaften sichern ihren Zusammenhalt durch Wiederholung gleichförmiger Handlungen, während textuell ausgerichtete Gesellschaften sich über die Auslegung von Schriften stabilisieren. Dabei ist auffällig, dass rituelle Gesellschaften keinen Wandel aufkommen lassen, während textuelle Gesellschaften diesen geradezu fordern. Im Zusammenhang mit Riten und Texten bringt Assmann die Termini heiße/ kalte Erinnerung nicht zur Anwendung, doch lässt sich vermuten, dass rituelle Kohärenz tendenziell dem kalten Erinnerungstypus nahe steht, während textuelle Kohärenz mit heißer Erinnerung affin ist. Es fällt nicht schwer, die rituelle bzw. textuelle Gesellschaftsform im Mittelalter bzw. in der Frühen Neuzeit repräsentiert zu sehen. Das auf dem *ordo*-Prinzip aufbauende, eher rituell organisierte Mittelalter blendet Veränderungen aus, in der tendenziell textuell fokussierten Frühen Neuzeit rückt das Bewusstsein vom Wandel der Zustände in den Vordergrund. Natürlich hat sich auch das Mittelalter mit Textauslegung befasst, jedoch beruhte diese Auslegung auf immer gleich bleibenden Prinzipien: Alles verwies auf Gott, der als inspirierende Ausgangskraft aller Texte galt, deren Abfassung wiederum dem Menschen lediglich als Instrument oblag. »Der Schöpfer der Welt war gleichzeitig auch der Schöpfer dieser ›gottinspirierten‹ Texte [...], und der menschliche Autor war nur Mittler, Ausführer, Kopist und Nachzeichner, dessen ganzes Verdienst in der Treue bestand, mit der er den musterhaften und ehrwürdigen Text wiederholte.« (Lotman 1972, S. 378) In einer quasi-rituellen Wiederholung wurden aus den Texten stets dieselben Gehalte gewonnen. Mit Petrarca ändert sich dies, denn er schärft das Bewusstsein für die Relevanz textueller Abweichungen. Er hebt den Bedeutungsgehalt einer spezifischen Textgestalt hervor, der die Gesamtaussage einer poetischen Botschaft entscheidend formiert. Regn hält dazu fest: »Überlieferungsqualität und Überlieferungsvielfalt waren im mittelalterlichen Kontext kein hermeneutisches Problem. Ganz anders bei Petrarca: Bei ihm entsteht ein Bewusstsein, daß Werke der Vergangenheit auch verloren sein können [...]. Die Frage nach einer authentischen Textgestalt beginnt als zentrales Problem in den Fokus des Interesses zu treten.« (Regn 2004, S. 37) Ausgehend von dieser Überzeugung bemüht sich Petrarca um die Gewinnung authentischer Schriften und um die Rekonstruktion verlorener Texte, die den zeitgenössischen Rezipienten verfügbar gemacht werden sollen. Er kanalisiert gewissermaßen den literarischen »Traditionsstrom« (Assmann 2007, S. 92) und bewirkt damit auch die Veränderung der Zeitvorstellung. Texte sind Gegenstand des Wandels und bewahren sich nicht unverändert. Nicht länger die Gleichförmigkeit und Kontinuität des Seins, sondern die Idee von historischem Wandel dringt immer mehr in das Bewusstsein des Menschen und bedingt eine neue Auffassung von der Zeit.

30 Keßler 2004, S. 29. Oder auch: »Die Wendung zum historischen Stoff wird also vollzogen aus der Erkenntnis, daß in der Gegenwart eine Alternative zur zeitgenössischen Praxis, die er mit

Petrarcas Schilderung bewundernswerter Taten berühmter Männer soll zum Nacheifern anregen. An diesem Punkt schließt sich wieder der argumentative Kreis mit Assmann, der jeden Mythos als eine Handlungsanleitung definiert.<sup>31</sup> Eindeutig ist der für Assmanns Mythen konstitutive inzentive Praxisbezug in Petrarca's *De viris illustribus* zu erkennen. Petrarca erweist sich über sein Geschichtswerk als Erinnerung der römischen Historie und damit als Schöpfer inzentiver Mythen auf historiographischer Ebene.<sup>32</sup>

Auch im *Canzoniere* tritt Petrarca als ein Mythenschöpfer auf. Allerdings sind es in diesem Fall keine historisch fundierten, sondern literarisch-künstlerische Mythen, die Petrarca's Gesellschaftsbild Ausdruck verleihen.<sup>33</sup> Als kreativer Dichter entwirft er in seinem Gedichtzyklus fiktive Mythen. Über den Zugriff auf die verschiedensten Bedeutungsgehalte antiker Geschichten und mittels der Neukombination diverser Elemente kursierender Überlieferungen, entwickelt er im *Canzoniere* neue handlungsanleitende Mythen. Um mit Assmanns Worten zu sprechen: Petrarca zeigt Willen zur Inzentive und Veränderung, also zur heißen Erinnerung, und er schreibt der Lyriksammlung deren fundierende Mythen ein.

---

seinem Werk kritisieren will, nicht konkret verwirklicht wird, daß die Alternative der *virtus*, die den Zeitgenossen als Spiegel vorgehalten werden soll, ihre konkrete, reale Gestalt nicht bei diesen Zeitgenossen selbst, sondern nur in der Vergangenheit gefunden haben kann. Der Zeitkritiker Petrarca wird zum Historiker, weil er nur in der Vergangenheit ein konkretes, ein verwirklichtes Modell des Handelns finden kann, zu dem er seine Zeitgenossen bewegen will.« (Kefler 2004, S. 37) Und: »Petrarca will nicht Universalgeschichte schreiben, wie das Mittelalter es getan hatte und die Chroniken weiterhin taten [...]. Petrarca hat erklärt, aus zeitkritischer Absicht als Alternative zum Handeln seiner Zeitgenossen *virii illustres* darstellen zu wollen.« (Kefler 2004, S. 39). Schließlich: »Petrarca behauptet so aufgrund seiner mittelbaren und unmittelbaren Erfahrungen eine starke Nähe der praktischen Bedürfnisse seiner Zeit zum Praxisvollzug der Antike. Er legt damit den Grundstein zu einer Periodisierung der Geschichte, die nicht am Tun Gottes – die Weltalterlehre des Mittelalters – sondern am Tun des Menschen, an den jeweiligen Grundstrukturen des Praxisvollzugs und der darin sich ausdrückenden Interpretation der Welt und des Menschen orientiert ist.« (Kefler 2004, S. 115) Kefler geht in seinem Urteil über Petrarca mit Hermann Gmelin konform, der feststellt: »Der Hauptzweck seiner Geschichtsarbeit ist ein moralischer, er möchte seiner eigenen Zeit Vorbilder geben [...]. Ein Nebenzweck ist patriotischer Art: die Wachhaltung der römischen Vergangenheit als der eigenen Geschichte Italiens.« (Gmelin 1932, S. 130).

31 Nach Assmann liefert ein Mythos »Anhaltspunkte für Hoffnungen und Handlungsziele« (Assmann 2007, S. 78) und wirkt mit seiner »selbstbildformenden und handlungsleitenden Bedeutung, die er für die Gegenwart hat« (Assmann 2007, S. 79).

32 Nach der Assmann'schen Konzeption sind sowohl erfundene als auch faktisch belegte Vergangenheitsgeschichten als Mythen zu bezeichnen. Der Wahrhaftigkeitsgehalt spielt in dieser Definition keine Rolle, weshalb es für unsere Analyse des petrarkischen Mythos keinen Unterschied macht, ob auf reale Personen oder fiktives Personal rekurriert wird. Nichtsdestoweniger ist es bemerkenswert, dass Petrarca gleich auf zwei Ebenen – der historiographischen und poetisch-fiktiven – Mythen kreiert.

33 Petrarca fährt eine »Doppelstrategie« bei der Fundierung seiner *renovatio*-Idee, indem er zwei Mythentypen gleichermaßen zur Anwendung bringt.

Diese »Geschichten« dienen Petrarca als literarisches Medium, mit dem er seinen gesellschaftlich-kulturellen *renovatio*-Ambitionen Ausdruck verleihen kann. Der Zusammenhang von Erneuerungsprojekt und dichterischer Mythosfundierung lässt sich anhand eines der bekanntesten Sonette Petrarcas demonstrieren: »Apollo, se anchor vive il bel desio«, in dem der lyrische Sprecher Apoll an dessen eigenes Liebesleid erinnert und ihn bittet, die Nebel zu vertreiben, damit die Herzensdame im Schein der Sonne verweilen kann. In diesem Gedicht weist die Figur Apolls ein hohes Maß an funktioneller Komplexität auf. Diverse Rollen, die dem Gott traditionell zugeschrieben sind und bis dato in den Tradierungen vereinzelt nebeneinander standen, werden im Sonett komprimiert.

- 1        Apollo, s'anchor vive il bel desio  
           che t'infiammava a le thesaliche onde,  
           e se non ài l'amate chiome bionde,  
           volgendo gli anni, già poste in oblio:
- 5        dal pigro gielo et da tempo aspro et rio,  
           che dura quanto 'l tuo viso s'asconde,  
           difendi or l'onorata et sacra fronde,  
           ove tu prima, et poi fu' investato io;
- 10        et per virtù de l'amorosa speme,  
           che ti sostenne ne la vita acerba,  
           di queste impression' l'aere disgombrà;
- sí vedrem poi per meraviglia insieme  
           seder la donna nostra sopra l'erba,  
           et far de le sue braccia a se stessa ombra.<sup>34</sup>

Zunächst tritt Apoll lediglich als der liebende Gott auf, der seine angebetete Daphne vergeblich zu erreichen sucht. Die Verfolgungsszene wird durch die Erwähnung der »thesaliche onde« (RVF 34, 2) angedeutet. Dass hier Ovids *Metamorphosen* als Bezugswerk dienen, zu dem Petrarca die eigene Dichtung in Relation bringen will, liegt offen zutage.<sup>35</sup>

34 Petrarca 2006, S. 186. Auf den *Canzoniere*/ die *Rerum vulgarium fragmenta* wird im Folgenden auch mit der Abkürzung RVF verwiesen.

35 Petrarca's Rekurs auf Ovids Werk bedeutet gleichzeitig eine Bezugnahme auf dessen meta-literarische Zielsetzung der Selbstdarstellung: Ovid war mit seinen *Metamorphosen* daran gelegen, sich selbst als einen schöpferischen Autor in Szene zu setzen. Über Ovids *carmen perpetuum* äußert sich Ulrich van Loyen: »Eher muß das Werk, das die Entstehung und Geschichte der Welt in mythologischen Begriffen darbietet, als Selbstdarstellung des dichterischen Ingeniums verstanden werden, worin der Inspirationsgott Apoll zugleich zum Gegenstand der Inspiration und damit zu einer Zwischenstufe auf dem Weg zum autonomen Dichter wird.« (van Loyen 2008, S. 119). Ebenso will sich Petrarca als ein solcher verfügbarmächtiger Autor verstanden wissen.

Apoll gilt außerdem als Gott der Adoleszenz<sup>36</sup>, worauf in Sonett 34 ebenfalls angespielt wird: Der liebende Sprecher bleibt stets im *giovenil error* verhaftet, nach wie vor verehrt er seine Dame. Und so verwundert es nicht, dass er ausgerechnet Apoll als Verbündeten anruft, der als Schutzgott über der Lebensphase des Fehlers seiner Jugend steht. Darüber hinaus spielt Petrarca eine moralphilosophisch-theologische Komponente in das Gedicht ein. Die Verfolgung Daphnes durch den vor Leidenschaft rasenden Apoll wurde in mittelalterlichen Interpretationen<sup>37</sup> als Gleichnis für den von Passionen gelenkten und der Ratio verlustig gegangenen Menschen ausgelegt. Auch der Liebende der Laura ist seiner Begierde vollkommen ausgeliefert, wie durch »invescato« (RVF 34, 8) angedeutet wird.

Petrarca inszeniert den Sprecher des Gedichts als ein Individuum, welches in seiner irrationalen Liebesehnsucht eine universal-anthropologische Erfahrung macht, und er spielt somit auf die mittelalterlich-moralallegorischen Textauslegungen an.

Da Apoll auch »Gott der Reinigung und Katharsis«<sup>38</sup> ist, fällt zudem die Heilkunde in seinen Zuständigkeitsbereich. Sonett 34 steht sammlungsstrukturell im Umfeld von solchen Gedichten, die sich thematisch mit der Erkrankung der Geliebten befassen. Daher liegt die Interpretation nahe, Apoll werde hier zum medizinischen Beistand der Dame angerufen, um ihre Genesung zu bewirken. In seiner Funktion als Frühlings- und Sonnengott<sup>39</sup> wird Apoll aufgefordert, die Nebelschleier aufzulösen und die Sonne erstrahlen zu lassen (vgl. RVF 34, 5 ff.). Dies ist nicht nur literal zu verstehen, sondern ebenso als ein Appell zur Verdrängung der metaphorischen *tenebre* des Mittelalters. Insbesondere durch seine ursprüngliche Proömiastellung ist der programmatische Charakter des Textes evident. In diesem kulturprogrammatischen Zusammenhang wendet sich der Sprecher sowohl an Apoll den Gott der Zeit als auch an den Kulturbringer Apoll (vgl. RVF 34, 6).<sup>40</sup> Als ebendieser Kulturbringer war der Gott bereits in der *Aeneis* aufgetreten. Dort weissagt Apoll dem Helden eine ruhmreiche Zukunft und kündigt die Vorherrschaft Roms an (vgl. *Aeneis* 3, 96 ff.). Die *Aeneis* stellt nun aber nichts anderes als den *Gründungsmythos* Roms dar. Über diese gemeinsame Schnittstelle – Apolls Funktion als Kulturbringer – greifen Sonett und Epos ineinander. Während die *Aeneis* vom Urbeginn der Stadt be-

36 Vgl. van Loyen 2008, S. 116.

37 Z.B. im *Ovide moralisé* oder in Arnulf von Orléans' *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin*.

38 Van Loyen 2008, S. 116.

39 »Aus der römischen Kaiserzeit ist die Verehrung des Herrschers als Sonnengott belegt.« (van Loyen 2008, S. 120).

40 Die Verse 5 f. weisen auf diese Funktion Apolls hin: Die düstere Zeit (man mag ergänzen: des *tenebre*-Mittelalters) wird erst mit dem Auftreten Apolls, d.h. mit dem Erscheinen einer neuen Kultur ein Ende finden.



richtet, alludiert das Sonett Petrarcas Programm der *renovatio Romae*, als deren Schirmherr Apoll inszeniert wird.<sup>41</sup>

Der lyrische Sprecher parallelisiert im Sonett seine emotionale Lage mit Apolls Leidenssituation (vgl. *RVF* 34, 8). Das Tertium comparationis der beiden Vergleichskomplexe liegt im Objekt der Begierde, dem Lorbeer. Während Apoll seine Daphne zu erreichen sucht, die sich schließlich in den Lorbeerbaum verwandeln wird, bemüht sich das petrarkische Ich um die Gunst seiner Laura, die über den Klang ihres Namens ebenfalls mit dem *lauro* in Verbindung steht.<sup>42</sup> Apoll ist aber nicht nur Liebender, sondern auch Musagetes und Dichtergott. Eine Relationierung des Sprechers mit Apoll bedeutet vor diesem Hintergrund dann nicht weniger als Petrarcas Gleichsetzung seiner selbst mit dem Kulturlenker. Das Sonett macht daher neben dem kulturellen Erneuerungsgedanken auch Petrarcas ganz persönliches Ziel deutlich: Er selbst will Musenführer sein, sich als Dichter Ruhm bereiten und den Anstoß zu einer neuen kulturellen Blütezeit geben. Bereits in der *Divina Commedia* wurde Apoll von Dante beim Eintritt ins Paradies in seiner Funktion als Dichtergott angerufen (vgl. *Paradiso* 1, 13–21). Der Jenseitsreisende wendet sich in *ehrerbietiger* Haltung an Apoll, um ihn um Beistand im dichterischen Schaffensprozess zu ersuchen. Petrarca geht in Sonett 34 anders vor: Er spricht Apoll, den Gott der Dichter, als einen Leidensgenossen an, dem er schicksalhaft verbunden und *ebenbürtig* ist. Apolls Anrufung im Gedicht dient daher auch der intertextuellen Relationierung zu Dante, zu dem Petrarca in Wettstreit tritt und den er – im Hinblick auf die Vertraulichkeit, die zwischen ihm und Apoll besteht – übertrumpft.<sup>43</sup>

41 Dazu Regn: »Und so steht auch die *renovatio studiorum* im Horizont einer ideellen Wiedergeburt Roms, die für Petrarca deckungsgleich ist mit einer ›Wiedergeburt‹ der Antike insgesamt.« (Regn 2004, S. 34).

42 Der Vergleich wird zudem dadurch verkompliziert, dass Laura eben nicht nur die Dame ist, sondern auch auf das metaliterarische Objekt des Dichterlorbeers verweist, den sich Apoll wiederum als seine Insigne gewählt hat. Die Situation, die Petrarca in Sonett 34 schildert, kann daher auch als ein »herkömmlicher« Mythos im landläufigen Sinn verstanden werden, der Aufschluss darüber gibt, wie ein bestimmtes Phänomen der Welt zustande kommt: Es geht hier um die Werdung eines Dichters. Stierle äußert sich dazu folgendermaßen: »Petrarca begreift die Ovid'sche Metamorphosen-Erzählung von Apoll und Daphne als einen Künstler-, genauer einen Dichtermythos. Apoll wird zum Dichter in dem Augenblick, wo Daphne, in einen Lorbeer verwandelt, sich ihm entzieht und einzig noch das Gedicht eine Weise ist, sie gegenwärtig zu halten.« (Stierle 2003, S. 517) Gleiches geschieht mit Petrarca, der nur dadurch zum Dichter wird, dass er seinen sich ihm entziehenden Laura-Lorbeer besingt.

43 Und noch ein Weiteres: Dante fokussiert die *eine* Charakterkomponente Apolls als *Musengott*. Wie sich bisher gezeigt hat, spielt Petrarca dagegen in seinem Sonett den Musen-Apoll lediglich als eine Identitätsvariante von *vielen* ein. Und so scheint es, dass Petrarca den Autor der *Divina Commedia* im dichterischen Wettstreit hinter sich lässt, indem er den dantesken Apoll nur als Einzelsegment dem Charakterspektrum seines facettenreichen Apolls inkorporiert. Schließlich sei ein letzter Aspekt der Götterfigur erwähnt, den Petrarca



Was sich durch die Gedichtanalyse herausgestellt hat, ist Folgendes: Apoll ist nicht auf eine einzige Charakterdimension fixierbar. Je nachdem, welche Funktion man dem Gott zuschreibt, kann dies eine andere – oder besser, eine weitere – Aussage für das Gedicht nach sich ziehen.<sup>44</sup> In Petrarcas Dichtung äußert sich ein Bewusstsein von der Perspektivierbarkeit der Dinge, was wiederum zur Folge hat, dass das Gedicht nicht auf *einen* Aussagegehalt festgelegt ist, wie es in mittelalterlichen Textexegesen der Fall gewesen war. Stattdessen entsteht durch Petrarcas neuartige Kombination verschiedenster Überlieferungsstränge ein neuer, aktualisierter Apoll-Mythos, der die unterschiedlichen Facetten des Gottes synthetisiert. Es ist Petrarcas kreative Verschmelzung des dispersen tradierten Materials, die aus dem Vorhandenen etwas gänzlich Neues schafft. Petrarca führt damit im *Canzoniere*, d. h. auf literarischer Ebene vor, wie auch kulturpraktisch zu verfahren sei: Es gilt, über den dezidierten Rückgriff auf das Alte und über dessen zeitgemäße Wiederbelebung die Gegenwart zu erneuern. Petrarcas Mythos ist durchaus als ein Inzertiv zu bezeichnen, da er zu einer bestimmten Verhaltensweise antreibt – zum spezifisch kreativen Umgang mit der antiken Kultur und alten Literatur.<sup>45</sup> Gleichzeitig kennzeichnet diesen Mythos auch ein kontrapräsentischer Zug, denn die antiken Autoren und ihre Dichtungen sowie die Gepflogenheiten der Antike (man denke an die Dichter-

---

möglicherweise in sein Gedicht einbringen will: Seit der Spätantike deutete man Apoll zuweilen als Präfiguration Christi. Vor diesem Hintergrund ergibt sich im Sonett folgende Verweiskette: Apoll kann aufgrund der mittelalterlichen Praxis der christlich-allegorischen Mythenauslegung als die typologische Ankündigung des Heilsbringers verstanden werden, der die »sacra fronde« (RVF 34, 7) vom Eis befreien soll. Petrarca wiederum parallelisiert sich seinerseits mit Apoll und weist sich über diese Gleichsetzung mit der Götterfigur ebenfalls die Rolle eines Erlösers zu. Petrarca ist also nicht »nur« *poeta vates*; er inszeniert sich nicht nur als göttliches Sprachrohr, das – wie es dem mittelalterlichen Dichterverständnis durchaus entsprach – von einem transzendenten Geist inspiriert, eine Wahrheit verkündet (wie es z. B. Dante in der *Divina Commedia* tat), sondern tritt ebenso wie Apoll und Christus als ein (zumindest kultureller) Heilsbringer auf.

44 Seit der Antike verlieren die Götter immer mehr an ihren einstig zahlreichen Machtbereichen. Van Loyen spricht von »Depotenzierung der Götter« (van Loyen 2008, S. 121). Ihre Zuständigkeitsbereiche reduzieren sich auf wenige Spezialgebiete. Z.B. »wandelt sich die Bedeutung Apolls von einer mythisch erzählten Gestalt zur Inspirationsgottheit (u. a. für Ovid, aber auch für Vergil und Lukian). Dies geschieht auf Kosten der Ambivalenz: Während in der Folgezeit das Moment der intellektuellen Reinigung akzentuiert wird, isolieren sich die übrigen Zuständigkeitsbezirke« (van Loyen 2008, S. 121). Petrarca geht nun gerade den dieser Entwicklung entgegengesetzten Weg: Er fügt die zersplitterten Funktionen des Gottes wieder zusammen und gliedert seiner Apollfigur gleichzeitig auch den christlich deutbaren Aspekt ein. Die Verschmelzung der verschiedenen Charakteraspekte in der Figur Apoll zeigt, wie kreativ-kombinatorisch Petrarca mit den diversen bekannten Überlieferungssträngen umgeht.

45 Er ist das Produkt einer heißen Erinnerung: Mit Elementen aus Gegenwart und Vergangenheit bildet Petrarca einen neuen, für die Gegenwart gültigen Mythos, der als mythische Erzählung zum Wandel anregen soll.

krönung) muten Petrarca als mythisch-fundierende Elemente einer leuchtenden Ära an, die zur finsternen Gegenwart in Widerspruch stehen. Die Bezugnahme auf die alten *auctores* und die philologische Rekonstruktionsarbeit sind Petrarcas Maßnahmen zur Wiederbelebung der verlorenen Zeit.<sup>46</sup>

#### 4. Italienischer Petrarkismus und Mythomotorik

Bisher sollte belegt werden, dass Petrarca mit seinem dichterischen und historiographischen Schaffen den Anstoß zu einer heißen Phase der Kultur im Allgemeinen und der Literatur im Besonderen gegeben hat.<sup>47</sup> Der orthodoxe *imitatio*-Petrarkismus bembistischer Prägung, der Italiens Dichtung im Cinquecento maßgeblich geprägt hat, kann als Gegenbewegung dieser zur Veränderung anregenden Mythomotorik betrachtet werden. Die heiße Phase der Erinnerung gerät zu einer kalten Phase, deren Auslöser im literarischen und sprachtheoretischen Wirken Pietro Bembo zu verorten ist.

Die Indienstnahme der alten Literatur, d. h. der spezifische Vergangenheitsbezug, bei den orthodoxen Petrarkisten ist eine gänzlich andere als diejenige Petrarcas. Die petrarkisch heiße Auslegung des *imitatio*-Prinzips wird vollkommen umgedeutet: Statt sich eklektisch verschiedener Autoren zu bedienen, soll nunmehr ein einziges Vorbild als verbindliche Orientierungsinstanz gelten: Petrarca selbst.<sup>48</sup> Dessen literarische Mythen, wie sie z. B. im *Canzoniere* formuliert sind, werden im orthodoxen Petrarkismus weiterhin wahrgenommen, doch nicht als Ausdruck einer heißen Rückbesinnung, die mit einem Streben nach Wandel verbunden ist. Petrarcas dichterische Mythen gelten vielmehr als

46 Und welche Art von Mythos würde sich zur Verdeutlichung einer incentiv-dynamischen, auf Veränderung abzielenden Erinnerung besser eignen als ein *Verwandlungsmythos*, wie ihn der Apoll-Daphne-Mythos darstellt? In Canzone 23, um ein weiteres Beispiel zu nennen, ist der Verwandlungsmythos geradezu potenziert. Nur knapp kann ich an dieser Stelle auf Stierle verweisen, der erläutert, dass die Verwandlungen des Sprechers in dieser Canzone im Gegensatz zu den Ovid'schen Vorlagen eben gerade nicht irreversibel und letztendlich statisch sind, sondern sich durch Dynamik und Fortführbarkeit auszeichnen (vgl. Stierle 1991). Auch die Metamorphosen-Canzone ist also ein Hinweis auf Petrarcas Ideal eines heißen, auf Veränderung gerichteten Umgangs mit Geschichte und Dichtung.

47 Petrarcas Geschichtsverständnis setzt andere Schwerpunkte als die mittelalterliche Historiographie, fokussiert nämlich historische Persönlichkeiten der relativen Vergangenheit und betont somit den Wandel der Gesellschaft sowie ihre Möglichkeit zur Entwicklung und zur Einflussnahme der Menschen auf ihre eigenen Geschicke.

48 Regn erläutert, dass »ganz entgegen Petrarcas eigener, im senecanischen Bienengleichnis zusammengefassten Position von der Nachahmung einer Vielzahl von Modelltexten verschiedener Autoren, in der italienischen Hochrenaissance mehr und mehr die von P. Bembo vertretene Auffassung von der Vorstellung eines einzigen Musterautors in den Vordergrund rückt.« (Regn 2003, Sp. 911).

festgeschriebener Kanon, der beständig und möglichst vorbildgetreu repetiert werden soll.<sup>49</sup> Nicht zuletzt auf Petrarca's eigene Selbstinthronisierungsbestrebungen ist dessen kanonische Fixierung als Modellautor zurückzuführen.<sup>50</sup>

Bembo kommentiert Petrarca's Werke und leistet das Übrige zu dessen Autorisierung als verbindliches Vorbild.<sup>51</sup> Mit seinen *Prose* gibt Bembo den petrarkistischen Dichtern eine Art poetologische Gebrauchsanweisung<sup>52</sup> an die Hand, wonach sie ihre literarische Produktion ausrichten und bewerten können. Unter dieselbe Rubrik fallen auch die *Rimari* und *Tavole* jener Zeit, die als Nachschlagewerke jedem Laien das Dichten im petrarkistischen Stil ermöglichen, wobei die formale Komponente der Nachahmung eindeutig im Vordergrund stand. Offenkundig sind diese Wortsammlungen Zeugnis dafür, dass es sich bei der Etablierung Petrarca's als Dichtungsideal um einen Prozess handelt, bei dem »die formale Autorisierung dominant ist«<sup>53</sup>. Deutlich tritt daher der kalte Aspekt dieses Phänomens zutage, denn steht die getreue Befolgung der äußeren Merkmale der Dichtung im Zentrum des Interesses, wird inhaltliche Variation tendenziell vernachlässigt.

49 Auch der Themenkomplex der Kanonisierungsprozesse, den Assmann ausführlich bearbeitet (vgl. Assmann 2007, S. 103–129), ließe sich mit der Petrarca-Rezeption im 16. Jh. in Verbindung bringen (vgl. hierzu auch Neumann 2004). Der Umfang einer solchen Analyse würde den hier gegebenen Rahmen jedoch sprengen.

50 Vgl. hierzu Neumann 2004, wo von einer »aggressiven Selbstfassionierung« (Neumann 2004, S. 91) Petrarca's die Rede ist.

51 Petrarca hat seinerseits die Literatur der Alten festgehalten und ihnen den Status unveränderbarer Referenzwerke zugewiesen. Dennoch bedeutete dies einen anderen Schritt als die kanonische Festschreibung der *RVF* im Petrarkismus. Petrarca zielte stets darauf ab, trotz (oder gerade vermittelt) der Bezugnahme auf die Dichterautoritäten kreativ etwas Neues zu schaffen. Nichts lag ihm ferner, als seine Vorbilder lediglich zu kopieren. Im Petrarkismus geht diese Präntion verloren. Florian Neumann und Florian Mehlretter haben bereits auf dieses Phänomen hingewiesen. Neumann erläutert, dass für Bembo zwar grundsätzlich die Autoritätenbildung eines Autors von dessen Verdienst in der Weiterentwicklung eines vorgängigen Sprachmodells besteht, dass dies im Falle der Petrarkisten jedoch nicht möglich war: Da Petrarca die Sprache auf ein unübertreffliches Niveau angehoben hatte, stand den Nachahmern lediglich die Option der *variazione* petrarkischer Vorgaben auf gleicher sprachlicher Ebene offen. »Kanonisierung läuft hier also letztlich auf die Stillstellung des sprachlichen Ausdrucks hinaus.« (Neumann 2004, S. 99). Mehlretter legt offen, wie bereits von einem zeitgenössischen Dichter, Niccolò Franco, die *imitatio* Petrarca's als »Montage ›geraubter‹ Textstellen« (Mehlretter 2006, S. 156) eingeschätzt wurde, gleichzeitig aber der Eindruck vermittelt wird, diese Anleihen seien aufgrund der »Unhintergebarkeit des Modells« (Mehlretter 2006, S. 157) quasi unvermeidlich.

52 Nicht nur die Schriften Petrarca's, sondern auch die *Prose* werden zum kanonischen Text. Vgl. in diesem Zusammenhang Assmann: »Im Umkreis aller dieser Kanonisierungsprozesse entsteht sogleich eine reiche Auslegungsliteratur, die alsbald ihrerseits kanonisiert wird. So organisiert sich das kulturelle Gedächtnis einerseits in Kanones erster, zweiter und gegebenenfalls dritter Ordnung, andererseits in Primär- und Sekundärliteratur, Texten und Kommentaren.« (Assmann 2007, S. 94).

53 Neumann 2004, S. 100.

Im Cinquecento gilt Bembo als der orthodoxe Petrarkist schlechthin und dementsprechend werden seine lyrischen wie auch poetologischen Werke als Ausdruck konservativer Petrarca-Nachahmung interpretiert.<sup>54</sup> Die Beschränkung auf Petrarca als einzig anerkanntes Ideal hemmt in gewisser Weise einen innovativen Umgang mit dem zur Verfügung stehenden Dichtungsmaterial.<sup>55</sup> Es kann sich dabei stets nur um die Verschiebung der semantischen Gewichtung und um nuancierte Re-Akzentuierung des immer gleichen Basisrepertoires handeln.<sup>56</sup> Ein Symptom hierfür ist auch, dass Apolls facettenreicher Charakter, wie ihn Petrarca neu geschaffen hatte, bei einigen Cinquecento-Petrarkisten nur noch auf wenige Persönlichkeitsaspekte reduziert ist.

Zieht man Giambattista Giraldis Gedicht »Mentre che questa altiera e

54 Trotz der normierenden Auswirkungen seiner *Prose* und *Rime* ist Bembo natürlich nicht als der »sklavische Nachahmer« Petrarcas zu be- oder gar verurteilen, wie es z. B. Gerhart Hoffmeister tut (vgl. Hoffmeister 1973, S. 21). Dennoch ist es legitim, von Bembo als dem Auslöser einer kalten Phase zu sprechen: Bombos Abweichungen vom Vorbild überschreiten niemals die Grenzen eines petrarkistischen Systems im Sinne Regns (vgl. Regn 1987), sodass es trotz des kreativen Umgangs mit dem petrarkischen Material stets bei einer systeminternen *variatio* bleibt. Regn konstatiert: »Mit Bombos eigenen ›Rime‹ [...] entsteht ein tendenziell ›orthodoxer‹ Petrarkismus. Seine Kennzeichen sind sprachlicher Purismus, Konzentration auf Petrarca als dominantes Modell, Verzicht auf Integration demonstrativ apetrarkistischer Elemente bzw. petrarkisierende ›Einschmelzung‹ des Fremden« (Regn 2003, Sp. 917). Welches Dilemma die Normierung des petrarkischen Dichtungs-/Dichtermodells nach sich zieht, hat bereits Bernhard Huss herausgestellt (vgl. Huss 2001). Der Dichter ist gezwungen zu entscheiden, in welchem Maße er seinem Vorbild gemäß dem Gebot der *imitatio* Tribut zollen will und inwieweit er es im Sinne der geforderten *superatio* hinter sich lassen möchte. Ein solches Ausloten der »Belastbarkeit petrarkistischer Systemgrenzräume« (Huss 2001, S. 135) ermöglicht zwar die Erschließung von Spielräumen, wahrt aber dennoch stets zentrale systemdefinierende Prämissen. Zudem kommt es im hier verhandelten Zusammenhang noch mehr darauf an, wie Bembo von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern rezipiert wurde – d. h. auf die spezifisch konservative Rezeptionsperspektive – und weniger auf das ohnehin wichtige Dichtungskonzept, das Bembo selbst vertrat.

55 So heißt es z. B. bei Regn, dass Petrarcas Lyrik ältere Dichtungen aufgreift, »die Vorgänger aber ganz den Gesetzen des eigenen Diskurses unterwirft« (Regn 2003, Sp. 912), wohingegen »[p]etrarkistisches Dichten [...] im Wesentlichen darin [besteht], das bei Petrarca Angelegte aufzugreifen, abzuwandeln, zuzuspitzen und mit Elementen anderer Provenienz zu kombinieren« (Regn 2003, Sp. 914), dabei aber immer im Rahmen des Vorgegebenen zu verbleiben. Und auch Mario Praz weist auf die Limitierung der Möglichkeiten hin: »So far as psychological subtlety is concerned, Petrarch was ahead of his times, so it was impossible for his imitators to invent anything new in this direction. Ingenuity could be successfully displayed only in the trimming of details, in the new presentation of old situations.« (Praz 1958, S. 269).

56 Amedeo Quondam konstatiert für das Aufkommen des Petrarkismus: »[U]na repentina (semprebbra) perdita del suo radicamento teorico-filosofico: come se il modello si trasformasse, quasi immediatamente, rispetto almeno all'originaria compatezza concettuale, per risolversi in un repertorio tematico e metrico, in un *self service* linguistico, in un formidabile trionfo del «luogo comune», progettuamente stereotipo e seriale« (Quondam 1991, S. 185).

sacra fronde«<sup>57</sup>, welches Laura d'Este gewidmet ist, zum Vergleich mit Petrarca's Sonett 34 heran<sup>58</sup>, so fällt auf, dass Apolls »multiple Persönlichkeit« zahlreiche Komponenten eingebüßt hat.

- 1        Mentre che questa altiera, e sacra fronde,  
Ch'io adoro, sparge al ciel lieta i bei rami,  
E'l uago rio, dal qual Phetonte chiami,  
Le porge grato humor, con le chiar onde;
- 5        Tu, Apollo, ancor, per quelle chiome bionde  
Onde hauesti gia al cor forti legami;  
Acciò che 'l mondo ogn'hor l'apprezzi, et ami.  
E le siano d'honor l'altre seconde;
- 10       Difendi lei dal freddo, e algente uerno  
Col uiuo lume de' diuini raggi:  
Si che non tema mai forza di gelo.
- Ma sicura da neue, e dagli oltraggi  
Di Borea, soura ogn'altra, insino al cielo,  
S'erga felice, e sia ogni ramo eterno.

In einigen Elementen stimmen die beiden Gedichte überein: Die erste Strophe des Cinzio-Gedichts erwähnt in periphrastischer Form die verehrte Dame des Sprechers bzw. den Lorbeerbaum, der an einem Flussufer steht. In den Versen 5–7 wird Apoll an *seine* Dame und die Liebe zu ihr erinnert. Beide Textstellen lassen die Apoll-Daphne-Episode der *Metamorphosen* anklingen – dasselbe war in Petrarca's Gedicht geschehen. Auch wird Apoll hier ebenso wie dort als der Sonnen- und Frühlingsgott angesprochen: Die Erwähnung des »uiuo lume de diuini raggi« (F 51, 10) und die Aufforderung zur Verteidigung der Dame bzw. des Lorbeerstrauches gegen den unwirtlichen Winter (vgl. F 51, 10 ff.) belegen dies. Apoll mag hier indirekt als Gott der Heilkunst angeredet sein, jedoch der Bezug zu einer konkreten Erkrankung der Dame ist nicht zu erkennen.<sup>59</sup> Petrarca hatte den Wunsch geäußert, Apoll möge sich seiner Dame erinnern (vgl. RVF 34, 3 f.). Daphne ist dabei gleichbedeutend mit der ihr gewidmeten Dichtung. Während Petrarca also seiner Hoffnung Ausdruck verleiht, dass die antike

57 Cinzio 1548. Das Gedicht ist das 51. des Gesamtwerkes *Le Fiamme*, welches im Folgenden durch F abgekürzt wird.

58 Eine solche Relationierung ist angesichts der zahlreichen Wortkonvergenzen durchaus plausibel: vgl. »sacra fronde« (RVF 34, 7/ F 51, 1), »onde« (RVF 34, 2/ F 51, 4), »Apollo« (RVF 34, 1/ F 51, 5), »chiome bionde« (RVF 34, 3/ F 51, 5), »onorata« (RVF 34, 7)/ »honor« (F 51, 8), »difendi« (RVF 34, 7/ F 51, 9), »g(i)elo« (RVF 34, 5/ F 51, 11).

59 Evtl. ließe sich im letzten Wort »eterno« (F 51, 14) noch ein Hinweis auf Apolls Zuständigkeit für die Zeit herauslesen.

Dichtung noch nicht in Vergessenheit geraten ist, fällt diese kulturell orientierte Erinnerungssemantik bei Giraldi Cinzio aus.

Alle übrigen Facetten, die Petrarca in sein Sonett eingearbeitet hatte, insbesondere Apolls Inszenierung als Kulturbringer, sind gänzlich getilgt. Es findet keine Gleichsetzung zwischen Sprecher und Angesprochenem statt, weshalb auch die bei Petrarca prononcierte Selbsterhöhung als kultureller »Heilsbringer« ausbleibt. Die moralisierende Komponente, die die Leidenschaften als Verfehlung thematisiert, bleibt ebenfalls unberücksichtigt.<sup>60</sup> Da in Giraldi Cinzios Gedicht die Dame selbst nicht mit dem begehrten Objekt des Dichterlorbeers identisch ist, geht auch die metaliterarische Aussage vom Streben nach eigener *gloria* verloren.

Es handelt sich bei »Mentre che questa altiera e sacra fronde« um einen enkomiastischen Text, der zwar die Referenzierbarkeit des Lorbeers auf den Namen der Dame nutzt, jedoch die metaliterarischen Implikate nicht ausspielt und ebenso wenig eine programmatische Aussage über eine erforderliche kulturelle Zeitenwende trifft. Giraldi Cinzios Gedicht bewahrt die orthodox petrarkistischen Muster eher, als ihre Modifikation anzustreben. In diesem Sinne nimmt das Sonett geradezu den Charakter eines Quietivs an, also eines Instruments zur Bestätigung der bestehenden (literarischen) Zustände. Denkbar wäre sogar, die höfischen Dichtungen grundsätzlich als quietive Mechanismen zu beschreiben, da ihre Autoren mit ihr auf Bestätigung, Sicherung und Legitimation der herrschenden, nicht nur literarischen sondern auch politischen Verhältnisse abheben.

Die dichterische Produktion im orthodoxen Petrarkismus zeichnet sich durch beharrliche Bewahrung der bekannten literarischen Muster aus. Allerdings hat eine beständige Orientierung an einem einzigen Modell, das ausschließlich auf *affirmierende* Weise nachgeahmt wird, eine gewisse Unveränderlichkeit der literarischen Schöpfungen zur Folge.<sup>61</sup> Petrarca's Texte bzw. deren Normierung durch Bembo bestimmen als unveränderbare Vorgaben den lite-

60 Eine Negativierung der Beziehung zur Dame ist bei Giraldi Cinzio nicht erkennbar, auch handelt es sich in seinem Fall eher nicht um eine amouröse Leidenschaft: Petrarca spricht von einem Lorbeer, der ihn ebenso wie Apoll »invescato« (RVF 34, 8) hat, von einem »desio« (RVF 34, 1), das »entflammt« (vgl. RVF 34, 2) und von einer »Liebeshoffnung« (vgl. RVF 34, 9), von der Apoll und wohl auch Petrarca selbst getrieben ist. Giraldi Cinzio erinnert dagegen an eine »enge Bindung« – ohne das Konnotat von Leidenschaft – zwischen Daphne und Apoll: »forti legami« (F 51, 6).

61 Assmann beschreibt diesen Effekt: »Invarianz wird erreicht durch Orientierung entweder an abstrakten Regeln und Normen oder an konkreten Vorbildern« (Assmann 2007, S. 122). Buck erläutert, dass Bembo's Augenmerk auf dem angemessenen Stil der Dichtung liegt, wobei deren Inhalt zu einer sekundären Angelegenheit wird. Da der Inhalt an Wichtigkeit verliert, wird nach Bucks Ansicht auch die Kreativität eingebremst (vgl. Buck 1952, S. 126). Auch Gmelin weist auf Bembo's »Überschätzung der Form gegenüber dem Gehalt« (Gmelin 1932, S. 209) hin.

rarischen Kosmos, denen nach Maßgabe der *imitatio* Folge zu leisten ist.<sup>62</sup> Eine Dichtung der Wiederholung, die auf festen kanonischen Texten basiert, diese aber nicht stets aufs Neue auslotet, kann in einer literarisierten Kultur, die bereits mit verschiedenartigsten Genera, Stilen und Darstellungsmodi aus alten wie aus neuen Zeiten vertraut ist, auf Dauer nicht bestehen. Assmann spricht in diesem Zusammenhang von dem »der Schriftkultur inhärenten Variations- und Innovationsdruck«.<sup>63</sup>

Doch wie konnte es überhaupt zu einer Wende von einer heißen zu einer kalten Phase in der Literatur kommen? Mit anderen Worten, warum hat Bembo (oder warum haben seine Nachfolger) den *Canzoniere* kanonisiert, statt im Sinne Petrarcas fortzufahren und die Mannigfaltigkeit der Dichtung für sich nutzbar zu machen?<sup>64</sup> Gehen wir dem Problem mit Assmanns These auf den Grund:

Ein Kanon antwortet auf die Frage: ›Wonach sollen wir uns richten?‹ Diese Frage wird immer dann dringend, wenn die Antwort nicht mehr situativ vorgegeben ist, und fallweise gefunden werden kann [...]. Typische Situation [sic] solcher Orientierungslosigkeit durch Komplexitätssteigerung ergeben sich bei drastischen Steigerungen des Möglichkeitsraumes. [...] Wenn plötzlich, etwa durch eine weitreichende technische oder künstlerische Erfindung oder auch negativ durch das Verblässen traditioneller Maßstäbe [...] sehr viel mehr möglich ist, manifestiert sich ein Bedürfnis zu verhindern, daß ›anything goes‹.<sup>65</sup>

In einer Zeit der zunehmenden epistemischen Komplexität, wie sie die Frühe Neuzeit darstellt, wächst offenbar der Bedarf nach einer festen Orientierung, die Handeln und Maßstäbe vorgibt.<sup>66</sup> In der präbembesken Phase ermangelte es in der Literatur einer ebensolchen Orientierung. Zudem waren immer mehr Texte aus Antike und Gegenwart zugänglich geworden, die unterschiedlichste prak-

62 Genau dies stellt auch Quondam fest, wenn er den Petrarkismus als »sistema linguistico della ripetizione« (Quondam 1991, S. 181) beschreibt. Weiterhin weist er auf die »norme severe del codice del petrarchismo« hin, welcher »istituzionalmente si presenta come esperienza mai originale e autonoma ma sempre mediata e ripetitiva« (Quondam 1991, S. 181).

63 Assmann 2007, S. 98. Und weiter: »Vom Barden erwartet das Publikum das Vertraute, vom Autor das Unvertraute.« (Assmann 2007, S. 98) Eine textuell kohärente Gesellschaft bedarf der Innovation und strebt nach ihr – andernfalls erstarrt sie zur rituellen Gesellschaft, die auf Repetition beruht.

64 Mehlretter schildert die epistemischen Probleme, die Bembo dazu veranlassten, einer Vielzahl von Modellautoren einen einzigen Musterautor entgegenzustellen. (vgl. Mehlretter 2009, S. 138 ff.).

65 Assmann 2007, S. 123.

66 Denselben Effekt hält Buck für den Auslöser der Aristoteles-Orientierung im 16. Jh.: »Auf ihrem Höhepunkt angelangt, fühlt die Renaissancebewegung stärker denn je das Bedürfnis, nach der Norm, der Regel, durch die sie sich selbst eine feste Form geben will.« Nach Buck besteht in dieser Situation eine »Dialektik zwischen Schöpfungsdrang und Normbewußtsein« (Buck 1952, S. 117).



tische und theoretische Optionen in der Dichtung zu eröffnen schienen. Die Vielheit der Dialekte sowie regionaler Dichtungspraxen bedingte zusätzliche sprachliche und poetologische Unschärfen. Es herrschte also eine Situation der unentschiedenen Kontingenz aufgrund zu vieler Möglichkeiten, wie sie Assmann als Entstehungskriterium eines Kanons beschreibt.

Orientierungslosigkeit kennzeichnete nicht nur den Bereich der Dichtkunst: Italien war in zahlreiche Fürstentümer zersplittert, zwischen denen politische Uneinigkeit sowie kulturelle und sprachliche Diversität bestand. Dieser Umstand bietet einen weiteren Ansatzpunkt für die Verknüpfung mit den Assmann'schen Thesen. Assmann illustriert am Beispiel der *Ilias* und *Odyssee*, welche dem griechischen Volk seine Identitätsgrundlage lieferten, dass sich eine Gesellschaft über ihre Literatur zu formieren in der Lage ist.<sup>67</sup> Bembo könnte also daran gelegen sein, Petrarcas Dichtung als Norm und Ideal zu instaurieren, um Italien sprachlich und literarisch über einen gemeinsamen Referenzpunkt zu einen.<sup>68</sup> Durch Bembos Wirken und dessen Rezeption bei den Nachfolgern avanciert Petrarca zu einer literarischen und sprachlichen Identifikationsfigur für ganz Italien. Doch nicht nur das: Er wird auch für die *Lebenswelt* als Vorbild emporgehoben. In der höfischen Gesellschaft gilt Petrarca »Biographie« des *Canzoniere* als beispielhafter Lebensweg<sup>69</sup>, dem es im sozialen Leben zumindest idealiter nachzueifern gilt und der sogar auf politischer Ebene richtungweisend sein kann.<sup>70</sup> Petrarca wird nun seinerseits zum Mythos. Sein Leben sowie sein literarisches Schaffen geraten zur »fundierenden Geschichte«, die in den folgenden Jahrzehnten als Erinnerungsfigur für eine kalte Mythomotorik fortwirkt. Und genau hierin liegt eine Besonderheit der petrarkistischen Mythomotorik, wie sie in Assmanns Theorie nicht zu finden ist: Petrarca als eine

67 *Ilias* und *Odyssee* seien die Grundvoraussetzung für die Selbstidentifikation der Griechen als einheitliches Volk: »Die homerischen Epen fundierten in unauf löslichem Zusammenhang mit den panathenäischen Festen das Projekt einer Ethnogenese jenseits oder unabhängig von politischer Identität.« (Assmann 1992, S. 50).

68 Vgl. dazu schon Gemelin: »Er [Bembo] hat es verstanden, in den politischen, geistigen und sprachlichen Wirren seiner Zeit den festen Punkt zu finden, die Norm, an der sich alles literarische Schaffen messen ließ, das klassische lateinische und italienische Stilideal in Prosa und Dichtung, und er hat diese Norm seiner Zeit zu diktieren gewußt.« (Gemelin 1932, S. 228 f.).

69 Vgl. hierzu Busjan 2004 und Busjan im Druck.

70 »Die zeitgenössischen *Canzoniere*-Auslegungen nämlich betonen nachhaltig die Existenz Lauras und die »Echtheit« von Petrarcas Liebe zu ihr. Die Petrarkisten applizieren diese Interpretation auf ihre eigene literarische Praxis, um sich auf diese Weise auch auf der Ebene der *imitatio vitae* als *postfiguratae* zum modellhaften Petrarca stilisieren zu können.« (Regn 1987, S. 35 f.) Petrarcas Einfluss ist nicht nur auf die Literatur beschränkt: »Der Petrarkismus erfaßt auch Bereiche jenseits der Dichtung im engeren Sinn, beispielsweise die höfische Konversation und, eng damit verbunden, die öffentlichen Riten des höfischen Spiels mit der Liebe [...]. Darüber hinaus gibt es das Phänomen des politischen Petrarkismus« (Regn 2003, Sp. 914).



historisch »nahe« Persönlichkeit fungiert im italienischen Petrarkismus des Cinquecento nicht als ein zur *Veränderung* anregender Referenzpunkt, sondern wirkt regelrecht als *stillstellende* Erinnerungsfigur.

Fassen wir die bisher nachgezeichnete Entwicklung der Mythenbildung mit Assmann'scher Perspektivierung zusammen. Wichtig ist dabei, genau zwischen den verschiedenen Phänomenen zu unterscheiden, die wir hier als Mythen bezeichnet haben. Zunächst wurden die heidnischen Götter(-taten) als Mythen der prächristlichen Gesellschaft begriffen. Durch die Götter wurde eine Weltordnung eingerichtet, aus der die antike Kultur ihre Identität gewinnt. Im Mittelalter werden die Geschichten der heidnischen Götter als Identifikationsbasis gegenüber dem Heilsgeschehen obsolet. Die alttestamentarischen Bibelgeschichten liefern die fundierenden Mythen, sie schildern die Grundlegung einer permanenten, gottgewollten Ordnung. Abgesehen von den moralallegorischen Deutungen, die sich aus den Erzählungen gewinnen ließen, geraten die Göttertaten zunehmend zu einem rein narrativen Motiv-Fundus, auf den im Mittelalter je nach Zweck eklektisch und in christlicher Perspektive zugegriffen wird. Sie verlieren somit ihren Mythenstatus nach Assmann. Es handelt sich bei den antiken Erzählungen nun nicht länger um tatsächlich fundierende Geschichten.

Mit dem Wirken Petrarca bricht eine Phase neuer Mythenbildung an. Seine fundierenden, handlungsleitenden Erinnerungsfiguren sind die Texte der alten Autoren, auf die er sich beruft. Trotz der zeitlichen Distanz zu seinen Vorbildern, deren sich Petrarca bewusst ist, stellen die *auctores* Personen der relativen, antiken Vergangenheit und nicht der vorgeschichtlichen Schöpfungszeit dar – nach Assmann ein typisches Merkmal der heißen Erinnerung. Die Texte der Alten gelten Petrarca als die Orientierungsinstanzen, die sein Handeln als Dichter bestimmen und seine literarische Produktion anregen und beeinflussen. Er rekurriert auf sie in heißer, erneuernder Absicht, d. h. er richtet sein Schaffen zwar an ihren Maßstäben aus, nutzt sie aber dynamisch-innovativ. Petrarca bleibt also nicht nur Rezipient der mythischen Texte antiker Autoren, sondern entwirft seinerseits fundierende Geschichten. Seine literarisch-fiktiven Mythen des *Canzoniere*, die von Erneuerung »erzählen«, sind kreativer Ausdruck seines innovatorischen Handlungsideals.

Der Petrarkismus bringt erneut eine Veränderung mit sich. Petrarca selbst wird zum Mythos, während seine Dichtung quasi-rituell wiederholt wird. Die literarischen Mythen des *Canzoniere* sind nicht mehr poetisches Medium einer auf Erneuerung zielenden Kulturreform, sondern literarische Fundstätte für petrarkistisches Dichten. Simplifizierend kann man eine im Laufe der Zeit eine Verlagerung dessen, was Mythos ist, auf unterschiedliche Phänomene erkennen, beginnend bei der heidnischen Götterschaft, über die Bibelgeschichten zu den antiken Texten der *auctores* und schließlich zu Petrarca selbst. Wenn wir also vom Gründungsmythos des Petrarkismus sprechen, so lässt sich dieser mit

Assmann'schen Kategorien folgendermaßen beschreiben: Beim Petrarkismus handelt es sich um eine gesellschaftlich-kulturelle Phase, in der Petrarca<sup>71</sup> als fundierender Mythos gilt und in der eine kalte Mythomotorik, nämlich die bewusste Wahrung der literarischen wie auch lebensweltlichen Zustände, das angestrebte Ziel ist.

## 5. Europäischer Petrarkismus und Mythomotorik

Während der *Canzoniere* in Italien durch Bembo und durch die orthodoxen Petrarkisten zum Kanon verfestigt wird, nimmt das europäische Ausland Petrarca zwar als einen erinnerungswürdigen, jedoch allenfalls nur *eingeschränkt* als normativen Autor wahr. Der orthodoxe Petrarkismus besitzt nicht die Durchschlagskraft, um in seiner *strengen* Form auf andere europäische Literaturen übergreifen zu können. Das Europa außerhalb Italiens lernt Petrarca's Werke gleichzeitig mit der petrarkistischen Textproduktion kennen. Die Rezeption der beiden Dichtungsweisen erfolgt synchron, sodass häufig von einer indirekten Auswirkung Petrarca's auf die Kultur Europas gesprochen werden muss.<sup>72</sup>

Es nimmt nicht wunder, dass das außeritalienische Europa kaum bereit war, sich den strikten Normen eines orthodoxen Petrarkismus zu fügen. Zumal ein wichtiges Moment, das dem Petrarkismus in Italien Vorschub leistete, für das Ausland nicht gültig gemacht werden kann – sein identitätsstiftender Effekt. Ziehen wir als Beispiel die Entwicklungen in England heran, so zeigt sich, dass weder Petrarca's Rolle als Ideal in der Lebensführung noch seine Bedeutung für die sprachliche Orientierung in England von Belang ist. Es galt nicht eine *Questione della lingua* zu klären, sondern »die zeitgemäße Umprägung des alten Ritterideals zum Gentleman-Konzept«<sup>73</sup> zu bewerkstelligen. Bereits in der Anfangsphase der petrarkistischen Tendenzen in England zeichnet sich dort ein völlig anderer Umgang mit Petrarca als in Italien ab. Die Einführung des Sonetts wird maßgeblich auf das Wirken Thomas Wyatts zurückgeführt. Bereits auf dieser ersten Stufe des petrarkistischen Zustroms äußert sich der starke Grad an Veränderung, dem der Petrarkismus unterliegt. Wyatt zeigt ein hohes Maß an freiem Gestaltungswillen bei der Übersetzung und dem Transfer der petrarki-

71 Obwohl Petrarca als historische Person und Autor der *relativen* Vergangenheit wahrgenommen wird, wirkt er dennoch stillstellend auf die kulturell-literarische, gesellschaftliche Reproduktion. Auf die Exzeptionalität dieses mythomotorischen Phänomens wurde oben bereits eingegangen.

72 Regn spricht von einer »ausgeprägte[n] Adaption des Petrarkismus an die jeweils vorherrschenden ästhetischen Normen« (Regn 2003, Sp. 919).

73 Hoffmeister 1973, S. 46.

schen Texte in die englische Dichtung, wobei ihm sowohl Bembo als auch die präbembesken Petrarkisten als Leitinstanz gelten; er bedient sich *verschiedener* Referenzen.<sup>74</sup> Gegen Ende des 16. Jh.s kulminiert die Welle des englischen Petrarkismus, um kurz darauf wieder an Einflusskraft zu verlieren. William Shakespeare setzt mit seinen *Sonnets* einen der letzten Höhepunkte der petrarkistischen Dichtung in England. Klaus W. Hempfer zeigt, in welchem Maße das petrarkisch-petrarkistische Material in diesem Werk mit anderen Liebestheorien konfrontiert wird. Platonische, antik-hedonistische sowie homoerotische Konzeptionen werden in Shakespeares Dichtung gleichermaßen eingebracht. Hempfer belegt, wie durch diese Montage ein Wechselspiel zwischen den sich gegenseitig deskonstruierenden Liebesdiskursen inszeniert wird.<sup>75</sup> Hieraus wird deutlich, wie in England von Beginn an Petrarca's Dichtung nicht unverändert aufgenommen, sondern vielmehr auf ganz eigentümliche Weise genutzt wird.

Mit der Terminologie Assmanns ließe sich die Situation in Europa daher wie folgt charakterisieren: Außerhalb Italiens wird weder Petrarca noch der Petrarkismus als eine Form von fundierendem Mythos wahrgenommen. Der Rückbezug auf Petrarca ist nicht Bestandteil eines kalt ausgerichteten mythomotorischen Vergangenheitsbezuges und ebenso wenig eine heiße Erinnerungsfigur. Die petrarkistischen Elemente dienen hier lediglich als literarische Versatzstücke, die in Kombination mit anderen Dichtungsmöglichkeiten individuell genutzt werden. Aufgrund der Vermischung heterogener Elemente, wie sie z. B. Hempfer diagnostiziert hat, lässt sich der außeritalienische Petrarkismus daher nicht als heiße oder kalte Bezugnahme auf Petrarca beschreiben. Im engeren Assmann'schen Sinne ist der Petrarkismus außerhalb Italiens also kein Mythos, da ihm die hegemoniale handlungsleitende Funktion fehlt – im literarischen wie auch im extraliterarischen Bereich.

Allenfalls ansatzweise ist in England eine mythomotorische Identitätsgrundlegung qua petrarkistischer Dichtung erkennbar. Dort nämlich, wo Elisabeth I. den Platz der verehrten Laura als höchste Dame einnimmt und wo somit Literatur und Nationalgefühl einen gemeinsamen Nenner finden. Deutlich

74 »The mannerisms of the two early English sonneteers [Thomas Wyatt und Henry Howard] are explained when we learn that foreign attention to the Italian sonnet was drawn not so much to Petrarch himself as to those among the Italian Petrarchists who can be said to have anticipated the extravagant conceits of the metaphysical school, those sonneteers whose work falls in the last quarter of the fifteenth century« (Praz 1958, S. 266). Regn erläutert: »Pluralisierung beherrscht auch das Bild in der englischen Literatur, in der mit SIR TH. WYATT zunächst das Changieren zwischen *imitatio* und Übersetzung dominiert, wobei Petrarca, die Quattrocentisten und P. Bembo gleichermaßen Referenzmodelle sind. In den elisabethanischen Sonettzyklen wird, wie auch in Spanien oder Frankreich, die Diskursvielfalt gepflegt« (Regn 2003, Sp. 919).

75 Vgl. Hempfer 2002.

tritt in dieser Verschmelzung der Königin mit Laura allerdings wiederum die Anpassung an die spezifischen Gegebenheiten der englischen Kultur hervor, so dass auch hier nicht von einer unveränderten Wiederholung des verfügbaren petrarkisch-petrarkistischen Materials die Rede sein kann. Es handelt sich wiederum vielmehr um eine innovative Nutzung der vermittelten Dichtungselemente in eigener Sache.

Das außeritalienische Europa gerät im 16. Jh. also nicht in die quietive Erstarrung einer kalten Literaturphase, praktiziert aber ebenso wenig heiße Rückbesinnung auf Petrarca. Dieser gilt nicht als handlungsleitende Erinnerungsfigur für Dichtung und Lebenswelt. Seine Werke bedeuten lediglich anreichernde literarische Komponenten, die mit anderen, eigenkulturellen dichterischen Versatzstücken kombiniert werden können.

## 6. Erneute Phase der heißen Erinnerung: Barock in Italien

Der »kalte Petrarkismus« ging schließlich auch in Italien wieder in eine heiße Erinnerungsperiode mit dem übergeordneten Ziel der Veränderung über.<sup>76</sup> Es ist der Barock, der die petrarkistischen Systemgrenzen *zielgerichtet* sprengen will.<sup>77</sup> Einer der prominentesten Vertreter dieser Idee ist Giovanbattista Marino. Dessen Erfolg führt Hugo Friedrich auf die als drastisch empfundenen Innovationen seiner Dichtung zurück, welche beim dem Petrarkismus nahezu überdrüssigen Publikum auf fruchtbaren Boden fielen.<sup>78</sup> Aus seinen *Rime*

76 Diese ist jedoch nicht, wie man zunächst vermuten könnte, bereits mit den antipetrarkistischen Tendenzen gleichzusetzen. Denn der Antipetrarkismus bedeutet ja keine grundlegende Innovation in der Dichtung, sondern lediglich die Negation des Petrarkismus, ohne dabei eine kreative Alternativpoetik zu verfolgen.

77 Nicht lediglich oppositiv, wie im Antipetrarkismus, soll dies geschehen, sondern durch die Einrichtung eines tatsächlich neuen Dichtungsprogramms.

78 Hugo Friedrich äußert sich über Marinos Wirken wie folgt: »Die Bewunderung der anderen scheint daher zu kommen, daß sie in Marino so etwas wie einen *Ruck* wahrgenommen haben, ein plötzliches *Hinaustreiben* über eine lange dichterische *Tradition* ihres Landes, der man bei all ihrer Größe, oder vielleicht auch wegen ihrer Größe *müde* geworden war. Daß dieses Hinaustreiben ein Hinabsteigen war und die scheinbare Überwindung der Tradition ein *Gärungsprozeß dieser Tradition* selber, – um derartiges zu erkennen, fehlte den meisten damaligen Beurteilern allerdings die Ruhe des Blicks.« (Friedrich 1964, S. 674.) [Hervorhebungen v. Vf.]. Das, was Friedrich schildert – die pejorative Bewertung des Barock als »Hinabsteigen« braucht uns hier nicht zu interessieren –, ist nichts anderes als der Übergang von einer kalten in eine heiße Phase: Marinos Dichten bedeutet eine Veränderung in der Literatur, eine Abkehr von den gegenwärtigen Zuständen, die ihm nicht mehr wünschenswert dafür aber defizitär erscheinen, da sie nur das Althergebrachte repetierten. Diese Abkehr als einen »Gärungsprozess« zu bezeichnen, rückt in den Vordergrund, dass es sich um ein nahezu unvermeidliches Resultat der Arretierung einer literarisierten Kultur handelt,

*Boscherecce*<sup>79</sup> stammt das Sonett »Perché del biondo tuo divin seguace«, in dem Apoll all seine diversen Funktionsbereiche aufzählt.<sup>80</sup> Doch seine Verfügungsmacht über Sonne (vgl. *RB* 31, 3), über die Heilkunst (vgl. *RB* 31, 9 f.), über die Zeit (vgl. *RB* 31, 12) und seine Kampfesstärke (*RB* 31, 7) gereichen ihm bei der Jagd nach der Geliebten nicht im Mindesten zum Vorteil. Marino verkehrt hier das Bild des allgewaltigen Gottes Apoll (so war er bei Petrarca dargestellt worden) und lässt ihn stattdessen als machtlosen Liebenden auftreten. Wie bei Petrarca wird in diesem Gedicht zwar wieder die Mannigfaltigkeit von Apolls Rollen herausgestellt, doch gleichzeitig ist der Gott einer gänzlich neuen, nämlich ridikülisierten Perspektivierung unterstellt, da es ihm trotz aller Fähigkeiten eben doch nicht gelingt, die Fliehende für sich zu gewinnen. In Marinos Dichtung findet sich das wieder, was von Petrarca bereits angestrebt worden war: Über den Rückgriff auf das Alte wird etwas Neues kreiert und nicht einfach reproduziert. Marinos differenzierter Bezug auf Petrarca lässt erkennen, was für den Barock im Allgemeinen festgehalten werden kann, nämlich, dass er nicht einfach gegen die praktizierte Dichtung opponiert, sondern seine Legitimation durchaus in alten dichterischen Maßgaben sucht, diese jedoch anders auslegt und einer dynamisch-heißen Fortschreibung unterstellt. »Man stünde also vor einem von der Traditionsbindung verursachten Aufruhr gegen die Tradition«<sup>81</sup>, wie Friedrich bemerkt. Die barocken Dichter wollen sich z. B. von der Antike absetzen, bleiben ihr aber dennoch verbunden, indem sie aus ihrer Dichtung schöpfen. Man führe sich z. B. die Verwendung der konventionellen, antiken rhetorischen Stilmittel vor Augen, die auf neuartige Weise forciert werden. Zwar soll Petrarcas Vormachtstellung eingeebnet und das petrarkistische Liebesmodell durch ein aktualisiertes *amor*-Konzept ersetzt werden, doch als dichterische Referenzen haben die Antike, Petrarca und die Petrarkisten noch immer Bedeutung – wenn auch keine dieser Instanzen als *beherrschendes* Modell gilt. Durch deren innovative Nutzbarmachung, durch die unerwartete Kombination verschiedener Elemente und die überraschende Montage wird den neuen poetologischen Maximen Folge geleistet. Es keimt eine Dichtung auf, deren oberste Ziele *meraviglia*, *stupore*, *novità* und *scherzo* sind, die wiederum

---

deren »Variations- und Innovationsdruck« (Assmann 2007, S. 98) eben gerade nicht nachgegangen wurde.

79 Marino 1991, S. 57. Das Werk wird in den Verweisen mit *RB* abgekürzt.

80 Das 31. Gedicht der *RB* (*Parole d'Apollò, mentre seguiva Dafne*) hat folgenden Wortlaut: »Perché del biondo tuo divin seguace/ fuggi i preghi, crudel, con tanta fretta?/ Quel dio, da cui del sol la face è retta,/ or da più chiaro sol vinto si sface.// Ah frena il corso, ah ferma il piè fugace,/ Dafni, deh non fuggir, deh Dafni aspetta, l'arcier son io che i mostri empì saetta,/ or da te saettato esser mi piace.// Quegli io son cui son conte a ciascun male/l'erbe salubri, or de le piaghe mie,/ lasso a sanar il duol cura non vale.// Io quei che sferzo i corridor del die,/ or fatto son (s'Amor non mi dà l'ale)/ tardo cursor per così corte vie.«

81 Friedrich 1964, S. 666.

durch den persönlichen *ingegno*, die *fantasia* und *arguzia* des Autors erfüllt werden. Eine solche Dichtung der Verwunderung und Neuartigkeit, die dem kreativen Erfindungsreichtum des Autors entspringt, kann nur unter einem heißen Vorzeichen stehen: Die Erzeugung von Erstaunen beruht auf der Veränderung des zuvor Bekannten und bedeutet somit das krasse Gegenteil zu statischem Beharren. Die kalte Phase des Petrarkismus wird abgelöst von einer heißen Rückbesinnung auf das alte Repertoire, die eine aktive Erneuerung der Dichtung anstrebt. Dass dieses Streben nach Veränderung allmählich zum *andauernden* Phänomen wird und die dynamische Innovation zum Regelfall, zeigt allerdings, wie sich der literarische Barock gewissermaßen selbst ad absurdum führt – auch er wird zu einer kalten Erscheinung, auf die schließlich das Programm der *Accademia degli Arcadi*<sup>82</sup> antworten wird.

## Bibliographie

- Assmann, J., »Frühe Formen politischer Mythomotorik. Fundierende, kontrapräsentische und revolutionäre Mythen«, in: Harth, D./ Assmann, J. (Hg.), *Revolution und Mythos* (Fischer Taschenbuchverlag), Frankfurt a.M. 1992, S. 39 – 61.
- Assmann, J., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (Beck'sche Reihe), München 2007 (1992).
- Baudrillard, J., *Der symbolische Tausch und der Tod*, übers. v. G. Bergfleth/ G. Ricke/ R. Voullié, München 1989.
- Buck, A., *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance* (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie. 94), Tübingen 1952.
- Busjan, C., »Biographie und Moralphilosophie in Alessandro Vellutello's *Canzoniere*-Edition«, in: Regn, G. (Hg.), *Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrikkommentar* (Pluralisierung und Autorität. 6), Münster 2004, S. 189 – 231.
- Busjan, C., *Liebeslyrik und Sinnvermittlung in den Petrarca-Kommentaren des 16. Jahrhunderts* (im Druck).
- Cinzio, G., *Le fiamme di M. Giovambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese. Divise in dve parti*, Venedig 1548.
- Domański, J., »Bienenmetapher und Mythologiekritik in der Renaissance«, in: Guthmüller, B./ Kühlmann, W. (Hg.), *Renaissancekultur und antike Mythologie* (Frühe Neuzeit. 50), Tübingen 1999, S. 1 – 14.
- Friedrich, H., *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt 1964.
- Gmelin, H., »Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance«, in: *Romanische Forschungen* (46) 1932, S. 83 – 360.
- Hempfer, K.W., »Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ›Wende‹«, in: Hempfer, K.W. (Hg.), *Renaissance. Diskursstrukturen*

82 Vgl. Beitrag Oster in diesem Band.

- und epistemologische Voraussetzungen. *Literatur – Philosophie – Bildende Kunst* (Text und Kontext. 10), Stuttgart 1993, S. 9 – 45.
- Hempfer, K.W., »Shakespeares *Sonnets*: Inszenierte Alterität als Diskurstypenspiel«, in: Hartung, S. (Hg.): *Grundlagen der Textinterpretation* (Text und Kontext. Romanische Literaturen und allgemeine Literaturwissenschaft. Sonderband), Stuttgart 2002, S. 157 – 183.
- Hoffmeister, G., *Petrarkistische Lyrik* (Realien zur Literatur. Sammlung Metzler), Stuttgart 1973.
- Huss, B., »Cantai colmo di gioia, e senza inganni«. Benedetto Varchis *Sonetti (parte prima)* im Kontext des italienischen Cinquecento-Petrarkismus«, in: *Romanistisches Jahrbuch* (52) 2001 [2002], S. 133 – 157.
- Keffler, E., *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit* (Humanistische Bibliothek. Texte und Abhandlungen. I/25), München 2004 (1978).
- Küpper, J., *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama; mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus* (Romanica Monacensia. 32), Tübingen 1990.
- Lotman, J.M., *Die Struktur literarischer Text* (Uni-Taschenbücher. 103), übers. v. R.-D. Keil, München 1972.
- Marino, G., *Rime boscherecce* [1620] (Istituto di studi rinascimentali Ferrara. Testi), hrsg. v. J. Hauser-Jakubowicz, Ferrara 1991.
- Mehlretter, F., »Petrarca neu erfinden. Zu Niccolò Francos Dialog *Il Petrarchista*«, in: Regn, G./ Kablitz, A. (Hg.), *Renaissance. Episteme und Agon. Für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstags* (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. 33), Heidelberg 2006, S. 149 – 171.
- Mehlretter, F., *Kanonisierung und Medialität. Petrarcas Rime in der Frühzeit des Buchdrucks (1470 – 1687)*. In Zusammenarbeit mit Florian Neumann (Pluralisierung & Autorität. 12), Münster 2009.
- Münchberg, K., »Daphne«, in: Moog-Grünwald, M. (Hg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Der Neue Pauly. Supplemente. 5) Stuttgart/ Weimar 2008, S. 203 – 211.
- Neumann, F., »Autorität, Klassizität, Kanon. Petrarca und die Konstitution literarischer Autorität«, in: Regn, G. (Hg.), *Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrikkommentar* (Pluralisierung und Autorität. 6), Münster 2004, S. 79 – 109.
- Noyer-Weidner, A., »Zur Mythologieverwendung in Petrarcas *Canzoniere* (mit einem Ausblick auf die petrarkistische Lyrik)«, in: Schalk, F. (Hg.), *Petrarca 1304 – 1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, Frankfurt a.M. 1975, S. 221 – 242.
- Oesterreicher, W./ Regn/ G., Schulze, W. (Hg.), *Autorität der Form – Autorisierung – Institutionelle Autorität* (Pluralisierung & Autorität. 1), Münster 2003.
- Petrarca, F., *Canzoniere*, hrsg. v. M. Santagata (I Meridiani), Mailand 2006 (1996).
- Praz, M., *The Flaming Heart: Essays on Crashaw, Machiavelli, and Other Studies in the Relations between Italian and English Literature from Chaucer to T.S. Eliot*, New York 1958.
- Quondam, A., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo* (Istituto di studi rinascimentali Ferrara. Saggi), Modena 1991.

- Regn, G., *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition* (Romantica Monacensia. 25), Tübingen 1987.
- Regn, G., »Petrarkismus«, in: Ueding, G. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 6, Tübingen 2003, Sp. 911 – 921.
- Regn, G., »Aufbruch zur Neuzeit: Francesco Petrarca 1304 – 1374«, in: Speck, R./ Neumann, F. (Hg.), *Francesco Petrarca 1304 – 1374. Werk und Wirkung im Spiegel der Bibliotheca Petrarchesca Reiner Speck*, Köln 2004, S. 33 – 77.
- Stierle, K., »Metamorphosen des Mythos. Petrarcas Kanzone ›Nel dolce tempo‹ (Rime XXIII)«, in: Haug, W./ Wachinger, B., *Traditionswechsel und Traditionsverhalten* (Fortuna Vitrea. 5), Tübingen 1991, S. 24 – 45.
- Stierle, K., *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003.
- Van Loyen, U., »Apollon«, in: Moog-Grünewald, M. (Hg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Der Neue Pauly. Supplemente. 5) Stuttgart/ Weimar 2008, S. 115 – 131.



## **Auferstanden aus Ruinen? Europäische Gründungsmythen in petrarkistischen Sonetten**

### **Die europäische Dimension petrarkistischer Sonette**

Der wirtschaftliche und politische Zusammenschluss Europas und die Frage nach einer europäischen Identität haben u. a. auch dazu geführt, nationenbasierte Modelle der Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft zu revidieren. Petrarkistische Sonette eignen sich in besonderem Maße für eine transnationale, europäische Betrachtung, da sie zwischen nationaler Identitätsfindung und interkulturellem Austausch oszillieren. Für die Selbstvergewisserung der neuzeitlichen Kulturen spielen sie eine zentrale Rolle: Einerseits sind sie mit dem Ziel entstanden, den Ruhm der eigenen Nation und Sprache zu begründen und im kollektiven Bewusstsein zu verankern, andererseits schöpfen sie aus einem gesamteuropäischen Gedankengut (Mythen, Topoi, Menschenbilder).

Michael Bernsen und Bernhard Huss haben für den vorliegenden Band die Frage aufgeworfen, ob dem Petrarkismus der Frühen Neuzeit eine identitätsstiftende Kraft für ganz Europa zukommt, ob er gewissermaßen ein europäischer Gründungsmythos im Sinne einer kulturproduktiven und kultureflexiven Erzählung ist. Dieser Frage möchte ich anhand von Gründungsmythen in petrarkistischen Sonetten nachgehen. Im Zentrum stehen dabei vor allem Rom, Troja und Karthago, deren mythischer Ursprung und Untergang in petrarkistischen Sonetten immer wieder reflektiert werden. Dabei trifft der Petrarkismus auf eine andere lyrische Tradition, die Ruinenpoesie. Daher sollen im Folgenden zunächst einige theoretische Überlegungen zur Figur der Ruine angestellt werden, bevor dann drei Dichter und drei Arten der Ruinenpoesie betrachtet werden: Petrarca, der mit seinem *Canzoniere* modellbildend für die europäische Liebeslyrik wurde, aber auch als Erfinder der Ruinenpoesie bezeichnet wird, Du Bellay, der sich aus französischer Perspektive mit den römischen Ruinen befasst, und Lope de Vega, der sich in Abgrenzung von Rom auf Troja beruft und über den Zusammenhang von Ruinen, Liebe, Dichtung, Geschichte und Erinnerung nachdenkt.

## Die Figur der Ruine

Im Folgenden soll von der These ausgegangen werden, dass der Petrarkismus historische und anthropologische Übergänge thematisiert. Die Analysekategorie der Ruine scheint in besonderer Weise geeignet, diese Übergänge oder Schwellen deutlich zu machen. Denn wie Walter Benjamin in seinem *Trauerspielbuch* darlegt, spricht »aus den Trümmern großer Bauten die Idee von ihrem Bauplan eindrucksvoller«<sup>1</sup> als aus vollständigen Gebäuden. Die Ruine ist die körperliche Gestalt dessen, was Benjamin »Natur-Geschichte«<sup>2</sup> nennt. In der Ruine wird Geschichte gewissermaßen sinnlich wahrnehmbar. Allerdings ist wichtig, dass Benjamin Geschichte als Prozess unaufhaltsamen Verfalls, als katastrophale Trümmerstätte ohne metaphysischen Sinn versteht.<sup>3</sup> Gerade im Mortifizierten, Zertrümmerten und Zerschlagenen kann sich Wissen ansiedeln und Erkenntnis entstehen. Das Detail, Fragment oder Bruchstück gibt Auskunft über die Struktur eines Gegenstands.<sup>4</sup> Die Ruine dient bei Benjamin als Allegorie der Allegorie.<sup>5</sup> Entscheidendes Merkmal der Benjaminschen Allegorie ist es, ein Wissen aufzubewahren, das der autoritäre Diskurs zu verdrängen sucht. Dem melancholischen Betrachter wird sie zur »Chiffre einer rätselhaften Weisheit«<sup>6</sup> und kann mit neuer Bedeutung aufgeladen werden. In letzter Konsequenz bleibt die Vergangenheit jedoch rätselhaft, unentzifferbar und unwiederbringlich verloren. Damit wird sie zum Zeichen, das deut- und interpretierbar ist. Diese semantische Offenheit machen sich, so meine These, die petrarkistischen Dichter bei ihren Kontakten mit der Ruinenpoesie in je unterschiedlicher Weise zunutze. Die Ruine im Sinne Benjamins ist dialektisch, in ihr ist die Spannung zwischen Konstruktion und Dekonstruktion unaufgelöst. Gérard Raulet und Roland Mortier deuten die Faszination für Ruinen daher als Korrelat einer Krise, als Hinweis auf Epochen historischen Umbruchs.<sup>7</sup> Ich möchte jedoch die These vertreten, dass die petrarkistischen Dichter vielmehr versuchen, durch Rückgriff auf die Figur der Ruine ihre Zeit als Übergangszeit und sich selbst als Vorreiter von etwas Neuem zu *inszenieren*.

Entscheidend ist meiner Meinung nach, dass die Ruine in mehrfacher Hinsicht eine Schwelle markiert: zwischen den Zeitschichten, zwischen Natur und Kunst, Innen und Außen, Fragment und Ganzem. Daher könnte man sagen, dass

1 Benjamin 1978, S. 211.

2 Ebd., S. 155.

3 Vgl. Witte 2000, S. 58.

4 Vgl. Benjamin 1978, S. 159 f.

5 Vgl. Menke 2006.

6 Benjamin 1978, S. 121.

7 Vgl. Raulet 2004 und Mortier 1974.

die Ruine das ermöglicht, was Bernhard Waldenfels »Denken in Übergängen«<sup>8</sup> genannt hat. Die Ruinen können mit immer neuer Bedeutung aufgeladen und so dazu benutzt werden, Traditionen zu (re)konstruieren und damit kollektive Identitäten zu stiften.

Doch wie erscheint die Ruine in petrarkistischen Sonetten? Welche Rolle spielen mythische Städte wie Karthago, Troja oder Rom in diesen Texten? Schließlich ist es nie Selbstzweck, die Geschichte der eigenen Herkunft zu erzählen, sondern es geht darum, Identität und Kontinuität zu stiften und politische Herrschaft zu legitimieren.

## Petrarcas römische Ruinen

Rom zählt für die einen zu den »Erinnerungsorten der Antike«, ist für die anderen eine »Erinnerungslandschaft« oder erzählt die Geschichte »abendländischer Globalisierung«.<sup>9</sup> Schon Edward Gibbon beendet 1788 seinen *Verfall und Untergang des Römischen Reiches* mit Petrarca, genauer mit seinem Blick auf die römischen Ruinen:

Als Petrarca zum ersten Male seine Augen an dem Anblicke jener Denkmäler, deren zerstreute Trümmer die beredtesten Schilderungen so weit übertreffen, letzte, staunte er über die träge Gleichgültigkeit der Römer selbst und wurde durch die Entdeckung, daß mit Ausnahme seines Freundes Rienzi und eines Kolonna ein Fremdling an der Rhone mit diesen Alterthümern vertrauter war als die Edlen und Eingebornen der Hauptstadt, mehr gedemüthigt als erhoben.<sup>10</sup>

Wie aus der zitierten Passage deutlich wird, weisen die Ruinen Roms folgende Merkmale auf: 1. Sie sind nicht nur Reste zerstörter Gebäude, sondern Denkmäler. Sie haben also eine wichtige Funktion im kollektiven Gedächtnis. 2. Sie sind »zerstreute Trümmer« oder Fragmente – hier zeigt sich schon die terminologische Nähe zum *Canzoniere*, dessen eigentlicher Titel bekanntlich *Rerum vulgarium fragmenta* war und dessen Poetik ganz im Zeichen des Fragments steht. 3. Sie wurden vielfach gerühmt und haben sogar eine eigene Untergattung der Lyrik gezeitigt, nämlich die Ruinenpoesie. 4. Sie rufen beim vorgebildeten Betrachter Staunen hervor (Petrarca), beim Unwissenden lediglich »träge Gleichgültigkeit« (Römer). Der Blick auf Ruinen verändert sich durch Textlektüre, die bei Petrarca die Lektüre antiker Texte ist. Die Interpretation der Ruinen macht deutlich, dass der Blick auf die Wirklichkeit nie objektiv, sondern immer

8 Waldenfels 1987, S. 11.

9 Vgl. die Titel von Stein-Hölkeskamp/ Hölkeskamp (Hg.) 2006, Muth 2006 und Faber 2000.

10 Gibbon 2000, S. 587 f.

kulturell perspektiviert ist. 5. Der Blick auf Ruinen ist bei Petrarca immer ausschließlich der Blick auf *römische* Ruinen.

Bernhard Huss hat nachgewiesen, dass das Thema Rom nicht nur für Petrarcas Epos *Africa*, sondern für sein gesamtes Werk und seinen literarischen Selbstentwurf zentral ist.<sup>11</sup> Wenn in der Forschung das Thema ›Ruinen‹ bei Petrarca behandelt wird, zitiert man in der Regel aus den *Familiars* jene beiden Briefe, in denen er seine Rombesuche 1337 und 1341 schildert (*Fam.* II, 14 und VI, 2). Sie sind der Grund dafür, dass Petrarca zum Vater der Ruinenpoesie erhoben wird. Karlheinz Stierle hat mit Blick auf die Romspaziergänge ziemlich pathetisch von den »großen Gesten Petrarcas« gesprochen, »die sich unauslöschlich dem Kulturgedächtnis der modernen Welt eingepägt haben«.<sup>12</sup> Petrarca projiziere seine Lektüre antiker Autoren auf die vor seinen Augen liegenden Steine. Aleida Assmann vertritt die These, dass Petrarcas Lektüre der römischen Memoriallandschaft eingedenkendes Lesen sei und die Ruinen sowohl Erinnerung als auch Vergessen kodieren. In der Erinnerung werde wiedererweckt und belebend neu zusammengefügt, was die Zeit vernichtet habe.<sup>13</sup> Es ist jedoch vielmehr so, dass Petrarca vor allem auf das hinweist, was unwiederbringlich verloren ist.<sup>14</sup> Im Folgenden sollen zwei Textstellen aus den Canzonen Nr. 28 (*O aspectata in ciel beata et bella*) und 53 (*Spirto gentil, che quelle membra reggi*) kommentiert werden.<sup>15</sup> In der Canzone Nr. 28 taucht die Ruine in

11 Vgl. Huss 2006, S. 30.

12 Stierle 2003, S. 267.

13 Vgl. Assmann 1999, S. 312.

14 Auf die Diskontinuität und den Bruch, die Petrarcas Romdeutung kennzeichnen, haben Bernhard Huss und Gerhard Regn hingewiesen. Schon Petrarcas Dichterkrönung auf dem Kapitol inszeniert »die Kulturerneuerung *ipso loco*, in den Ruinen des antiken Rom, also inmitten des Verfalls, und zwar am Fest der Auferstehung. [...] Dies ist verbunden mit der Entstehung eines neuen Geschichtsbildes.« Auch das Epos *Africa* entsteht gerade im Bewusstsein des Bruches zwischen Antike und Christentum: »Im Bedenken dieser Ruptur entwirft Petrarca in seiner *Africa* eine Vorstellung von Historie, die ihren Mittelpunkt mehr als je zuvor in Rom hat, die aber die Römer aus der Bestimmung löst, ihr Handeln dergestalt auszurichten, daß sich in ihm die Geschichte erfüllen kann. Rom verwandelt sich so zum Dispositiv einer Exemplarik, die Geschichte paradigmatisiert und die dabei zugleich ihren eigenen Status der Vorbildlichkeit ins Prekäre wendet.« (Huss/ Regn 2007, S. 161–192). Stierle kommt zu einem ähnlichen Ergebnis: »das Geschichtsbewußtsein als Erfahrung geschichtlicher Diskontinuität, die Infragestellung des Exemplarischen als Denkform einer konstanten moralischen Welt, die Kultur intellektueller Einsamkeit und des selbstbestimmten Studiums sind Vorstellungen und Erfahrungen der modernen Welt, die immer wieder auf Petrarca zurückführen« (Stierle 2003, S. 833 f.). Miller spricht von einer »centrality of difference« bei Petrarca, die sowohl die Diskontinuität zur Antike als auch zum Mittelalter erkennt (Miller 1997, S. 142).

15 Vgl. hierzu Bernsen 2002, S. 474–489. Michael Bernsen hat für die politische Dichtung im *Canzoniere* zu Recht die Frage gestellt, ob sie sich nicht »jenseits ihrer politischen Appellstrukturen zusätzlich in anderen fiktiven Ordnungen« bewege. Er argumentiert stattdessen, dass die politische Dichtung einen ähnlichen Tonfall wie seine Liebesdichtung anschlage.

Zusammenhang mit dem Perserkönig Xerxes und den Seeschlachten von Salamis und Marathon auf:

- 91 Pon' mente al temerario ardir di Xerse,  
che fece per calcare i nostri liti  
di novi ponti oltraggio a la marina;  
et vedrai ne la morte de' mariti  
95 tutte vestite a brun le donne perse,  
et tinto in rosso il mar di Salamina.  
Et non pur questa misera rüina  
del popol infelice d'oriente  
victoria t'empromette,  
100 ma Marathona, et le mortali strette  
che difese il leon con poca gente,  
et altre mille ch'ài ascoltate et lette:  
perché inchinare a Dio molto convene  
le ginocchia et la mente,  
105 che gli anni tuoi riserva a tanto bene.<sup>16</sup>

Petrarca spielt hier auf zwei historische Schlachten an, bei denen die Perser den Griechen unterliegen: Zunächst verlieren die Perser 490 v. Chr. in der Schlacht bei Marathon gegen die Athener, wie etwa Herodot und Plutarch schildern. Bei Salamis findet 480 v. Chr. eine weitere große Schlacht der Perser gegen die Griechen statt, von der beispielsweise Horaz berichtet. In dieser Seeschlacht, die als die größte des Altertums gilt, verliert der Perserkönig Xerxes gegen die zahlenmäßig weit unterlegenen Griechen. Der antike Autor Aischylos führt die Niederlage des Xerxes auf mangelnde Besonnenheit und religiöse Intoleranz zurück.

Santagata vermutet, dass der Adressat dieser auf den Kreuzzug von 1333 bezogenen Canzone gerade nicht, wie sonst einstimmig angenommen wird, der Bischof Giacomo Colonna ist, sondern der Dominikaner Giovanni Colonna.<sup>17</sup> Das Beispiel der Schlachten von Salamis und Marathon soll Hoffnung auf künftige historische Siege wecken (»victoria t'empromette«, V.99). Anders als später bei Lope de Vega steht der Angesprochene hier also auf Seiten der Sieger. Der historische Verlierer ist das »popol infelice d'oriente« (V.98), die Perser. Petrarca hingegen identifiziert sich eindeutig mit den Gewinnern, den Griechen, wenn er von »nostri liti« (V.92) spricht. Er stellt also eine Kontinuität zwischen sich, den Römern und Griechen her.

---

Diese These drängt sich umso mehr auf, als die politischen Canzonen eben nicht als Einzeltexte, sondern in einem Zyklus von Liebesgedichten auftauchen. Bernsen weist auch darauf hin, dass der *Canzoniere* in erster Linie Erinnerungsarbeit sei.

16 Petrarca 1996, S. 140 f.

17 Vgl. Petrarca 1996, S. 138 ff.

Auch in der Canzone Nr. 53 ist abermals von den Ruinen Roms die Rede und dem Adressaten, der vermutlich wieder Cola di Rienzo oder Bosone da Gubbio ist, werden Ruhm und Ehre in Aussicht gestellt: »ad huom mortal non fu aperta la via/ per farsi, come a te, di fama eterno« (V.92 f.). In der dritten Strophe der Canzone tauchen die Ruinen Roms auf:

- 29 L'antiche mura ch'anchor teme et ama  
 et trema 'l mondo, quando si rimembra  
 del tempo andato e 'ndietro si rivolve,  
 e i sassi dove fur chiuse le membra  
 di ta' che non saranno senza fama,  
 se 'l universo pria non si dissolve,  
 35 et tutto quel ch'una ruina involve,  
 per te spera saldar ogni suo vitio.  
 [...]  
 42 Et dice: Roma mia sarà anchor bella.<sup>18</sup>

Der Dreischritt *temere – amare – tremare* bezeichnet also die Wirkung der römischen Ruinen auf den Betrachter. Neben dem für Petrarca typischen Oxy-moron, das so widersprüchliche Gefühle wie Furcht und Liebe verbindet, wird mit »tremare« auch die körperlich-sinnliche Dimension der Ruinenbetrachtung hervorgehoben. Zwar sind die antiken Gemäuer verfallen, ihre Wirkung besteht aber fort (»anchor«, V.29). Die Ruine ist ein Bauwerk, das sich zwischen den Zeiten befindet, die Gegenwart mit Vergangenheit und Zukunft verbindet. Auf die Vergangenheit weisen beispielsweise »rimembra« (V.30), »tempo andato« (V.31) und »rivolve« (V.31). Das sinnlich wahrnehmbare Element der Ruine, die Verkörperung der Geschichte wird auch dadurch betont, dass das Verb »rimembrare« die Körperteile (»membra«) beinhaltet. Auf diese Weise wird eine Verbindung zwischen Körper und Ruine hergestellt. In der durch die Ruine ausgelösten Erinnerung wird die Vergangenheit ver-körpert. Ein paar Verse weiter heißt es »Roma mia sarà anchor bella« (V.42) – hier fließen also Zukunft (»sarà«) und Vergangenheit (»anchor«) ineinander. Dabei wird deutlich, dass »anchor« semantisch durchaus ambivalent ist, nämlich 1. im Sinne einer Kontinuität, 2. im Sinne von »bis jetzt«, 3. im Sinne von »noch einmal« oder 4. additiv verstanden werden kann. Diese Stellung der Ruine zwischen den Zeiten wird auch an dem Satz »vere maior *fuit* Roma, maioresque *sunt* reliquiae quam rebar« [Hervorhebungen v. Vf.] aus Petrarca's Brief an Colonna (*Fam.* II, 14) deutlich: Petrarca verwendet zwei unterschiedliche Zeiten, Rom *war* größer als er dachte, und die Ruinen *sind* größer, als er dachte. Was im Präsens also Bestand hat, sind die Ruinen oder anders gesagt, die Evidenz, dass Rom einst groß war. Die Größe selbst gehört der Vergangenheit an. Ganz im Sinne Benjamins zeugt

<sup>18</sup> Petrarca 1996, S. 270 f.

also das Fragment von einstiger Größe, macht aber auch die Differenz zur Vergangenheit deutlich.<sup>19</sup> Petrarca kondensiert auf kleinstem Raum zentrale Elemente, die für die Ruinenpoesie der nachfolgenden Jahrhunderte kanonisch werden: die enge Verknüpfung mit der Stadt Rom, das Exemplum, den Fama-Gedanken, die widersprüchlichen Gefühle des Betrachters sowie den Hoffnungs- oder Trostgedanken.<sup>20</sup>

Die Ruine wird ab ca. 1500 zum beliebten Topos in der humanistischen Lyrik, beispielsweise bei Spagnoli, Landino, Sannazaro, Flaminio, Vitalis und Castiglione. Das Epigramm *De Roma* von Vitalis wird von Du Bellay adaptiert (Sonett III der *Antiquités*), von Grévin imitiert und von Spenser nahezu wörtlich ins Englische übersetzt.<sup>21</sup> Castiglione verbindet das Thema der Ruine mit der Sonettform. Diesem Beispiel werden in den folgenden Jahrhunderten zahlreiche Dichter nacheifern. Am Ende seiner berühmten *Superbi colli*-Sonetts stellt Castiglione eine Verbindung zwischen Ruine und petrarkistischem Liebesleid her. Auch dieses Gedicht ist von Du Bellay adaptiert worden (Sonett VII der *Antiquités*). Bei Du Bellay treffen nun humanistische Ruinenpoesie, petrarkistische Elemente, Sonettform und Volkssprache in ganz eigener Weise zusammen.

## Du Bellays ruinierte römische Geliebte

Bereits vor seinem Romaufenthalt hat Du Bellay im Jahre 1549 bekanntlich sowohl einen petrarkistischen Sonettzyklus (*L'Olive*) verfasst als auch sein theoretisches Dichtungsprogramm (*Défense et illustration de la langue française*) dargelegt. Nach seiner Rückkehr aus Rom schreibt er 1558 die 32 Sonette der *Antiquités de Rome*. Wie Petrarca schreibt auch der französische Dichter seine Sonette nicht auf Latein, sondern in der Volkssprache. Originell ist bei ihm der Gedanke, dass nicht die Feinde den Untergang Roms verursacht haben, sondern Rom selbst.<sup>22</sup> Bei Du Bellay wird deutlich, dass Geschichte nicht mehr

19 Daher scheint mir folgende These von Angela Oster zu kurz zu greifen: »Rom ist für Petrarca – dieser Punkt kann nicht deutlich genug hervorgehoben werden – eine abgeschlossene, vergangene und von der eigenen Zeit klar unterschiedene Epoche.« (Oster 2008, S. 52).

20 Insgesamt kann man sagen, dass Petrarca das Wort »ruina« selten verwendet. Stattdessen spricht er von »vestigia«, »mura«, »columnae« oder »reliquiae«. Das Wort »reliquia« wird sowohl zur Bezeichnung eines trümmerhaften Gebäudes verwendet, als auch im christlichen Kontext als Körperteil eines Märtyrers. Damit enthält es eine fruchtbare semantische Ambivalenz.

21 Vgl. Mortier 1974, S. 53.

22 Vgl. etwa das dritte Sonett der *Antiquités*: »Et Rome Rome a vaincu seulement« (Du Bellay 2002, S. 162).

als Kontinuum begriffen werden kann. Die römischen Ruinen machen eine unüberwindliche Differenz augenfällig und bezeugen Krise und Kontingenz.

Die Stadt Rom, ihre glorreiche Vergangenheit und ihr gegenwärtiger Verfall, stehen im Zentrum des Sonettzyklus, wie der vollständige Titel deutlich macht: *Le Premier Livre des Antiquités de Rome, contenant une générale description de sa grandeur, et comme une déploration de sa ruine*. Die Komplementärbegriffe »grandeur« – »ruine« stehen stellvertretend für die Vergangenheit und die Gegenwart Roms: Einst war Rom der Nabel der Welt, in der Gegenwart des lyrischen Ichs zeugen jedoch nur noch Ruinen von der einstigen Größe. Mit der Abfolge von »grandeur« zu »ruine« ist in diesem Sonettzyklus immer auch eine Abfolge und eine Reflexion über den Charakter der Zeit verbunden. Die römischen Ruinen dienen Du Bellay vor allem als Exemplum: Sie lehren, wie die Götter strafen, wenn sie herausgefordert werden. Ruinenpoesie wird somit zur Machtkritik. Wie Barbara Vinken und Yvonne Bellenger überzeugend dargelegt haben, glaubt Du Bellay nicht an die *translatio imperii et studii*, sondern möchte jeden Traum von Weltherrschaft als Chimäre entlarven.<sup>23</sup> Vinken vertritt in diesem Zusammenhang die These, dass der entscheidende Intertext der *Antiquités* nicht Vergils *Äneis* sei, sondern Lucans *Bürgerkrieg*. Statt der heilsgeschichtlichen Darstellung römischer Geschichte in der *Äneis* präsentiere Du Bellay römische Geschichte eben nicht als Heils-, sondern als Unheilsgeschichte.<sup>24</sup> Diese Geschichte von Brudermord und Machtpolitik durchziehe den gesamten Zyklus.

Schon im Widmungsgedicht der *Antiquités* wird deutlich, dass die Größe der Stadt Rom längst vergangen ist. Frankreich soll dem Vorbild des *alten* Rom folgen, um selbst eines Tages jene »grandeur« zu erreichen. Die Größe Frankreichs hängt für Du Bellay nicht mit der militärischen Vorherrschaft, sondern mit dem Ausbau der französischen Sprache zusammen. Das eigene Jahrhundert bezeichnet Du Bellay gemäß der biblischen ›Vier-Reiche-Lehre‹ nicht als ›Goldenes‹, sondern als ›Eisernes Zeitalter‹ und konstatiert schon in den *Regrets*: »Les lauriers sont séchés, et France autrefois pleine/ De l'esprit d'Apollon ne l'est plus que de Mars.«<sup>25</sup> Solange Frankreich also Krieg führt, kann die Dichtung nicht gedeihen.

23 Vgl. Vinken 2001, Bellenger 2002. In der Reflexion über die Zeit sieht Bellenger das eigentliche Thema der *Antiquités*.

24 »Römische Geschichte zeugt sich in furchtbarer Fruchtbarkeit von Ungeheuerlichkeit zu Ungeheuerlichkeit fort. Gegründet in Brudermord, kann sie nicht anders, als den Bruderkrieg im Wiederholungszwang frevelhafter Hybris fortzusetzen. Römische Geschichte repräsentiert das denkbar schlechteste Muster von ›translatio‹; was sich in ihr lesen läßt, ist nichts als die Macht blinder, fluchbeladener Wiederholung.« (Vinken 2001, S. 4).

25 Du Bellay 2002, S. 151 (*Regrets* Nr. 190).



Die Stadt Rom ist in Du Bellays *Antiquités* an die Stelle der petrarkistischen Geliebten getreten. Allerdings ist diese Geliebte weit von der moralischen Integrität einer Laura entfernt. Das personifizierte Rom ist eine alte Hure, die die Zeiten der Jugend und Schönheit längst hinter sich gelassen hat.<sup>26</sup> Du Bellay markiert in den *Antiquités* deutlich einen Hiat zwischen dem *Körper* der Stadt Rom einerseits – das sind ihre Ruinen und verfallenen Trümmer – und dem *Geist* der einstigen Weltmacht andererseits. Allein der Dichter kann diese Distanz im Medium des Gedichts überbrücken und auf das verweisen, was nur noch in der Erinnerung lebt, für die Augen aber nicht mehr sichtbar ist.

Du Bellay führt am Beispiel der römischen Ruinen vor, wie durch Hochmut aus Größe Ruin wird. Die Ruinen sind – Leichenteilen gleich – nur noch Spur eines Gewesenen. Geschichte erweist sich bei ihm als todbringende Unheilsgeschichte und Trümmerstätte. Damit aktualisiert Du Bellay einmal mehr den Ovidischen Topos vom zerstörerischen Charakter der Zeit (*tempus edax rerum*). Vinken fasst die Bedeutung Roms für Du Bellay so zusammen: »Du Bellays Zyklus macht Rom zum A-Topos par excellence, zu einem Unort, in dem nichts gleich bleibt, Identität sich immer nur scheinbar erweist. Rom wird Du Bellay zum Ort und zur Allegorie der Metamorphose.«<sup>27</sup> Damit werden hegemoniale Projekte, die nationale Identität stiften und Macht dauerhaft sichern wollen, zum Scheitern verurteilt.

## Lope de Vegas trojanische Seele

Mit Castiglione hatte die Ruinenpoesie Einzug in die volkssprachliche Dichtung gehalten, mit Garcilaso de la Vega beginnt die spanische Ruinenpoesie.<sup>28</sup> Er erweitert das Sujet auf entscheidende Weise: neben römischen Ruinen tritt nun auch Karthago in den Blick. Dies ist sicher kein Zufall, ist Karthago doch der Feind Roms. Während die Italiener sich auf Rom berufen, wählen die Spanier zunächst Karthago als mythischen Ursprungsort.<sup>29</sup> Über die Feuermetaphorik wird in der spanischen Ruinenpoesie eine Verbindung zwischen Petrarkismus und Ruinenpoesie hergestellt. Durch den Kontakt mit der petrarkistischen Lyrik wird der Trostgedanke, der bei den italienischen Humanisten zentraler Bestandteil der Ruinenpoesie war, zunehmend aufgegeben.<sup>30</sup> Ruine und lyrisches

26 Vgl. Vinken 2001, S. 223.

27 Vinken 2001, S. 52.

28 Für eine detailliertere Analyse zur spanischen Ruinenpoesie vgl. Hennigfeld 2008.

29 Vgl. folgende Sonette zu Karthago: Garcilaso de la Vega *Boscán, las armas y el furor de Marte*, Gutierre de Cetina *Al Monte donde fue Cartago*, Fernando de Herrera *Del peligro mar, del hierro abierto*, Juan de Arguijo *A Cartago* sowie *A las ruinas de Cartago*.

30 Einen Sonderfall stellt Gutierre de Cetina dar, der zunächst den Trostgedanken in seinem Sonett *Al Monte donde fue Cartago* aufgreift (»gran remedio a mi mal es vuestro ejemplo:/

Ich treten in ein metonymisches Verhältnis zueinander. Stärker als in der französischen Literatur koexistieren in der spanischen Literatur mythische Ruinen wie Troja, Rom und Karthago und nationale Ruinen wie Itálica.<sup>31</sup>

Im Folgenden soll der spanische Dichter Lope de Vega näher betrachtet werden, der Sonette über die Ruinen Trojas schreibt. Die Verbindung zum Petrarkismus besteht bei Lope de Vega u. a. in der Namenssymbolik. Die Geliebte heißt ›Elena‹ und verweist schon durch ihren Namen auf die antike Helena und den Troja-Mythos.<sup>32</sup> Dieser ist in Spanien vor allem durch die *Historia troiana* bekannt, die am Hof von Alfons dem Weisen in den sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts entstanden ist und auf dem altfranzösischen Text von Benoît de Saint-Maure basiert.<sup>33</sup> Lope de Vega widmet seine Ruinenpoesie fast ausschließlich Troja, wie das folgende Beispiel zeigt:

- 1           Árdese Troya, y sube el humo oscuro  
              al enemigo cielo, y entretanto,  
              alegre, Juno mira el fuego y llanto,  
              venganza de mujer, castigo duro!
- 5           El vulgo, aun en los templos mal seguro,  
              huye, cubierto de amarillo espanto;  
              corre cuajada sangre el turbio Janto,  
              y viene a tierra el levantado muro.
- 10          Crece el incendio propio el fuego extraño,  
              las empinadas máquinas cayendo,  
              de que se ven ruinas y pedazos.
- Y la dura ocasión de tanto daño,  
              mientras vencido Paris muere ardiendo,  
              del griego vencedor duerme en los brazos.<sup>34</sup>

Lope beschreibt in diesem Sonett den Untergang der Stadt Troja, wie er aus antiken Epen überliefert ist. Der Vers »corre cuajada sangre el turbio Janto« (V.7) spielt auf die Ereignisse rund um den Trojanischen Krieg an, wie sie in Homers

---

que si del tiempo fuistes derribados,/ el tiempo derribar podrá mis males«, Ruiz Casanova [Hg.] 2001, S. 245), in dem Sonett *Si de Roma el ardor* jedoch aufgibt, wenn er die ewige Qual betont, die die Ruinenbetrachtung auslöst (»Vos dais pena inmortal al que os adora«, Lara Garrido 1983, S. 229).

31 Zu den Ruinen von Itálica vgl. etwa Rodrigo Caro *A las ruinas de Itálica*, Francisco de Medrano *A las ruinas de Itálica, que ahora llaman Sevilla la Vieja, junto de las cuales está su heredamiento Mirar-Bueno*, Pedro de Quirós *A las ruinas de Itálica o Sevilla la Vieja*. Römische Ruinen werden beispielsweise in den folgenden Sonetten thematisiert: Martín de Plaza, *A Roma*, Francisco de Quevedo *A Roma sepultada en sus ruinas*.

32 Zur aktuellen Forschungsdiskussion um den Troja-Mythos vgl. auch Wolf 2008, Jahn 2007 und Zimmermann (Hg.) 2006.

33 Vgl. Gumbrecht 1990, S. 73.

34 Vega 1982, S. 123.

*Ilias* sowie bei Hesiod und Apollodor beschrieben werden: Achill wirft die Leichen der Trojaner in den Fluss Janto bzw. Xanto, worauf dieser mit seinem blutigen Wasser die Ebene überschwemmt. Die Schuld am Untergang Trojas tragen hier zwei weibliche Wesen: Zum einen die Göttin Juno, die Partei für die Griechen ergriffen hatte, weil Paris ihr den goldenen Apfel als Schönheitspreis verweigert hatte, zum anderen Helena, die hier nur indirekt Erwähnung findet als »dura ocasión de tanto daño« (V.12). Ihre einzigartige Schönheit war bekanntlich Auslöser des griechisch-trojanischen Konflikts. Während die schöne Helena friedlich in den Armen des »griego vencedor« (V.14) schläft, mit dem vermutlich ihr Ehemann Menelaos gemeint ist, stirbt Paris. Das »muere ardiendo« (V.13) ist dabei durchaus ambivalent zu verstehen: Einerseits stirbt Paris wirklich in den Flammen Trojas, andererseits wird er auch vom Feuer der Liebe verzehrt, da er von der geliebten Helena getrennt wurde. Das aber bedeutet, dass Paris sowohl als Krieger wie auch als Liebender gescheitert ist.

In der Forschung wird auf die biographische Anekdote verwiesen, der zufolge Lope unglücklich in die verheiratete Schauspielerin Elena Osorio verliebt gewesen sein soll.<sup>35</sup> Man könnte als Erklärung noch den kollektivtraumatischen Untergang der Armada hinzufügen, den Lope selbst miterlebt hat; dann ließe sich sagen, dass auch Lope als Krieger wie als Liebender gescheitert ist. Dennoch greift eine rein biographische Deutung, wie sie bei diesem Gedicht vielfach unternommen wurde, zu kurz, da auch dieses Spiel zum petrarkistischen Erbe gehört. Auch hinter Pierre de Ronsards *Sonnets pour Hélène* hat man immer wieder versucht, eine real existierende Frau auszumachen und sie mit der Hofdame Hélène de Surgères auch gefunden. Bei Petrarca selbst haben Generationen über die Identität von Laura spekuliert. Interessanter als die biographischen Rätselspiele scheint mir an dieser Stelle jedoch die Frage zu sein, was den Troja-Mythos für petrarkistische Dichter so attraktiv macht. Eine Antwort darauf könnte lauten, dass sowohl in petrarkistischen Sonetten als auch beim Untergang Trojas schöne Frauen großes Leid auslösen.<sup>36</sup>

Das Sonett *Fue Troya desdichada y fue famosa* hat ebenfalls die Ruinen Trojas zum Gegenstand und reflektiert den Zusammenhang zwischen Unglück und Fama. Das Wort »fama« kommt nicht weniger als viermal vor:

- 1 Fue Troya desdichada y fue famosa,  
vuelta en ceniza, en humo convertida,  
tanto que Grecia, de quien fue vencida,  
está de sus desdichas envidiosa.

35 So deuten z. B. Scheid 1966 und Gómez Sánchez-Romate 1993 das Sonett.

36 Petrarca selbst greift in dem Sonett Nr. 260 den Troja-Mythos auf und vergleicht Laura mit der antiken Helena.

- 5      Así en la llama de mi amor celosa  
pretende nombre mi abrasada vida,  
y el alma en esos ojos encendida  
la fama de atrevida mariposa.
- 10     Cuando soberbia y victoriosa estubo,  
no tuvo el nombre, que le dio su llama;  
tal por incendios a la fama subo.
- Consuelo entre los míseros se llama,  
que quien por las venturas no la tuvo,  
por las desdichas venga a tener fama.<sup>37</sup>

Fama wird in diesem Sonett – und das ist ungewöhnlich – nicht mit Heldentaten, sondern mit Unglück und Untergang assoziiert. Dies ist ein Gedanke, den Lope de Vega aus der petrarkistischen Lyrik gewinnt: Der Liebende ist unglücklich, da seine Liebe immer unerwidert bleibt; aber die unerwiderte Liebe ermöglicht erst seine Dichtung und bildet somit zugleich die notwendige Voraussetzung für den Anspruch auf Ruhm. Auch Troja war *glücklos* oder *verflucht* (»desdichada«, V.1) im Kampf gegen die Griechen, wurde aber eben gerade durch seine historische Niederlage *weltberühmt* (»famosa«, V.1). Griechenland, das den Historiographen als Sieger gilt, ist im Grunde neidisch (»envidiosa«, V.4). Der antike Troja-Mythos dient bei Lope also dazu, den Verlierern eine ermutigende Perspektive anzubieten.<sup>38</sup>

Mit »Así« (V.5) leitet Lope zu Beginn des zweiten Quartetts einen Vergleich zwischen dem Feuer, das Troja verbrannte, und dem Feuer seiner Liebe ein. Wie Troja dem Feuer zum Opfer fällt und dadurch Bekanntheit erlangt, fällt sein Leben (»mi [...] vida«, V.6) der verzehrenden Flamme der Eifersucht zum Opfer. Auch die Seele ist von den Flammen betroffen, die ihren Ursprung in den Augen der Geliebten haben. Dieses Bild ist vor dem Hintergrund des petrarkistischen Codes zu verstehen: Hier ist vom *innamoramento* die Rede. Das Bild der »atrevida mariposa« (V.8) gehört ebenfalls zum petrarkistischen Inventar: Auch der Schmetterling illustriert den Zusammenhang von Unglück und Fama. Über die Feuermetaphorik werden Troja, Schmetterling und petrarkistischer Dichter miteinander verbunden.

Ein Blick auf die historische Situation, in der dieses Gedicht entsteht, ist aufschlussreich. Philipp III. ist an der Macht und lässt das Land von seinen Günstlingen regieren. 1581 sagen sich die Niederlande nach langen Kämpfen endgültig von Spanien los, 1588 wird die Armada vernichtend geschlagen, und Spanien verliert sowohl *außenpolitisch* seine Hegemonialmacht als auch *in-*

37 Vega 1963, S. 103.

38 Hier könnte man mit Matei Chihaia vom Paradox des »vencedor vencido« sprechen (Chihaia 2006, S. 47).

nenpolitisch seine ökonomische Stabilität. Das Bewusstsein, in einer Krise zu leben, und die Angst vor einer als bedrohlich empfundenen Zukunft führen dazu, dass die Spanier, wie Gumbrecht es nennt, »Techniken der kollektiven Verleugnung«<sup>39</sup> entwickeln. Aus dieser Sicht betrachtet, stellt das Sonett ein Trostangebot dar: Am historischen Beispiel Trojas wird den Spaniern gezeigt, dass sich auch Misserfolge im Nachhinein noch positiv zugunsten derjenigen auswirken können, die zunächst die Verlierer zu sein scheinen. Indem sich die spanische Nation in eine illustre Linie mit Troja einreihen kann, ist es möglich, eine eigene nationale Identität trotz militärischer Rückschläge zu konstruieren und Kontinuität zu stiften, wo Diskontinuität und Krise vorherrschen.<sup>40</sup>

Der Trostgedanke wird im zweiten Terzett des Sonetts noch einmal explizit angesprochen: »Consuelo entre los míseros se llama« (V.12). Derjenige, der zu seiner eigenen Zeit keinen Erfolg hatte, kann auf Ruhm in der Zukunft hoffen (»venga a tener fama«, V.14). Historische Ereignisse, Siege und Niederlagen besiegeln also kein endgültiges Schicksal, sondern können um- und neugeschrieben werden. Diese Vertröstung auf eine bessere Zukunft passt zur nachtridentinischen Heilslehre und überrascht in Spanien zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht. Aber die Einsicht, dass nicht nur die Gegenwart von der Vergangenheit geprägt, sondern auch das Bild der Vergangenheit entscheidend von der Gegenwart neubestimmt werden kann, ist erstaunlich modern.

Zuletzt soll ein Sonett betrachtet werden, in dem Troja nicht mehr nur Bild einer zerstörten Stadt, sondern Metapher einer zerstörten Seele ist:

- 1 Cayó la Troya de mi alma en tierra,  
abrasada de aquella griega hermosa,  
que por prenda de Venus amorosa  
Juno me abrasa, Palas me destierra.
- 5 Mas como las reliquias dentro encierra  
de la soberbia máquina famosa,  
la llama en las cenizas victoriosa  
renueva el fuego y la pasada guerra.

39 »Man handelte, redete, lebte unter der ›Verabredung‹ einer Entwirklichung des Alltags durch den gemeinsamen Glauben an die glorreiche Bestimmung der eigenen Nation im göttlichen Heilsplan. An dieser Theatralisierung der Welt war die gesamte spanische Gesellschaft beteiligt« (Gumbrecht 1990, S. 356).

40 In seiner Untersuchung zu Lope de Vegas Komödien kommt Swislocki zu einem ähnlichen Ergebnis: »Lope se esfuerza por construir un mito integrador viable para un público cada vez más consciente de la erosión paulatina del sueño imperial: un mito resistente a cualquier noción de discontinuidad o ruptura entre el pasado glorioso de España y su presente« (Swislocki 1993, S. 985).

10 Tuvieron y tendrán inmortal vida  
prendas que el alma en su firmeza apoya  
aunque muera el troyano y venza el griego.

Mas, ¡ay de mí!, que con estar perdida,  
aun no puedo decir: Aquí fue Troya,  
siendo el alma inmortal y eterno el fuego.<sup>41</sup>

Zwar ist Troja (und damit auch die Seele des lyrischen Ichs) längst zerstört, die Flamme vermag aber immer wieder aufs Neue die Asche in Brand zu setzen. Das erste Quartett ist nur vor dem Hintergrund des Troja-Mythos, speziell des Paris-Urteils, zu verstehen: Paris sollte entscheiden, wer von den drei Göttinnen Juno, Pallas Athene und Venus die Schönste sei. Alle drei versuchen, Paris zu bestechen: Juno verspricht ihm die Weltherrschaft, Athene sichert ihm ewiges Kriegsglück zu und Venus garantiert ihm die Liebe der schönsten Frau der Welt. Da Paris von Helena, die als schönste Frau der Welt gilt, geliebt werden möchte, kürt er Venus zur Siegerin. Die beiden Verliererinnen sinnieren auf Rache. Juno, die auch die Schutzgöttin der Ehen ist und daher die Verbindung zwischen Helena und Paris nicht gutheißen kann, gibt Paris lediglich ein Trugbild von Helena. Das bedeutet, Paris wird sein Leben lang ein Trugbild lieben, und Griechen wie Trojaner werden jahrelang wegen eines Trugbildes Krieg führen. Pallas Athene sorgt dafür, dass die Trojaner schließlich den Krieg verlieren und die wenigen Überlebenden ins Exil fliehen müssen. Das lyrische Ich spricht in diesem Sonett also mit der Maske des Paris: Sein Troja, seine Seele wurde vom Feuer der Liebe zu Helena («aquella griega hermosa», V.2) verbrannt.

Die Formulierung »tuvieron y tendrán« (V.9) macht deutlich, dass die Ruine eine Zeitschwelle zwischen Vergangenheit (»tuvieron«), Gegenwart des Sprechenden und Zukunft (»tendrán«) markiert. Da der Liebesschmerz auch die unsterbliche Seele infiziert hat, wird das Feuer der Liebesqual nie verlöschen. Der Verlust setzt sich in der Erinnerung fest und wird zum endlos verzehrenden Feuer. Nachdem Troja gefallen ist, nimmt Menelaos den antiken Epen zufolge Helena wieder mit auf sein Schiff, segelt nach Sparta zurück und verzeiht ihr die Untreue. Paris hingegen wird von einem Pfeil tödlich verwundet und stirbt. Vor diesem Hintergrund wird der Vers »aunque muera el troyano y venza el griego« (V.11) verständlich. Dennoch betont Lope, dass mit dem physischen Ende nicht das Ende der Liebesqual gekommen ist. Während der Anblick von Ruinen in der traditionellen Ruinenpoesie noch Trost bot, ist hier jede Hoffnung unbegründet: Da die Seele unsterblich ist, sind sowohl die Liebe als auch der Schmerz unsterblich. Die christliche Vorstellung einer unsterblichen Seele wird hier von Lope verwendet, um die Vorstellung von Erlösung zu desavouieren.

41 Vega 1960, S. 137 f.

## Fazit

Einerseits sollen die Sonette, die sich an Petrarca oder seinen italienischen Nachfolgern orientieren, den Ruhm der eigenen Nation begründen, die Volkssprache gegenüber dem Lateinischen profilieren und zur Konstruktion einer kollektiven Identität beitragen. Andererseits greifen die Dichter auf ein gesamteuropäisches Gedankengut, nämlich Mythen, Topoi, Menschen- und Körperbilder zurück. Insofern bewegt sich die petrarkistische Lyrik zwischen nationaler Identitätsstiftung und interkulturellem Austausch. Das Sonett als strenge, geschlossene Form wird zum Thesaurus der Ruine und bringt diskursive Spannungen in einem historischen Kontext zum Ausdruck. Die semantische Offenheit der Ruine wird von den Dichtern in unterschiedlicher Weise benutzt. Sie erweist sich als Mittel historisch-politischer Weltdeutung, dient aber auch der Machtkritik.

Petrarca macht auf die historische Diskontinuität zwischen dem antiken und dem zeitgenössischen Rom aufmerksam. Diese Diskontinuität wird beim Anblick der Ruinen körperlich wahrnehmbar. Einmal mehr illustriert Petrarca's Interpretation der römischen Ruinen, dass er sich als Autor einer Übergangszeit inszenieren möchte. Ebenso wie er im *Secretum* und im *Mont-Ventoux*-Brief keine gelungene Konversion, sondern deren Aufschub vorführt, wird auch mit seiner Ruinenbetrachtung ein Raum der Unentschiedenheit, des Zweifels, der Möglichkeit eröffnet.

Du Bellay statuiert an den römischen Ruinen ein Exempel und zeigt, wie Hochmut und Machtstreben zum Untergang führen. Die Ruinen Roms sind – Leichenteilen gleich – nur noch Erinnerung an etwas, dessen körperliche Präsenz für immer verschwunden ist. Geschichte lässt sich als Metamorphose beschreiben, die jedoch »Metamorphose zum Tode«<sup>42</sup> ist.

In seinen Troja-Sonetten illustriert Lope de Vega den Zusammenhang zwischen Unglück und Fama. Zwar sind die Trojaner historisch gesehen die Verlierer des Krieges gegen die Griechen, haben aber gerade dadurch ihren Ruhm für alle Zeiten gesichert. Geschichte ist somit nicht ein für alle Mal festgeschrieben, sondern kann umgedeutet werden. Lope schafft hier für die spanische Nation einen neuen Mythos, in den sich auch historische Niederlagen integrieren lassen. Wichtiger als der Sieg ist im Gedächtnis der Nachwelt zu überleben – ein Gedanke, den Lope aus dem Petrarkismus gewinnt. Den in der traditionellen Ruinenpoesie enthaltenen Trostgedanken, dass die zerstörerische Zeit auch Leid und Schmerz eines Tages vernichten wird, weist Lope zurück: Liebe und Leid sind untrennbar miteinander verbunden und unsterblich. Bei Petrarca überdauert die Liebe zwar den Tod Lauras, wird aber mit dem Tod des

---

42 Vinken 2001, S. 114.

lyrischen Ichs enden. Bei Lope werden dagegen Körper und Seele als untrennbar gedacht. Da sie beide von der unglücklichen Liebe betroffen sind, werden sie auch beide vom Feuer der Liebe zerstört. Damit wird die christliche Heilserwartung einer unsterblichen Seele fragwürdig.

Du Bellay wie Lope de Vega führen die Geburt der Nation aus dem Geist der Ruine vor und machen deutlich, dass die imperiale Expansion zum Scheitern verurteilt ist. Du Bellay gibt zu bedenken: *translatio* bringt nicht nur »grandeur«, sondern notwendigerweise auch »ruine« mit sich. Lope zeigt, wer nach Fama strebt, muss Unglück und Leid auf sich nehmen. Beide erzählen keine Heldengeschichten, entwerfen keine großen politischen Visionen und Utopien, sondern blicken wie der Benjamin'sche Melancholiker auf die Trümmerhaufen der Geschichte. Aus diesen Trümmern und Resten alter Mythen, Topoi, Menschen-, Körper- und Weltbilder montieren sie eine perfekte Form, das Sonett, das den Zerfall von Ordnung und Kontinuität jedoch höchstens sehr oberflächlich betrachtet noch verdecken kann. Auferstanden aus Ruinen ist dabei nur der sich selbst behauptende Dichter.

## Bibliographie

- Assmann, A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
- Bellenger, Y., *Le temps et les jours dans quelques recueils poétiques du XVI<sup>e</sup> siècle (Scève, Louise Labé, Ronsard, Du Bellay, Desportes, Du Bartas, D'Aubigné)* (Etudes et essais sur la Renaissance. 40), Paris 2002.
- Benjamin, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1978.
- Bernsen, M., »Die politischen Kanzonen in Francesco Petrarca's *Canzoniere*«, in: *Romanische Forschungen* (114) 2002, S. 474–489.
- Chihaiia, M., »Roma o Cartago. Itinerarios renacentistas por ciudades derrotadas«, in: *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas* (7) 2006, S. 45–61.
- Du Bellay, J., *Les Regrets suivis de Les Antiquités de Rome. Le Songe* [1558], hrsg. v. F. Roudaut, Paris 2002.
- Faber, R., *Das ewige Rom oder: die Stadt und der Erdkreis. Zur Archäologie ›abendländischer‹ Globalisierung*, Würzburg 2000.
- Gibbon, E., *Verfall und Untergang des Römischen Reiches* [1776–1781], hrsg. v. D.A. Saunders, Frankfurt a. M. 2000.
- Gómez Sánchez-Romate, M.J., »El mito de Troya en las Rimas de Lope«, in: García Martín, M. (Hg.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Bd. 1, Salamanca 1993, S. 453–459.
- Gumbrecht, H.U., *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1990.
- Hennigfeld, U., *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg 2008.



- Huss, B., »Roma caput rerum? Geschichtsinszenierung, episches ›self-fashioning‹ und christlicher Selbstzweifel in Petrarca's ›Africa‹«, in: Disselkamp, M./ Ihring, P./ Wolfzettel, F. (Hg.), *Das alte Rom und die neue Zeit. Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock*, Tübingen 2006, S. 23 – 44.
- Huss, B./ Regn, G., »Petrarca's Rom: die Geschichte der ›Africa‹ und das Projekt der Renaissance«, in: dies., *Francesco Petrarca: Africa* (exerpta classica. 24), Bd. 2, Mainz 2007, S. 161 – 192.
- Jahn, S., *Der Troia-Mythos. Rezeption und Transformation in epischen Geschichtsdarstellungen der Antike* (Europäische Geschichtsdarstellungen. 15), Köln 2007.
- Lara Garrido, J., »El motivo de las ruinas en la poesía española de los siglos XVI y XVII«, in: *Analecta malacitana* (VI,2) 1983, S. 223 – 277.
- Menke, B., »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Lindner, B. (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2006, S. 210 – 229.
- Miller, P. A., »Laurel As the Sign of Sin: Laura's Textual Body in Petrarch's ›Secretum‹«, in: Gold, B./ Miller, P.A./ Platter, C. (Hg.), *Sex and Gender in Medieval and Renaissance Texts. The Latin Tradition*, Albany 1997, S. 139 – 163.
- Mortier, R., *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève 1974.
- Muth, S., »Rom in der Spätantike – die Stadt als Erinnerungslandschaft«, in: Stein-Hölkeskamp, E./ Hölkeskamp, K.J. (Hg.), *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt*, München 2006, S. 438 – 456.
- Oster, A., »Fundamente: der translatio bei Dante und Petrarca«, in: *Variations* (16) 2008, S. 43 – 55.
- Petrarca, F., *Canzoniere*, hrsg. v. M. Santagata (I Meridiani), Milano 1996.
- Raulet, G., *Positive Barbarei. Kulturphilosophie und Politik bei Walter Benjamin*, Münster 2004.
- Ruiz Casanova, J.F. (Hg.), *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*, Madrid 2001.
- Scheid, S., *Petrarkismus in Lope de Vegas Sonetten* (Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte der romanischen Völker. 4), Wiesbaden 1966.
- Stein-Hölkeskamp, E./ Hölkeskamp, K.-J. (Hg.), *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt*, München 2006.
- Stierle, K., *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003.
- Swislocki, M., »Romancero y comedia lopesca: formación de una conciencia histórica en la España áurea«, in: García Martín, M. (Hg.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Bd. 1, Salamanca 1993, S. 977 – 986.
- Vega, L. de, *Poesías líricas* (Clásicos castellanos), hrsg. v. J.F. Montesinos, Madrid 1960.
- Vega, L. de, *Rimas* (Palabra y tiempo.14), hrsg. v. G. Diego, Madrid 1963.
- Vega, L. de, *Lírica* (Clásicos castalia.104), hrsg. v. J.M. Bleuca, Madrid 1982.
- Vinken, B., *Du Bellay und Petrarca: das Rom der Renaissance* (mimesis. 37), Tübingen 2001.
- Waldenfels, B., *Ordnung im Zwielficht*, Frankfurt a.M. 1987.
- Witte, B., *Walter Benjamin* (Rowohlts Monographien. 50341), Reinbek bei Hamburg 2000 (1985).
- Wolf, K., *Troja – Metamorphosen eines Mythos. Französische, englische und italienische*

*Überlieferungen des 12. Jahrhunderts im Vergleich* (Europa im Mittelalter. 13), Berlin 2008.

Zimmermann, M. (Hg.), *Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt*, München 2006.

## Petrarkistische Liebesmetaphorik als Referenzsystem<sup>1</sup> europäischer Lyrik der Frühen Neuzeit und ihre Kritik bei Louise Labé und anderen

### 1. Zu Petrarcas Vorbildfunktion in der europäischen Lyrik

Ohne jeden Zweifel konnte Petrarca jahrhundertlang modellhaft werden und stellte als Referenzpunkt des europäischen Denkens in Fragen der Liebe und der neuen poetischen Form einen Typ von Intellektuellem dar, der durch das praktische Wirksamwerden seines poetischen Handlungsmodells zur ›mythischen‹ Bezugsgröße in einem intellektuellen Austauschprozess auf europäischer Ebene werden konnte, und zwar vor allem durch sein ›Liederbuch‹, den *Canzoniere* (Erstdruck 1477<sup>2</sup>) bzw. die *Rerum vulgarium fragmenta*, wie der lateinische Titel der Sammlung lautet. Karlheinz Stierle zufolge ist »die Bedeutung der *Rerum vulgarium fragmenta* für die Geschichte der [...] Lyrik in Europa [...] unermesslich.«<sup>3</sup>

Beim *Canzoniere* handelt es sich unbestreitbar um Liebeslyrik. Diese Art der Dichtung gab es natürlich schon vor Petrarca. Dieser nimmt in der europäischen Geschichte der Liebesdichtung jedoch insofern eine herausragende Stellung ein, als er im *Canzoniere* eine komplexe Liebesmetaphorik entwickelt hat, und zwar vorwiegend zum Lob der Schönheit der umworbenen *Madonna Laura*. Petrarcas gesamteuropäische Wirkung äußerte sich vor allem darin, dass die von ihm

---

1 Die Beschreibung des Petrarkismus als System ist kein unumstrittenes Verfahren, denn auf der Grundlage der systemkonstitutiven Parameter werden u. U. Texte, die sich vom Petrarkismus absetzen, in ihrer Differenzierungsdynamik nicht zureichend erfasst; die Dimension der Dialogizität, die dem Petrarkismus gleichfalls eignet, gerät unter systemorientierter Perspektive leicht ins Hintertreffen. Da jedoch im Folgenden systematische Aspekte des Petrarkismus im Vordergrund stehen werden, kann der Begriff eines petrarkistischen Systems (vgl. dazu insbes. Regn 1987, S. 21 ff., Kap. »Typische Merkmale des petrarkistischen Systems im Cinquecento«) hier durchaus zur Anwendung kommen.

2 Zur Entstehungsgeschichte und den Datierungen der verschiedenen Fassungen des *Canzoniere* vgl. Hoffmeister 1997, S. 86 ff.

3 Stierle 2003, S. 659. Laut Fechner 1966, S. 23 handelt es sich beim Petrarkismus um das »in der Literaturgeschichte einzige Phänomen einer für mehrere Jahrhunderte Schule machenden Systematisierung eines lyrischen Werkes«.

verwendeten Metaphern schon in der Frühen Neuzeit innerhalb der Liebeslyrik zu einem festen Kanon poetischer Bilder erhoben wurden.

Diese Liebesmetaphorik entstand bei Petrarca nicht *ex nihilo*, sondern besaß einen kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund, nämlich das, was man als *sensualistische Wende* beschreiben könnte.<sup>4</sup> Diese zeichnete sich im Zuge der Aristoteles-Rezeption bereits seit dem ausgehenden 12. Jahrhundert ab. Durch sie wurde die irdische Schönheit als eine Qualität der Schöpfung interpretiert. Daher konnte vom materiell Gegebenen auf das Göttliche geschlossen werden. Für diesen Vorgang entwickelten die Dichter der Frühen Neuzeit – unter ihnen besonders Petrarca – eine spezielle Metaphorik, die sich irdischer Vergleiche bediente, und zwar deshalb, weil dem Menschen mittels seiner Sinneswahrnehmungen kein anderer Bereich zugänglich ist. Nach Gott und den Engeln wurde der Blick nun verstärkt auf Innerweltliches gerichtet. Das Interesse am Göttlichen wurde durch die Neugierde auf irdische Phänomene und Vorgänge substituiert. Damit einher ging die *Entsakralisierung* der Schönheit der Umworbenen. Diese wurde nun vornehmlich durch Vergleiche oder Metaphern aus dem Bereich der Natur veranschaulicht.

Wie angedeutet, bildeten die im *Canzoniere* eingesetzten Metaphern und Vergleiche schnell einen relativ festen Kanon poetischer Bilder, denen im Petrarkismus Vorbildfunktion zukam. Der Vorteil an einer auf diese Weise durchgeführten Nachahmung Petrarcas liegt klar auf der Hand:

Der systemische Charakter der petrarkistischen Liebesgedichte stiftet entindividualisierte Formen der Liebessprache. Die eingeführten Tropen, Bilder und Vokabeln erleichtern die Liebeskommunikation und bieten vielfältige Rückzugsmöglichkeiten ins Konventionelle und Stereotype.<sup>5</sup>

Repräsentativ soll im Folgenden auf einige Aspekte von Petrarcas ›Bildwelten‹ für die Beschreibung von Lauras Schönheit eingegangen werden, wobei noch anzumerken bleibt, dass alle Preislieder auf ihre physische Schönheit nicht bloß die irdische Schönheit als einen Selbstzweck loben, sondern diese vielmehr als die Gestaltwerdung der Idee des Schönen feiern.<sup>6</sup> Besonders deutlich wird dies in den folgenden Versen aus der Feder Petrarcas (*RVF* 159):

4 Allerdings gibt es bei Petrarca neben dem sensualistisch-aristotelischen Einschlag auch die Dimension eines teils platonistisch, teils stoizistisch getönten Augustinismus (für letzteren sei insbes. auf den Augustinus des *Secretum* verwiesen); vgl. zu den platonisierenden Tendenzen das unten Folgende.

5 Niefanger 1998, S. 106.

6 Dieser platonisierende Ansatz macht deutlich, dass mit dem Begriff des Sensualismus nur eine Facette der petrarkischen Dichtung zu beschreiben ist (vgl. Anm. 4).

- 1 In qual parte del ciel, in quale ydea  
era l'exempio, onde Natura tolse  
quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse  
mostrar qua giù quanto lassù potea?<sup>7</sup>

Zumal sich jeweils unzählige Belegstellen finden lassen, hier nun eine kleine Zusammenstellung der beliebtesten Metaphern in den Preisliedern auf Laura ohne die Nennung konkreter Beispiele:

Fast immer bezeichnen Korallen die Röte der Lippen; Edelsteine, Quellen, Sterne oder Sonnen die Augen; Schnee die Haut; Bäche die Tränen; Marmor oder andere Steine die Kälte der Geliebten; Gold die Haare – hier übernimmt Petrarca den Idealtypus engelhafter weiblicher Schönheit, der schon bei den Stilnovisten und den Troubadours vorgeprägt ist; Perlen die Zähne; Pflanzen (v. a. der Lorbeer) und besonders Blumen die Frau. Diese Liste, die einen Eindruck von der Art der Metaphern im *Canzoniere* vermittelt, ließe sich leicht um zahlreiche Beispiele erweitern.

Neben der Übernahme der Vergleiche und Metaphern besteht eine weitere gesamteuropäische Wirkung Petrarcas darin, dass die außergewöhnlich große Beliebtheit des Sonetts in der Frühen Neuzeit auf ihn zurückzuführen ist, denn er war derjenige, der das Sonett aufgewertet hat. Ordnete Dante dem Sonett in seiner Schrift *De vulgari eloquentia* (1303/05) noch eine niedere Wertigkeit in der Gattungshierarchie zu, so wählte Petrarca in 317 seiner 366 Gedichte des *Canzoniere* das Sonett als adäquate Form seiner Liebesdichtung und hob diese poetische Textsorte somit an die Spitze seiner persönlichen Gattungshierarchie. Gerhard Regn konstatiert in der Einführung seiner *Canzoniere*-Ausgabe: Das Sonett »wurde bei Petrarca den ehemals hohen Gattungen der Kanzone und der Sestine als ebenbürtig zur Seite gestellt. Das solcherart erhöhte Sonett ist zugleich die mit weitem Abstand am häufigsten verwendete Gedichtform des ›Canzoniere‹.«<sup>8</sup> Auch Kemp vertritt die Meinung, dass »das Sonett [...] seinen fortzeugenden Anreiz dem Vorbild Petrarcas und dem schier unausschöpfbaren Variationsangebot seines *Canzoniere*«<sup>9</sup> verdanke.

Abschließend sei noch kurz auf eine weitere gesamteuropäische Wirkung, die vom *Canzoniere* ausging, hingewiesen: In der direkten oder indirekten Nachahmung wurden Liebesgedichte bevorzugt zu Zyklen – mit einem mehr oder weniger hervortretenden narrativen Substrat – zusammengefasst:

7 Petrarca 1996, S. 735, V.1 ff.

8 Petrarca 2001, S. 12.

9 Kemp 2002, I, S. 12.

Ma soprattutto, e ben al di là dell'assunzione del progetto di un omogeneo ›canzoniere‹ dedicato all'amata [...] il Petrarca s'impone come guida ad una *ars dictandi*, ad una tecnica che rinnova e raffina il linguaggio poetico consegnando alle generazioni future una ricca e preziosa eredità.<sup>10</sup>

Beispielsweise verfasste jedes der Mitglieder der Pléiade mindestens einen solchen Liebeszyklus, wie die folgende Tabelle verdeutlicht:

1549	Joachim Du Bellay, <i>L'Olive</i> (50 Sonette) Pontus de Tyard, <i>Premier livre des Erreurs amoureuses</i>
1550	Joachim Du Bellay, <i>L'Olive</i> (115 Sonette)
1551	Pontus de Tyard, <i>Second livre des Erreurs amoureuses</i>
1552	Pierre de Ronsard, <i>Amours de Cassandre</i> Jean-Antoine de Baïf, <i>Amours de Méline</i> Joachim Du Bellay, <i>XIII Sonnets de l'honneste Amour</i>
1555	Pierre de Ronsard, <i>Continuation des Amours</i> Pontus de Tyard, <i>Troisième livre des Erreurs amoureuses</i> Jacques Peletier Du Mans, <i>Amour des Amours</i> Jean-Antoine de Baïf, <i>Quatre livres de l'amour de Francine</i>
1557	Pierre de Ronsard, <i>Amours de Marie</i>
1565	Remy Belleau, <i>La Bergerie</i>
1570	Pierre de Ronsard, <i>Sonnets pour Helene</i>
1573	Jean-Antoine de Baïf, <i>Diverses Amours</i> . Pontus de Tyard, <i>Recueil des nouvell'œuvres poëtiques</i>
1574	Étienne Jodelle, <i>Amours</i> in den <i>Œuvres complètes</i>
1576	Remy Belleau, <i>Les Amours et nouveaux eschanges des pierres precieuses</i>
1578	Pierre de Ronsard, <i>Sonnets et madrigals pour Astree</i>

**Abb. 1:** Die wichtigsten *Amours*-Zyklen der Dichter der Pléiade erstellt nach Jasinski 1970, S. 54 ff.; Vianey 1969, S. 85 ff. und Wittschier 1971, S. 20 ff.

<sup>10</sup> Sozzi 1997, S. 249 f.

## 2. Petrarkismus und Antipetrarkismus oder: Die zwei Seiten einer Medaille

Der Petrarkismus<sup>11</sup> hatte im 16. und 17. Jahrhundert seine Hochphase in Europa. In dieser Zeit wurde er sogar zum »zweite[n] große[n] erotische[n] System von internationaler Geltung nach dem Minnesang [...]«<sup>12</sup>. Das darf und soll natürlich nicht den Blick darauf verstellen, dass der petrarkistische Liebesdiskurs in der Frühen Neuzeit nicht das einzige Liebessystem war. Neben ihm existierten und mit ihm interagierten zum Beispiel der antike erotische, der burleske italienische und der neoplatonische Liebesdiskurs.<sup>13</sup> Keiner von diesen übt allerdings einen dem Petrarkismus vergleichbaren Einfluss auf die europäische Liebesdichtung aus. Die Petrarkisten übernahmen dabei sowohl die von Petrarca vorgegebenen Metaphern und Bildelemente als auch die Vorliebe für die Form des Sonetts. Zwar ist nicht alle petrarkistische Dichtung Sonettgedichtung, aber unbestreitbar der größte Teil.<sup>14</sup> Nicht nur in der Lyrik fanden und finden sich petrarkistische Motive, Topoi etc., sondern beispielsweise auch im Drama und im Roman.

Natürlich erstreckte sich der Einfluss des *Canzoniere* nicht nur auf das 16. und 17. Jahrhundert, sondern er hat »bis heute nicht allen Einfluß verloren«<sup>15</sup>. Petrarca's Wirkung war in der Renaissance aber am stärksten: wohl zu kaum einem anderen Zeitpunkt übte er [Petrarca] einen derartig dominanten Einfluss auf die europäische Liebesdichtung aus. Dies wurde natürlich durch die wichtigsten Prinzipien der frühneuzeitlichen Poetik, nämlich die *imitatio* und die *æmulatio*, begünstigt. Beide hat Petrarca selbst gefördert.

Ein in motivischer, stilistischer, thematischer und formaler Hinsicht so be-

11 Zugrunde gelegt wird Hoffmeisters Definition des Petrarkismus »als direkte und indirekte Nachahmung des Canzoniere in Form und Motivik [...]; indirekte Imitation insofern, als sich die sogenannten Petrarkisten von der Autorität des Meisters »freispielten«, indem sie sich untereinander kopieren, neue Vorbilder wie zum Beispiel die *Anthologia Graeca* hinzunehmen und die petrarkistische Liebessprache allmählich zur gängigen Münze herabsinkt, deren bewusste oder vielfach auch unbewusste Verwendung die Lektüre des *Canzoniere* nicht mehr voraussetzt«, (Hoffmeister 1973, S. 38). Auch wenn es in der Frühen Neuzeit verschiedene Petrarkismus-Varianten gibt (so kann z.B. zwischen einem männlichen und einem weiblichen Petrarkismus unterschieden werden), verwende ich hier und im Folgenden nichtsdestoweniger den Begriff Petrarkismus, ohne Spezifizierungen vorzunehmen. Vgl. hierzu Hempfer 1987, S. 254 ff. Einen Überblick über die Forschungsdiskussion zum Petrarkismusbegriff in Borgstedt 2009, S. 271.

12 Pyritz 1931, S. 301.

13 Zur Pluralisierung des frühneuzeitlichen europäischen Liebesdiskurses vgl. Hempfer 1988.

14 Vgl. hierzu Borgstedt 2009, S. 269: »Versteht man unter Petrarkismus vorläufig einmal die Nachahmung des *Canzoniere* Petrarca's im Zeichen einer normativen *imitatio*-Poetik, so wird die Verbindung zur Sonettgattung unmittelbar deutlich.«

15 Fischer 2000, S. 11.

schränktes ›System‹<sup>16</sup> wie der Petrarkismus musste schnell Gegenreaktionen hervorrufen. Der Antipetrarkismus<sup>17</sup> resultierte aus der Erkenntnis des systemhaften Charakters des Petrarkismus. Er war von Anfang an im Petrarkismus angelegt, sofern er gewissermaßen die prädestinierte Reaktion auf die petrarkistischen Tendenzen zur engen Kanonbildung und Fixierung darstellte. Beide literarischen Phänomene entstanden darum fast zeitgleich und nicht mit einem großen zeitlichen Abstand. Dies trifft vor allem in Deutschland zu, in dessen Liebesdichtung der Petrarkismus mit einiger Verspätung erst im 17. Jahrhundert rezipiert wurde. Prinzipiell konnte ein und derselbe Dichter sowohl petrarkistische als auch antipetrarkistische Gedichte verfassen. Im französischen Bereich schrieb beispielsweise Pierre de Ronsard (1524–1585), der fälschlicherweise immer wieder uneingeschränkt als *Pétrarque français* in der Literatur zur französischen Renaissance gefeiert wird, auch Gedichte, sogar Sonette, deren sensualistische und erotische Ausrichtung sich dem petrarkistischen Liebesdiskurs nicht eingliedern lassen. Sein Dichterkollege Joachim Du Bellay (1522–1560), der mit *L'Olive* (1549) einen der ersten französischen stark an Petrarca's *Canzoniere* orientierten Sonettzyklen vorlegte, wandte sich in *Contre les pétrarquistes* (1553) explizit gegen die Petrarkisten: »il dénonçait froidement le pétrarquisme comme une suite de mensonges, où il raillait ses usages, ses images, ses tics et ses poses [...]«. <sup>18</sup> Schon die ersten Verse lassen daran keinen Zweifel:

1 J'ay oublié l'art de pétrarquizer,  
Je veulx d'amour franchement deviser,  
Sans vous flatter, et sans me déguizer.<sup>19</sup>

Im Folgenden werden die Metaphern der Petrarkisten in parodistischer Absicht genannt:

17 De voz beautez, ce n'est que tout fin or,  
Perles, crystal, marbre, et ivoryre encor,  
Et tout l'honneur de l'indique thrésor,  
20 Fleurs, lis, œillets et roses :

[...]

16 Der Begriff ›petrarkistisches System‹ stammt von Hans Pyritz (Pyritz 1931, S. 146). Zur systemorientierten Analyse des Petrarkismus in der heutigen Forschung vgl. nochmals Regn 1987, S. 21 ff.

17 Für eine Definition des Antipetrarkismus vgl. Fechner 1966, S. 20 ff. und S. 136 ff.

18 Bellenger 1997, S. 224.

19 Du Bellay 1947, S. 70 f.



- 49 De voz beautez, sça'vous que j'en dirois ?  
De voz deux yeux deux astres je ferois,  
Vos blonds cheveux en or je changerois,
- 52 Et voz mains en ivoyre :  
Quant est du teinct, je le peindrois trop mieux  
Que le matin ne colore les cieux :
- 55 Bref, vous seriez belles comme les Dieux,  
  
Si vous me vouliez croire.<sup>20</sup>

Gerade die in diesem Gedicht durchgeführte Umwertung der im Petrarkismus festgelegten Motive und Bildelemente belegt deutlich, dass die petrarkistische Liebesmetaphorik ein verbindliches Referenzsystem der frühneuzeitlichen europäischen Lyrik darstellte. Auch in der Parodie bleibt Petrarca als Prätext vorhanden.

Die Gegenreaktionen ereigneten sich zunächst in Italien, man denke z. B. an Pietro Aretinos *Sonetti lussuriosi* (1524). Die Sonette dieser Sammlung thematisieren auf hochgradig obszöne Weise die Facetten und Variationsmöglichkeiten der menschlichen Sexualität (z. B. auch den Analverkehr, der zur damaligen Zeit noch unter Todesstrafe stand). Sie »stellen einen *contre-texte*, eine ›Gegenliteratur‹ dar. [...] Er [Pietro Aretino] war sich auch bewusst, daß er während der Blütezeit des Petrarkismus die entgegengesetzte Seite der Liebe zum Thema machte.«<sup>21</sup> In den *Sonetti lussuriosi* findet man denn auch keine engelsgleiche Laura mehr, sondern Frauen, die die Namen berühmter damaliger Kurtisanen in Rom tragen. Auch in formaler Hinsicht weisen die *Sonetti lussuriosi* Abweichungen von den von Petrarca im *Canzoniere* verwendeten Formen des Sonetts: Alle Sonette in Aretinos Sammlung (bzw. dem *Libro I*) sind Schweifsonette, d. h. sie haben ein Terzett mehr als das Standardsonett Petrarcas. Außerdem sind sie – bis auf eine Ausnahme – dialogisch gestaltet. Hierin unterscheiden sie sich stark vom monologischen Sonett bei Petrarca, das dem Klagen eines Liebenden, der vergeblich auf eine positive Antwort der umworbenen Dame wartet, Ausdruck verleiht.

20 Du Bellay 1947, S. 71 und S. 73 f.

21 Fischer 1997, S. 129.

### 3. Petrarkismus-Kritik konkret

#### 3.1 Louise Labé und die sexuell mündige Laura

Louise Labé (ca. 1524–1566) gilt gemeinhin zwar als Vertreterin eines weiblichen Petrarkismus – sie verfasste in Frankreich den ersten Liebeszyklus nach dem Vorbild des *Canzoniere* in der weiblichen Perspektive –, aber in diesem Zyklus finden sich auch zahlreiche Überschreitungen des petrarkistischen Systems, v. a. der offen formulierte Liebeswunsch, nämlich der Wunsch nach der Vereinigung mit dem Geliebten, und zwar nicht ausschließlich auf einer geistig-seelischen Ebene wie bei Petrarca, sondern unmissverständlich auch in körperlich-sexueller Hinsicht.

Louise Labés Sonette überwinden einerseits die bei Petrarca ausgestellte Körperlosigkeit der Liebe, gleichzeitig erkennt die Dichterin Petrarca aber als den wichtigsten Bezugsautor ihrer Liebeslyrik an. Besonders deutlich wird dies daran, dass das erste Sonett des Zyklus in italienischer Sprache verfasst ist.

Die körperliche Liebe bildet beispielsweise den thematischen Gegenstand des folgenden Sonetts:

#### XVIII

- 1      Baise m'encor, rebaise moy et baise:  
         Donne m'en un de tes plus savoureux,  
         Donne m'en un de tes plus amoureux:  
         Je t'en rendray quatre plus chaus que braise.
- 5      Las, te pleins tu? ça que ce mal j'apaise,  
         En t'en donnant dix autres doucereus.  
         Ainsi meslans nos baisers tant heureus  
         Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.
- 10     Lors double vie à chacun en suivra.  
         Chacun en soy et son ami vivra.  
         Permets m'Amour penser quelque folie:
- Tousjours suis mal, vivant discrettement,  
         Et ne me puis donner contentement,  
         Si hors de moy ne fay quelque saillie.<sup>22</sup>

In diesem Sonett wird das streng petrarkistische System gleich zweifach überschritten: Erstens haben wir es mit einer veränderten Grundsituation zu tun, die

<sup>22</sup> Labé 1981, S. 158. Vorbilder für dieses Sonett sind Catull (*Carm.* 5) und seine neuplatonischen Imitatoren (Vgl. Marek 2003, S. 65).

eine doppelte Abwendung vom (männlichen) Petrarkismus beinhaltet. Nicht nur bleibt die Frau nicht – wie in der entsprechenden Liebeslyrik – stumm, sondern sie fordert ganz im Gegensatz hierzu selbstbewusst zum Vollzug des sexuellen Aktes auf: »die traditionelle Rollenverteilung wird umgekehrt, die stumme, nicht greifbare Geliebte wird zu einer äußerst lebendigen und eloquenten Liebenden.«<sup>23</sup> Das Objekt der traditionellen Liebeslyrik lädt hier selbst zum erotischen Liebesspiel ein. Der männliche Partner erscheint im Unterschied hierzu als rein passiv. Wie sehr möchte man dem Verfasser der folgenden Verse (wahrscheinlich war es Jacques Peletier du Mans) bei seiner Einschätzung Recht geben. Es handelt sich dabei um die Terzette eines enkomiastischen Sonetts:

10       Laure ut besoin de faveur empruntee!  
           Pour de renom ses graces animer;  
           Louize, autant en beauté repute,

          Trop plus se fait par sa plume estimer.  
           Et de soymesme elle se faisant croire,  
           A ses loueurs est cause de leur gloire.<sup>24</sup>

Die zweite große Abweichung vom petrarkistischen System besteht im Inhalt der Rede. Denn die Sprecherin des Sonetts bekennt sich offen zu ihrer Leidenschaft und fordert ihren Partner unverhohlen zum gemeinsamen Liebesspiel auf. Das Verbum ›baiser‹ (V.1) – hier in verstärkender doppelter Wiederholung – meint nämlich schon in der Renaissance zugleich den Kuss und den Geschlechtsakt. Dass nicht nur ein harmloser Kuss gefordert wird, machen bereits die ersten vier Silben deutlich, denn die Formulierung »m'encor« entspricht lautlich beinahe genau der Wendung »mon corps«. Auf der phonetischen Ebene spielt die Körperlichkeit also von Anfang an eine große Rolle. Der erotische Wunsch der Sprecherin manifestiert sich im ersten Vers auf eindeutig zweideutige Weise im Textmaterial.

Damit hängt eine weitere grundsätzliche Verkehrung des petrarkistischen Systems zusammen: Während der petrarkistisch Werbende vergeblich die Kälte seiner Angebeteten beklagt, die auf »die Bitten des Geliebten kalt wie Eis, hartherzig und grausam [...]«<sup>25</sup> reagiert, verspricht die Sprecherin im Labé'schen Sonett dem Adressaten Küsse »plus chaus que braise« (V.4). Die typische »dolendi voluptas«<sup>26</sup> der Petrarkisten weicht der dieser entgegengesetzten Begierde nach Erfüllung des primär erotischen Verlangens. Zunächst wird also stark die Sinnlichkeit betont, v. a. durch entsprechende Adjektive (»savoureux«,

23 Pieper 1999, S. 102.

24 Labé 2004, S. 141. Das Gedicht stammt aus den *Escritz de divers Poëtes à la louenge de Louize Labé Lionnoize*.

25 Schulze-Witzenrath 1974, S. 85.

26 Hoffmeister 1997, S. 123.

V.2; »chaus«, V.4 und »douceus«, V.6). Umso überraschender wirkt der Rekurs auf neoplatonisches Gedankengut in den Versen 9 und 10. Der Akzent wird hier vom Verlangen nach Befriedigung der rein körperlichen Bedürfnisse unvermittelt in den geistigen Bereich verschoben, vom »horizon classique du basium catullien [...] à celui de l'humanisme néo-platonicien«<sup>27</sup>. Labé variiert in ihrem Sonett die dieser Philosophie eigene Vorstellung, derzufolge ein wahrhaft Liebender und Wiedergeliebter sich selbst stirbt, um im geliebten Wesen zu einem doppelten Leben aufzuerstehen: »Lors double vie à chacun en suivra./ Chacun en soy et son ami vivra« (V.9 f.). Gerade die Verbindung von erotischer Sinneslust und Liebesphilosophie macht den besonderen Reiz des Labé'schen Textes aus. Aus der augenblicksgebundenen Aufforderung zum Kuss und zum Geschlechtsakt in den Versen 1 bis 8 »erwächst sodann der Aufschwung des ersten Terzetts. Er hebt die gegenseitige Beglückung nun ausdrücklich auf eine geistig-seelische Ebene und verspricht für die Zukunft die innigste Vollendung der Gemeinschaft.«<sup>28</sup> Alles bleibt hier jedoch im Modus einer Zukunftsvision (vgl. die Futurformen), wodurch die Diskrepanz zwischen Wunsch und Wirklichkeit hervorgehoben wird.

Die folgenreichste Abwendung von der Tradition des Petrarkismus besteht zweifelsohne in der Darstellung eines erotischen partnerschaftlichen Austausches und der diesem zugrunde liegenden Annahme der Gegenseitigkeit des Liebesgefühls. Am deutlichsten schlägt sich beides in Labé's Gebrauch der Verben »donner« und »rendre« und dem auf diese Weise etablierten Wechselspiel zwischen beiden Partnern nieder.

Stark betont Louise Labé das sexuelle Begehren auch durch die Formulierung »jouir à son aise« (vgl. V.8). Diese diente im Umfeld der Lyoner Schule, der Louise Labé angehörte, bevorzugt als Periphrase des sexuellen Aktes. Selbst wenn man dies jedoch nicht weiß, so ist auch formal die sexuelle Vereinigung der beiden Partner erkennbar: Statt der Pronomina der ersten oder zweiten Person Singular erscheinen hier nun ausschließlich solche der ersten Person Plural: »durch entsprechende Pronomina der ersten Person Plural [wird] die leibliche Gemeinschaft hervorgehoben.«<sup>29</sup>

Bedeutsam, weil eine Verkehrung der ursprünglichen neoplatonischen Idee, ist dabei die Annahme, dass sich die Erfüllung des sinnlichen Begehrens als *conditio sine qua non* für die geistige Vereinigung der Liebenden erweist: »Labé's revision of Neoplatonism, therefore, represents a much broader accommodation of sexual love; more than a catalyst, in fact, sexual love becomes

27 Rigolot 1997, S. 220.

28 Schulze-Witzenrath 1974, S. 129.

29 Ebd.

the emblem or analogy for Platonic union.«<sup>30</sup> Außerdem ist es für die im Sonett entworfene Liebeskonzeption von erheblicher Bedeutung, dass der Akzent, im Gegensatz zur neoplatonischen Tradition des Selbsttodes und der petrarkistischen Tradition des Selbstverlustes, vollständig auf den Aspekt des verdoppelten Lebens (»double vie«, V.9) verlagert ist.

Die in den letzten drei Versen des Sonetts geäußerte Einsicht der Sprecherin besteht darin, dass ihr nur ein extrovertiertes Leben das Gefühl einer inneren Zufriedenheit geben kann. Dies bezieht sich dabei sowohl auf ihr Sexualverhalten, nämlich ein Leben in Ekstase, als auch auf die Veräußerlichung der intimsten Gefühle im Akt des Schreibens. Ermöglicht wird dies durch die eklatante Ambiguität des Begriffes *saillie*, der sowohl das ›Aussichselbster-austreten‹ als auch die Kopulation bezeichnen kann.<sup>31</sup> Liebesverhalten und Dichten erscheinen daher aufs Engste miteinander verknüpft: Das Dichten stellt sich als erotische Tätigkeit bzw. kompensatorischer Ausgleich für die unerfüllte Leidenschaft der Sprecherin dar. Größer könnte der Unterschied zum im männlichen Petrarkismus entworfenen Bild der Frau nicht sein. Die Verbindung zwischen körperlicher Liebe und Poesie wird auch dadurch evoziert, dass die Sprecherin ihrem Partner genau so viele Küsse verspricht (V.4 und V.6), wie das Sonett Verse hat, also vierzehn (vier + zehn).

Abschließend bleibt festzuhalten, dass nach dem Konzept, das im Sonett dargelegt ist, die Liebe nicht nur die Grenzen der Vernunft überschreitet, sondern auch diejenigen der literarischen Traditionen des Petrarkismus und des Neoplatonismus.

Es sei an dieser Stelle noch kurz auf ein weiteres Sonett aus Labés Zyklus eingegangen, in dem sich die Dichterin dezidiert gegen die petrarkistische Liebesmetaphorik und den petrarkistischen Liebesdiskurs wendet, das *Sonnet XXIII*:

- 1        Las ! que me sert, que si parfaitement  
           Louas jadis et ma tresse doree,  
           Et de mes yeux la beauté comparee  
           A deus Soleils, dont Amour finement
- 5        Tira les traits causez de ton tourment ?  
           Où estes-vous, pleurs de peu de duree ?  
           Et Mort par qui devoit estre honoree  
           Ta ferme amour et iteré serment ?

30 Baker 1996, S. 157.

31 Vgl. Marek 2003, S. 66.

- 10 Donques c'étoit le but de ta malice  
De m'asservir sous ombre de service ?  
Pardonne-moy, Ami, à cette fois,

Etant outree et de despit et d'ire :  
Mais je m'assure, quelque part que tu sois,  
Qu'autant que moy tu souffres de martire.<sup>32</sup>

Hier tritt das dem Zyklus zugrunde liegende narrative Substrat deutlich hervor: Der Mann hatte einst in petrarkistischer Weise um die Sprecherin geworben, und sie hatte ihn – den petrarkistischen Konventionen entsprechend – zunächst zurückgewiesen. Als sie dann plötzlich ihre Liebe für ihn entdeckte, wandte er sich von ihr ab. Die petrarkistische Werbung ist daher nur noch als Erinnerung präsent. Als typisch petrarkistische Elemente tauchen das Schönheitslob und das goldene Haar (V.2), die sonnengleichen Augen (V.3 f.), die Liebespfeile (V.4 f.), die Schmerzliebe (V.5), der Todeswunsch des Werbenden (V.7) und der Schwur der ewigen Liebe und Treue (V.8) auf. Dieses petrarkistische Werben wird von der Sprecherin jedoch als bösertige List (»malice«, V.9) und Vorspiegelung falscher Tatsachen (»sous ombre de service«, V.10) getadelt. Labés Text alludiert hier auf einen Vorwurf, der aus antipetrarkistischer Warte des Öfteren erhoben wurde: Petrarca und seine Epigonen vermittelten keine Authentizität des Liebesgefühls; Petrarca sei »not honest with his readers [...]«<sup>33</sup>.

### 3.2 Shakespeares *dark lady* als Anti-Laura

#### Sonnet 130

- 1 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.  
5 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  
10 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.<sup>34</sup>

32 Labé 1981, S. 163.

33 Clements 1941, S. 16.

34 Shakespeare 1997, S. 1967.

Bei diesem Sonett handelt es sich zugleich um eines der berühmtesten aus der Feder Shakespeares und eines der am häufigsten falsch interpretierten überhaupt: Es geht nicht um eine Kritik an der im Sonett besungenen Frau, sondern um eine Kritik an der petrarkistischen Dichtungspraxis bzw. um eine Distanzierung vom »petrarkistischen Kult«<sup>35</sup>.

Die zwei Pole der Gesamtaussage des Textes sind die »realistisch-objektive Herabwürdigung im Vergleich und ultimativ übersteigter subjektiver Lobpreis der Geliebten mittels Ablehnung jeglichen Vergleichens [...]«<sup>36</sup>. Die Originalität besteht in diesem Sonett v. a. darin, dass weder – wie in der petrarkistischen Dichtung der Zeit üblich – eine rein positive, noch – wie in der antipetrarkistischen Lyrik geläufig – eine negative Darstellung der Geliebten erfolgt. Das, was das vorliegende Sonett vom parodistischen Porträt des Antipetrarkismus (z. B. bei Francesco Berni) unterscheidet, ist die Konsequenz, die der Sprecher in den beiden letzten Versen aus seinen Beobachtungen zieht. Diese sind als eindeutige Bejahung der Liebe gestaltet und stellen somit eine Art Widerruf des Widerrufs der Liebe (im Stile Petrarcas), die *recantatio recantationis*, dar.

Shakespeare bedient sich eines besonderen Verfahrens: Gegenstand seiner Satire ist nicht die Dame des Sonetts<sup>37</sup>, sondern vielmehr der stereotype Systemcharakter der petrarkistischen Dichtungspraxis. Dies ist umso offensichtlicher, als Shakespeare zwei zeitgenössische Sonette aus dem Kontext des Petrarkismus als Prätext seiner sonettistischen Parodie dienen.

Shakespeare setzt petrarkistische Verfahren ein, um sie der Lächerlichkeit preiszugeben, nämlich in Form von »parodies of Petrarchan praise«<sup>38</sup>. Auf diese Weise entsteht eine Art Anti-*imitatio* des petrarkistischen Systems. Die *mistress* im Sonett erscheint als Gegenstück zum Laurabild der Petrarkisten. Das Sonett thematisiert »the contrast between her [the speaker's mistress] and her Petrarchan antecedent«<sup>39</sup>. Der erste Vers negiert den petrarkistischen Vergleich der Augen der Geliebten mit der Sonne. Die Augen spielen hier ja eine besonders wichtige Rolle, und zwar im Rahmen des *innamoramento*. Auch im zweiten Vers entstammt das metaphorische Vergleichsobjekt, in diesem Fall Korallen, dem petrarkistischen Repertoire. Hier dient das Rot der Korallen ja als Metapher für das Lippenrot der angebeteten Dame. Der dritte Vers beinhaltet einen Kontrast, der kaum größer sein könnte, illustrieren die Petrarkisten mit der Farbe Weiß doch auf metaphorische Weise die vollkommene Reinheit der Haut der Geliebten und damit implizit auch ihre tugendhafte Reinheit, während das Adjektiv »dun«

35 Pfister 2005, S. 183.

36 Meller 1985, S. 50.

37 Selbst die Herausgeber der Norton-Ausgabe verfallen jedoch diesem Irrtum. Vgl. Shakespeare 1997, S. 1919.

38 Vendler 1999, S. 28.

39 Cousins 2000, S. 195.

mit Schmutz assoziiert wird und zugleich auch Rückschlüsse auf die moralische Bewertung der *dark lady* nahelegt. Shakespeare kontrastiert hier die Dunkelheit der *mistress* mit der hellen Erscheinung der Dame in der petrarkistischen Liebeslyrik.<sup>40</sup>

Im Folgenden werden die Haare der Dame nicht – wie üblich – als Gold beschrieben, sondern als »black wires« (V.4), allerdings nur unter der Bedingung, dass Haare überhaupt als Drähte (engl. »wires«) bezeichnet werden können. Auf diese Weise erfolgt implizit Kritik daran, dass in der petrarkistischen Lyrik die Vergleiche der Geliebten mit den unterschiedlichsten Objekten – vornehmlich aus dem Naturbereich – als problemlos erscheinen und nicht reflektiert werden. Shakespeare hingegen problematisiert im vorliegenden Sonett die Möglichkeit, adäquate Vergleichsobjekte für die äußere Erscheinung der Geliebten zu finden.

Sein Problem [des Sprechers] ist ja nicht nur die Liebe, sondern ebenso sehr deren authentischer und gültiger Ausdruck, der sie nicht verfälscht und sich nicht in der gebetsmühlenhaften Wiederholung der immergleichen Preis-Topoi [...] verfängt.<sup>41</sup>

Die Bezeichnung der weiblichen Haare als *wires* allein beinhaltet dabei noch keine Abwertung, denn sie ist in der elisabethanischen Epoche einer der beliebtesten Topoi, um die Haarpracht der Geliebten zu preisen, allerdings in der Formulierung *golden wires*. »To Renaissance writers and readers, the comparison of hair to wires apparently suggested a likeness to threads of beaten gold used in jewelry [...].«<sup>42</sup> Die anfangs positive Assoziation erfährt durch das Adjektiv »black« eine eindeutig pejorative Färbung.

Zunächst vollführt das Sonett, wie es auch im Petrarkismus üblich ist, eine abwärtsgerichtete Bewegung: Die Augen des lyrischen Ich wandern von den »eyes« (V.1) über die »lips« (V.2) zu den »breasts« (V.3). Dieses »Abtasten« der Geliebten von oben nach unten wird im Abschlussvers des ersten Quartetts unterbrochen, denn mit dem Begriff »wires« kehrt der Sprecher zum Kopf der Geliebten zurück. Auch dies kann als Kritik an den monotonen Verfahren der petrarkistischen Dichter gedeutet werden.

Einer der beliebtesten Vergleiche in der – nicht nur, aber auch – petrarkistischen Liebeslyrik ist derjenige der Dame mit einer Blume, und zwar vor allem mit der »Königin« der Blumen, nämlich der Rose. In Shakespeares Sonett wird der Frau jede Ähnlichkeit mit einer Rose abgesprochen, und zwar auf kunstvolle Weise und mit einer ganz bestimmten Absicht. Bei der Damaszenerose (»roses

40 Zu Recht weist Meller auf die Tradition des Schönheitsideals der Schwärze, deren Ursprung schon im Hohenlied begründet liegt, hin (vgl. Meller 1985, S. 48). Diese Tradition spielt im Petrarkismus aber keine Rolle.

41 Pfister 2005, S. 190 f.

42 Shakespeare 1977, S. 454.



damasked«, V.5) handelt es sich um eine Blume mit einer rosafarbenen und nicht, wie von Shakespeare beschrieben, rot-weißen Blüte. Diese Abweichung ist auf eine poetologische Absicht zurückzuführen: Die unrealistische Farbkombination ermöglicht es dem Dichter, implizit auf die Unzulänglichkeit und Unglaubwürdigkeit von petrarkistischen Vergleichen aufmerksam zu machen. Erneut greift er auf diese Weise implizit einen zentralen Bestandteil der petrarkistischen Dichtungspraxis an: Der sechste Vers »denies metaphor altogether, saying cheeks are nothing like roses«<sup>43</sup>.

Das Schlusscouplet gibt dem Sonett dann eine überraschende Wendung: »And yet, by heaven, I think my love as rare/ As any she belied with false compare« (V.13 f.). Das englische Substantiv *love* ist hochgradig ambig, denn es kann sowohl das Abstraktum Liebe als auch die personifizierte Geliebte meinen. Dies ist so bedeutsam, weil so die Beurteilung der Geliebten bis zuletzt im Unklaren bleibt.

Die Finalbetonung fällt ganz auf den »false compare« (V.14), den trügerischen Vergleich, dem die Geliebte in der konventionell petrarkistischen Dichtung ausgesetzt ist. Hier erscheint sie prinzipiell als »misrepresented by false comparison«<sup>44</sup>. Darum handelt es sich beim vorliegenden Sonett nicht um die traditionelle Frauensatire – Kritik erfolgt weder allgemein am weiblichen Geschlecht noch an der konkreten Dame –, sondern um eine Satire des petrarkistischen Dichtungsdiskurses: *Sonnet 130* »is a mocking treatment of contemporary sonnet fashions [...] a satirical attack on the extremes of fashionable Petrarchism.«<sup>45</sup>

#### 4. Zusammenfassung

In europäischer Perspektive hat kein Dichter einen größeren Einfluss auf die Liebesdichtung – und zwar nicht nur auf diejenige in der Frühen Neuzeit – gehabt als Francesco Petrarca. Das mag vor allem daran liegen, dass Petrarca im *Canzoniere* auf systematische Weise eine komplexe Liebesmetaphorik entwickelte, die europäische Dichter als entindividualisierte Ausdrucksform in ihre poetische Liebessprache aufnehmen konnten.

Nach der Publikation des *Canzoniere* manifestierte sich Petrarcas Vorbildfunktion zunächst darin, dass im Rahmen des in der Renaissance verpflichtenden poetologischen Prinzips der *imitatio* zahlreiche direkte Nachahmungen in ganz Europa verfertigt wurden. Im Laufe der Zeit kamen ebenso zahlreiche indirekte

43 Vendler 1999, S. 557.

44 Shakespeare 1997, S. 1967.

45 Hyland 2006, S. 99.

Übernahmen aller Art aus dem ›Liederbuch‹ Petrarca hinzu. Aufgrund des systemhaften Charakters von Petrarca's Liebeslyrik hat diese nicht nur zur *imitatio* angeregt, sondern auch zur Kritik. *Ex negativo* übte Petrarca einen fast ebenso starken Einfluss auf die europäische Dichtungslandschaft aus, und zwar im Rahmen des Antipetrarkismus, der die Petrarkismus-Bewegung nicht ablöste, sondern ergänzte. Beide existierten in vielen Ländern zeitgleich. Die (implizite oder explizite) Kritik richtete sich dabei meist nicht gegen den Dichter des *Canzoniere*, sondern vielfach gegen seine Nachahmer, zum Beispiel Pietro Bembo (1470 – 1547), die den Eindruck entstehen ließen, sie wollten petrarkistischer als Petrarca sein: »Der Antipetrarkismus ist keine Ablehnung des Imitierten (Petrarca), sondern die Ablehnung der Form der Imitation.«<sup>46</sup>

## Bibliographie

- Baker, D.L., *The Subject of Desire: Petrarchan Poetics and the Female Voice in Louise Labé* (Purdue Studies in Romance Literatures. 11), West Lafayette (Indiana) 1996.
- Bellenger, Y., »Ronsard imitateur infidèle de Pétrarque«, in: Rotondi Secchi Tarugi, L. (Hg.), *Petrarca e la cultura europea* (Caleidoscopia. 7), Milano 1997, S. 223 – 242.
- Borgstedt, T., *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte* (Frühe Neuzeit. 138), Tübingen 2009.
- Clements, R.J., »Anti-Petrarchism of the Pléiade«, in: *Modern Philology* (XXXIX) 1941, S. 15 – 21.
- Cousins, A., *Shakespeare's Sonnets and Narrative Poems* (Longman medieval and Renaissance library), Harlow 2000.
- Du Bellay, J., *Divers jeux rustiques* [1558] (Textes littéraires français. 12), hrsg. v. V.L. Saulnier, Genève 1947.
- Fechner, J.-U., *Der Antipetrarkismus. Studien zur Liebessatire in barocker Lyrik* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. 3. Folge. 1), Heidelberg 1966.
- Fischer, C., *Gärten der Lust. Eine Geschichte erregender Lektüren*, Stuttgart 1997.
- Fischer, C., »Einleitung«, in: Fischer, C./ Veit, C. (Hg.), *Abkehr von Schönheit und Ideal in der Liebeslyrik* (M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung: Literatur), Stuttgart 2000, S. 11 – 25.
- Hempfer, K.W., »Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand«, in: Stempel, W.-D./ Stierle, K. (Hg.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania* (Romanistisches Kolloquium. 4), München 1987, S. 253 – 278.
- Hempfer, K.W., »Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz)«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* (38) 1988, S. 251 – 264.
- Hennigfeld, U., *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg 2008.
- Hoffmeister, G., »Barocker Petrarkismus: Wandlungen und Möglichkeiten der Liebes-

46 Fechner 1966, S. 25.

- sprache in der Lyrik des 17. Jahrhunderts«, in: Hoffmeister, G. (Hg.), *Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock. Internationale Beiträge zum Problem von Überlieferung und Umgestaltung*, Bern 1973, S. 37–53.
- Hoffmeister, G., *Petrarkistische Lyrik* (Sammlung Metzler; Abt. D. 119), Stuttgart 1973.
- Hoffmeister, G., *Petrarca* (Sammlung Metzler. 301), Stuttgart 1997.
- Hyland, P., »Sonnet 130«, in: Hanke, M./ Spiller, M.R.G. (Hg.), *Ten Shakespeare Sonnets. Critical Essays*, Trier 2006, S. 98–110.
- Jasinski, M., *Histoire du sonnet en France*, Genève 1970 (<sup>1</sup>1903).
- Kemp, F., *Das europäische Sonett* (Münchner komparatistische Studien. 2), 2 Bde., Göttingen 2002.
- Labé, L., *Œuvres complètes* [1555], hrsg. v. E. Giudici, Genève 1981.
- Labé, L., *Œuvres complètes* [1555], hrsg. v. F. Rigolot, Paris 2004.
- Marek, H., »Die *Ecole lyonnaise*: Maurice Scèves *Délie* (1544) und Louise Labés *Œuvres* (1555)«, in: Leeker, J. (Hg.), *Renaissance* (Stauffenburg Interpretation), Tübingen 2003, S. 47–71.
- Meller, H., *Zum Verstehen englischer Gedichte* (Literaturstudium. 2; zugleich Uni-Taschenbücher Anglistik. Allgemeine Literaturwissenschaft. 1070), München 1985.
- Niefanger, D., *Barock* (Lehrbuch Germanistik), Stuttgart 2000.
- Petrarca, F., *Canzoniere* [ca. 1373–74], hrsg. v. U. Dotti, Roma 1997.
- Petrarca, F., *Canzoniere* [ca. 1373–74], zweisprachige Auswahl: italienisch-deutsch, hrsg. v. G. Regn, Mainz 2001.
- Pfister, M., »Mein Lebenszins, er liegt in dieser Schrift«, in: Schuenke, C. (Hg.), *Shakespeare. Die Sonette*, zweisprachige Ausgabe, ins Deutsche übers. von C. Schuenke (dtv Klassik), München 2005, S. 174–194.
- Pieper, J., »Louise Labé (1522?-1566)«, in: Zimmermann, M./ Böhm, R. (Hg.), *Französische Frauen der Frühen Neuzeit: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, Darmstadt 1999, S. 95–108.
- Pyriz, H., *Der Liebeslyriker Paul Fleming in seinen Übersetzungen*, Berlin/ Leipzig 1931.
- Regn, G., *Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur »parte prima« der »Rime« (1591/92)* (Romanica Monacensia 25), Tübingen 1987.
- Rigolot, F., *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin* (Études et Essais sur la Renaissance XV), Paris 1997.
- Ronsard, P. de, *Amoren für Cassandre* [1552]. *Le Premier Livre des Amours*, französisch-deutsche Ausgabe, hrsg. v. C. Fischer, Berlin 2006.
- Schulze-Witzenrath, E., *Die Originalität der Louise Labé. Studien zum weiblichen Petrarkismus* (Beihefte zur Poetica. 8), München 1974.
- Shakespeare, W., *The Norton Shakespeare*, hrsg. v. S. Greenblatt u. a., New York/ London 1997.
- Sozzi, L., »Presenza del Petrarca nella letteratura francese«, in: Rotondi Secchi Tarugi, L. (Hg.), *Petrarca e la cultura europea*, Milano 1997, S. 243–262.
- Stierle, K., *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003.
- Vendler, H.H., *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Harvard (Massachusetts) 1999.
- Vianey, J., *Le pétrarquisme en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève 1969 (<sup>1</sup>1909).
- Wittschier, H.W., *Die Lyrik der Pléiade* (Schwerpunkt Romanistik. 11), Frankfurt a.M. 1971.



## ›Gattungs-Politik‹ – Ode und Canzone von Bembo bis zur *Pléiade*

Der Petrarkismus ist ein ebenso eindrücklicher wie wohlbekannter Fall von europaweitem Kulturtransfer. Aber Kulturtransfer ist nicht einfach Hinzufügung einer neuen Facette zu dem, was man schon hat. Ihm eignet stets auch ein agonales Moment zwischen dem Fremden und dem Eigenen. Meist wird das Importierte in die bestehenden Ordnungen eingepasst und ändert dadurch seine Form; zugleich wird aber auch die aufnehmende Kultur durch das Eingefügte umstrukturiert. Stets kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen dem Vorhandenen und dem Neuen, die zugleich eine Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Kulturen ist.

Beim Transfer des Petrarkismus aus Italien in andere europäische Länder tritt als Komplikation hinzu, dass er mit einem Gründungs- bzw. Wiederbegründungsmythos einhergeht: Das Neu-Erblühen volkssprachlicher Literaturen, das mit Hilfe des italienischen Transfergutes ins Werk gesetzt wird oder werden soll, ist zugleich als *Renovatio* antiker Hochblüte gedacht, und das Verhältnis zwischen der eigenen und der fremden volkssprachlichen Literatur erweitert sich dadurch zu einem solchen zwischen zwei (oder mehreren) modernen und zwei antiken Literaturen.

Mindestens auf der Ebene der metrischen Gattungen kommt es dabei zu der eigenartigen Situation, dass Innovationen mittelalterlichen Ursprungs wie die Canzone und das Sonett die Wiederannäherung an ein antikes Literatursystem befördern sollen, in dem diese Formen gar nicht vorkommen. Was aber geschieht, wenn ein präziseres Interesse an der Literatur der Antike zu einem weiteren Kulturtransfer führt, der nun auch die tatsächlich antiken metrischen Gattungen wie Ode, Elegie oder Epigramm in die vom Petrarkismus geprägten volkssprachlichen Literaturen einbringt? Wie gestaltet sich die Dynamik des so entstehenden pluralen Feldes von Ode und Canzone, Sonett und Epigramm?

Der folgende Beitrag versucht, dies anhand des Verhältnisses von Ode und Canzone nachzuzeichnen und dabei besonderes Augenmerk auf die Strategien der Selbstpositionierung der involvierten Autoren zu legen – nicht nur im Hinblick auf ihr persönliches bzw. auktoriales *self-fashioning*, sondern auch hinsichtlich darin impliziter Positionsbestimmungen von Gattungen, Diskursen und Literaturen

zueinander. Diese Bestrebungen soll der (für unseren Bezugsrahmen nicht weiter politiktheoretisch aufzurüstende) titelgebende Begriff erfassen: ›Gattungs-Politik‹.

## 1.

Vermutlich im Herbst 1553 verfasste Annibal Caro, Literat in Diensten des Kardinals Alessandro Farnese in Rom, ein Lobgedicht auf das französische Königshaus der Valois.

Hintergrund des Textes ist eine Allianz zwischen den Farnese und den Valois, besiegelt durch die Heirat der unehelichen Tochter Heinrichs II. von Frankreich, Diane de France, mit Orazio Farnese, Herzog von Castro. Die Ehe dauerte fünf Monate, an deren Ende der 22-jährige Bräutigam bei Hesdin im Artois im Kampf gegen kaiserliche Truppen fiel.

Diese Canzone hat einen berühmt gewordenen poetologischen Streit zwischen ihrem Autor und dem Literaturtheoretiker und Aristoteleskommentator Ludovico Castelvetro ausgelöst, in den später auch andere eingriffen, etwa Benedetto Varchi und Torquato Tasso. Caro reagierte auf Castelvetros Kritik sehr persönlich – mit Schmähversen sowie wahrscheinlich mit einer Anzeige bei der Inquisition (die übrigens mit der Canzone nicht das Geringste zu tun hatte; Castelvetro musste fliehen und seine letzten Jahre im Exil fristen).

Ich will nur auf einen kleinen Nebenaspekt dieser Querele eingehen, und mir genügt dazu die erste Strophe:

- 1        Venite all'ombra de' gran gigli d'oro,  
           care muse, devote a' miei giacinti:  
           e d'ambo insieme avinti  
           tessiam ghirlande a' nostri idoli, e fregi.  
 5        E tu, signor, ch'io per mio sole adoro,  
           perché non sian dall'altro sole estinti,  
           del tuo nome dipinti,  
           gli sacra, ond'io lor porga eterni pregi:  
           ché por degna corona a tanti regi  
 10        per me non oso: e 'ndarno altri m'invita,  
           se l'ardire e l'aita  
           non vien da te. Tu sol m'apri e dispensi  
           Parnaso: e tu mi desta, e tu m'aviva  
           lo stil, la lingua e i sensi,  
 15        sí ch'altamente ne ragioni e scriva.<sup>1</sup>

1 Zitiert nach: Caro 1912, I, S. 8, V.1 ff.

- 1 [Kommt in den Schatten der großen goldenen Lilien,  
 liebe Musen, meinen Hyazinthen ergeben:  
 und mit beiden zugleich umschlungen  
 flechten wir Girlanden unseren Abgöttern und Friese.  
 5 Und du, Herr, den ich als meine Sonne verehere,  
 auf dass sie nicht durch die andere Sonne verderben,  
 mögest du sie, mit deinem Namen gezeichnet,  
 heiligen, damit ich ihnen ewigen Preis darbriete:  
 denn eine würdige Krone solchen Königen zu reichen  
 10 wage ich allein nicht; und vergebens lädt man mich  
 dazu ein, wenn der Wagemut und die Hilfe  
 nicht von dir kommt. Du allein öffnest mir  
 den Parnass: und du erwecke und belebe mir  
 den Stil, die Zunge und die Sinne,  
 15 so dass ich hoch davon rede und schreibe.]

Der zweite Stollen des Aufgesangs und der Abgesang sind eine Anrufung Apolls, die uns nicht weiter interessieren soll. Mir kommt es auf den ersten Stollen an. Hier werden die Musen aufgefordert, an der poetischen Blumengabe, die dieses Gedicht ist, mitzuwirken: Die Musen, die den Hyazinthen (also den blauen Lilien der Farnese) ergeben sind, sollen in den Schatten der Wappenslilien der französischen Könige kommen. Eine kulturelle Allianz soll die politische besiegen.

Aber es soll uns an dieser Stelle noch nicht um die darin enthaltene kulturpolitische Thematik zwischen Italien und Frankreich gehen, sondern zunächst um einen Aspekt des oben erwähnten poetologischen Streits mit Castelvetro, der mit diesem Bild zusammenhängt.

Castelvetro spottete über die Musen, die in den Schatten der Lilien kommen sollen:

O le muse sono di schiatta pigmaica, o male si difenderanno dal sole, se non v'è altro albero che gigli.<sup>2</sup>

Castelvetro kritisiert also, dass die Einleitungsmetapher auf der Bildebene nicht stimmig ist, nicht mit seinem eigenen Realitätsentwurf übereinstimmt. Dass dem so ist, liegt natürlich daran, dass es sich um eine komplexe Metapher handelt, genauer gesagt um eine Verschränkung zweier Modellierungen: Die französischen Könige werden einerseits durch ihr Wappensymbol vertreten – vielleicht so etwas wie eine pragmasemiotische Metonymie; andererseits werden die Blumen als schattenspendende Bäume metaphorisiert, so dass den Valois die Rolle der Schirmherren der Musen zugespielt werden kann. Eine doppelte Funktion kommt in diesem Zusammenhang dem Adjektiv *gran* zu: Es hat erstens hyperbolischen Charakter, es vergrößert das Haus Valois über die hyper-

2 Zitiert nach: »Censura del Castelvetro«, in: Caro 1912, I, S. 13. »Entweder sind das pygmäenhafte Musen oder sie werden sich nicht vor der Sonne schützen können, wenn es keine anderen Bäume gibt als Lilien.«

trophe Natur seiner Wappenblumen; zweitens leistet es die Abgrenzung dieser baumgroßen Lilien von Normalgewächsen. Caro verteidigte sich denn auch gegen Castelvetro unter Hinweis auf dieses Adjektiv *gran*: Das sind nicht die Lilien, die du in deinem Garten hast, schrieb er sinngemäß in seiner Replik.<sup>3</sup>

Ganz offensichtlich haben Caro und Castelvetro vollkommen unterschiedliche Auffassungen von metaphorischer Ökonomie. Nun legt Castelvetro auch durchaus offen, woran er Caros Canzone in dieser Hinsicht misst: an den Canzonen von Francesco Petrarca. Petrarca würde so etwas nicht schreiben, bemerkt er an verschiedenen Stellen seiner Tirade.<sup>4</sup>

Dass Castelvetro diesen Maßstab anlegt, ist natürlich nicht verwunderlich, denn bekanntlich hat Pietro Bembo in seinen 1525 erschienenen *Prose della volgar lingua* Petrarca als alleinigen Musterautor italienischsprachiger Dichtung positioniert. Castelvetro folgt Bembo und betont nun im Streit mit Caro geradezu polemisch immer wieder die Autorität Petrarcas – obwohl ihm als Literaturkenner eigentlich klar gewesen sein müsste, dass hinter Caros Text wohl noch ein anderes Modell als der große Autor des Trecento steht.

Bildbrüche (wie hier das überraschende Größenverhältnis zwischen Lilien und Musen) sind ja gewissermaßen Nebenfolgen metaphorischer Komplexität, und solche Komplexität, gerade in der Eröffnungstrophe, ist eines von mehreren Kennzeichen einer bestimmten antiken Dichtungsform, die hier in die Canzonenform einzudringen scheint. Ich meine die Oden Pindars, in deren prunkvollen Einleitungen solche Kühnheiten keine Seltenheit sind.

So finden wir am Anfang von Pindars 13. *Olympischer Ode* zwei Schwestern, Wohlgesetzlichkeit und Recht, sowie deren Milchschwester Friede, die zugleich Grundsteine der Städte sind. In der 1. *Pythischen Ode* löscht die goldene Leier Apolls die Blitze des Zeus und gießt über dessen Adler eine dunkle Wolke aus. Ähnliches findet sich etwa in der 6. *Pythischen* und der 8. *Nemeischen Ode*.<sup>5</sup>

Nimmt man hinzu, dass Caro in diesem Gedicht – wie Pindar – komplexe, beinahe dunkle Mythologeme und einen dezidiert hohen Stil einsetzt, so wird klar, dass wir hier so etwas wie eine enkomiastische Ode im metrischen Gewand einer Canzone haben. Aber Castelvetro lässt dieses alternative Modell nicht zu, er verschweigt geradezu seine Möglichkeit.

3 Vgl. Caro 1912, I, S. 48.

4 »Censura del Castelvetro«, in: Caro 1912, I, S. 13 ff.

5 Vgl. Pindar 1967, S. 92, S. 108, S. 174, S. 264.



## 2.

Es ist charakteristisch für die poetologische Situation in Italien um die Mitte des 16. Jahrhunderts, dass die wiederholten Versuche, den seit der ersten Druckausgabe des Aldus Manutius 1513 bekannten pindarischen Odenstil in die Volkssprache zu übertragen, ständig auf Widerstand stoßen. Das Feld der strophischen Dichtung ist sozusagen durch Petrarca besetzt, an dessen Autorität alles andere gemessen wird.

Ja, Petrarca ist selbst der neue Pindar, wie Giovanni Andrea Gesualdo in seinem monumentalen Petrarca-Kommentar von 1533 behauptet; Petrarcas Canzonen sind immer schon Oden:

Benché egli nel suo cantare in guisa d'Elegia sovente si lamenti e pianga, nondimeno più simile à quel di Pindaro, e d'Horatio, ch' a quel di Callimacho e di Tibullo mi par lo stile. Nel quale egli tanto valse, ch'io stimo, de gli antichi e de piu famosi in qualunque lingua nessuno se ne possa dar vanto. Conciosia che non con maggior altezza di spirito insorge, ne con piu gravi sentimenti, ne con piu lieta e beata copia di cose e di parole, ne con piu abondevole fiume d'eloquentia si diffonde Pindaro, il quale disse Horatio non potersi imitare.<sup>6</sup>

[Obwohl er in seinem Gesang oft nach Art der Elegien klagt und weint, so scheint mir doch sein Stil eher wie der des Pindar und des Horaz als wie jener des Kallimachos oder des Tibull. Und darin vermochte er so viel, dass ich meine, unter den Antiken und den Berühmtesten in jeglicher Sprache könne sich keiner über ihn erheben. Denn mit größerer Geisteshöhe steigt nicht empor, noch ergießt sich mit gewichtigeren Gefühlen, noch mit glücklicherer und seligerer Fülle von Sachen und Worten, noch mit überfließenderem Redefluss selbst Pindar, von dem Horaz sagte, man könne ihn nicht imitieren.]

Auch Theoretiker, die Petrarca eher der antiken Elegik analog setzen, behalten diese Einschätzung bei. So ebnet Sebastiano Erizzo in seinem Kommentar zu Petrarcas drei Canzonen über Lauras Augen die Grenze zwischen Elegie und hoher Ode kurzerhand ein, indem er behauptet, auch Pindar habe elegant, melodisch und anmutig die Liebe besungen; damit wäre Petrarca der neue Pindar:

Adunque il verso Lirico, ò Melico, che chiamar lo vogliamo, fra tutte le altre maniere de' versi sommamente piace, & diletta, percioche & di elegantia di parole, di cui questo si veste, di soavità del dire, & di bella, & vaga varietà di numeri, pieni di musical concerto, col suo canto porge diletto, sì come noi leggiamo ne' Poeti Greci, & Latini, & più di tutti in Pindaro, & in Oratio. Il Poema Lirico poi che piegò alle cose de gli huomini, & che s'incominciò ad usare, fu posto a trattare materie, & piaceri amorosi, & altre cose basse. [...] verso Amatorio, che si chiama lirico [...] [Petrarca trattava] in stile più rimesso &

6 Gesualdo 1533, Bl. 3r-v.

elegante una materia amorosa nei suoi Sonetti & Canzoni, di quel modo & maniera, che i Greci & i Latini Poeti nelle Ode & nelle Elegie trattarono.<sup>7</sup>

[Nun gefällt und erfreut also der lyrische oder melische Vers, wie wir ihn auch nennen wollen, am meisten unter allen Arten von Versen, denn er verschafft durch die Eleganz der Worte, in die er sich kleidet, durch Süße der Rede und durch schöne und anmutige Abwechslung des Rhythmus, voller musikalischer Harmonie, mit seinem Gesang Vergnügen, so wie wir es bei den griechischen und lateinischen Dichtern lesen, aber vor allen bei Pindar und Horaz. Das lyrische Gedicht wurde, da es sich den menschlichen Dingen zuneigte und (dafür) genutzt zu werden begann, verwendet, Themen und Freuden der Liebe und andere niedere Dinge zu behandeln. [...] der Liebesvers, der sich lyrisch nennt [...] [Petarca behandelte] in abgesenkterem und eleganterem Stil Liebesthematik in seinen Sonetten und Canzonen, in jener Weise wie es die griechischen und lateinischen Dichter in ihren Oden und Elegien taten.]

Umgekehrt geht Agnolo Segni 1573 vor: Petarca steht für ihn sowohl mit seinen Canzonen als auch mit seinen Sonetten in der Nachfolge der hohen Dichtung Pindars.

Lirico poeta è [sc. il Petarca] se ben non usava la lira come gli antichi, perché le sue rime sono ode simili a quelle de' lirici [...] Ma perché alcuni concedono le canzone esser ode, ma i sonetti no, i quali vogliono chiamare epigrammi, io crederei mostrare che i sonetti ancora sono ode.<sup>8</sup>

[Lyrischer Dichter ist er [Petarca], obwohl er keine Lyra benutzte wie die Alten, und zwar weil seine Gedichte Oden in der Art derjenigen der Lyriker sind [...] Aber da einige zugestehen, dass die Canzonen Oden sind, aber die Sonette nicht, welche sie Epigramme nennen wollen, meine ich aufzeigen zu können, dass auch die Sonette Oden sind.]

Damit wendet sich Segni insbesondere gegen eine zeitgenössische Auffassung, der zu Folge die Canzone der Ode, das Sonett aber dem Epigramm gleichwertig sei. In jedem Falle wird eine *Alternativität* im Sinne von ›Petarca versus Pindar‹ vermieden.

Voraussetzung dieser Überlegungen ist natürlich, dass man nicht eigentlich über die spezifische Literatur der Antike einerseits und die des neuzeitlichen Italien andererseits spricht, sondern über *die* Literatur schlechthin. Und diese wird einerseits mit dem antiken Herkommen identifiziert, soll aber andererseits in Petarcas Dichtung bereits auferstanden sein. Wer einen solchen Mythos der Wiedergeburt erzählen will, muss die Identität der entschlafenen mit der wieder erstandenen Poesie behaupten.

Insgesamt kann man in der Lyriktheorie des Cinquecento also eine Tendenz beobachten, das neu erschlossene antike Gattungssystem auf das zeitgenössi-

7 Erizzo 1562, Bl. 3r-4r.

8 Segni 1970 – 1974, Bd. 3, S. 94 ff.

sche, aus dem Mittelalter und von Petrarca überkommene, zu projizieren und Äquivalenzen herzustellen. Eine solche Abgleichung des antiken mit dem frühneuzeitlichen Gattungssystem, durch die Pindars Platz immer schon von Petrarca eingenommen scheint, verhindert zunächst die Herausbildung einer antik abgesicherten *Alternative* zur Autorität Petrarca – und damit die Durchsetzung eines pindaresken Odenstils.

### 3.

Gleichwohl gab es, wie gesagt, immer wieder Versuche, pindarische Dichtung als bereichernden – und also: differenten – Kulturtransfer in das eigene System einzubringen. Die wohl ersten wurden bereits in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts von G.G. Trissino unternommen und 1529 in dessen *Rime* veröffentlicht.<sup>9</sup>

Trissino ist in seiner Pindar-Nachfolge einerseits besonders radikal, andererseits versteckt er seine drei pindarischen Oden ohne besondere Kennzeichnung unter den Canzonen seines Gedichtzyklus. So scheint den ersten Lesern wohl gar nicht aufgefallen zu sein, dass beispielsweise seine Canzone Nr. 31, »Quella virtù, che del bel vostro velo copriò l'alma più bella« eine von der petrarkistischen Tradition abweichende Vers- und Reimstruktur aufweist:<sup>10</sup> Auf je zwei gleich gebaute Strophen folgt immer eine metrisch andersartige dritte. Dies entspricht offensichtlich der pindarischen Struktur von Strophe, Antistrophe und Epode, die hier sogar mit den für diesen Stil typischen Enjambements über die Strophengrenzen hinweg realisiert ist.

Trissino erklärt dieses hier eingeschmuggelte Verfahren im IV. Teil seiner im gleichen Jahr erschienenen *Poetik* denjenigen, die es übersehen haben könnten.

Benché io ad imitaziōne di Pindaro (il quale fa la stropha e la antistropha simili e poi induce l'epodo diversò da loro) ho fatto canzoni le quali hanno le due prime stanze simili di compoçitura a guiza di stropha e di antistropha; e la terza diversa da esse come epodo [...].<sup>11</sup>

[Obwohl ich in Nachahmung Pindars (der die Strophe und die Antistrophe ähnlich macht, dann aber die Epode anders als jene einführt) Kanzonen gemacht habe, die die ersten beiden Stanzen ähnlich hinsichtlich ihrer Zusammensetzung hatten in der Art von Strophe und Antistrophe, und die dritte davon verschieden als Epode [...]]

9 Zum Aufkommen der antikisierenden Ode in Italien immer noch grundlegend: Williamson 1950.

10 Trissino 1981, Nr. 31, S. 101.

11 Trissino 1970, S. 138.

Trissinos Nr. 31 ist eine enkomiastische Ode, die jedoch sehr stark auf Elemente des Frauenlobs in der Tradition der Minnedichtung zurückgreift, also auf einen mit dem pindarischen nur teilweise kompatiblen Dichtungstyp. So am Anfang: Wir erfahren dort, dass jene Kraft, die die schöne Seele der Dame mit dem ebenso schönen Schleier ihres Leibes verhüllte, die Himmelskörper in solch günstiger Konjunktion bewegte, dass die positiven Sterneneinflüsse die Dame in doppelter Weise ehren – und zwar bewegen sie *einerseits* die irdischen Dichter zum Preis der Dame, *andererseits* schenken sie ihr selbst immer neue gute Eigenschaften, so dass die Dichter ihr Lob niemals zu Ende bringen können.

Dieser neuplatonisch-astrologische Beginn nimmt ein Motivgewebe aus Petrarcas *Canzoniere* auf, das im Petrarkismus große Fortüne hatte,<sup>12</sup> kombiniert also pindarische Dichtung mit Elementen des Petrarkismus. Aber Trissino folgt keineswegs Bembos Empfehlung, unter den Modernen allein Petrarca als Modellautor zu wählen. So erinnert beispielsweise der Anfang der ersten Epode mit seinem mit *qual* vorausgestellten langen Vergleich<sup>13</sup> stark an Dante und damit just an jenen Autor, den Bembo in den *Prose della volgar lingua* trotz seines großen Erfolges gerade *nicht* als Musterautor kanonisieren wollte – und zwar deshalb, weil Dante aus Bembos Sicht ein Vertreter eines inhomogenen, gemischten Stils ist, den er ablehnt.

Man kann insgesamt zeigen, dass Trissino in seinem Lyrikzyklus recht häufig danteske Formulierungen anklingen lässt, also Bembos Tendenz zur Homogenität eine solche zur Durchmischung entgegensetzt. Ähnliches gilt für Trissinos bekannten Eklektizismus bei den Varietäten, der sich gegen Bembos Absolutsetzung des Toskanischen stellt.<sup>14</sup> Auch auf der Ebene der *res* gibt es (wie schon angedeutet) eine solche Durchmischung, etwa von Zügen der Minnelyrik mit solchen der antiken erotischen Elegie. Und so ist wohl auch Trissinos Einführung der Odenform in die volkssprachliche Dichtung zumindest teilweise als eine solche gegen Bembo gerichtete pluralisierende Geste zu verstehen. Trissino macht sich die Ode zu Nutze, um sein Gegenprogramm gegen Bembos Vereinheitlichungstendenz voranzutreiben.

12 Vgl. *Rerum vulgarium fragmenta* 154, 215 und 325, in geringerem Maße auch 29, 159, 240 und 289. Vgl. z. B. Boiardo 2002, I, 4.

13 »Qual se per coljer fiori entr'un bel prato/ vergine arrivi in la stagion miljore [...]«, in: Trissino 1981, S. 102.

14 Amedeo Quondam spricht in seiner Edition (Trissino 1981) von einer »koinè anche eclettica« (S. 24).

## 4.

Wie aber hält es Bembo selbst mit der Ode? Hier ist insbesondere Carlo Dionisotti's These in Anschlag zu bringen, Bembos *Asolani* seien der erste volkssprachliche Text, der Oden enthalte. Durchmischt also bereits Bembo selbst die von Petrarca übernommenen metrischen Gattungen mit antikisierenden Oden, setzt auch er bereits auf Pluralität?

Als Ode identifiziert Dionisotti gleich das erste Gedicht von Bembos prosimetrischem Dialogzyklus.<sup>15</sup>

1       Io vissi pargoletta in festa e 'n gioco,  
De' miei pensier, di mia sorte contenta:  
Hor sì m'afflige Amor et mi tormenta,  
C'homai da tormentar gli avanza poco.<sup>16</sup>

1       [Als junges Mädchen lebte ich in Fest und Spiel,  
meiner Gedanken, meines Loses zufrieden:  
Nun betrübt und quält mich Amor so,  
dass ihm nur noch wenig zu quälen bleibt.]

Es handelt sich um drei gleich gebaute Strophen aus umschließend gereimten Elfsilblern, die sich in mittlerem Stil mit der Liebe befassen: ganz offensichtlich kein pindarisches Preislied, sondern – im Verständnis des 16. Jahrhunderts – eher eine *horazische* Ode.<sup>17</sup>

Die *Asolani*, erschienen 1505 bei Aldus Manutius in Venedig, präsentieren bekanntlich drei Dialoge über die Liebe, die nach Bembos Dialogfiktion im Garten der Königin von Zypern zu Asolo von jungen Damen und Herren geführt werden; und in diese Dialoge sind in der Editio Princeps 20, in der Druckfassung letzter Hand 16 Gedichte eingelassen.

Die *Asolani* sind für die Frage nach Ode und Canzone auch deshalb von Interesse, weil sie ein Signal für die Canzone setzen. Denn der höfische Petrarkismus des Quattrocento war eher eine Sonettmode gewesen, bei der die Canzone an den Rand geriet. Bembos *Asolani* enthalten nun im Gegensatz zu den Sammlungen des Quattrocento kein einziges Sonett, sondern nur Canzonen, Canzonetten, Madrigale und eben horazische Oden! Ja, Bembo tilgte sogar bei der Ausarbeitung der gedruckten Textversion alle immerhin acht Sonette, die sein ursprüngliches Manuskript noch enthielt.<sup>18</sup>

15 Kommentar zu »Io vissi pargoletta«, in: Bembo 1960, S. 318 (Anm.).

16 Bembo 1991, S. 216, V.1 ff.

17 Zu deren Stellung im Text s. weiter unten.

18 Zur Textgenese und anderen wichtigen Aspekten der *Asolani* vgl. vor allem Berra 1996.

Dieser Behauptung der poetologischen Relevanz der Wahl der metrischen Gattungen in den *Asolani* könnte man allerdings einen auf den ersten Blick schwerwiegenden Einwand entgegen halten: Man könnte argumentieren, die fiktionale Situation dieses Dialogzyklus erfordere ganz einfach eher Canzonen als Sonette, denn am Hof der Königin zu Asolo wird natürlich (innerfiktional) zur Laute (oder Viola/ Viella) gesungen. Zum Singen wären dann natürlich Canzonen, Oden und Canzonetten geeigneter als das seit seiner Entstehung im 13. Jahrhundert bereits vom musikalischen Vortrag gelöste Sonett. Die Gattungswahl wäre sozusagen innerfiktional *medial* begründet oder geradezu kontingent.

Aber ein Blick auf die *verba dicendi*, die die Wiedergabe des jeweiligen Gedichts einleiten, zeigt, dass Bembo die Möglichkeit des Singens eher herunterspielt:

Gedichte	verba dicendi
I,iii <i>Io vissi</i> Ode 3xABBA	toccandolo [il liuto] et dolcissimamente cantando così disse
I,iii <i>Io vissi</i> Ode 3xABBA	le rispose
I,iii <i>Amor, la tua</i> Madrigal	questa canzonetta cantò
I,xv <i>Quand'io</i> 3xaBbA Canzonetta	incominciò a dire
I,xvi <i>Voi mi</i> Canzone(tta)	alla canzone venendo [...] così disse
I,xxiv <i>I più</i> Doppelsestine	Posso [...] in queste rime vi far vedere
I,xxxiii <i>Poscia che</i> Canzone	[canzoni] quest'altre due [...] non mi penterò di ricordarmi
I,xxxiii <i>Lasso ch'i'</i> Canzone	et disse
II,vi <i>Né le dolci</i> Madrigal	piacevolmente incominciò
II,vi <i>Non si vedrà</i> Canzonetta	ogni canzona [...] oda quest'altra anchora
II,ix <i>Preso</i> Canzone(tta)	udite anchora de' miei miracoli alcuno:
II,xvi <i>Sì rubella</i> Canzone	Feci [...] questa canzone
II,xxviii <i>Se'l pensier</i> Canzone	Dimostrare [...] vi posso con questa canzone [...] che [queste contrade] udironlami [...] cantare
III,viii <i>Perché'l piacer</i> Canzone	tre mie canzoni [...] incominciò la primera
III,ix <i>Se ne la prima</i> Canzone	la seconda in questa guisa incominciando seguitò, et disse
III,x <i>Dapoi ch'Amor</i> Canzone	Passò [...] a la terza [...] et disse

Nur einmal (und zwar ganz am Anfang) fällt in der letzten Druckfassung das Verbum »cantò«, einmal (ebenfalls am Anfang) »cantando disse«; sonst steht immer entweder »disse« oder gar eine distanzierende Formulierung wie: »Ich

erinnere mich an die Canzone, die ich damals verfasste«. <sup>19</sup> Die für das fiktionale Geschehen durchaus anzusetzende Möglichkeit des gesungenen Vortrags der Canzonen wird also nur für den Anfang explizit erwähnt und danach zurückgedrängt.

Es ist mithin nicht die Musikalität der Dichtung, die hier zu Ungunsten des Sonetts und zu Gunsten von Canzone und Ode ausschlägt, sonst läsen wir viel öfter das Verbum *cantare*. Relevant ist vielmehr die Gattung selbst. Bembo setzt im Erwartungshorizont einer Dominanz des Sonetts ein starkes Signal: Gegen das Vorherrschen eines eher leichtgewichtigen, epigrammhaft-geistreichen Sonetts quattrocentesken Typs propagiert er die Rückkehr zur anspruchsvollen Canzone petrarkischer Prägung.

Nun stellt sich natürlich die Frage, ob denn die horazische Ode in dieses Programm der *Asolani* gehört, ob sie beispielsweise eine Nobilitierung des Gattungsspektrums durch antike Zutaten bewirken soll – und natürlich auch, ob Bembo, der Advokat des Homogenen, in diesem seinem Frühwerk wie später Trissino eine Durchmischung der Traditionen, gar eine Pluralisierung, betreibt.

Antwort darauf gibt uns der unmittelbare Kontext der Ode, die am Anfang des Textes in der – wie angedeutet – einzigen wirklich musikalischen Situation eingeführt wird: Am Ende des Festessens wenden sich zwei junge Damen an die Königin und singen in der Tat zur Laute. Die Erste singt die Ode »Io vissi pargoletta in festa e ’n gioco« (›als junges Mädchen lebte ich in Fest und Spiel‹) – die Zweite antwortet ihr: »Io vissi pargoletta in doglia e ’n pianto«, also das genaue affektische Gegenteil. Darauf ruft die Königin eine ihrer eigenen Hofdamen, die nun ein *Madrigal* singt: »Amor, la tua virtute«, das die neuplatonische Liebeskonzeption einführt.

Und dieses *Madrigal*, das bereits in der damals neuen Form des Cinquecento-Madrigals verfasst ist (nämlich als einzelne Canzonenstrophe), dieses moderne und anspruchsvolle Gebilde bezaubert die Zuhörer so sehr, dass die beiden vorigen Stücke im Vergleich wie erloschene und kalte Kohlen erscheinen – »spenti e freddi carboni« <sup>20</sup>. Dies mag damit zusammenhängen, dass die *oda* im Sinne einer sich an Horaz anlehrenden, im Vergleich zu diesem Modell aber besonders schlichten *poesia per musica* bereits am Anfang des 16. Jahrhunderts

19 Wie man den Zitaten bereits entnehmen kann, soll damit nicht behauptet werden, *dire* könne im 16. Jahrhundert generell nicht im Sinne von ›singen‹ verwendet werden. In der Tat ist es ja auch im frühneuzeitlichen Latein üblich, die Aufführung textierter Musik mit *dicere* zu erwähnen, etwa: »Agnus secundum dicitur super primum« (›Das zweite Agnus ist auf die Musik des ersten zu singen‹, z. B. in: Palestrina 1885, S. 36), wenngleich in diesem Fall das Verbum ja gerade die nicht-musikalische Schicht der vokalen Aufführung (eben die Textenzunziation) meint.

20 Bembo 1991, S. 217.

recht verbreitet und insofern ästhetisch wenig exquisit war.<sup>21</sup> Diese sich an die horazische Ode anlehrende Liedform weist Bembo zurück und inszeniert die Überlegenheit einer neueren Form, die sich dem Begriff nach auf Petrarca – metrisch anders gebautes – Madrigal beziehen lässt, der Form nach aber eine Canzonestrophe ist.

Zu dieser Abdrängung der Ode kommt, dass diese einzige ausdrücklich musikalische Episode der *Asolani* sich noch *außerhalb* der eigentlichen Szene der Dialoge abspielt, nämlich noch vor dem Eintritt in den Garten, in dem dann über die Liebe diskutiert wird; sie ist also räumlich marginalisiert. Außerdem ist der Umstand relevant, dass die Themen dieser drei musikalischen Gebilde genau den jeweiligen Tenor der drei dann folgenden Dialoge bzw. Bücher vorweg spiegeln; sie stehen zu diesen also in einer quasi paratextuellen Position. Nimmt man diese Elemente der Marginalisierung und der Paratextualisierung zur oben resümierten Überbietung der kleinen Oden durch das Madrigal hinzu, so wird man beinahe von einer Ausgrenzung der Ode sprechen müssen.

Aber wie jeder Paratext als Grenze des Textes ihm ebenso angehört wie nicht angehört, so ist auch hier die Ode nicht einfach nicht vorhanden. Vielmehr wird sie mit vorgeführt, aber eben in einer Grenzposition, als nicht zum inneren Kern Gehöriges. Es liegt also keine Negierung vor, auch keine Pluralisierung, sondern eine hierarchisierende Differenzsetzung. Bembo's Entwurf von Homogenität markiert auch seine Grenzverläufe und kann dadurch das Andersartige als Marginales in den Gesamtentwurf einordnen.

## 5.

Eine solche Trennung des Verschiedenartigen wurde offensichtlich von Trissino, wie oben gezeigt, abgelehnt. Aufgegriffen wurde sie dagegen 1531 von Bernardo Tasso in seiner Sammlung von *Rime*, in der petrarkistische Formen und horazische Oden streng nach Büchern getrennt sind. Die Komplexität der Sammlungsstruktur dieser Lyrikpublikation wäre ein lohnendes Studienobjekt. Gleichwohl soll hier stattdessen ein Parallelfall zur Sprache kommen, der momentan weniger kritische Aufmerksamkeit erfährt als Tasso *père*, aber für unser Interesse an den europäischen Weiterungen der hier verfolgten Geschehnisse noch mehr Bedeutung hat: Luigi Alamanni.

Dieser im französischen Exil lebende toskanische Dichter verfuhr in seinen 1532 und 1533 in Lyon publizierten und dem französischen König Franz I.

21 So schon im Titel von Ottaviano Petruccis vierter Sammlung: *Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti et modo de cantar versi latini e capituli, libro quarto* (Petrucci [Hg.] 1507). Vgl. zu dieser Thematik allgemein Einstein 1949.



gewidmeten *Opere toscane* ganz ähnlich wie Bernardo Tasso. Alamannis Dichtungen sind aber darüber hinaus ein wichtiges Gelenkstück zwischen der italienischen Poetik der Hochrenaissance und der poetologischen und poetischen Praxis der französischen *Pléiade*.

Um allerdings verstehen zu können, wie sich Alamanni zur Frage der lyrischen Gattungen verhält, dürfen wir sein Werk nicht in der immer noch einzigen ›modernen‹ Edition von Pietro Raffaelli konsultieren, sondern müssen den Originaldruck heranziehen. Raffaelli ordnet nämlich das ganze Textkorpus komplett um, einer – noch dazu konjekturalen – Chronologie der Entstehung folgend, getreu der romantischen Auffassung, Poesie sei authentischer Ausdruck gelebter Lebensmomente.<sup>22</sup>

Dadurch zerstäubt er jedoch die im Originaldruck klar voneinander getrennten und in sich je gattungsmäßig geschlossenen Zyklen der *Opere toscane*. Alamanni differenziert diese nämlich in: vier Bücher Elegien (in Terza rima, aber ansonsten dem Modell Tibull folgend),<sup>23</sup> 14 Eklogen in Blankversen, einen streng petrarkistischen Sonettzyklus, *Selve*, Stanzen, Psalmen, paargereimte Epigramme – alle Zyklen paratextuell klar getrennt durch eine je neue Nennung des Autornamens und des Widmungsträgers am Anfang und das Wort *fine* am Schluss: also das Gegenteil etwa von Trissinos Vorgehensweise.<sup>24</sup>

Franz Penzenstadler hat gezeigt, dass Alamannis petrarkistischer Sonettzyklus und sein Elegienzyklus nicht nur metrisch und hinsichtlich ihrer Intertexte stark voneinander abgesetzt sind, sondern auch in der Modellierung der Liebe und sogar des Verhältnisses des Ich-Sprechers zu den in *beiden* Zyklen besungenen Damen Flora und Cinzia, über die je nach gattungsspezifischem Liebesmodell ganz Unterschiedliches gesagt wird: hier Sinnlichkeit und Untreue, dort unerfüllte Schmerzliebe. Dadurch betont Alamanni die – wie Penzenstadler es nennt – »Alternativität der lyrischen Referenzsysteme«<sup>25</sup>.

Wo im Quattrocento noch Elegie und Petrarkismus zu eklektischen Konzeptionen verbunden wurden, setzt Alamanni eine klare Trennung: Er ist der Dichter, der alles kann, aber er kann auch genau zwischen seinen Möglichkeiten unterscheiden. Dies gilt meines Erachtens auch für Alamannis pindarische Oden, die er unter der Bezeichnung *Inni* (›Hymnen‹) als eigenen Zyklus in den zweiten Band der *Opere toscane* aufnimmt.

22 Vgl. Alamanni 1859.

23 Zu Alamannis Elegienzyklus vgl. Berra 2002. Berras These ist, dass Alamannis Elegienzyklus – bei aller metrischer und liebessemantischer Abgrenzung – in der unbedingten Konsequenz der Treue zu den beiden elegisch besungenen Damen dann doch wieder petrarkistisch ist.

24 Trissino und Alamanni begegneten einander wohl bei literarischen Konversationen im Garten der Rucellai in Florenz, bevor Alamanni ins Exil musste (Vgl. Mazzuchelli 1756, S. 7).

25 Penzenstadler 1993.

Alamanni nimmt Pindar zum Modell, nicht zuletzt hinsichtlich der triadischen Strophengestalt. Die griechischen Bezeichnungen Strophe, Antistrophe und Epode gibt er nicht ungeschickt mit den von ihm ersonnenen italienischen Äquivalenten Ballata, Controballata und Stanza wieder. Wie übrigens schon bei den Elegien nimmt er in Anspruch, der erste zu sein, der die antike Gattung nachbildet: »Col nuovo canto Tosco« heißt es in der ersten Strophe der Ode »Alme sorelle e care«<sup>26</sup>.

Diese pindarischen Hymnen loben teils den französischen König, teils eine ligurische Aristokratin namens Batina Larcara. Diese vornehme Dame kommt wiederum *sowohl* in diesen *Inni* als auch in Alamannis petrarkistischem Zyklus vor, dort als Minnedame – hier als gepriesene Gönnerin: Auch in diesem Falle also eine Alternativität, die bei gleichem Referenzobjekt recht verschiedene Arten der Bezugnahme und Modellierung mit sich bringt. Insgesamt könnte man zeigen, dass diese Oden besonders selbstbezüglich sind: Sie feiern ihre Widmungsträger, indem sie sich selbst als vollgültige Realisationen eines prestigereichen Gattungsmodells feiern. Aber das Prestige dieser ästhetischen Huldigungsgaben entsteht *auch* durch die Schärfung der Konturen: durch die Unterscheidung der Referenzsysteme.

Alamanni hat mit seinen beiden Gedichtbänden für Franz I. ein Muster für die Relationierung antiker und volkssprachlicher Genera aufgestellt, das auch die französische Dichtergruppe der Pléiade übernimmt – allerdings kommt es bei diesem neuerlichen Kulturtransfer zu einer anderen Balance, nämlich einer sehr bezeichnenden Ambivalenz von Trennung und Konfrontation.

## 6.

In der Generation vor dem Auftreten der *brigade* ist das Verhältnis zwischen volkssprachigen und antiken Gattungen, so weit letztere überhaupt in französischen Dichtungen auftauchen, indifferent. So setzt Sébillet in seinem *Art Poétique François* von 1548 Canzone und Ode gleich.<sup>27</sup>

Dagegen wendet sich ein Jahr später Du Bellays *Défense et illustration de la langue française*, wo die überkommenen Genera Canzone, *ballade*, *chant royal* etc. mitsamt ihren Vertretern dem Vergessen anheim gegeben werden.

[...] puis me laisse toutes ces vieilles Poésies Françoises aux Jeux Floraux de Thoulouze, & au puy de Rouan : comme Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, chantz Royaulx, Chansons, & autres telles épiqueries.<sup>28</sup>

26 Alamanni 1533, II, S. 199, V.14.

27 Vgl. Sébillet 1555, H2'-H3'.

28 Du Bellay 1549, S. 54 f.

[[...] und überlasse all diese alten französischen Gedichte den Jocs Florals von Toulouse und dem Puy von Rouen: wie Rondeaux, Balladen, Virelais, Chants royaux, Canzonen und anderen solchen Würzkram [...]]

Leitgattungen sind für Du Bellay das ›moderne‹ italienische Sonett und die antike Ode.

Damit ist einerseits das Feld freigeräumt für das Eindringen der antikisierenden Genera in die Volkssprache. Im Gegensatz zu den italienischen Verhältnissen kommt insofern ein Abgleichungsproblem zwischen heimischer Tradition und antiker Alternative gar nicht auf. Andererseits wird aber wiederum eine Dualität der zu importierenden Modelle vorgeschlagen: Das Verhältnis zwischen toskanischen und griechisch-römischen Genera bleibt weiterhin zu bestimmen.

1549 veröffentlicht Du Bellay die erste Version der *Olive*, einen reinen Sonettkranz. 1550 tritt Ronsard mit vier Büchern Oden an die Öffentlichkeit, teils Pindar, teils Horaz folgend und – im Vorwort – voller Verachtung gegen die »courtizans qui n’admirent qu’un petit sonnet pétrarquizé«<sup>29</sup>. Das toskanische Modell des Sonetts und das griechisch-römische der Ode treten hier in ein hierarchisches Werteverhältnis, das Teil von Ronsards Strategie der Selbstpositionierung ist, ihn aber (wie sich zeigen wird) in seinen künftigen Handlungsmöglichkeiten ein Stück weit bindet.

Ronsard schärft also den Gegensatz zwischen Sonett und Ode. Aber als französischer Universaldichter muss er neben dem antiken Erbe auch das toskanische Modell für sich reklamieren, und deshalb legt er 1552 bzw. 1553 auch einen petrarkistischen Zyklus vor,<sup>30</sup> der auf mehrere Herausforderungen gleichzeitig reagiert: Zunächst überbietet Ronsard Du Bellays Sonettfolge auf dem Feld der Modellrealisation, indem er nämlich – wie es schon Pontus de Tyard in seinen *Erreurs amoureuses* von 1549 getan hatte – auch die typische Heterometrie eines petrarkistischen Zyklus nachbildet, wenn auch sparsam: Er fügt den Sonetten Chansons bei, zunächst als Anhang, später in den Zyklus integriert. Dabei handelt es sich nicht um trobadoreske Canzonen – diese Gattung war ja Du Bellays Aufräumarbeiten zum Opfer gefallen; es sind aber auch keine Oden. In der Tat hält Ronsard Odenbücher und petrarkistische Zyklen getrennt, wie es schon Alamanni getan hatte. Wenn er der zweiten Ausgabe der *Amours* einige neu gedichtete Oden beifügt, so markiert er die Grenze zwischen beiden bereits auf dem Titelblatt, und selbst die in dieser Hinsicht gemischte Sammlung der *Mélanges* ist ja als *programmatisch* gemischte auf den Normalfall der Trennung angewiesen.

29 ›Höflinge, die nur ein kleines petrarkisierendes Sonett bewundern‹, in: Ronsard 1550, A iii v. Zur Poetik der Ode bei Ronsard vgl. Dauvois (Hg.) 2007; Rouget (Hg.) 1994.

30 Zu Ronsards Selbstpositionierung in dieser Gattung vgl. Alduy 2007.

Wenn also weder Canzone noch Ode für eine petrarkistische Durchsetzung der Sonette mit strophischer Lyrik in Frage kommen, bleibt nur die Chanson neueren Typs wie sie in der polyphonen Musik zu Hause ist. Ronsard setzt in die Ausgabe von 1553 drei solcher Lieder, sozusagen das Minimum, das für die Realisierung eines petrarkistischen Canzoniere nötig ist.

Das dritte davon, dessen Vertonung durch Clément Jannequin noch heute oft zu hören ist, ist ein typisches Beispiel:

1        Petite Nymphé folâtre,  
           Nymfette que j'idolâtre,  
           Ma mignonne dont les yeus  
           logent mon pis & mon mieus:  
 5        Ma doucette, ma sucrée,  
           Ma Grace, ma Cytherée,  
           tu me dois pour m'apaiser  
           Mile fois le iour baiser.<sup>31</sup>

1        [Kleine schäkernde Nymphé,  
           Nymphchen, das ich vergöttere,  
           meine Hübsche, deren Augen  
           mein Schlimmstes und mein Bestes in sich bergen:  
 5        meine Süße, meine Zuckrige,  
           meine Grazie, meine Kythereia,  
           du musst mich, um mich zu besänftigen,  
           tausendmal am Tage küssen.]

Offensichtlich ein mittlerer Stil, der die Grenze zum Niederen berührt. Interessant ist nun, dass dieses schlichte Lied in eine Umgebung aus Sonetten gestellt ist, die sich immer wieder auf den hohen Stil zu bewegen. Umgekehrt zum petrarkistischen Normalfall ist also hier in einer stilistisch gehobenen Sonettfolge die Chanson der Moment der Absenkung des Tons.

Dass Ronsard aber bei den Sonetten auf Komplexität setzt, ist kein Zufall: Erstens muss er auch Tyard überbieten, der ja schon bei der Heterometrie einen Vorsprung hat; wenigstens die Stilhöhe muss bei Ronsard höher hinaus. Zweitens aber muss Ronsard vermeiden, dass seine Sonette dem eigenen Verdikt über die »petits sonnets« im Vorwort seiner Odensammlung anheimfallen. Seine ursprüngliche Selbstverortung als anspruchsvoller Odendichter im Gegensatz zu den Partisanen des als läppisch abgewerteten Sonetts zwingt ihn jetzt zu einer Neubestimmung des Sonetts, eben durch stilistische Anhebung.

Ronsard flankiert diese Aufwertung in der Editio Princeps seines Zyklus dadurch, dass er zusätzlich die tradierte Medialität des Sonetts verändert. Das Sonett ist ja, wie gesagt, traditionell ein gelesenes, kein gesungenes Gedicht. Man kann es *vertonen*, aber seine Gattungspoetik sieht keine Systemstelle für eine

31 Ronsard 1553, S. 235, V.1 ff.

dem Sonett fest zugewiesene *Weise* vor. Die *Amours* von 1552 enthalten nun aber im Anhang Modellkompositionen namhafter Musikschafter, die es möglich machen, im Prinzip alle Sonette des Zyklus auf jeweils einen dieser Sätze zu *singen*. Dadurch wird das Sonett der – zumindest theoretisch als gesungen definierten – Ode *analog*, wengleich, wie gesagt, eine Vermischung mit der eigentlichen Odendichtung vermieden wird. Ronsards Maßnahme zielt also auf die Anhebung des Sonetts durch mediale Analogie zu einer höheren Gattung.

Hat damit der Zyklus von 1552 im Prinzip die mediale Gestalt einer Partitur, so wird in der veränderten Neuauflage von 1553 etwas völlig anderes angestrebt: Die Musik fällt weg, die Chansons werden aus ihrer Randposition geholt und in der Sonettfolge verteilt, und dem Ganzen wird ein gelehrter Kommentar des Humanisten Marc-Antoine Muret beigegeben. Ronsard orientiert sich nun offensichtlich stärker an der medialen Gestalt von Petrarcas *Canzoniere*, genauer an den großen kommentierten Ausgaben von Vellutello und Gesualdo<sup>32</sup>; aus dem quasi odenhaften Gesang wird gelehrte Buchlyrik. Auch das ist eine mediale Neugestaltung, die darauf zielt, der eigenen Sonett- und Chansondichtung einen höheren Anspruch zu sichern als er den »petits sonnets« der Konkurrenten zugebilligt wird.

Aber Ronsard hat noch einen dritten Vorschlag zu bieten, und dieser geht in die konträre Richtung: In der *Continuation des Amours* von 1555 sowie in der ersten von Ronsard selbst besorgten Gesamtausgabe seiner Werke wird die petrarkistische Dichtung noch einmal neu bewertet. In dem neuen Zyklus werden auch die Sonette im Ton entschieden abgesenkt und die Zahl der schlichten Chansons erhöht.

Dass aber auch dies wieder als Analogie zu antiken Gattungsverhältnissen gedacht ist, das enthüllt ein Gelenkstück zwischen den verschiedenen Sammlungen von *Amours*, nämlich eine *Élégie*, die Ronsard ab der Werkausgabe von 1560 an das Ende der *Amours de Cassandre* stellt, quasi als Geste der Abwendung. Nicht nur durch die Gattungsbezeichnung, auch inhaltlich schließt dieses Gedicht an die antike Liebeselegie an; in Vers 8 fällt sogar der Name Tibull.<sup>33</sup> Ronsard macht insofern noch einmal einen anderen Versuch der Äquivalenzbildung zwischen antiker und volkssprachlicher Lyrik: Der petrarkistische Sonettzyklus könnte der Elegik (und übrigens auch der Bukolik) angenähert werden, und das wären im Vergleich zur Ode eher bescheidenere Genera.

Diese Operationen verlassen sich auf eine scharfe Unterscheidbarkeit lyrischer Diskurse. Gleichwohl ist bekannt, dass Ronsard innerhalb der so eingegrenzten Gattungsfelder, vor allem innerhalb des petrarkistisch-elegischen Bereichs, auch sehr stark auf Vermischung und Konfrontation des Unvereinbaren

32 Vellutello 1525; Gesualdo 1533.

33 Vgl. Ronsard 1963, S. 276 f.

setzt. Diese Tendenz wird sich zu den späten *Sonnets pour Hélène* hin sogar noch verstärken.<sup>34</sup> Abgrenzung und Konfrontation stehen also in einem komplexen Verhältnis zueinander.

Hatte Ronsard also zunächst das Sonett als niedere Form abgelehnt, sodann durch Äquivalenzbildung mit gesungener strophischer Dichtung nobilitiert (um sich doch noch als dessen Meister präsentieren zu können), so relegiert er in der *Continuation* die petrarkistische Dichtung insgesamt wieder auf einen bescheideneren Platz, der jedoch kein Abseits mehr ist, sondern ein elegisch-bukolisches Unten, eine untergeordnete Systemstelle, welche ebenso wie alle anderen dem Reich der französischen Poesie und ihres dominierenden Dichters angehört: ›Gattungs-Politik‹ durch Hierarchisierung.

## 7.

Aber diese Hierarchisierung geht einher nicht mit einer grundsätzlichen Abscheidung des Unvereinbaren in nicht mehr konfligierende Spezialdiskurse, sondern (wie angedeutet) mit einem Gegeneinander-Montieren konkurrierender Modelle *innerhalb* der beiden abgegrenzten Felder der Ode und der Sonettichtung. Die Gegenüberstellung von pindarischen, horazischen und später auch anakreontischen Oden, vor allem aber das für Ronsard typische Gegeneinander petrarkistischer, neuplatonischer und an die antike erotische Elegie gemahnender Konzeptionen in den *Amours* hat die Interpreten vor allem seit den 1980er Jahren bewogen, Ronsard als ›Diskurstypenspieler‹<sup>35</sup> darzustellen, der die Pluralität der diskursiven Möglichkeiten – und seine Beherrschung derselben – ausstellt. Man könnte sagen: Die humanistische Kultur der Unterscheidung, die bei Bembo der Bewältigung von Vielfalt und Unübersichtlichkeit diene, schärft hier die Kontraste zwischen den virtuos kontrapunktisch geführten Diskursen.

Aber man sieht an dieser Gegenüberstellung von Bembo und Ronsard auch, wie verschieden im Europa der Frühen Neuzeit die Möglichkeiten sind, mit dem damit angesprochenen Phänomen der Pluralisierung umzugehen. Nach Klaus W. Hempfers Vorschlag wäre ja eine mögliche epistemische Grundkonstellation der Renaissance die Reflexion auf das Nebeneinander konkurrierender Geltungsansprüche. Wo vorher ein relativ festes Autoritätengefüge herrschte, dort entsteht nun durch die schiere Vermehrung der Quellen, der Autoren, der Gattungen, der Diskurse Bewegung oder Ambivalenz. Das ist natürlich ein Vorgang,

34 Die Zahl der erwähnenswerten Untersuchungen zu Ronsards Lyrik macht gerade eine solche Erwähnung unmöglich. Herausgehoben seien aber für unsere Thematik die Arbeiten von Warning 1987 und Hempfer 1991.

35 Begriff nach Hempfer 1993b.

der schon lange vor der Renaissance einsetzt, gleichgültig, wann genau man diese beginnen lassen will. Kriterium für eine neue, spezifisch rinascimentale Situation wäre für Hempfer eben die reflexive Einholung dieser Pluralität.<sup>36</sup>

In unserem Falle: Nicht die Tatsache, dass neben den Strophenformen der überkommenen Minnelyrik nun auch enkomiastische Oden möglich sind, konstituiert bereits eine gegenüber (sagen wir:) dem 13. Jahrhundert epochal veränderte Situation, sondern der Umgang damit: Es wird verhandelt, gerungen, abgeglichen. Die mögliche Alternativität der Systeme ist Gegenstand diskursiven Handelns, sei es reflexiver oder agonaler Natur.<sup>37</sup>

Das Interessante ist aber nun die Vielzahl der diskursiven Handlungsmöglichkeiten, je nach der herrschenden kulturellen Mikro-Situation und teils auch den Zielen einzelner Diskursteilnehmer: Man kann wie der radikale Petrarkist Bembo (oder die späteren Aristoteliker) ein ausschließliches Modell setzen und dieses durch Hierarchisierung und Marginalisierung gegen pluralisierende Einwirkungen absichern. Demgegenüber kann man wie Trissino plurale Mischungen als neuen Wert setzen. Man kann wie Gesualdo und Erizzo das neu Hinzukommende auf das Alte verrechnen und so seine Alternativität zum Verschwinden bringen. Man kann wie Du Bellay das Alte schlicht verwerfen. Man kann wie ebenfalls Bembo, vor allem aber Alamanni die sich eröffnende Vielfalt durch Ordnung und Trennung bändigen und sich dadurch als unterscheidungsfähigen Kenner und Könner präsentieren.

Dies wäre dann bereits ein Schritt zu einem neuen, sozusagen ›moderneren‹ Zustand: Die konkurrierenden Modelle wären auf dem Weg, in sich ausdifferenzierende Subsysteme zu verschwinden. Dadurch wäre ihre Konkurrenz irgendwann ausgeschaltet: Aus Pluralität würde so etwas wie Pluralismus.

An Ronsards komplexer ›Gattungs-Politik‹ des agonalen Gegeneinanderführens metrischer und diskursiver Formationen und den wechselnden Versuchen ihrer hierarchischen Einpassung in eine von eigenen und nationalen Geltungsansprüchen bestimmte Ordnung sieht man aber, dass ein solcher Vorgang der Ausdifferenzierung von Subsystemen im europäischen 16. Jahrhundert noch bei weitem nicht abgeschlossen ist, dass Pluralität und Pluralisierung eben Gegenstände der Reflexion, des Spiels und des Streits sind.

---

36 Vgl. Hempfer: »Vorwort« und ders.: »Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ›Wende‹«, in: Hempfer (Hg.) 1993a, S. 9–45.

37 Zur Episteme der Renaissance im Hinblick auf eine agonale Struktur vgl. den Sammelband Kablitz/ Regn (Hg.) 2006.

## Bibliographie

- Alamanni, L., *Opere Toscane*, Lyon 1533.
- Alamanni, L., *Versi e prose*, hrsg. v. P. Raffaelli, Firenze 1859.
- Alduy, C., *Politique des »Amours«. Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544 – 1560)* (Travaux d'Humanisme et Renaissance. CDXXII), Genève 2007.
- Bembo, P., *Gli Asolani* [1497 – 1504], krit. Ausg. v. G. Dilemmi, Firenze 1991.
- Bembo, P., *Prose e Rime*, hrsg. v. C. Dionisotti, Torino 1960.
- Berra, C., *La scrittura degli Asolani di Pietro Bembo*, Firenze 1996.
- Berra, C., »Un canzoniere tibulliano: Le elegie di Luigi Alamanni«, in: *ACME* (LV/ii) Mai-August 2002, S. 11 – 38.
- Boiardo, M.M., *Amorum libri tres* [1499] (Studi e testi del Rinascimento europeo. 19), hrsg. v. T. Zanato, Roma 2002.
- Caro, A., *Opere*, hrsg. v. V. Turri, Bari 1912.
- Dauvois, N. (Hg.), *Renaissance de l'Ode. L'Ode Française au tournant des années 1550*, Paris 2007.
- Dionisotti, C., Kommentar in: Pietro Bembo: *Prose e Rime*, hrsg. v. C. Dionisotti, Torino 1960.
- Du Bellay, J., *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, Paris 1549.
- Einstein, A., *The Italian Madrigal*, 3 Bde., Princeton 1949.
- Erizzo, S., *Esposizione di M. Sebastiano Erizzo nelle tre Canzoni di M. Francesco Petrarca, chiamate le tre sorelle*, nuovamente mandata in luce da M. Lodovico Dolce, Venezia 1562.
- Gesualdo, G.A., *Il Petrarca colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Venezia 1533.
- Hempfer, K.W., »Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)«, in: Titzmann, M. (Hg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. 33), Tübingen 1991, S. 7 – 43.
- Hempfer, K.W. (Hg.), *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst* (Text und Kontext. 10), Stuttgart 1993. [1993a]
- Hempfer, K.W., »Shakespeares »Sonnets«: Inszenierte Alterität als Diskurstypenspiel«, in: Mehl, D./ Weiß, W. (Hg.), *Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven. Ein Symposium* (Studien zur englischen Literatur. 5), Münster/ Hamburg 1993, S. 169 – 205. [1993b]
- Kablitz, A./ Regn, G. (Hg.), *Renaissance – Episteme und Agon* (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. 33), Heidelberg 2006.
- Mazzuchelli, G., »Vita dell'Alamanni«, in: *La coltivazione e gli epigrammi di Luigi Alamanni, e le Api di Giovanni Rucellai*, Venezia 1756.
- Palestrina, G.P. da, *Missarum liber decimus* [1600], in: *Joannis Petraloyisii Praenestini Opera omnia*, hrsg. v. F.X. Haberl, Bd. 19, Leipzig 1885.
- Penzenstadler, F., »Elegie und Petrarkismus – Alternativität der lyrischen Referenzsys-



- teme in Luigi Alamannis Lyrik«, in: Hempfer, K.W./ Regn, G. (Hg.), *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen* (Text und Kontext. 11), Stuttgart 1993, S. 77 – 114.
- Petrarca, F., *Canzoniere* [ca. 1373 – 74], hrsg. v. M. Santagata, Milano 1996.
- Petrucchi, O. (Hg.), *Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti et modo de cantar versi latini e capituli, libro quarto*, Venezia 1507.
- Pindar, *Siegesgesänge und Fragmente*, griech. u. dt., hrsg. u. übers. v. O. Werner (Tusculum-Bibliothek), München 1967.
- Ronsard, P. de, *Les quatre premiers livres des Odes de Pierre de Ronsard Vandomois. Ensemble son Bocage*, Paris 1550.
- Ronsard, P. de, *Les Amours de P. de Ronsard Vandomois, nouvellement augmentées par lui, & commentées par Marc-Antonie de Muret. Plus quelques Odes de l'auteur, non encor imprimées*, Paris 1553.
- Ronsard, P. de, *Les Amours* [1552 – 1587], hrsg. v. H. Weber, Paris 1963.
- Rouget, F. (Hg.), *L'Apothéose d'Orphée. L'Esthétique de l'ode en France au XVI<sup>e</sup> siècle de Sébillet à Scaliger (1548 – 1561)* (Travaux d'Humanisme et Renaissance. CCLXXXVII), Genève 1994.
- Sébillet, T., *Art poétique françois*, Paris 1555.
- Segni, A., *Lezioni intorno alla poesia* [1573], in: *Trattati di retorica e poetica del Cinquecento*, hrsg. v. B. Weinberg, Bd. 3, Bari 1970 – 1974.
- Trissino, G.G., *Rime* [1529], hrsg. v. A. Quondam u. G. Milan, Vicenza 1981.
- Trissino, G.G., » De lo accordare le stanze«, in: Trissino, G.G.: *La Poetica. La Quarta divisione* [1529], in: *Trattati di retorica e poetica del Cinquecento*, hrsg. v. B. Weinberg, Bd. 1, Bari 1970 – 1974, S. 138.
- Vellutello, A., *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venezia 1525.
- Warning, R., »Petrarkistische Dialogizität am Beispiel Ronsards«, in: Stempel, W.-D./ Stierle, K. (Hg.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania* (Romanistisches Kolloquium. 4), München 1987, S. 327 – 358.
- Williamson, E., »Form and Content in the Development of the Italian Renaissance Ode«, in: *PMLA* (65/4) 1950, S. 550 – 567.



## Maurice Scève als vorplejadischer Petrarkist

### Vorplejadischer und nachscève'scher Petrarkismus

Mainte erreur, mesme en si durs Epygrammes [...]¹

Italien hat nicht Frankreich vom Mittelalter befreit, sondern Italien hat die französische Tradition vollendet. Für solche Argumentationsversuche hat sich Maurice Scève immer wieder angeboten: Das Haupt der laut Joseph Aynard ›verkannten² Lyonnenser Dichterschule als vorplejadisch zu bezeichnen, soll im Folgenden nicht nahelegen, in seinem Werk seien Innovationen – wie die Petrarca-Imitatio – nur im Ansatz begonnen, und es habe der inspirierten, imitativen Poesie eines Ronsard bedurft, dessen *tabula rasa* die vorausgehende französische Dichtung ablehnte, Scève nicht eigentlich nur davon ausnehmend, sondern durchaus an ihn anknüpfend.

Et mémement sollicité par Joachim du Bellai, duquel le jugement, l'étude pareille, la longue frequentation, & l'ardant desir de reveiller la Poésie Françoisise avant nous foible, & languissante (je excepte tousjours Heroet, Sceve, & Saint-Gelais) nous a rendus presque semblables d'esprit, d'inventions, & de labeur.³

Ob Maurice Scève, der um 1500 in Lyon geborene und um 1560 gestorbene Dichter für unsere auf einen europäischen Kontext gerichtete Fragestellung als Beispiel dienen kann, muss sich erst noch erweisen. Der Dichter der *Délie* kann aber gerade in seiner besonderen historischen Zwischenstellung vor 1650 von Interesse sein: An ihm lässt sich die frühe Eigenständigkeit des französischen Petrarkismus exemplarisch diskutieren und als französisches Gegenmodell zu einer poetischen Identität Italiens deuten – ich verweise in dem Zusammenhang

---

1 Eröffnungsgedicht der *Délie* in Quignards Ausgabe: Scève 1974 [*Œuvres complètes*, im Folgenden O.C.]. Ich verweise zudem auf die kritische Ausgabe in zwei Bänden von Gérard Defaux (Scève 2004) und auf die Taschenbuchausgabe in behutsam modernisierter Orthographie von Françoise Charpentier (Scève 1984).

2 Aynard 1924 mit dem Reihentitel *Collection des chefs-d'œuvre méconnus*.

3 Ronsard (1914–1975), Bd. 1, S. 46.

auf Jerry C. Nashs *Pré-Pléiade Poetry*.<sup>4</sup> So wie die Sonettistik des *dolce stil nuovo* mit der toskanischen Schule des Guittone d'Arezzo eine experimentierfreudigere Vorschule<sup>5</sup> hatte, die den eigentlichen Dichtungstransfer von der Aristokratie des Stauferhofs in die florentinische Republik leistete, so ist der Rede vom ›französischen Petrarca‹ zu entgegnen: Es war mindestens Clément Marot, der das Sonett ins französische Gattungssystem integrierte. Und Maurice Scève war der erste ›petrarkistische Franzose‹ insofern, als er keinen poetologischen Bruch inszenierte wie später die *Pléiade*, sondern vielmehr eine partielle Integration von Petrarcas Vorbild in die nationale Dichtung leistete, einen epigrammatischen Petrarkismus.

Es ist bemerkenswert, wie sehr die Forschung bis heute den Bruch der *Pléiade* mitvollzieht. Klaus Leys Du Bellay-Buch hatte den Aspekt des Nationalen in seinen Titel aufgenommen und wies im Gegensatz zur Scève-Forschung Du Bellays *Olive* die Position des ersten französischen *Canzoniere* zu. Ley betont nun, dass die *Pléiade*-Dichter im Gegensatz zu Scève, Marot und den Rhétoriciens größtenteils dem Adel angehören. Bürgerlicher vs. aristokratischer Petrarkismus unterschieden sich nicht nur bspw. in ihrer Fassung des *virtus*-Begriffs. Beim Versuch, seine Führungsrolle auch ästhetisch zu behaupten, verdränge der Adel die bis dato durch das gehobene Bürgertum Frankreichs getragene Rezeption des italienischen Humanismus.<sup>6</sup> Die Langzeitwirkung der solchermaßen postulierten Rearistokratisierung hält rezeptionsgeschichtlich bis heute an. Häufig schwingt in der Bewertung der beiden Schulen ein implizites Fortschrittsnarrativ mit, wie im Falle des Zitats von Yvonne Bellenger, die erst ab 1549 den Bruch mit einem Dichtungsverständnis des Mittelalters gekommen sieht:

Ainsi Marot, qu'on ne saurait certes considérer comme un homme du Moyen Age mais qui en est proche par plusieurs aspects, sépare pour les traiter tout à tour des thèmes variés, voire contradictoires [...]. La poésie du XVI<sup>e</sup> siècle, au moins à partir de 1549, se proclame poésie inspirée et poésie d'imitation.<sup>7</sup>

4 Nash 1985.

5 Alduy argumentiert für Scève fast identisch: »Alors que *Délie* est à juste titre considérée comme le premier *canzoniere* français, et qu'elle est reconnue en tant que telle par ses successeurs immédiats, Du Bellay et Tyard, la série d'altercations que Scève inflige au modèle pétrarquien en fait une création inédite, radicalement autre dans sa poétique du recueil, expérience inouïe qui pousse d'emblée à son paroxysme l'aspiration à l'unité qui habitera les »Amours« françaises. Avec cette œuvre, l'unification de toutes les données du recueil poétique qui va, en partie, faire la spécificité de ce genre, atteint d'emblée son apogée, avant de se diversifier« (Alduy 2007, S. 117).

6 Vgl. Ley 1975, S. 8 f.

7 Bellenger 1979, S. 212 f.

Die Scève-Forschung scheidet sich an der Perspektivenwahl: Aus Sicht poesiegeschichtlicher Kontinuität ist die *Délie* zu lesen als Weiterführung der Verfahren Marots und der *Rhétoriqueurs* bei gleichzeitiger innovativer Affizierung der Dichtung mit petrarkisierenden Elementen.<sup>8</sup> Rekurriert Scève bereits auf das Gedankengut des Florentiner Neuplatonismus, folgt er doch nicht so klar wie später Ronsard der entsprechenden Inspirationspoetik. Dass Scèves Gedichtsammlung einen narrativen Bogen spannt<sup>9</sup> wie etwa Ronsards Sammlung um Cassandra Salviati, konnte trotz mehrfacher wissenschaftlicher Anläufe nie eindeutig nachgewiesen werden.

›Vorplejadisch‹ meint demnach für Scève keine defiziente Vorstufe, sondern eine komplexe Integrationsphase, die bei den Nachfolgern eine stilisierende Selektion erfährt: Die Poetik des Siebengestirns kann so nicht als Steigerung, sondern muss als proklamierte Preisgabe französischer Formensprache gelesen werden. ›Proklamiert‹ meint hier, dass Ronsard in Wirklichkeit erst nach und nach vom französischen Zehnsilbler zum Alexandriner übergeht,<sup>10</sup> und auch bei Du Bellay finden sich zahlreiche Übernahmen von den doch eigentlich überwundenen Vorläufern. DellaNeva geht mit Bezug u. a. auf die Scève-Referenz des Anfangs der *Olive* noch weiter: »It seems that Du Bellay thus begins where Scève left off. [...] The statements of intention, or opening signals, of the *Délie* and the *Olive*, then, place both texts under the sign of refusal.«<sup>11</sup>

Nach Schulz-Buschhaus lässt sich die gesamte Stilgeschichte der europäischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock nach ihren je wechselnden Verhältnissen gegenüber dem italienischen Petrarkismus und bestimmten Modellautoren fassen.<sup>12</sup> Sturm-Maddox interpretiert diesen Transfer ins Frankreich des 16. Jahrhunderts als kulturpolitische *naturalization* Petrarca's;<sup>13</sup> der *Canzoniere* wird nun in Frankreich zum dominanten lyrischen Modell erhoben. Wenn überhaupt sich die europäischen Dimensionen nationaler Lyrik im Vergleich etwa zu den europäischen Nationalepen unter den Vorzeichen von Identitätsstiftung lesen lassen, dann in diesem kompetitiven Sinne als ein Ringen um Autorität, als nationale Adaption einer übernationalen Norm, hier etwa

8 »Du point de vue littéraire, la tentative de Maurice Scève se présente comme un effort pour cristalliser en des formules denses une vaste culture qui se nourrit de l'Antiquité, de la tradition de l'amour courtois (sensible dans le titre même), de l'art maniéré des strambotistes et des Rhétoriqueurs, et du platonisme par la pensée de Ficin et de Bembo.« (Dubois 1999, S. 145).

9 Vgl. Marek 2003, S. 47–72, insbes. S. 50 f.

10 Dubois 1999, S. 99: »Du Bellay (dans l'*Olive*, en 1549), et Ronsard (dans les *Amours* de 1552–1553) ont commencé par écrire en décasyllabes, comme Scève dans *Délie* et dans *Microcosme*.«

11 DellaNeva 1988, S. 401.

12 Vgl. Schulz-Buschhaus 1997, S. 69–83.

13 Vgl. Sturm-Maddox 2004.

Scèves Synthetisierung des italienischen Petrarkismus bzw. der Strambottisten, etwa von Tebaldeo und Cariteo.<sup>14</sup>

Es ginge somit um eine Formgeschichte kultureller Identität, die neben thematisch-semantischen Kategorien poetologische Funktionalisierungen von Rhythmus, Reim, Stil oder Gattungswahl miteinschlosse. War Petrarca Modell auch das am längsten und intensivsten wirksame dieser Modelle, konstituieren seit den Provenzalen poetische Normbildungen und schulenbildende Binnendifferenzierungen das europäische Dichten.<sup>15</sup> Arbeit am Modell ist Kennzeichen einer gemeinsamen Verständigung der *res publica poetica*, hierbei lösen sich Phasen der Auskristallisierung und der erneuten Verflüssigung ab, der Normenmodifikation bzw. -fixierung, der reinigenden Stilisierung und der komplizierenden Hybridisierung des Modells, so wie in der skizzierten Gegenüberstellung von *Pléiade* und Maurice Scève. War die Leistung von Hempfers Neuformulierung des Petrarkismusbegriffs eine »Ergänzung der rein äußerlich-formalen und historisch neutralen Auflistung von Stil- und Motivmerkmalen durch ein Systemkonzept, das ideologische Implikationen und diskursive Kontexte einzubegreifen sucht«<sup>16</sup>, so ist die Möglichkeit einer solchen historisch-ideologischen Anbindung petrarkistischen Dichtens an Identitätsbildungen europäischer Poesie für den frühen französischen Petrarkismus erst noch genauer auszuloten. Einschlägig sind hier die Fragen nach einem etwaigen poetischen Patriotismus der französischen Autoren sowie nach einer petrarkistischen Ambivalenz von Scèves Lyon/Rhône-Topographie.<sup>17</sup>

In Frankreich war die Kritik an Italien und am italianisierenden Gestus vieler Franzosen (*françoys ytaliqué*) im 16. Jahrhundert besonders stark, auch Du Bellay beteiligte sich an der Geißelung solcher ›Auswüchse‹, worauf u. a. Peter Burke verweist.<sup>18</sup> Speziell in Lyon war die Italophobie auch reformatorisch begründet, argumentiert Albert Baur frühe Arbeit zur Lyonnenser Renaissance:

Cette haine de l'Italie, comme celle de Robert Estienne, s'explique donc par l'indignation du huguenot contre Rome et la morale de la Renaissance, contre la corruption italique comme la nomme Estienne. A Lyon, les calvinistes – non pas les évangéliques à la façon

14 Vgl. dazu Raymond 1993, S. 74. Dubois ergänzt: »La traduction du *strambotto* se fit par le huitain, puis le dizain épigrammatique. Maurice Scève synthétisa remarquablement les divers courants qui agitèrent la péninsule italienne pour les adapter au contexte lyonnais« (Dubois 1999, S. 76).

15 Vgl. dazu meine Ausführungen zur frühen poetischen Responsivität der italienischen Lyrik in: Nonnenmacher 2011 (im Druck).

16 Borgstedt 2009, S. 272 f.

17 Im Folgenden wird auf die internationale Forschungslage Bezug genommen, die im Deutschen, abgesehen von Hunkelers Habilitationsschrift (2003) bis dato erstaunlich wenige Beiträge zu verzeichnen hat.

18 Vgl. Burke 1998, Kap. »Italophilie und Italophobie«, S. 221.

de Rabelais et des poètes latins de la ville – ont sans cesse protesté contre toutes les influences de l'italianisme qui régnait dans la société cultivée.<sup>19</sup>

## Epigrammatisches Petrarkisieren und poetischer Patriotismus

Auch wenn Maurice Scève nicht wie Clément Marot und dessen Vater Hofdichter war, ist seine poetische Zwischenstellung auch eine politische. Als im August 1536 überraschend der Dauphin François verstirbt und Etienne Dolet aus diesem Anlass einen Gedichtband herausgibt, *Recueil de vers latins et vulgaires, de plusieurs Poètes françoys, composés sur le trespas de feu Monsieur le Dauphin*,<sup>20</sup> trägt Scève unter anderem *Arion*<sup>21</sup> bei, eine ›éclouge funéraire‹ in der Tradition der Marot-Schule. Arion von Lesbos<sup>22</sup> war laut Herodot im 7. Jh. v. Chr. ein griechischer Sänger, der seinen Dichterruhm im fremden Land mehren wollte. Bei der Schifffahrt zurück aus Sizilien wollen die Seeleute Arion um den wertvollen Preis des Sängertwettstreits berauben. Angelockt durch das Klagelied des so Bedrohten, rettet eine Gruppe Delfine den Dichter aus den Fluten.

Der humanistisch gebildete König Franz I. aus dem Haus der Valois erbt mit dem Tod Ludwigs XII. 1515 den Thron und erwirbt beim Kampf um Mailand durch den Sieg gegen die Eidgenossen sein militärisches Ansehen für Frankreich. Bereits seine Vorgänger Karl VIII. und Ludwig XII. haben sich in Italien aufgehalten, aber erst mit dem Gründer des *Collège de France*, Franz I., beginnt eine aktive Kulturpolitik der französischen Renaissance gegenüber italienischen Künstlern wie Andrea del Sarto oder Leonardo da Vinci. Maurice Scève huldigt seinem König als einem Repräsentanten des Herrscherideals ›arte et marte‹<sup>23</sup> im *dizain* CCLXII [=CCLII]:

Car il à plut (non de ce coustumier)  
Toute Vertu en ces bas lieux terrestres  
Soubz ce grand Roy, ce grand Francoys premier,  
Triumphateur des armes, & des lettres.<sup>24</sup>

19 Baur 1906, S. 113. Siehe auch Sozzi 1972. Speziell zu Lyon: Boucher 1994. Ronsards Katholizismus, Loyalismus und Patriotismus mit seinem Angriff auf die Protestanten, sein »catholicisme négatif« (Perdrizet 1902/1970, S. 70), war demnach nicht in erster Linie ein eigenes Glaubenszeugnis, sondern vor allem anti-calvinistisch zu verstehen.

20 Vgl. dazu: Sieburth 2003, S. xiv; Sandy 2002, S. 361; Clément 2006; Joukovsky 1970.

21 Zur Datierung der Werke vgl. Charpentier 1986, S. 150.

22 Preisendanz 1964, Bd. 1, Sp. 548 f.

23 Vgl. Brink 2000.

24 O.C. 138. Ähnlich in CCLXIII [=CCLIII]: »Par tes vertuz excellentement rares/ Tu anoblis, ô grand Roy, ce grand Monde.« (O.C. 139) – In CCLXIII [=CCLIII] mit Anspielung auf Marguerite: »Vertu estant divinement Royale« (ebd.).

Noch vor der *Délie* inszeniert der Blasonneur Scève seine Entdeckung von Lauras Leiche in Avignon.<sup>25</sup> Dieses Ereignis ist weniger als realhistorischer Fund denn als symbolische Anspruchnahme Südfrankreichs auf Petrarca zu werten. Als Petrarca's Vater aus Florenz verbannt wurde, nahm er den siebenjährigen Francesco mit nach Avignon, wohin dieser nach Studien in Montpellier und Bologna 1326 zurückkehrte. Die Wiederansiedlung Petrarca's in Südfrankreich durch Maurice Scève ist von der ›Babylonischen Gefangenschaft‹ der Kirche seit dem Umzug des französischen Papstes Clemens V. im Jahr 1309 bis zur Rückkehr Gregors XI. nach Rom im Jahr 1377 (bzw. den avignonesischen Gegenpäpsten bis 1417) nicht zu trennen. Avignon war für Petrarca bekanntlich, nicht zuletzt durch die *Romana curia* dort, »das Reich der Lüge und des Betrugs«.<sup>26</sup>

Mit dem Konkordat von Bologna von 1516 stellte sich zudem das Problem der Reformation in Frankreich anders als in Deutschland: Franz I. konnte hierdurch die Positionen der französischen Kirche ohne Einmischung des Papstes besetzen. Er betrieb kaum einen Ablasshandel wie in Deutschland, hatte aber auch durch seine stärkere Einbindung kein Interesse an der Reformation, so wie das bei den protestantischen Fürsten des Schmalkaldischen Bundes ab 1531 der Fall war, durch das Rechtsprinzip des *Cuius regio, eius religio* nach dem Augsburger Religionsfrieden von 1555.

Clément Marot ist von solchen Entwicklungen infolge der französischen Reformation existenziell betroffen.<sup>27</sup> Es gibt gute Gründe, Scève zunächst nicht als vorplejadisch, sondern als nach-marotisiert einzuordnen. Wilhelm Lübke hatte Marots Leistung und Ronsards Erfolg mit heute überraschender Parteinahme gegenübergestellt:

Um diesen Werken gerecht zu werden, muss man bedenken, in welch abgeschmackten Tändeleien mit Reimen und Worten die französische Poesie vorher sich gefiel. [...] Dagegen erheben sich Dichter wie Marot. [...] Der gefeierte Dichter der Epoche ist aber der steife, frostige Ronsard, von dessen nüchternen Hymnen und Oden, wässerigen Sonnetten und Madrigalen die Zeitgenossen indess aufs Höchste entzückt waren.<sup>28</sup>

Marot als zentraler Dichter der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrschte als Sohn des Dichters Jean Marot noch das breite französische Gattungssystem mit u. a. *épîtres*, *ballades*, *rondeaux*, *blasons*, *chansons*, *chants*, *élégies*, *épitaphes*, *complaintes*. Nicht Scève und nicht die Pléiade, sondern Marot führte das Sonett in Frankreich ein. Balsamo hat einen Forschungsbericht der kontroversen Positionen zu Marots Petrarkismus bzw. seinem Bezug zu den *strambottisti* vor-

25 Vgl. die Zusammenstellung in Saulnier 1950, S. 65.

26 So der Herausgeberkommentar in Petrarca 1990, S. 223. Vgl. auch Schmidt 2000.

27 Vgl. Bernsen 2003.

28 Lübke 1868, S. 14 f.



gelegt.<sup>29</sup> Pointiert ließe sich fragen, ob der Import italienischer Formtradition nicht *auch* eine Folge der Konfessionskonflikte ist: Waren beide Marots renommierte Hofdichter, so musste der mit der Reformation sympathisierende Clément gegen Ende der 1520er Jahre ins Gefängnis und in den 30ern ins Exil nach Ferrara an den Hof der d'Este und weiter nach Venedig.

Es ist Marots Interesse an der Reformation, das ihn ins Gefängnis bringt (sein satirisches Gedicht *L'Enfer* zeugt davon), seine Psalmenübersetzung von 1533 treibt ihn ins italienische Exil nach Ferrara und Venedig, von wo er zwar nach öffentlichem Abschwören vom Protestantismus – vor dem Kardinal von Tournon in Lyon – wieder als Katholik an den französischen Hof zurückkehren darf, aber weitere Denunziationen und Fluchten folgen, u. a. ins calvinistische Genf, bis Marot 1544 nach Zwischenstationen in Genf und Savoyen in Turin stirbt, im selben Jahr, in dem Du Périers und Du Bartas geboren werden – und die *Délie* erscheint.

Heinrich II. wird von 1547 bis 1559 die Königsherrschaft übernehmen, und nach der sehr kurzen Zwischenzeit der Regentschaft von Franz II. ist die Regierungszeit seines Bruders Karl IX. (1560–1574) und Heinrichs III. (1574–1589) von den Hugenottenkriegen gekennzeichnet. Mit dem selbst zum Katholizismus konvertierten Heinrich IV. (1589–1610) endet nach mehr als 60 Jahren dank dem Toleranzedikt von Nantes (1598) die Verfolgung der Hugenotten, aber zugleich wird der Katholizismus Staatsreligion. Zur Frage, ob nun Scève selbst Anhänger der Reformation war, äußert sich Saulnier eher vorsichtig und verweist auf den Einfluss von Marguerite de Navarre.<sup>30</sup>

Die Stadt Lyon wurde im Gegensatz zu Paris nicht von konservativen Institutionen wie der Sorbonne oder dem Parlement kontrolliert, und Scève war in der wirtschaftlich umtriebigen Stadt Sohn eines Richters aus einer alteingesessenen Familie. Die protestantische Gemeinde wuchs in Lyon seit den 1540er Jahren kontinuierlich, ab 1562 übernahmen die Protestanten die Regierung der Stadt, allerdings ruinierte die einjährige Belagerung der Stadt durch die Truppen der katholischen Gegenreformation den Handel Lyons nachhaltig.<sup>31</sup> Einem bürgerlichen Hugenottenpetrarkismus war so keine Zukunft beschieden. Ronsard beispielsweise hat sich in seinen *Discours des misères de ce temps*, mit Mellin de Saint Gelais die Reihe der Hofdichter seit Marot weiterführend, als Polemiker der katholischen Seite in den Konfessionskonflikten seit 1562 hervorgetan. Nach Erscheinen der *Délie* weiß man nur noch wenig über Scèves Leben, bis auf die Publikationen der *Saulsaye*, die Organisation eines Festempfangs für Henri II in Lyon und das kosmologische Großgedicht *Microcosme*, das 1562 erscheint. So ist

29 Vgl. Balsamo 2004. Vgl. auch die Argumentation in Forster 1969, S. 79 ff.

30 Vgl. Saulnier 2003, S. 379.

31 Vgl. dazu den Abschnitt »Protestantische Verleger in Lyon«, in Vogel 1999, S. 60 ff.

das Todesdatum Scèves nicht sicher. Es ist nach dem Gesagten, denke ich, einseitig geworden, dass der Konfessionskampf in der Tat nicht nur das sprachliche,<sup>32</sup> sondern auch das ästhetische System strukturiert hat.

Auf Délies Tod reagiert Scève, indem er Freiheit und Joch nicht nur mit dem liebenden Subjekt, sondern auch mit dem politischen Untertanen verknüpft.<sup>33</sup> Überhaupt ist Frankreich auch Thema seiner Gedichtsammlung: Es wird in die Reihe der Nationen gestellt<sup>34</sup> und im alttestamentarisch gedeuteten europäischen Kräftemessen getröstet<sup>35</sup>, in der Anerkennung nationaler Bewaffnung reimen sich Lieben und Bewaffnen sogar.<sup>36</sup> Die Scève-Forschung hat angesichts der Vielstimmigkeit seines Werks – laut Doranne Fenoaltea dessen ›Polyphonie‹<sup>37</sup> – einzelne Lektüreperspektiven ausgewählt, und der politische Scève wurde nicht selten vernachlässigt. Bereits der *dizain* XX zeigt uns einen kämpferischen Ton, der mit der Rezeptionslinie eines ›dunklen‹ Scève schwerlich zusammenpasst:

Voy ce Bourbon, qui delaissant Florence,  
A Romme alla, a Romme desolée,  
Pour y purger honteusement l'offence  
De sa Patrie, & sa foy violée.<sup>38</sup>

Ruth Mulhauser hat für die *dizains* CCLII bis CCLV eine historische Anspielung auf Ruhm, Ewigkeit und Ehre Frankreichs herausgearbeitet, die nicht nur den Dichter mit der *Délie* verknüpft, sondern in zwei weiteren Serien Diana mit Apollo und François Ier mit Marguerite de Navarre.<sup>39</sup> Gibt es ein patriotisches Element auch der petrarkistischen Anverwandlung in Frankreich?

So wie Wyatt mit *strambotti* experimentierte, identifizierte nicht zufällig Marot um 1538 seine *dixains* formal als Epigramme.<sup>40</sup> Logisch, nackt und in-

32 Zum Einfluss der Reformation auf die französische Sprache vgl. Higman 1996.

33 »Aussi cest An par Mort, qui tout abrege,/ France perdit ce, qu'à perdu Hollande.« *Délie*, CCCXV [=CCCXV] (O.C. 165).

34 »Que diray donc de cest abouchement,/ Que Lygurie, & Provence, & Venisse/ Ont veu (en vain) assembler richement/ Espagne, France, & Italie, a Nice?« *Délie*, CCCXXVIII [=CCCXXVIII] (O.C. 171).

35 »Ne pleure plus, France: Car la presence/ Du sang d'Abel devant Dieu criera/ Si haultement que pour si grande offence/ L'ainé Cain devant toy tremblera.« *Délie*, CXXV [=CXVI] (O.C. 70).

36 »Donc au Vassal fut grand' mesconnoissance/ Quand plus, que soy, faingnant sa France aymen,/ Osa en vain, & sans honte s'armer.« *Délie*, XIX (O.C. 22).

37 Fenoaltea 1975, S. 331: »The choices made suggest that the *Delie* is to a considerable extent experimental, and that Scève ›tried out‹ a variety of current styles, some of which have rather less intrinsic worth than others.«

38 O.C. 22.

39 Vgl. Mulhauser 1962, S. 138.

40 Vgl. Taylor 2006, S. 18. Vgl. dazu Marot 1970, S. 1 ff. Zur Herleitung des Sonetts aus dem Strambotto vgl. Borgstedt 2009, S. 119 f.

trospektiv nennt Griffith die Spezifität von Scèves Petrarkismus im Kontrast zu Jodelles emphatischem Ausdruck, Ronsards und Du Bellays ornamentaler Figürlichkeit, Desportes' Konzentration auf klangschöne Effekte des Rhythmus.<sup>41</sup> Scèves nackter, logischer Stil<sup>42</sup> bedarf Petrarcas *vario stile* nicht mehr und fungiert insbesondere über eine syntaktische Verdichtung des petrarkischen Materials – ganze Sätze werden so in *dizain* CVXVI (»Tout jugement de celle infinité«, O.C. 95) in wenige Adjektive verkürzt –, auf dieser Konzentration mag teilweise die Deutungstradition des Obskuren beruhen. Nach ähnlicher Analyse haben Doranne Fenoaltea<sup>43</sup> und Cécile Alduy<sup>44</sup> Scèves *Délie* als französischen *Anti-Canzoniere* gedeutet, und dies nicht nur, weil er Petrarcas Zweiteilung der Sammlung verweigert, sondern auch, weil er die Möglichkeiten einer auf den Moment konzentrierten, verdichtenden Form durchspielt.

Auf die Strophenform gewendet, haben wir es bei Marots Schüler Scève mit einer gattungspatriotischen Umdeutung zu tun: Das französische Epigramm<sup>45</sup> aus der Antike herzuleiten, konstituierte einen patriotischen Gegenentwurf zur italienischen Herleitung des Sonetts. Die Italiener bleiben sich der Verbindung von Kanzone und Sonett bewusster als andere europäische Nationalliteraturen, die das Sonett von der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert mit dem Epigramm verknüpfen.<sup>46</sup> Das französische Epigramm leitet sich im frühen 16. Jahrhundert von Clément Marot ab und wird in Richtung Madrigal und Sonett weiterentwickelt, das mit Hugo Friedrich<sup>47</sup> als lyrischer Syllogismus verstanden werden kann. Vier Jahre nach Erscheinen der *Délie* veranschaulicht Sébillet im *Art poétique françois* den epigrammatischen Zehnzeiler durch Verweis auf Scèves *dizains*:

41 Griffith 1964, S. 320: »The different methods and styles of Scève and Jodelle, which contrast so strongly with the more imitative style of a Desportes, show us how, even when the basic intention is similar, that of the depiction, or explanation, of the feelings of the Petrarchan lover, the preoccupations of the writers may well be completely different. Scève, with his introspective, bare, logical framework; Jodelle with his emphatic, rhetorical, explicative expression; Ronsard and Du Bellay, with their more ornamental, highly figured, centrally based plan; Desportes, with his concentration on beauty of sound and rhythm: they all make use of the vocabulary of Petrarchism, that stylized framework of symbols and images, which each can use in the way he thinks fit.«

42 De Rocher liest diese »dizzying levels of abstraction and chasteness of language far beyond the typical Neoplatonic and Petrarchan motifs of his age« (De Rocher 1987, S. 10) als therapeutisches Instrument einer persönlichen Krise des Dichters.

43 Vgl. Fenoaltea 1975.

44 Alduy 2007, S. 14: »Il faudrait par exemple se demander pourquoi le premier recueil pétrarquaisant français, *Délie* de Maurice Scève, et nombre de ses successeurs, choisissent une uniformité absolue, alors que leur modèle italien explicite, Pétrarque, joue de la variété formelle des genres qui composent son livre.«

45 Vgl. Martinon 1989.

46 Vgl. Borgstedt 2009, S. 211 – 268.

47 Vgl. Friedrich 1964, S. 33.

Le dizain est l'épigramme aujourd'huy estimé premier, et de plus grande perfection: ou pource que le nombre de dis, est nombre plein et consommé, si nous croions aux Arithmeticiens ou pource que la matière prise pour l'épigramme, y est plus parfaitement déduite, et le son de la ryme entrelassé y rend plus parfaite modulation. Quoy que soit, c'est le plus communément usurpé dés savans, et le doit estre de toy. Enten donc que régulièrement au dizain lés 4 premiers vers croisent, et lés 4 derniers: ainsy deus en restent a asseoir, dont le cinquième symbolise avec le settième pareillement; comme tu peus voir en ce dizain pris de la *Délie* de Scève, et en tous lés autres dont ell' est pleine.<sup>48</sup>

Selbst wenn man nicht so weit geht wie Alduy, die die französischen *Amours* als »neues Genre« deutet,<sup>49</sup> ist durch die Strophenform des *dizain* die Argumentationsform nicht mehr eine strophische, sondern eine syntaktisch komprimierte: Die zehn Zeilen sind meist zwei- (4/6 bzw. 6/4) bis dreiteilig (z. B. 4/3/3; 4/2/4; 4/4/2) gegliedert. Scèves häufiges Reimmuster ABABBCCDCD ist in sich vielfach variiert, die rahmenden Kreuzreim-Quartette berühren sich scharnierartig in einer paarigen Verdopplung, welche die Satzgrenzen überschreiten kann. Betrachten wir kurz Scèves *dizain* CXXIII (=CXIV), der Petrarca's Sonett CCCXXIX »O giorno, o ora, o ultimo momento« aufgreift, in seiner syntaktischen Ausfaltung zugleich Sonett LXI »Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno«<sup>50</sup> zitierend. In der Reihung der Zeitangaben rhythmisiert der Text nicht nur, sondern nimmt auch eine analytische Diminution der Dauer vor. Das Schema ABABBCCDCD ist zweiteilig: Auf Anrede und rhetorische Frage folgt die explizite Folgerung (»donc«) mit Bedingung und apodiktischer Konsequenz (»Croire faudra«):

O ans, ô moys, sepmaines, jours, & heures,  
 O intervalle, ô minute, ô moment,  
 Qui consommez les durtez, voire seures,  
 Sans que lon puisse appercevoir comment,  
 Ne sentez vous, que ce mien doux tourment  
 Vous use en moy, & voz forces deçoit?  
 Si donc le Coeur au plaisir, qu'il reçoit,  
 Se vient luy mesme a martyre livrer:  
 Croire faudra, que la Mort douce soit,  
 Qui l'Ame peult d'angoisse delivrer.<sup>51</sup>

48 Sébillet 1988, S. 110. Zitiert ist »Amour plouroit ...«.

49 Alduy 2007, S. 360: »1544 – 1560, c'est la genèse d'un genre que cette période délimite, et il faut distinguer les initiateurs, tels Scève ou Du Bellay, qui ne s'astreignent à respecter aucune règle préalable, des imitateurs, qui œuvrent en connaissance de cause, et très certainement un livre d'Amours à la main. La fixation du code et sa propagation sont toutefois rapides, et Scève lui-même ne dispose pas son recueil au hasard.«

50 Petrarca 2008, V. 1 ff., S. 313: »Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno,/ e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,/ e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui guinto/ da duo begli occhi, che legato m'anno [...]«

51 *Dizain* CXXIII [=CXIV], O.C. 69.

Scèves Text folgt auf das Eröffungsblem der Sequenz »Dido qui se brûle. *Douce la mort qui de deuil me délivre.*«<sup>52</sup> Bellenger wies für Scèves Imitatio vor allem darauf hin, dass er Petrarcas Affektvokabeln tilgt und durch die verdichtete Wiederholung der Temporalnomina das Verschlingende der Zeit intensiviert.<sup>53</sup> Reizvoll wäre im Weiteren ein Vergleich mit weiteren französischen Petrarkisten, so das »Malheureux l’an, le mois, le jour, l’heure et le point« aus Du Bellays *Regrets*.<sup>54</sup>

## Petrarca-Topographien

Im Anfangs- und Schlussgedicht seiner Sammlung stellt Scève klare Petrarca-referenzen heraus, wie u. a. Rigolot<sup>55</sup> gezeigt hat. Lori Walters hat die Doppelführung der mythologischen Figuren Apollo und Prometheus in der *Délie* als Konkurrenz zwischen den Dichtern Scève und Petrarca besprochen. Verschiedene Verbindungen bestehen demnach zwischen dem *dizain* LXXVII und anderen Schlüsselgedichten der Sammlung.<sup>56</sup> Rigolot hatte Scèves Ankündigung eigener »erreurs« als eigenständig-umformende Poetik (und nicht nur als Verweis auf Petrarcas »giovenile errore«) gedeutet.<sup>57</sup> Dass sich im Widerstreit der Interpretationen kaum allgemeine Deutungsübereinkünfte zu Scèves Petrarca-referenzen ausgebildet haben, ist auf den vielstimmigen Charakter dieser Texte zurückzuführen, die keine homogen-programmatische Dichtung sind:

There are no poetic texts of the French Renaissance which have generated as many divergent readings as Maurice Scève’s *Délie*. The *Délie* has been variously seen as neoplatonic or totally unplatonic, as petrarchan or unpetrarchan. Its fifty emblems or devices have given rise to endless debate as to their role in the text and as to the meaning (or lack of meaning) of their placement. A great deal of critical attention has been devoted to the relationship of the *Délie* to Petrarch’s *Rime* and while many allusions to this father (or mother) text have been revealed and discussed, the prevailing approach – an extremely fruitful one in my opinion – is to see the *Délie* as a rewriting, or a parody (or counter-song to use JoAnn DellaNeva’s terminology), of the Italian text.<sup>58</sup>

52 Zur Deutung, dass hier Dido mit dem liebenden Mann verknüpft wird, vgl. Garrison 1988, S. 144.

53 Vgl. Bellenger 2003, S. 62.

54 Du Bellay 1984, Nr. 25, Z.1 ff.

55 Vgl. u. a. das Scève-Kapitel in Rigolot 2002.

56 Vgl. Walters 1989.

57 Vgl. Rigolot 2002a.

58 Donaldson-Evans 1989, S. 5.

Bartoli hat Petrarcas Liebesunruhe als Wanderschaft dargestellt.<sup>59</sup> In der europäischen Poesie wurde nicht selten über konkrete Ansiedlung von Petrarcas abstrakten Landschaftstopoi eine Regionalisierung bzw. Nationalisierung der Liebesdichtung versucht. Für Scève ist nicht nur – wie bei Prometheus besprochen – mythologisch, sondern auch topographisch eine ambivalente Strategie zu konstatieren, Petrarca einerseits in der eigenen südfranzösischen Region neu wiederanzusiedeln und zugleich über die eigene Nachbarschaft mit dem Italiener zu rivalisieren. Die patriotische Vereinnahmung und das eigene Ringen um Autorität erzeugen feine Bildspannungen, wie im *dizain* CDXVII, in dem Scève Petrarca einen »toskanischen Apollo« nennt und ihn gleichzeitig mit der Rhône-Landschaft in Zusammenhang bringt:

Fleuve rongeant pour t'attiltrer le nom  
De la roideur en ton cours dangereuse,  
Mainte Riviere augmentant ton renom,  
Te fait courir mainte rive amoureuse,  
Baignant les piedz de celle terre heureuse,  
Ou ce Thuscan Apollo sa jeunesse  
Si bien forma, qu'a jamais sa vieillesse  
Verdoyera a toute eternité:  
Et ou Amour ma premiere liesse  
A desrobée a immortalité.<sup>60</sup>

Die Topographie des Rhôneetals wird zum symbolischen Raum petrarkistischer Genealogie: An der Rhône liegt nicht nur Petrarcas Avignon, sondern auch Scèves Lyon, und dieser Weg führt im zweiten Teil des Gedichts vom Dichter Petrarca auf den Dichter Scève, der damit eine poetische Hegemonie Frankreichs beansprucht. Wie das jambische Toben des Flusslaufs in Goethes Sonett *Mächtiges Überraschen*<sup>61</sup> wurde auch Scèves Gedicht auf den reißenden Alpenfluss in Petrarcas *Rapido fiume che d'alpestra vena* (*Canzoniere* Nr. CCIX) bezogen, zudem gilt laut Noyer-Weidner für die Lautkorrespondenz von ROD im *Rodanus rodens*:

Il »rapido fiume«, apostrofato qui, è il »Rodanus«, quel »Rodanus rodens omnia« o »cunta rodens Rodanus«, come si legge nelle opere latine del Petrarca. Con »rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi«, egli si riferisce qui esplicitamente a un'etimologia, o piuttosto pseudoetimologia, corrente nel Medioevo.<sup>62</sup>

59 Bartoli 1884, S. 246: »Ogni luogo lo attrista; corre da Avignone a Valchiusa; ritorna da Valchiusa a Avignone, parte per l'Italia, per la Germania, per l'Inghilterra; ma e nelle foreste dell'Ardenna, e navigando sul Po e sul Rodano, e dappertutto egli sogna e vuol lusingare sè stesso che la sua lontananza dispiaccia anche a Laura.«

60 CCCCXXVI [=CCCCXVII], O.C. 221.

61 Vgl. Jordan 2008, S. 150.

62 Noyer-Weidner 1993, S. 303.

In den Vogesen entspringend, mündet die Saône in Scèves Lyon in die Rhône. Diese entsprang ihrerseits im Wallis am Rhône-gletscher, fließt durch Lyon und Avignon und mündet in der Nähe von Arles unter Bildung eines Deltas ins Mittelmeer. Colemans Aufsatz zu einzelnen Bildern der *Délie* greift den *dizain* CCCXLVI<sup>63</sup> heraus, in dem eine rhetorische Frage die angededete Geliebte über das Bild der Vereinigung der beiden Flüsse Saône und Rhône überzeugen will:

N'apperçoy tu de l'Occident le Rhosne  
 Se destourner, et vers Midy courir,  
 Pour seulement se conjoindre a sa Saone,  
 Jusqu'à leur mer ou tous deux vont mourir? [...] <sup>64</sup>

Nach den abstrakten Argumenten der ersten sechs Zeilen des *dizain* wird die Liebesvereinigung im Naturbild der letzten vier Zeilen evident.<sup>65</sup> Aus dem Gesagten wird auch Scèves rivalisierende Überführung von Petrarcas Lorbeer-bildfeld ins Zypressengewächs des Wacholders (*Juniperus*) nachvollziehbar – der von der Forschung<sup>66</sup> oft biblischer bzw. mittelalterlicher als der klassische Lorbeer gedeutet wird. »Nostre Genevre ainsi donques vivra/ Non offensé d'aucun mortel Letharge.«<sup>67</sup> Mit dem Wacholder also, einem immergrünen Vorgänger von Du Bellays Olive, beschließt Scève seinen letzten *dizain*. Donaldson-Evans führt aus:

Finally, just as Petrarch and Laura's love was symbolized by the evergreen laurel, so Délie and her Lover will be immortalized through their own plant, the genevre or juniper bush. We may ask why Scève chose the juniper as symbol of their love. Ruth Mulhauser suggests that it is a further echo of Petrarch but according to her it is »on a less lofty plane. Not the laurel wreath of the gods, but the juniper. A low-growing evergreen will immortalize this very human love experience.« [...] So, the juniper, far from being a lowly bush suggesting the human nature of Scevian love, is rich in religious symbolism and perfectly translates the divine, Christian nature of the love the poet has attained and expressed through his canzoniere.<sup>68</sup>

Die heterogene Verknüpfung petrarkistischen Dichtens mit dem französischen Lyrikssystem, wie sie Maurice Scève leistet, ergänzt m. E. aus vorplejadischer

63 Vgl. Coleman 1964. Friedhelm Kemp bespricht das Sonett in Kemp 2002, Bd. 1, S. 178.

64 CCCXLVI, O.C. 185.

65 Regn hat auf Vellutellos Rhône-Lektüre hingewiesen, die Widersprüche bei Lauras Verortung auszuräumen versucht: Da die Flüsschen Lumergue und Colon ihr Heimatdorf Cabrières streifen, sei die Rhône figürlich zu lesen, als »habitualisierte Metonymie« (Regn 2004, S. 252) ihrer Heimatprovinz. Mit der metonymischen Kartographierung wird zugleich einer Allegorisierung der Sorgue und ihrer Quelle als eines Stroms dichterischer Rede widersprochen. Analoges äußert Millet über die Metonymien der Loire in Du Bellays *Olive* (Vgl. Millet 2004, S. 253–266, insbes. S. 264).

66 Z.B. Sieburth 2003, S. xxviii.

67 CCCCLVIII [=CCCCXLIX], O.C. 237.

68 Donaldson-Evans 1989, S. 13, darin: Mulhauser 1977, S. 65.

Perspektive Rainer Warnings Befunde<sup>69</sup> zu Ronsards polylogischer Aneignung lyrischer Sprachen: Warning interessiert sich anhand einer Variationsserie über Petrarca's *Solo e pensoso*<sup>70</sup> für ›petrarkistische Dialogizität‹, also für Ronsards Komplexitätssteigerungen u. a. durch Öffnung auf die volkstümliche Liebesprache Frankreichs, durch eine dialogische Konfrontation hoher und niederer Register, durch das Rivalisieren eines nationalsprachlich-französischen mit dem italienischen Modell und schließlich für eine topographische Konkretisierung Petrarca's:

Die abstrakte Einsamkeitslandschaft Petrarca's wird konkretisiert zu den geliebten Gefilden des Vendômois, der Gastine-Wald [...] entpuppt sich am Ende als Lorbeerlieferant, der Loir bekommt die Weihe der parnassischen Musenquelle, Cassandra die einer neuen Thalia [...] und Ronsard selbst schließlich die eines neuen Apoll.<sup>71</sup>

Warnings Analyse gilt nicht erst für Ronsard: Saulnier folgend, müssen wir von einem auf Scève gründenden ›pétrarquisme au second degré‹<sup>72</sup> in Frankreich sprechen, etwa bei Pontus de Tyards *Erreurs amoureuses* (1549–55) oder selbst in Jean de Tournes' Scève-Widmung seiner Lyoneser Petrarca-Buchausgabe, mit den angedeuteten Einschränkungen gleichwohl auch bei den Pléiade-Dichtern Ronsard und Du Bellay. Wie gezeigt, sucht die französische Renaissance ihre poetische Identität nicht nur am Königshof. So beginnt die nationale Dichtungsreform mit ihrem Bezug auf Francesco Petrarca früher und komplexer als mit dem Paukenschlag der *Brigade*. Die lange ausgebliebene Würdigung von Scèves Leistung hat nach Jones und van Ohlen mit der Widerständigkeit der *Délie* gegenüber einer poesie-ideologischen Vereinnahmung zu tun.<sup>73</sup>

Ohne hier Petrarca's Besteigung des Mont Ventoux weiter ausführen zu können, scheint es mir an dieser Stelle sinnvoll, im *dizain* CCCXXI [=CCCXXII] die Aporien eines urban-bürgerlichen Lyoneser Petrarkismus zu veranschaulichen. Zwar steht der Dichter in erhebender Betrachtung über dem Fluss und der Stadt, aber die Abgrenzung des lyrischen Subjekts vom Vulgären (dem ›Volk‹ in Naumanns Übersetzung, der ›dumpfen Menge‹ bei Kemp) ist eine durchaus fragile:

69 Vgl. die Gegenüberstellung der Petrarkismusbestimmungen bei Hempfer, Regn und Warning in Mager 2003, S. 15; Oster 1995, S. 40, Anm. 6.

70 Ronsard 1963, Sonette 154–161.

71 Warning 1987, insbes. S. 335.

72 Vgl. Saulnier 1948.

73 Jones 1977, S. 85: »For the reader of Scève the tension between the description of what we conventionally designate as a poetic language and the overall functioning of a particular poetic discourse generates a major interpretative problem. The power and density of a sequence like *Délie* resist total domestication into the history of the lyric, or the diffusion of Petrarchism, or the development of humanist ideology.«



Mont costoyant le Fleuve, & la Cité,  
 Perdant ma veue en longue prospective,  
 Combien m'as tu, mais combien incité  
 A vivre en toy vie contemplative?  
 Ou toutesfoys mon coeur par oeuvre active  
 Avec les yeulx leve au Ciel la pensée  
 Hors de soucy d'ire, & dueil dispensée  
 Pour admirer la paix, qui me tesmoingne  
 Celle vertu lassus recompensée,  
 Qui du Vulgaire, aumoins ce peu, m'esloingne.<sup>74</sup>

Scèves französische Spielart des Petrarkismus verbindet sich neben den genannten historischen und politischen Anspielungen mit naturwissenschaftlichen und mythologischen Verweisen, mit Latinismen, Wortspielen und hermetischer Esoterik. Die ›dialogische‹ (Warning) Widerständigkeit oder ›Polyphonie‹<sup>75</sup> von Scèves erstem französischen (Anti-)Canzoniere verdeutlicht grundlegende Probleme, über ein rivalisierendes Poesie-Modell wie den Petrarkismus den inneren kulturreflexiven Zusammenhalt Europas zu begründen. Die frühneuzeitliche Autorisierung des Nationaldichters führt Maurice Scève durchaus nicht in die politische Verantwortung,<sup>76</sup> sondern in die selbstgewählte

74 O.C. 218. Naumanns und Kemps Nachdichtungen unterscheiden sich m. E. in Satzbau und Stil: Während Naumanns spröde Hypotaxe eher der ›harten Epigrammatik‹ des nachmarotischen Dichters entspricht, verweist Kemps elegante Melodie auf den petrarkischen Ton der Pléiade: »Berg, hingestreckt entlang dem Strom, der Stadt,/ entführend meinen Blick in weite Sichten,/ wie sehr, ja wie sehr kam von dir der Rat,/ mein Leben zur Betrachtung dort zu richten,/ wohin ja doch mein Herz, im tät'gen Wirken,/ erhebt zum Himmel mit dem Blick das Denken,/ es von besorgtem Zorn und Schmerz ablenkend,/ den Frieden anzuschauen, der mir bekennt,/ dies Streben lasse droben sich beschenken,/ das von dem Volk, so wenig doch, mich trennt« (Übersetzung Naumann in Scève 1981, S. 40) – »Ob Stadt und Strom kühn hingeschwungner Gipfel,/ Wo fern der Blick sich in die Weite lenkt,/ wie ruh ich oft am Rande deiner Wipfel/ In der Betrachtung fromme Lust versenkt!! Indes mein Herz sich doch zum Werk bedenkt,/ Hebt mit den Augen sich der Geist nach oben,/ Dem aller Sorgen wüster Schwarm zerstoßen,/ Den Frieden lobend, der im Blauen wohnt:/ Dort wird mein hohes Streben einst belohnt,/ Das dumpfer Menge mich, wie wenig auch, enthoben« (Übersetzung Scève/ Kemp 1962, S. 52).

75 Fenoaltea 1975, S. 33: »The ›I‹ who speaks in the *Délie* thus has many voices, but they are all authentic, for they are valid elements of the complex human and poetic experience which the work defines. Through recognition of the polyphonic quality of the work, we gain new insight into Scève's uses of the many literary traditions at his disposal. Their tonality and color, their inherent characters or voices, communicate those aspects of experience which the poet found them most suited to express. Unlike many who preceded him and followed him, Scève relied little on direct quotation to establish literary affiliation, but his ties to tradition are varied and strong. We find in the *Délie* assimilation and imitation of a very particular type, and the interpenetration of literature and experience which results appears as a significant aspect of its intellectual, emotional, and spiritual journey.«

76 Vgl. auch Kennedy 2003, Kap. 6: »Illustrations of Taboo. Du Bellay, Héroët, Saint-Gelais, Scève«, S. 115 – 137.

Einsamkeit der ›vita contemplativa‹, die er im Dialog *La Saulsaye. Eglogue de la vie solitaire* noch einmal petrarkistisch, in Opposition von urbaner und arkadischer Existenz, in Wiederholung der südfranzösischen *Délie*-Topographie und in Anspielung nicht nur auf das »Solo e pensoso«-Sonett<sup>77</sup> bekräftigt:

Car le matin ie vois là, ou la Saone  
 Vient à se ioindre à son espoux le Rhosne,  
 Et le contraint à roidement courir  
 Iusqu'à la Mer, ou tous deux vont mourir.  
 Là ie me lave & les mains & la face:  
 Puis me contemple en l'eau par quelque espace  
 Couché sus l'herbe. Et quand ma soif m'altere,  
 l'espuise à coup de leur eau fresche & clere  
 Dens ma main creuse, & en beuvant leur prie,  
 Que tout ainsi, qu'à eux, Amour me rye:  
 Ou que leur eau de leur amour coupable  
 Puisse assoupir mon feu intolerable.  
 Et celà fait, je m'esbas par la plaine,  
 Ou çà, & là vagabond me pourmaine  
 Seul avec moy, qui de rien ne me chault.  
 Et à Mydi pour eviter le chauld  
 Tost ie me renge en la verte Saulsaye [...].<sup>78</sup>

## Bibliographie

- Alduy, C., *Politique des ›Amours‹. Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544–1560)* (Travaux d'humanisme et renaissance. 422), Genève 2007.
- Aynard, J., *Les poètes lyonnais précurseurs de la Pléiade*, Paris 1924.
- Balsamo, J., »François Ier, Clément Marot et les origines du pétrarquisme français (1533–1539)«, in: Balsamo, J. u. a. (Hg.), *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque* (Travaux d'humanisme et renaissance. 394), Genève 2004, S. 35–52.
- Bartoli, A., *Francesco Petrarca*, Firenze 1884.
- Baur, A., *Maurice Scève et la renaissance lyonnaise*, Paris 1906.
- Bellenger, Y., »La répétition dans la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle«, in: Malenfant, M.-C./ Vervacke, S. (Hg.), *Ecrire et conter: mélanges de rhétorique et d'histoire littéraire du XVI<sup>e</sup> siècle offerts à Jean-Claude Moisan* (Les collections de la République des lettres: symposium), Laval 2003, S. 53–68.
- Bellenger, Y., *Le jour dans la poésie française de la Renaissance*, Tübingen 1979.
- Bernsen, M., »Das Konzept politischer Herrschaft in der Dichtung Clément Marots«, in:

77 Hier nur indirekt, wörtlich dagegen im *dizain* CCCCXXIII: »Tousjours le long de ses rives prochaines/ Lieux escartez, lentement pas a pas/ Vois mesurant & les champs, & mes peines.« (O.C. 224).

78 Scève 1547, S. 8. (Vgl. O.C. 383).

- Föcking, M./ Huss, B. (Hg.), *Varietas und Ordo. Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock* (Text und Kontext. 18), Stuttgart 2003, S. 153 – 166.
- Borgstedt, T., *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Berlin 2009.
- Boucher, J., *Présence italienne à Lyon à la Renaissance. Du milieu du XV<sup>e</sup> à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Lyon 1994.
- Brink, C., *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien* (Kunstwissenschaftliche Studien. 91), Berlin 2000.
- Burke, P., *Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien* (Europa bauen), a. d. Engl. v. K. Kochmann, München 1998.
- Charpentier, F., »Chronologie des œuvres de Maurice Scève«, in: *Europe* (64, 691/692, nov./déc.) 1986, S. 150 f.
- Clément, M., »Un geste poétique et éditorial en 1536. Le Recueil de vers latins et vulgaires de plusieurs Poètes François, composés sur le trespas de feu Monsieur le Daulphin«, in: *Réforme, humanisme, renaissance* (62) 2006, S. 31 – 44.
- Coleman, D.G., »Images in Scève's ›Délie‹«, in: *Modern Language Review* (59:3, July) 1964, S. 375 – 386.
- DellaNeva, J., »Du Bellay: Reader of Scève, Reader of Petrarch«, in: *Romanic Review* (79:3, May) 1988, S. 401 – 411.
- Donaldson-Evans, L., »›Love Divine, all loves excelling‹. Biblical Intertextualities in Scève's ›Délie‹«, in: *French Forum* (14:1, January) 1989, S. 5 – 15.
- Du Bellay, J., *Regrets* [1553 – 57], *précédé de Les antiquités de Rome et suivi de La défense et illustration de la langue*, hrsg. v. S. de Sacy, Paris 1984.
- Dubois, C.G., *La poésie du XVI<sup>e</sup> siècle*, Bordeaux 1999.
- Fenoaltea, D., »Establishing Contrasts. An Aspect of Scève's Use of Petrarch's Poetry in the Delie«, in: *Studi Francesi* (19) 1975, S. 17 – 33.
- Fenoaltea, D., »The Polyphonic Quality of Scève's ›Délie‹«, in: *Symposium* (29:4) 1975, S. 330 – 344.
- Forster, L.W., *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge 1969.
- Friedrich, H., *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964.
- Garrison, J.D., »Love. Dido and Pietas in the Early Renaissance«, in: Garrison, J.D., *Pietas from Vergil to Dryden*, University Park 1988, S. 127 – 160.
- Giudici, E., »Scève paysagiste«, in: Giraud, Y. (Hg.), *Le Paysage à la Renaissance*, Fribourg 1988, S. 229 – 238.
- Griffith, R., »Some Uses of Petrarchan Imagery in Sixteenth-Century France«, in: *French Studies* XVIII (18:4, October) 1964, S. 311 – 320.
- Higman, F.M., *Piety and the People. Religious Printing in French, 1511 – 1551*, Aldershot 1996.
- Hunkeler, T., *Le vif du sens. Corps et poésie selon Maurice Scève* (Cahiers d'humanisme et renaissance. 66), Genf 2003.
- Jones, A.R./ Ohlen, H.B. van, »›Si doux, & attrayant subiect‹: Scève's ›Délie‹ and Four Modern Critics«, in: *Romanic Review* (68:2, March) 1977, S. 85 – 102.
- Jordan, K., »Ihr liebt und schreibt Sonette!« *Die Sonette Johann Wolfgang von Goethes* (Epistemata. Literaturwissenschaft. 643), Würzburg 2008.
- Joukovsky, F., *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néolatine du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève 1970.

- Kemp, F., *Das europäische Sonett* (Münchener Komparatistische Studien. 2), Bd. 1, Göttingen 2002.
- Kennedy, W.J., *The Site of Petrarchism. Early Modern National Sentiment in Italy, France, and England*, Baltimore 2003, S. 115 – 137.
- Ley, K., *Neuplatonische Poetik und nationale Wirklichkeit. Die Überwindung des Petrarchismus im Werk Du Bellays*, Heidelberg 1975.
- Lübke, W., *Geschichte der Renaissance Frankreichs*, Stuttgart 1868.
- Mager, B., *Imitatio im Wandel. Experiment und Innovation im Werk von Garcilaso de la Vega*, Tübingen 2003.
- Marek, H., »Die Ecole lyonnaise. Maurice Scève's ›Délie‹ [1544] und Louise Labé's ›Euvres [1555]«, in: Leeker, J. (Hg.), *Renaissance*, Tübingen 2003, S. 47 – 72.
- Martinon, P., »Le Dizain«, in: Martinon, P., *Les Strophes. Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance* [1912], Genève 1989, S. 367 – 412.
- Marot, C., *Les Epigrammes* [1538], hrsg. v. C.A. Mayer, London 1970, S. 1 – 18.
- Millet, O., »Du Bellay et Pétrarque, autour de L'Olive [1550]«, in: Balsamo, J. (Hg.), *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève 2004, S. 253 – 266.
- Mulhauser, R., *Maurice Scève*, Boston 1977.
- Mulhauser, R., »The Historic Allusion Poems in the ›Délie‹ of Maurice Scève«, in: *Symposium* (16:2, Summer) 1962, S. 136 – 143.
- Nash, J.C., *Pré-Pléiade Poetry*, Lexington 1985.
- Nonnenmacher, K., »Die Antwort der Form. Drei Korrespondenzgedichte von Orlandi und Cavalcanti«, in: Klinkert, T. (Hg.), *S'appropriier l'autre*, Berlin 2011 (im Druck).
- Noyer-Weidner, A., »Il nome di Laura nel Canzoniere petrarchesco. Intorno all'enigma onomastico del sonetto V ed alle sue funzioni poetiche«, in: Kablitz, A./ Schulz-Buschhaus, U. (Hg.), *Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König*, Tübingen 1993, S. 293 – 310.
- Oster, P., »Weibliche Bildfindung im Petrarkismus. Zur Anthropologie geschlechtsspezifischer Anschauungsformen bei Gaspara Stampa«, in: Behrens, R./ Galle, R. (Hg.), *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*, Würzburg 1995, S. 39 – 52.
- Perdrizet, P., *Ronsard et la réforme* [1902], Genève 1970.
- Petrarca, F., *De vita solitaria* [1346 – 56], Buch 1, hrsg. v. K.A.E. Enenkel, Leiden 1990.
- Petrarca, F., *Canzoniere* [ca. 1373 – 74], hrsg. v. M. Santagata, Milano 2008 (<sup>1</sup>1996).
- Preisendanz, K., »Arion«, in: *Der Kleine Pauly*, Bd. 1, Stuttgart 1964, Sp. 548 – 549.
- Raymond, M., *L'influence de Ronsard sur la Poésie française* [1927] (Bibliothèque littéraire de la Renaissance. 14/15), Genève 1993.
- Regn, G., »Kartographie der Liebe. Die Regionalkarte der Sorgue und die Autorität des Canzoniere im rinascimentalen Petrarca-Kommentar«, in: Regn, G., *Questo leggiadrisimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar* (Pluralisierung & Autorität. 6), Münster 2004, S. 233 – 262.
- Rigolot, F., *Poésie et Renaissance* (Points: Essais. 486), Paris 2002.
- Rigolot, F., *L'erreux de la Renaissance. Perspectives littéraires* (Etudes et essais sur la Renaissance. 30), Paris 2002. [2002a]
- Rocher, G. de, »The Curing Text. Maurice Scève's Delie as the ›Délie‹«, in: *Romanic Review* (78:1, January) 1987, S. 10 – 24.

- Ronsard, P., *Les Amours* [1584], hrsg. v. H. und C. Weber, Paris 1963.
- Ronsard, P., *Les Quatre Premiers Livres des Odes* [1550], *Au Lecteur*, in: *Œuvres Complètes*, hrsg. v. P. Laumonier, R. Lebègne, I. Silver, Paris, 1914–75.
- Sandy, G.N., *The Classical Heritage in France*, Leiden 2002.
- Saulnier, V.L., »Maurice Scève et l'épithaphe à Laure«, in: *Revue de littérature comparée* (24) 1950, S. 65–78.
- Saulnier, V.L., »Maurice Scève et Pontus de Tyard«, in: *Revue de littérature comparée* (22) 1948, S. 267–272.
- Saulnier, V.L., *Maurice Scève*, Genève 2003.
- Scève, M., *Saulsaye. Eglogue de la vie solitaire*, Lyon 1547.
- Scève, M., *Œuvres complètes*, hrsg. und komm. v. P. Quignard, Paris 1974.
- Scève, M., *Gedichte*. Übertr. a. d. Französischen und Nachwort von W. Naumann, Illustrationen von D. Naethe, Darmstadt 1981.
- Scève, M., *Délie, objet de plus haute vertu* [1544] (Collection poésie. 186), éd. prés., établie et annotée par F. Charpentier, Paris 1984.
- Scève, M., *Délie, objet de plus haute vertu* [1544] (Textes littéraires français. 563), éd. critique par G. Defaux, 2 Bde, Genève 2004.
- Scève, M./ Kemp, F., *Delie. Inbegriff höchster Tugend. Zehnteiler*. Übertr. v. F. Kemp, Frankfurt a.M. 1962.
- Schmidt, P.L., »Petrarca an Livius (fam. 24, 8)«, in: Fugmann, J. u. a. (Hg.), *Traditio latinatis. Studien zur Rezeption und Überlieferung der lateinischen Literatur*, Stuttgart 2000, S. 283–294.
- Schulz-Buschhaus, U., »Positionen Ronsards im ›Barock‹ der europäischen Renaissance-Lyrik. Am Beispiel von zwei Ikarus-Sonnetten«, in: *Romanistisches Jahrbuch* (48) 1997, S. 69–83.
- Sébillot, T., *Art poétique français*. Ed. critique par Félix Gaiffe, nouvelle éd. par Francis Goyet, Paris 1988.
- Sieburth, R., *Emblems of Desire. Selections from the »Délie« of Maurice Scève*, Philadelphia 2003.
- Sozzi, L., »La polémique anti-italienne en France au XVI<sup>e</sup> siècle«, in: *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino* (106) 1972, S. 99–190.
- Sturm-Maddox, S., »The French Petrarch«, in: Cervigni, D.S. (Hg.), *Petrarch and the European Lyric Tradition*, Chapel Hill 2004, S. 171–189.
- Taylor, A.W., »Between Surrey and Marot. Nicolas Bourbon and the Artful Translation of the Epigram«, in: *Translation and Literature* (15:1) 2006, S. 1–20.
- Vogel, S., *Kulturtransfer in der frühen Neuzeit. Die Vorworte der Lyoner Drucke des 16. Jahrhunderts* (Spätmittelalter und Reformation. N.R. 12), Tübingen 1999.
- Walters, L., »Un mythe fondamental de la ›Délie‹ – Maurice Scève – Prométhée«, in: *Romanic Review* (80:2, March) 1989, S. 172–184.
- Warning, R., »Petrarkistische Dialogizität am Beispiel Ronsards«, in: Stempel, W.-D./ Stierle, K. (Hg.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania* (Romanistisches Kolloquium. 4), München 1987, S. 327–358.



## Die produktive Rezeption des Petrarkismus in Portugal – Sá de Miranda und D. Manuel de Portugal

Der Petrarkismus kennt auf der Iberischen Halbinsel zwei Gründungsgeschichten. Die eine spielt in den Gärten der Alhambra im Jahr 1526. Anlässlich der Hochzeit Karls V. mit der portugiesischen Infantin soll der venezianische Gesandte Andrea Navagero dem Katalanen Juan Boscán anempfohlen haben, sich doch endlich in der neuen italienischen Dichtkunst zu üben. Boscán erzählt dies knapp in seinem poetologischen Brief an die Duquesa de Soma, in dem er programmatisch die Nachahmung der modernen italienischen Dichter propagiert und legitimiert:

[E]stado un día en Granada con el Navagero [...], tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia.<sup>1</sup>

Der vorbildliche und unsterbliche Meister des *verso nuevo* ist für Boscán Petrarca: »Petrarcha fue el primero que en aquella provincia le acabó de poner en su punto, y en éste se ha quedado y quedará, creo yo, para siempre.«<sup>2</sup> Der vorbildliche Nachfolger in Spanien hingegen ist der Freund Boscáns, Garcilaso de la Vega.

Die zweite Erzählung betrifft die Reise des mit 40 Jahren schon leicht betagten portugiesischen Adligen Francisco de Sá de Miranda, der sich nach dem Herrscherwechsel von D. Manuel I. zu D. João III. vom Hof abwandte und zunächst auf einen *grand tour* begab, der ihn 1521 – 1526 nach Italien und Spanien führte, wo er die neue Dichtkunst kennenlernte und mit nach Portugal brachte. Dort zog er sich fern vom Hof auf sein Landgut im hohen Norden Portugals zurück, heiratete und übte sich fortan in den neuen Metren.

Diese Sicht wurde zu Recht als »simplista«<sup>3</sup> bezeichnet; schon Jorge de Sena macht sich über diesen Topos der portugiesischen Literaturgeschichte lustig:

---

1 Boscán 1993, S. 231.

2 Boscán 1993, S. 233.

3 Marnoto 1997, S. 161.

É evidente que imaginar quaisquer formas, como a canção ou o soneto, viajando na bagagem de retorno de um poeta, entre outras recordações turísticas, para revolucionarem na pátria dele as modas e os usos, seria uma explicação só acessível a espíritos ingénuos.<sup>4</sup>

Denn die Aneignung des Petrarkismus vollzieht sich weniger biographisch als vielmehr intertextuell und interauktorial,<sup>5</sup> in einem anhaltenden Dialog der Dichter mit ihren Vorbildern über die rezeptive und produktive Lektüre sowie dem Dialog der Dichter untereinander im Rahmen eines gelehrten humanistischen Austauschs. Einen wesentlichen Anteil daran hat die lyrisch-poetologische Korrespondenz der Dichter untereinander, die, so unlängst Marcia Arruda Franco, wesentlich dazu beiträgt, die neue italienische und über Spanien vermittelte Dichtkunst in Portugal zu instituieren.<sup>6</sup> In diesem somit kollektiven Unterfangen spielt Sá de Miranda zweifellos die Schlüsselrolle, wenn auch der moderne Herausgeber der profanen Lyrik des D. Manuel de Portugal, Fernando de Sá Fardilha, diesen lange vergessenen Autor, wohl im Überschwang, aufzuwerten sucht und das Verhältnis zwischen Sá und Manuel, wenn auch mit Vorbehalten, im Anschluss an den frühen Camões-Kommentator Manuel de Faria e Sousa nicht ganz zu Recht in Analogie setzt zu Boscán und Garcilaso.<sup>7</sup>

Die portugiesischen Dichter benennen ihre Musterautoren. In seinem lyrischen Brief an António Pereira erinnert Sá de Miranda an die gemeinsamen Leseerfahrungen:

Liamos pelos amores  
Do bravo e furioso Orlando,  
E da Arcadia os bons pastores.  
Liamos os Assolanos  
De Bembo, engenho tam raro  
Nestes derradeiros anos,  
Cos pastores italianos  
Do bom velho Sannazaro.  
Liamos polo alto Lasso  
E seu amigo Boscão  
Honra d’Espanha que são,  
Ía me meu passo a passo  
Aos nossos que aqui não vão.<sup>8</sup>

4 Zit. nach Marnoto 1997, S. 161.

5 Zu diesem Begriff vgl. Schabert 1983.

6 Vgl. Franco 2010, S. 119 f.

7 Vgl. Fardilha 1991, S. XXVII f. Es erstaunt, dass die weltliche Lyrik D. Manuels erstmals überhaupt erst in dieser modernen Ausgabe publiziert wurde. Einzig die geistliche Lyrik erschien 1605, kurz vor seinem Tod.

8 Miranda 1989, S. 242; vgl. auch Marnoto 1997, S. 165 ff. und Navarrete 2000, S. 292 f.



Deutlich wird hier die breite Rezeption der italienischen Literatur mit den Hauptgenera des komischen *romanzo*, der Bukolik und des Liebestraktats, deutlich wird auch, dass in Portugal die Rezeption von Anfang an über die kastilische Vermittlung läuft. Ohne dass Petrarca explizit benannt wäre, ist er über seine prominenten Nachahmer Bembo, Garcilaso und Boscán gleichwohl mit im Spiel.<sup>9</sup> Zugleich inszeniert sich Sá als deren erster geduldiger und eigenständiger Nachahmer, während seine Landsleute diesen neuen Schritten noch nicht folgen.

Im Folgenden soll an einem beispielhaften Dialog eine Facette des Gründungsgeschehens nachgezeichnet werden, und zwar am Dialog zwischen D. Manuel de Portugal (ca. 1525–1606) und Francisco de Sá de Miranda (1481–1558). Dass dieses sich im Wesentlichen in der Auseinandersetzung mit der Ekloge vollzieht, die bekanntlich keine volkssprachliche Petrarkische Gattung ist,<sup>10</sup> entkräftet die Argumentation nicht; vielmehr zeigt dies, dass der ›Petrarkismus‹ als Dialog konkurrierender Liebessprachen von Anfang an in Portugal bereits inhaltlich (als »modelo di poesia«) zu Händen und vornehmlich sprachlich (als »modelo di lingua«<sup>11</sup>) anzueignen ist. Zudem verweist dies schon auf die erstaunliche Fortüne, die die Ekloge gerade in Portugal verzeichnet.<sup>12</sup>

Als Beispiel kann das folgende Gelegenheitsgedicht dienen:

*De d. M. de P. a Francisco de Sá mandando lhe uma egloga que fizera n'esta arte italiana.*

- 1 Soem ás vezes ser mais estimadas  
As palidas espigas, puramente  
Ofrecidas, que o ouro reluzente  
Descuberto por veas soterradas.

9 Die Stellung Petrarcas als Leitautor der portugiesischen Renaissance steht außer Frage. Raffiniert bringt dies Luís de Camões in seiner Hommage an Petrarca zum Ausdruck, die sich in seinen *Oitavas* »Quem pode ser no mundo tão quieto. A Dom António de Noronha, sobre o desconcerto do mundo« finden: »cantara-nos aquele que tão claro/ o fez o fogo da árvore Febeia,/ a qual ele, em estilo grande e raro/ louvando, o cristalino rio enfreia;/ tangerá-nos na frauta Sannazaro,/ ora nos montes, ora pela aldeia,/ passara celebrando o Tejo ufano/ o brando e doce Lasso castelhano« (Camões 1981, S. 209–218, insbes. S. 215, V.201 ff.). Während die späteren Musterautoren Sannazaro und Garcilaso direkt benannt werden, wird der unbestrittene Meister durch antonomastische Verhüllung als Sänger des apollinischen Lorbeerbaums (und damit metonymisch-paronomastisch der Laura) besonders hervorgehoben; die Präzisierung des Flusses als »cristalino Sorga« in der Ausgabe von 1598 gibt einen weiteren Hinweis auf Petrarca und seine zurückgezogene biographische Existenz in der französischen Provence.

10 Das aus zwölf Eklogen bestehende Petrarkische *Bucolicum Carmen* ist lateinisch verfasst.

11 Vgl. Hempfer 1987, S. 257.

12 Vgl. Bernardes 1988.

5 Por isso ante vos vão confiadas,  
 Rarissimo Francisco excelente,  
 A rudeza do estilo diferente  
 E estancias incultas, desordenadas.

10 O que brotou de si a natureza,  
 De arteficio nem de arte ajudada,  
 Colhido sem sazão, senhor, ofreço.

A vontade de vos seja estimada,  
 Que (em tam baixo tempo em que pureza,  
 Em que obras não há) deve ter preço.<sup>13</sup>

Das Sonett ist ein Geleitgedicht, das die Übersendung einer spezifischen Gabe, nämlich eines weiteren Gedichts, begleitet. Pragmatisch vollzieht es die Schenkungshandlung (»ofreço«, V.11), lobt den Adressaten (»Rarissimo Francisco excelente«, V.6) und bittet um freundliche Aufnahme (V.12). Zugleich präsentiert und kommentiert der Sprecher das übersandte Gedicht, wodurch das Sonett poetologischen Status erhält.

Der Text setzt ein mit einer allgemeinen Beobachtung, einer Sentenz, in welcher der manchmal größere Wert der Ähre gegenüber dem Gold behauptet wird. Mit dieser Opposition wird einerseits der gesellschaftliche Topos des Lobs des Landlebens gegenüber dem Hof<sup>14</sup> aufgenommen, zugleich aber auch ein dichtungstheoretisches Element eingebracht, das die Einfachheit des niederen Gegenstands und Stils dem schillernden Prunk des Hohen entgegensetzt. Mit den »espigas« ist metonymisch die übersandte Ekloge bezeichnet, die bekanntlich, wie die *rota Virgilio* lehrt, dem *genus humile* zugeordnet ist. Die *humilitas* betrifft dabei die ästhetische Qualität der Ekloge, die als loses Gebinde von »Ähren« ein Naturprodukt ist, ohne Kunstfertigkeit und Künstlichkeit (»De artificio nem de arte ajudada«, V.9). Die scheinbaren Mängel (»rudeza do estilo« [V.7], »estancias incultas, desordenadas« [V.8]) erweisen sich in diesem Licht als dem Natürlichen geschuldete Vorzüge; daher treten »die Ähren« zuversichtlich vor den Adressaten (V.5)<sup>15</sup>. Die *humilitas* betrifft aber auch die Haltung der Sprechinstanz gegenüber seinem Adressaten. In Einlösung der Eingangssentenz bittet der Schenkende, dass seine »vontade« (V.12), also sein Wille, seine Absicht und damit sein Dichtungsakt vom Adressaten geschätzt werden mögen, und begründet dies abschließend mit dem Hinweis darauf, dass gerade einer solch

13 Miranda 1989, S. 77. Fardilha weist in V.11 die Lesart »sem razão« aus (Portugal 1991, S. 27).

14 Vgl. hierzu den für die Zeit prototypischen Text *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* [1539] von Antonio de Guevara.

15 Die in der Ausgabe Fardilhas hier zu findende Lesart: »por isso, ante vós não confiadas« (Hervorhebung v. Vf.) ist offensichtlich ein Irrtum; vgl. Franco 2010, S. 121.

bescheidenen Unternehmung Wert zukommt in einer ›niederer‹ Zeit, in der es weder Reinheit noch Werke gibt.

Poetologische Diskussion und Zeitkritik greifen ineinander. Dem Materialismus und der Künstlichkeit des Hofes, der durch die sogenannten *Descobrimentos* angeheizten Goldgier wird natürliche Einfachheit und Reinheit entgegengesetzt. Mit der Abwertung des Hofes wird zugleich möglicherweise die dort produzierte Literatur abgelehnt (»obras não há«, V.14), wodurch dem eigenen Text aber gerade der Status einer solchen »obra« zugesprochen wird.

Das Sonett spielt mit Widersprüchen und Asymmetrien. Die binnenfiktionale *humilitas* des Sprechers findet textextern, zumindest was den sozialen Status anbetrifft, keine Entsprechung. Das Sonett stammt von D. Manuel de Portugal, der den höchsten Kreisen des portugiesischen Adels angehört – bereits sein Vater war Soldat und Dichter, in der für die Iberische Halbinsel der Zeit so typischen Verbindung von *armas* und *letras* – und Francisco de Sá deutlich höher gestellt ist. Als solcher ist er zudem dem so gescholtenen Hof sehr nahe und zweifellos zugehörig. Gleichwohl schmeichelt er Sá als hervorragendem Dichter und Kunstrichter; das Sonett wirbt damit um Anerkennung des Schreibenden als Dichter, es schält sich somit möglicherweise ein Verhältnis zwischen Meister und Schüler heraus. Dies wird in V.11 genauer konturiert, auch wenn hier, wie das für die vorwiegend mündlich und handschriftlich zirkulierende, oftmals erst posthum publizierte weltliche Lyrik der Renaissance generell gilt, unterschiedliche Fassungen existieren. In der Lesart »sem razão« wird nochmals der Bescheidenheitsgestus unterstrichen; viel aufschlussreicher ist aber die Lesart »sem sação«: Die Frucht der Natur wird gepflückt *hors saison*, zur Unzeit, nicht zur eigentlichen Erntezeit. Damit kommt Zeitlichkeit ins Spiel; Carolina de Michaëlis de Vasconcelos sieht daher in der vor der Zeit geernteten Ekloge einen der ersten Versuche auf portugiesischem Boden, die neue italienische Dichtkunst zu erproben:<sup>16</sup>

Deve ser um dos primeiros, se não o primeiro ensaio na maneira italiana. Não é possível fixar a época em que D. Manoel se relacionou com o nosso poeta e começou a escrever nos metros estrangeiros; o que não oferece duvida é que foi antes da primeira remessa de poesias ao príncipe [1551], e que D. Manoel deve ser contado no numero dos primeiros imitadores de Sá de Miranda.<sup>17</sup>

Auch der moderne Editor von D. Manuels weltlicher Lyrik, Fardilha, liest die Stelle in dieser Weise: »O autor sublinha ao facto de a sua égloga ser o primeiro resultado das tentativas para adaptar ao castelhano, por um poeta português, as novas formas literárias e solicita, por isso, a benevolente apreciação do desti-

16 Von daher verwundert es, dass Bernardes in seiner Untersuchung nicht näher auf diese Ekloge eingeht (1988, S. 131).

17 Vasconcelos 1989, S. 758.

natário.«<sup>18</sup> Mit Franco lässt sich freilich präzisieren, dass die Ekloge des Manuel de Portugal bereits die beiden frühen kastilischen Eklogen Sás, »Alejo« und die »Fábula do Mondego« zum Vorbild hat<sup>19</sup>; dies führt zu der These, dass er überbietend darauf antwortet und dadurch Sá seinerseits zu einer weiteren überbietenden Antwort herausfordert und anreizt.

Der portugiesische Hochadlige schreibt seine Ekloge<sup>20</sup> – wie übrigens die meisten seiner Gedichte – auf Kastilisch<sup>21</sup>, womit erneut Spanien als unverzichtbarer Mittler herausgestrichen ist.<sup>22</sup> Entgegen der Behauptung im Sonett, dass der Text »natürlich gewachsen« (V.9) sei, zeugt die Ekloge von Gattungsbewusstheit und Kunstfertigkeit. Sie gliedert sich gattungstypisch in mehrere Teile. Sie setzt ein mit einer *narratio*, in der erzählt wird, wie die drei Schäfer Medoro, Senucio und Diserto über einen besonderen Zugang (»un estraño/ Paso«, V.10) in ein angenehmlches Tal gelangen (V.1 – 37). Im Wechsel zur direkten Figurenrede fordert Senucio seine Gefährten auf zu singen, während er sie mit dem Dudelsack begleitet (V.38 – 44). Als erster singt Medoro (V.45 – 109), sodann, nach einer kurzen Erzählpassage (V.110 – 122), Diserto (V.122 – 186). Nun fordert Medoro Senucio auf, wie versprochen seinerseits zu singen (V.187 ff.), worauf dieser behauptet, allzu bewegt vom Gesang der Gefährten zu sein und daher kein eigenes Lied anstimmen zu können (V.190 – 208), und stattdessen das Lied des Montano vorträgt, den er heimlich belauscht hat (V.209 – 367). Die Ekloge schließt wiederum narrativ, wenn auch aufgrund des partiell korrupten Texts der Sachverhalt nicht ganz klar ist. Der Ort ist nunmehr der Tajo/Tejo (V.370), wo die Schmelzwasser in einem Widerspiel zwischen Bündelung und Zerstreuung die Felder überfluten und die Stimme des Schäfers im Wind vergeht.

Das Thema der Ekloge formuliert Senucio: »Amor, la soledad i el gran sosiego [...] / nos mueve i constringe/ A que neste lugar lo celebremos.« (V.38 ff.). Wie es

18 Fardilha 1991, S. XXIX.

19 Vgl. Franco 2010, S. 122 f.

20 Die wohl 381 Verse umfassende Ekloge (die Überlieferung ist gegen Textende leicht korrupt, es dürfte lediglich ein Vers fehlen) kann hier nicht abgedruckt werden; zitiert wird sie nach Miranda 1989, S. 616 ff.

21 Dies ist umso erstaunlicher, als D. Manuel nach dem dynastischen Wechsel 1580 aufgrund seiner Loyalität zum Prior do Crato bei Philipp II. in Ungnade gefallen ist und als »portugiesischer Nationalist« gilt (vgl. Martínez Torrejón 2002, S. 6).

22 Auch hierin folgt er Sá, der Navarrete zufolge gut zwei Drittel seiner lyrischen Produktion, darunter fast alle seine Eklogen, auf Kastilisch schreibt (vgl. Navarrete 2000, S. 301). Carvalho begründet die Wahl des Kastilischen als Sprache, die in Portugal aufgrund der dynastischen Verbindungen am Hof gesprochen wurde, mit der vorsorglichen Abwehr der zu erwartenden Widerstände: »Sabia [Sá de Miranda], no entanto, que iria encontrar muitos obstáculos, por isso, começou a usar as novas formas poéticas em castelhano, língua também usada na Corte, talvez por a achar mais adequada do que a nossa para o efeito, ou então porque os opositores achariam menos chocante a nova medida numa língua estrangeira, embora para os cortesãos o castelhano fosse língua franca.« (Carvalho 2001, S. 139).

der Ort schon metonymisch anzeigt, geht es explizit um die Feier der Liebe und implizit um die Dichtung, um *amor* und *canto*.

Der Weg der Schäfer führt über einen angedeuteten *locus horridus* (V.7 ff.) durch einen »estraño/ Paso« (V.10 f.) in den *locus amoenus* eines »ameno valle« (V.13). Dieser steht im Zeichen der Fülle und der Befriedigung, da die üppig fließende Quelle sich als Wasserfall über die Steine ergießt und deren Durst stillt. Der Topik des Lustorts gemäß<sup>23</sup> gibt es Schatten, reichen Blumenschmuck und Vogelgezwitscher. Dieses verweist deutlich auf den implizit metapoetischen Status des Orts als Ort der Produktion von Text und Gesang, der bereits durch den Lauf (»discurreria«, V.23) des Wassers eingeführt ist, eines Wassers, das sich spiegelbildlich zum Ende der Ekloge bereits im Widerspiel von Zerstreuung (»lloviendo de aquella altura estava«, V.18) und Bündelung (»Resumiendo se«, V.23) befindet. Was das Sonett verspricht (»O que brotou a natureza«), löst der Lustort ein: »el canto/ Que natura continuo alli cantava« (V.32 f.). Dass die Natur singt, ist möglicherweise eine Dimension ihrer »dulce estrañeza« (V.37); die Fremdheit, die besonders durch den Zeilensprung »estraño/ Paso« (V.10 f.) im Eingang betont wird, liegt aber autoreflexiv sicher auch in der fremden Sprache des Kastilischen und, mehr noch, im fremden Versmaß, in dem die ganze Passage kodiert ist: dem *endecasílabo*, also der ›fremden‹ *medida nova*. Der mehrdeutige *paso*, der nicht nur ›Durchgang‹, sondern auch ›Schritt‹ bedeutet, ist demnach deutlich metonymisch-metapoetisch lesbar als ›Fuß‹ und ›Versfuß‹. Damit lenkt D. Manuel die Aufmerksamkeit von vornherein auf die metrische Gestalt und setzt ein markantes *Imitatio*- und *Aemulatio*-Signal; denn er führt fort, was bei Sá angelegt ist: Dessen eine Musterekloge »Alejo« ist anfangs in der heimischen *medida velha*, der *redondilha maior* gehalten (in alter portugiesischer Zählung:<sup>24</sup> Achtsilber mit dem Reimschema abba) und wechselt dann programmatisch<sup>25</sup> in die *medida nova* des Elfsilbers in Verbindung mit jeweils einem siebensilbigen Kurzvers, also dem typischen Versmaß der petrarkistischen Kanzone; mit den neunzeiligen Strophen und dem Reimschema ABBA-aCDDC erfüllt er dabei deren minimale Anforderung.<sup>26</sup> Die andere Musterekloge, die »Fabula do Mondego«, verwendet bereits, und zwar beinahe durch-

23 Vgl. Curtius 1973, S. 202 ff.

24 Die portugiesische Metrik spiegelt in gewisser Weise die kulturellen Verhältnisse und Vorlieben. Im 16. und 17. Jahrhundert folgt die Silbenzählung den italienischen und spanischen Regeln (Zählung bis zur letzten Tonsilbe plus eins), ab dem frankophilen 19. Jahrhundert bis heute hingegen den französischen (Zählung bis zur letzten Tonsilbe); der spanische Elfsilber (*endecasílabo*) wird so zum portugiesischen Zehnsilber (*decassílabo*). Ich behalte im Folgenden die alte Zählung bei.

25 Navarrete spricht hier von »self-consciousness about the introduction of Italian cultural norms and verse forms to the Iberian Peninsula« (2000, S. 298).

26 Vgl. Baehr 1962, S. 251. Die Ekloge findet sich in Miranda 1989, S. 99–150, die Kanzenenstrophen S. 118–123.

gänglich, mit ABCBACcddeEFef eine deutlich raffiniertere Form der Kanzenstrophe.<sup>27</sup> D. Manuel steigert die metrische Fremdheit einerseits dadurch, dass er anfangs die seltene Form des reimlosen Elfsilbers verwendet, den er etwa auch in seinem »Canto em verso solto« benutzt<sup>28</sup> und den er, wie D. Carolina weiß, unmittelbar von Boscán bezieht.<sup>29</sup> Der Schüler D. Manuel überbietet damit in einem ersten Schritt metrisch seinen Meister, der als Importeur der neuen Metren in Portugal gilt, mit demjenigen, der dies bereits für Spanien muster-gültig vollzogen hat. In einem zweiten Schritt geht er insofern deutlich darüber hinaus, als er in seiner Ekloge nun geschickt, und zwar in gliedernder Weise, die Metren variiert und das Spektrum deutlich erweitert.

Wie so häufig in der Ekloge (vgl. etwa die dritte Ekloge Garcilasos) kodiert der *locus amoenus* somit ein poetologisches Programm. Die intradiegetischen Schäfer finden ihren Weg zu einer neuen, fremden Dichtung, ebenso wie der extratextuelle Autor.<sup>30</sup> Und diese Dichtung steht ganz im Zeichen der Liebe.

Der erste Sänger ist Medoro; sein Lied ist metrisch spezifiziert als petrarkistische Kanzone mit dem Reimschema abCabCcddeEDff, und seine Liebe ist gleichermaßen petrarkistisch akzentuiert: Er beklagt sein Liebesleid, von dem ihm allenfalls der Schlaf eine kurze und trügerische Pause verschafft (V.45 – 57); dieses resultiert aus der Liebe auf den ersten Blick (V.71 – 83) zu der schönen Filis (V.58 – 70), die sich aber der Liebeserklärung Medoros entzieht (V.93 ff.). Der liebeskranke Liebende, der nur noch auf seine Geliebte fixiert ist (V.81 – 83), weist die typische Melancholie auf (»tristeza«, V.47). Das Liebesbegehren wird frustriert durch die unzugängliche, abweisende Geliebte (»Tu brava condición«, V.99). Die somit deutlich aufgerufene petrarkistische Konzeption einer unerwiderten Liebe erfährt am Ende allerdings eine optimistische Wende, sie wird neuplatonisch aufgehoben: Während der Körper Liebesqualen erleidet (V.104), erfreut sich die Seele bereits der Erwartung der Lust der ewigen Anschauung der Schönheit (V.104 ff.).

In der narrativen Überleitungsstrophe (V.110 – 122), die nunmehr metrisch in der neuen Form der *terza rima* gehalten ist, wird zunächst die mitfühlende Natur thematisch und sodann Diserto eingeführt, dessen Liebesklagen anschwellen wie angestautes Wasser, das sich plötzlich und in Opposition zu den beglückenden Kaskaden der Eingangsquelle »con furor« (V.121) ergießt. Me-

27 Miranda 1989, S. 265 – 290. Die einzige Ausnahme von diesem metrischen Schema bildet der eingelegte Epitaph auf S. 288.

28 Portugal 1991, S. 76.

29 Vasconcelos 1989, S. 871.

30 Möglicherweise liegt in dieser poetologischen Eingangspassage eine Hommage an Petrarca vor, in dessen 1. Ekloge gleichfalls ein – freilich mühsames – Voranschreiten in unwegsamem Gelände parallelisiert wird mit einer dichterischen Suche, der »schwierigen literarischen Selbstfindung«; vgl. Czaplá 2005, S. 163 f.

trisch völlig homolog zur *canción* des Medoro, aber inhaltlich konträr dazu beklagt Diserto sein etwas anders geartetes Schicksal: Die grausame Silvia hat ihn verlassen. Vormalige Eintracht und Harmonie sind zerbrochen, »gosto«, »amor« und »alegria« (V.132) haben sich in Trauer verwandelt (V.162), der Sprecher steht im Zeichen all umfassender Privation, doch geblieben ist ihm zu doppeltem Schmerz einzig die unverbrüchlich treue Liebe zu ihr: »I haviendo me de todo despojado/ Dejaste me el amor que me tenias,/ Porque, cruel, huyendo/ Con doblado amor quede muriendo!« (V.171 ff.) Da Diserto seine Geliebte nicht vergessen kann, verfeinert er sich und löst sich auf in Weinen: »En llanto me destilo!« (V.183)<sup>31</sup>.

Nach diesem erneuten Beispiel frustrierter Liebe lädt Medoro Senucio ein, selbst zu singen; dieser singt vor Ergriffenheit aber kein eigenes Lied, sondern das des Montano und setzt damit einen optimistischen Kontrapunkt in der Liebeskonzeption, denn Montano vertraut darauf, dass seine Liebe zu Marfisa erwidert und ein glückliches Ende nehmen wird: »I como que estuviese confiado/ De ser amado d'aquella que amava,/ Dulce i blandamiente así cantava« (V.207 ff.). Neben dem dysphorischen Diserto und dem dysphorisch-euphorischen Medoro kommt damit eine euphorische Stimme in das Konzert der Liebe, die deutlich hedonistisch geprägt ist. Mit 159 Versen in 53 Strophen ist dieser Teil zudem der überproportional längste; metrisch markiert ist er durch die Verwendung der *terza rima*, dem »Charakter nach eine Form der hohen Dichtung«, die hier einmal mehr als »geläufiges Stilmittel der Kunstdichter« den »Kontrast zwischen leichtem Inhalt und anspruchsvoller Form«<sup>32</sup> inszeniert.

Im Einklang mit einem erneuten *locus amoenus* (V.210 – 230) steht die Natur im Zeichen von »plazer« (V.224, 230) und »alegria« (V.229). Anders als Diserto, der über den »fingido engaño« (V.186) der treulosen Silvia geklagt hatte, ist sich der Liebende hier sicher: »Contigo no se engaña el alma mía« (V.231). Er weiß (V.235), dass sie bereits, als Zeichen der sinnlichen Liebe, Myrtenkränze flicht, er weiß (V.237), dass auch sie an der *ausencia* (V.238), dem Getrenntsein leidet, und wähnt sich bereits im Besitz der »gloria« (V.240). Nunmehr malt er sich aus (»Parece, Marfisa, que ir te veo«, V.243), wie sie in Eintracht vereint sich gemeinsam den unendlichen und variierten Freuden der Liebe hingeben: »Los gustos de amor seran sin cuento/ I aun añadiremos inventando/ Curiosidades de sentimiento« (V.267 ff.), bei Tag und in der Nacht (V.288 ff.). Die dicht gesetzte laszive Liebeslust hat freilich ein Problem: Sie ist eine rein subjektive Projektion des Liebenden. Wie schon Senucio in seiner Einführung deutlich macht, ist

31 Möglicherweise klingt hier eine Referenz auf Garcilasos Sonett XI, »Hermosas ninfas«, an, wo der Sprecher den Tajonymphen bedeutet, dass er dabei ist, sich vor Liebesleid über seine Tränen in Wasser aufzulösen: »convertido en agua aquí llorando« (V.13) (Garcilaso de la Vega 1995, S. 26).

32 Baehr 1962, S. 164.



Montano zwar »confiado«, dass seine Liebe erwidert wird, doch Beweise dafür gibt es nicht (vgl. die abschließende, auffällig gesetzte figura etymologica »prueba«, V.366/ »aprueba«, V.368). Montano müsste selbst stutzig werden angesichts seiner Feststellung: »Sé que has de venir, mas no pareces« (V.623); anders als Montano denkt, will Marfisa vielleicht gar nicht kommen. Die laszive Liebeslust erweist sich in diesem Licht als Tagtraum, als prospektiv in die Zukunft geschobene Wunschphantasie (vgl. das rekurrente Tempus Futur ab V.255), deren Erfüllung nicht ratifiziert ist. Nahegelegt wird somit, dass auch der euphorische Montano in Bezug auf die Liebe einem, wenn auch *dulce* (V.209), *engaño* erliegt.

Die Ekloge löst das von Senucio (V.37 ff.) formulierte Programm ein: die Zelebration Amors. Dabei steht sie, wie die drei exemplarischen Schäferlieder zeigen, von Anfang an im Zeichen eines für die petrarkistische Liebesdichtung charakteristischen Diskurstypenspiels<sup>33</sup>, bei dem die drei zentralen Liebeskonzeptionen des Neuplatonismus, des Petrarkismus und des Hedonismus aufgenommen und gegeneinander gesetzt werden. Selbst das laszive Liebesbegehren ist dabei, in typisch petrarkistischer Manier, »zureichend verhüll[t]«<sup>34</sup> aufgrund mehrfacher Distanzierungs- und sogar Ironiesignale: Es wird in die Zukunft verschoben und es wird nicht vom Liebenden selbst, sondern als fremde, zitierte Rede von einem voyeuristisch und möglicherweise amüsiert lauschenden Senucio wiedergegeben. Die naiv-euphorische Sicht Montanos wird damit in ironische Distanz gesetzt. Der spielerische Charakter der gesamten Ekloge zeigt sich zudem in der auffälligen und ironischen Namensgebung. Zumindest zwei Namen sind aus der Literatur, näherhin aus Ariosts *Orlando furioso*, wohlbekannt: Medoro und Marfisa. Medoro ist dabei der dunkelhäutige Macho, der mit Angelica in der Weise beieinander ist, wie Montano es sich ausmalt; während die Figur des Hypotexts somit Laszivität signalisiert, ist der Medoro des Hypertexts ganz im Gegenteil ein petrarkistisch unerwidert bzw. sublimiert platonisch Liebender. Und Montano hat in diesem Licht möglicherweise von vornherein auf die falsche Frau gesetzt, denn die hypotextuelle Marfisa ist der Prototyp der *virgo bellatrix*.

In dieser Ekloge dient somit die Liebe als Spielmaterial für selbstbewusste Dichtung, die vor allem sprachlich, über die raffinierte metrische Gestaltung, ausgefaltet wird. In der italienischen *medida nova* der Elf- und Siebensilber inszeniert D. Manuel eine deutlich über Sá hinausgehende erstaunliche Varietät: den reimlosen Elfsilber zu Beginn, der seine Filiation zu Boscán und auch zu Garcilaso<sup>35</sup> bezeugt, die *canción petrarquista* für die ersten beiden Liebeslieder,

33 So die prägnante Formulierung von Hempfer 1993.

34 Regn 1987, S. 45. Hervorhebung im Original.

35 So in der »Epístola a Boscán«, vgl. Baehr 1962, S. 44.



die *terza rima* im dritten, und zudem, in dem Überleitungsgespräch zwischen Medoro und Senucio (V.188 – 209), eine spezifische Form des Binnenreims, die im Portugiesischen Kettenreim (*rima encadeada*) genannt wird<sup>36</sup> und die D. Manuel aus der zweiten Ekloge des Garcilaso und dieser wiederum von Sannazaro bezieht.<sup>37</sup> Der Bezug auf Garcilaso ist dabei sicherlich auch im Toponym des »Tajo« (V.313, 371) versteckt, den Garcilaso bekanntlich zum poetologischen Nationalfluss erhebt und der in einer weiteren *translatio* als Tejo dann in Portugal weiterfließt. In diesem Licht erweist sich die Ekloge als Manifest eines *training in poetic diction*<sup>38</sup>; D. Manuel führt vor, dass er die neuen, aus Italien über Spanien kommenden Liebesdiskurse und die neue Sprache der Liebe kennt und virtuos gegeneinander führen und zusammenbinden kann. Seine Neuerung indiziert er dabei dicht durch metapoetische Verweise, sowohl auf die »estrañeza« seines »fremden« dichterischen Wegs und Produkts als auch, durch die dicht gesetzte Metaphorik des Wasserlaufs, des *discurrir*, zwischen Zerstreung und Bündelung (»repartia«, V.20 vs. »Resumiendo se«, V.23; »Esparziendo se las hazes que ha juntado/ De todas las corrientes«, V.375 f.) als Hinweis auf seine mehrfachen intertextuellen Quellen, die er bündelt und zerstreut, deren »vozes« (V.379) er im Wettgesang der Schäfer zu neu- und fremdartigem Klingen bringt und im Wind wieder vergehen lässt: »Hasta las deshazer su movimiento« (V.381).

Mit seinen im Gestus der Bescheidenheit überreichten »espigas« inszeniert sich D. Manuel so als belesener und versierter Dichter der neuen Dichtkunst; zum einen dementiert er damit eindrucksvoll die Behauptung des Begleitsonetts, dass sie ein reines Naturprodukt seien, »De artificio nem de arte ajudada« (V.10); zum anderen legt er seinem Meister einen Text vor, mit dem er ihn sichtlich zu beeindrucken und zu überbieten sucht.

Sá de Miranda nimmt die Herausforderung, die in der Gabe steckt, selbstverständlich an.

## Soneto

Resposta de Francisco de Sá

- 1 Tantas mercês tam desacustumadas,  
 Como as servirei eu devidamente?  
 Farei o que ja fez um inocente,  
 Um rustico pastor d'antre as manadas,

36 Vgl. Vasconcelos 1989, S. 857.

37 »Diese italienische Art der *rima interior* erscheint in Spanien erstmals in der II. Égloga Garcilasos, wohl nach dem Vorbild Sannazaros.« (Baehr 1962, S. 42).

38 So die klassische Formulierung L.W. Forsters (1969, Kap. 2); vgl. auch Hempfer 1987, S. 268.

5 Que da augua ofereceu em mãos lavadas  
 A Xerxes: bebeu ele, e santamente  
 Jurou que não bebera tê o presente  
 Com tal sabor por copas de ouro obradas.

10 Senhor dom Manoel, se a crareza  
 D'um peito aberto, fe pura e lavada  
 Muito merece, muito vos mereço.

A pedraria vāmente estimada,  
 Os ricos cristalinos de Veneza  
 La se achão: eu ós meus palmos me meço.<sup>39</sup>

Sá bedankt sich für die Gnadenerweise, die ›ungewöhnlich‹ sind, zum einen wohl wegen der hohen sozialen Stellung des Schenkenden<sup>40</sup>, zum anderen wohl aber auch wegen der innovativen ästhetischen Faktur der Gabe. Er kündigt eine Gegengabe an, die er mit einem topischen Exemplum aus der Historie als bescheidene Geste ausweist und die, in höflicher Aufnahme der Eingangssentenz des D. Manuel, die Überlegenheit des rustikal Einfachen gegenüber dem Höfisch-Edlen beweist: Das aus der bloßen, sauberen Hand eines Schäfers darge-reichte Wasser schmeckt köstlicher als aus Goldpokalen (V.5 ff.). Nach dieser Asymmetrie, die Sá in die Stellung des ›rustico pastor inocente‹ (V.3 f.) und D. Manuel in die des Feldherrn Artaxerxes spielt, überführt Sá im ersten Terzett das Verhältnis in Symmetrie: Indem er die Offenheit, Klarheit und, wiederum in höflicher Aufnahme des vorherigen Sonetts (›puramente‹, V.2, ›pureza‹, V.13), die Reinheit seiner Brust betont, bekräftigt er, der Würdigung des Adressaten wert zu sein (›muito vos mereço‹, V.11). Im letzten Terzett wird nochmals die Wertlosigkeit des höfischen Luxus betont und dagegengesetzt der stolze, selbstbewusste Eigenwert des Sá: ›eu ós meus palmos me meço‹ (V.14); dies ist eine deutliche Spitze in der Rivalität der beiden Autoren, da sich Sá selbst zum Richter seiner eigenen Produktion setzt. Das somit zwischen Bescheidenheit und Auftrumpfen changierende Danksonett signalisiert seine höfliche Ehrerbietung über lexikalische Entsprechungen hinaus zudem metrisch, indem es die Reime des Schenkungs-sonetts identisch reproduziert, eine Geste, die im Paratext

39 Miranda 1989, S. 77 f.

40 D. Manuel de Portugal ist vor allen Dingen ein großzügiger Mäzen, wie u. a. die ihm gewidmete Lobode ›A quem darão de Pindo as moradoras‹ des im Gegensatz zu Sá de Miranda unbemittelten Camões bezeugt: ›Por Mecenas a vós celebros e tenho;/ e sacro o nome vosso/ farei, se alguma cousa em verso posso.‹ (Camões 1981, S. 127 ff., insbes. S. 127, V.26 ff.). Die Ode gipfelt im Versprechen ewigen Nachruhms: ›e enquanto produzir o Tejo e o Douro/ peitos de Marte e Febo crespo e louro,/ tereis glória imortal,/ Senhor Dom Manuel de Portugal.‹ (ebd., S. 128, V.60 ff.).

des Manuskripts übrigens fälschlicherweise als von Petrarca bezogen ausgewiesen ist.<sup>41</sup>

Doch darin erschöpft sich der Dank nicht, denn Sá überreicht eine Gegengabe, die überaus lange, 510 Verse umfassende Ekloge »Encantamento«, auf die abschließend selektiv – vorwiegend am Beispiel des *exordium* – in zweierlei Hinsicht eingegangen werden soll: im Bezug auf den humanistischen Dialog der Dichterrivalen und -kollegen und im Bezug auf die Feier der Liebe.

### Egloga Encantamento

#### A D. Manuel de Portugal

- 1        Filho d'aquele nobre e valeroso  
           Conde, mais junto á casa alta real,  
           Abastára dizer do Vimioso,  
           Senhor dom Manuel de Portugal,
- 5        Lume do paço, das musas mimoso,  
           Que certo vos darão fama immortal:  
           Quando homem cuida que no cabo estais,  
           Tornando olhos a vos, por vos passais.
- Em que vos servirei ca d'este monte?
- 10       Uma mercé, na terra pouco usada,  
           Tanto em outra aqui logo de fronte,  
           Aquela egloga vossa me foi dada,  
           Eoncostado jazendo á minha fonte.  
           De versos estrangeiros variada,
- 15       Parecia que andava a colher flores  
           Coas musas, coas graças, cos amores.
- Então, tornando em mim, disse comigo:  
           – Certamente eu trazia errada a conta,  
           Que inda ha quem nos renove o tempo antigo
- 20       De que tanto se escreve e tanto conta.  
           Agora me reprendo e me castigo,  
           Fazia á nossa Lusitania afronta:  
           Cuidei que sô buscava prata e ouro!  
           Buscastes me no meu escondedouro!
- 25       Andando após a paga, houve aos sisos  
           Gram medo (que o confesso) e ums pontosos  
           De rostos carregados e dums risos  
           Sardonios ou, mais claro, maliciosos.  
           Quem tantos tentos, quem tantos avisos

41 Vgl. Vasconcelos 1989, S. 759.

- 30      Terá que empare os golpes perigosos,  
 E acostumado ora entre pastores?  
 Que vos venhão cantando os seus amores!
- Querem vos por senhor, não por juiz.  
 Rigores a de parte, que são dignos
- 35      De perdão os começos. Ja que fiz  
 Aberta aos bons cantares peregrinos,  
*Fiz o que pude*, como por si diz  
 Aquele, um sô dos liricos latinos.  
 Provemos ja esta nossa linguagem
- 40      E, ao dar da vela ao vento: boa viagem!<sup>42</sup>

Dieses *exordium* hat metapoetischen Charakter. Zunächst wird D. Manuel als Hochadliger am Königshof und als von den Musen verwöhnter Dichter gelobt (»lume do paço, das Musas mimoso«, V.5). Sodann wird nochmals überlegt, wie für die Gabe der Ekloge angemessen zu danken sei. Diese wird dabei charakterisiert als »de versos estrangeiros variada« (V.14), d. h. sowohl die sprachliche Gestaltung im Kastilischen als auch die metrische Virtuosität werden hier explizit benannt. Diese Vorlage des D. Manuel überbietet Sá nun seinerseits mit seiner Dankekloge: er schreibt sie nunmehr auf Portugiesisch, und diese dürfte tatsächlich die erste portugiesische Ekloge in den neuen Metren sein<sup>43</sup>, und er setzt auf die metrische Vielfalt D. Manuels noch eines darauf, indem er selbst sein *exordium* in der *ottava rima*, der *oitava* gestaltet. Er beschreibt auch seine Empfangs- und möglicherweise Lesesituation: »Encostado jazendo á minha fonte« (V.13), also wohl in der freien Natur, wiederum am Wasser, oder aber, wenn man die *fonte* metaphorisch liest, in der Bibliothek, in der der Quell des Wissens sprudelt. In einem literarhistorisch aufschlussreichen Selbstgespräch korrigiert er sodann seine falsche Meinung über das zeitgenössische Literaturschaffen in Portugal. D. Manuels Ekloge sei der Beweis dafür, »qu'inda ha quem nos renove o tempo antigo,/ De que tanto se escreve e tanto conta« (V.19 f.); er wird somit gelobt als ein dringend erwarteter Renovator der »alten Zeit«. Sá ist erfreut, dass Lusitanien eben nicht nur in Übersee nach Gold und Silber (V.23) sucht, sondern dass D. Manuel Sá in seinem »escondedouro« (V.24) sucht, also in seinem abgelegenen, weit vom Hof entfernten Landgut der Quinta da Tapada. Damit wird erneut die Opposition zwischen Hof und Land, Prunk und Bescheidenheit eingebracht, die zudem mit der Opposition Suche nach materiellen Reichtümern vs. Suche nach einer neuen Art der Dichtung korreliert ist. Diese neue Dichtung ist Schäferliebesdichtung, und Sá stellt seinen eigenen Beitrag dazu nun dem D. Manuel vor: »Que vos venham cantando os seus amores.«

42 Miranda 1989, S. 475 f.

43 »[...] a sua resposta é o primeiro ensaio de uma Egloga ao modo italiano, escrita em portuguez«; Vasconcelos 1989, S. 856 (Hervorhebung im Original).

(V.32). Die Neuartigkeit, der Innovationscharakter wird über eine erneute Bescheidenheitsgeste betont: D. Manuel möge die Dichtung nicht allzu kritisch aufnehmen, »que são dignos/ De perdão os começos« (V.34 f.). Die Schäfer des Sá sind damit ›Anfänger‹, die sich ihrerseits in der neuen Dichtung üben, und zwar auf Portugiesisch. Dieser bedeutsame Wechsel im sprachlichen Kode wird nun abschließend, im interauktorialen Rekurs auf Horaz, der die griechischen Metren in die lateinische Dichtung eingeführt hat, eigens hervorgehoben; auch Sá knüpft an die »bons cantares peregrinos« (V.36), also die sowohl fremdsprachliche als auch fremdartige und ästhetisch reizvolle Dichtung an und macht sie in der eigenen Sprache heimisch. Diese *imitatio* und *translatio* wird, in Aufnahme der Schifffahrtsmetaphorik, als abenteuerliche, risiko- und chancenreiche Erprobung der Sprache profiliert: »Provemos ja esta nossa linguagem/ E, ao dar da vela ao vento: boa viagem!« (V.39 f.).

Dieses Programm führt die Ekloge sodann aus; Sá stellt seinerseits unter Beweis, dass er die neue Sprache der Liebe sowohl inhaltlich als auch metrisch virtuos beherrscht. Abschließend sei, als Ausweis der *aemulatio* der Vorlage des D. Manuel, ein prägnantes Beispiel angeführt, die poetologische Tadelrede der Inês. Inês schildet die ihre Liebe klagenden Schäfer:

Tambem vosoutros todos vos queixais  
(Como ja disse) muito; e mais costume  
Parece que rezão que ora tenhais.

275 Cada um se chama facha ardente, e lume,  
E fragua onde se prova sua fineza;  
E d'estes tais queixume apos queixume.

280 Quisera nos amores mais simpreza,  
Ou digo que os quisera mais singelos  
E mais dissimulada esta tristeza.

Não os queria assi tam amarelos,  
Nem tam achadiços: este geme,  
D'estoutro chorão os seus olhos belos,

285 Outro por julho e por agosto treme,  
Arde em dezembro, foge a claridade,  
Sospeitoso de si mesmo se teme.<sup>44</sup>

Kritisiert wird hier der petrarkistische Diskurs, vor allem mit seinen stilistischen Merkmalen der Antithese und des Oxymorons sowie der topischen Charakterisierung der männlichen Liebenden als schwächliche und endlos klagende Liebeskranke. In metadiskursiver Stoßrichtung wird die petrarkisti-

44 Miranda 1989, S. 488.

sche Liebessprache bereits als pure Konvention bloßgelegt: Sie ist schon mechanisierter »costume«, keine »rezão«, ihr mangelt stilistische Einfachheit (»simplreza«) und individuelle Aufrichtigkeit (»os quisera mais singelos«). Gefordert wird somit eine neue Liebessprache, die nun freilich auch nicht ganz ohne Fiktion auskommt (»mais dissimulada esta tristeza«), eine Forderung, der die portugiesischen Petrarkisten in der Folge in ihren poetischen Diskurstypenspielen im Dialog mit den alten Meistern und im Dialog mit den eigenen Kollegen unausgesetzt nachkommen, indem sie ingeniös variierte Konventionen und fingierte authentische Emotionen immer wieder neu ausspielen.

Der poetische Dialog der beiden Dichter erlaubt somit einen exemplarischen Einblick in den komplexen Prozess der Instituierung des petrarkistischen *modello di poesia* und *modello di lingua* in Portugal. Dieser verläuft intertextuell und interauktorial über die Aneignung ›fremder‹ modellhafter Rede, deren (italienische) Fremdheit über das fremde Kastilische einerseits erhalten und doch zugleich abgebaut wird und schließlich auch in die eigene portugiesische Sprache mündet. Das Gründungsgeschehen des Petrarkismus auf der Iberischen Halbinsel erweist sich so als unausgesetztes *training in poetic diction*, bei dem sich die Autoren gegenseitig stimulieren und in Wettstreit zueinander treten. Charakteristisch für die portugiesische Lyrik des 16. Jahrhunderts ist dabei, dass die Sprachen grundsätzlich vielfältiger bleiben als beim iberischen Nachbarn; denn sie ist nicht nur durch einen durchgehenden Bilinguismus geprägt<sup>45</sup>, bei dem die Dichter zwischen Portugiesisch und Kastilisch problemlos wechseln können, sondern sie hält zudem auch weiterhin fest an der ureigenen heimischen Tradition der *medida velha*, mit der die Liebesdichter in einem weiteren Diskurstypenspiel dem Petrarkismus lustvoll trotzen, wie sich besonders in Camões' in *redondilhas maiores* gehaltenem Lob der schwarzhaarigen Bárbara zeigt, dem programmatischen Gegenpart zur blonden Laura.<sup>46</sup>

## Bibliographie

- Baehr, R., *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage* (Sammlung kurzer Lehrbücher der romanischen Sprachen und Literaturen. 16), Tübingen 1962.
- Bernardes, J.A. Cardoso, *O bucolismo português. A égloga do renascimento e do maneirismo*, Coimbra 1988.
- Boscán, J., *Las obras de Boscán. De nuevo puestos al día y repartidos en tres libros* [1543], hrsg. v. C. Clavería (LHU. 23), Barcelona 1993 (1991).

45 Vgl. Castro 2002.

46 »Pretos os cabelos,/ onde o povo vão/ perde opinião/ que os louros são belos.« (Camões 1986, S. 242, V.21 ff.).

- Camões, L. de, *Lírica Completa I* [1595/1598] (Biblioteca de autores portugueses), hrsg. v. M. de Lurdes Saraiva, Lisboa 1986 (1980).
- Camões, L. de, *Lírica Completa III* [1595/1598] (Biblioteca de autores portugueses), hrsg. v. M. de Lurdes Saraiva, Lisboa 1981.
- Carvalho, J.S., »A Renovação Lírica. Sá de Miranda«, in: Carvalho, J.S. (Hg.), *História da Literatura Portuguesa*, Bd. 2, Lisboa 2001, S. 135–173.
- Castro, I., »Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais«, in: Martínez Torrejón, J. (Hg.), *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane* (Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian. 44), Lisboa/ Paris 2002, S. 11–23.
- Czapla, B., »Petarcas »Katabasis« zu den Dichtern der Antike in der 10. Ekloge seines *Bucolicum Carmen*«, in: Auhagen, U./ Faller, S./ Hurka, F. (Hg.), *Petrarca und die römische Literatur. Das V. Freiburger Neulateinische Symposium*. (NeoLatina. 9), Tübingen 2005, S. 157–175.
- Curtius, E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/ Tübingen, 1973 (1948).
- Fardilha, L.F. de Sá, »Introdução«, in: M. de Portugal, *Poesia I. Profana*, hrsg. v. Sá Fardilha, Porto 1991, S. XI–XLV.
- Forster, L.W., *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge 1969.
- Franco, M.A., »Os primeiros cultores da maneira italiana em Portugal«, in: *Abril. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF* (3) 2010, S. 117–132.
- Hempfer, K.W., »Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand«, in: Stempel, W.-D./ Stierle, K. (Hg.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania* (Romanistisches Kolloquium. 4), München 1987, S. 253–277.
- Hempfer, K.W., »Shakespeares *Sonnets*: Inszenierte Alterität als Diskurstypenspiel«, in: Mehl, D./ Weiß, W. (Hg.), *Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven. Ein Symposium* (Studien zur englischen Literatur. 5), Münster/ Hamburg 1993, S. 168–205.
- Marnoto, R., *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra 1997.
- Martínez Torrejón, J., »Prologue«, in: Martínez Torrejón, J. (Hg.), *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane* (Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian. 44), Lisboa/ Paris 2002, S. 3–10.
- Miranda, F. de Sá de, *Poesias* [1595], hrsg. v. C.M. de Vasconcelos. Reprodução em fac-simile do exemplar com data de 1885 da Biblioteca Nacional, Lisboa 1989.
- Navarrete, I., »Francisco Sá de Miranda, Garcilaso de la Vega, and the Transfer of Italian Poetic Forms to Portugal and Spain«, in: *Viator* (31) 2000, S. 291–309.
- Portugal, M. de, *Poesia I. Profana*, hrsg. v. L.F. de Sá Fardilha, Porto 1991.
- Regn, G., *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur parte prima der Rime* [1591/ 92] (Romanica Monacensia. 25), Tübingen 1987.
- Schabert, I., »Interauktorialität«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (57) 1983, S. 679–701.
- Vasconcelos, C.M. de, »Notas«, in: F. de Sá de Miranda, *Poesias* [1595], hrsg. v. C.M. de Vasconcelos. Reprodução em fac-simile do exemplar com data de 1885 da Biblioteca Nacional, Lisboa 1989, S. 737–887.
- Vega, G. de la, *Obra poética y textos en prosa* [1543] (Clásicos y modernos. 18), hrsg. v. B. Morros, Barcelona 1995.





## Petrarkismus und Tragödie

Grundsätzliche Vorbedingung für die europaweite Wirkung des Petrarkismus ist die Basis einer *lingua franca*, die aus einem produktiven Rückgriff auf Petrarca's Texte (insbes. auf die italienischsprachige Lyrik) entwickelt wurde.<sup>1</sup> Die ›petrarkistische Allgemeinsprache für Europa‹ konnte sich nur deswegen als so effizient erweisen, weil früh im 16. Jahrhundert von Pietro Bembo der erfolgreiche Versuch unternommen wurde, Petrarca's Diktion als normatives Vorbild für die Abfassung von versifizierten Texten aller Art festzuschreiben. Die damit vorgegebene Standardisierung dieser Diktion, zunächst in Italien, hat als Katalysator im Bereich der Lyrik in den europäischen Nationalliteraturen enorme Resultate gezeitigt. Für andere literarische Genera, die in Versen verfasst sind, ist allerdings das Diktat Bembo's schon in Italien ein erhebliches Problem. Dies gilt nicht zuletzt für die Tragödie. Dass im Sinne des bembistischen Programms Petrarca auch hier exklusiver Musterautor sein müsste, birgt für die Herausbildung einer Tragödie im *volgare* unübersehbare Probleme, die sich in anderen Nationalliteraturen unter neuen Vorzeichen fortsetzen. Der hier vorgelegte Beitrag zeigt am Beispiel der Tragödie in Italien und Frankreich, wie der Petrarkismus die Herausbildung der frühneuzeitlichen Gattungen erheblich bestimmt, wie dies aber mit deutlichen theoretischen und praktischen Verwerfungen einhergehen kann – Verwerfungen, die die Bedeutung des Petrarkismus für die Physiognomie der europäischen Literatur nur umso nachdrücklicher unterstreichen.

In der berühmten Tragödiendefinition im sechsten Kapitel der *Poetik* (1449b) hält Aristoteles unter anderem als Merkmal der Tragödie fest, sie sei ἡδυσμένῳ λόγῳ verfasst. Dies wird in den heute gängigen Übersetzungen der *Poetik* verschieden interpretiert: So übersetzt Manfred Fuhrmann, die Tragödie sei »in anziehend geformter Sprache«<sup>2</sup> gehalten, während es bei Arbogast Schmitt »in

---

1 Vgl. dazu Beitrag Bernsen in diesem Band.

2 Aristoteles 1994, S. 19.

kunstgemäß geformter Sprache«<sup>3</sup> heißt. Die Tatsache, dass die eine Interpretation einen rezeptionsästhetischen, die andere einen produktionsästhetischen Akzent setzt, weist auf die Interpretationsbedürftigkeit des aristotelischen Diktums über den Tragödienstil hin. In der Tat fand offenbar schon Aristoteles selbst, seine Formulierung müsse näher erläutert werden. So ergänzt er unmittelbar im Anschluss an die eigentliche Tragödiendefinition gerade diese Formulierung folgendermaßen:

Ich meine mit kunstgemäß geformter Sprache eine Sprache, die Rhythmus und musikalische Gestaltung und Melodie (ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος) hat, mit der gesonderten Verwendung der Medien aber, dass einiges nur in Sprechversen ausgeführt wird, anderes wieder in Liedform.<sup>4</sup>

Ungeachtet der Tatsache, dass auch diese Passage textkritisch und semantisch umstritten ist,<sup>5</sup> dürfte doch deutlich sein, dass Aristoteles hier einen Unterschied macht zwischen sprachlich-metrisch (διὰ μέτρων) gestalteten Sprechversen und sprachlich-metrisch-musikalisch (διὰ μέλους) gestalteten »lyrischen Partien (Chorliedern, Arien, Wechselgesängen)«.<sup>6</sup>

Ein »lyrisches« Element ist mithin bereits in der Antike mit der Tragödie relationiert, wobei Aristoteles lyrische Partien nur in einzelnen Segmenten der Tragödie festmachen und somit eine *tragische* von einer im engeren Sinne *lyrischen* Diktion relativ klar scheiden würde. Anders stellt sich das aus mehrererlei Gründen in der Aristotelesauslegung, in der Stildebatte und der Tragödientheorie des Cinquecento dar. Im Anschluss an die lateinische Übersetzung der *Poetik* durch Alessandro de' Pazzi (1536)<sup>7</sup> geben die Kommentatoren des Textes ἡδυσμένῳ λόγῳ (bezogen auf die Tragödie als Ganzes) häufig mit »sermone suavi« wieder.<sup>8</sup> Sie verwenden damit einen Terminus, der für das poetologische

3 Aristoteles 2008, S. 9.

4 Aristoteles 2008, S. 9.

5 Die Ausgabe von Fuhrmann folgt dem kritischen Text von Rudolf Kassel (Oxford 1965, Clarendon Press) und streicht das letzte Glied des oben im Original zitierten Trikolons, »καὶ μέλος«, übersetzt dafür aber ἁρμονίαν mit »Melodie«, so dass die beiden Kennzeichen der »anziehend geformten« Tragödiensprache hier »Rhythmus« und »Melodie« sind. Schmitt dagegen stellt das Trikolon wieder her (vgl. dort S. XXVII zu *Poetik* 1449b29) und fasst ἁρμονία als »musikalische Gestaltung«, μέλος dagegen als »Melodie«.

6 Aristoteles 2008, S. 327. Vgl. dort den Kontext und siehe den griechischen Text bei Aristoteles 1994, S. 18.

7 Der entscheidende Passus ist zitiert bei Weinberg 1961/1974, Bd. 1, S. 372 (»sermone suavi«). Erkennbar möchte Pazzi hier der Etymologie von ἡδυσμένος aus ἡδύς (»süß, angenehm«) gerecht werden. Bei Giorgio Valla hatte es 1498 noch geheißsen »iucunda oratione«, was Valla im folgenden aber ergänzt durch die Bestimmung der Tragödiendiktion mittels der Prädikate »suavis« und »oblectabilis« (ausführlich zitiert ebd.).

8 Vgl. etwa Robortello 1548/1968, S. 52, 55; Maggi/ Lombardi 1550/1969, S. 96 f., S. 99 f.; Riccoboni 1587/1970, S. 7 (Übersetzung), S. 29 f. (Paraphrase, dort: »suavi sermone, qui fiat suavis, & iucundus«). Auch in die allgemeine poetologische Diskussion des Cinquecento

Denken der Renaissance<sup>9</sup> signalhaft von einer hohen, erhabenen Stillage wegweist und sich eher auf einen *lyrischen* Stil der mittleren – oder gar unteren – Lage<sup>10</sup> beziehen ließe. Damit ist das Merkmal eines *süßen Lyrischen* tendenziell von der Bindung an einzelne Abschnitte der Tragödiensyntax (jene Chorlieder, Arien und Wechselgesänge) entkoppelt und auf die sprachliche Verfasstheit der Tragödie insgesamt projiziert. Beispielhaft lässt sich hier der frühe Kommentar von Maggi und Lombardi anführen. Den beiden Interpreten ist durchaus klar, dass bei Aristoteles die Tragödie segmentiert und hinsichtlich des Medieneinsatzes differenziert betrachtet wird: So fassen sie den Begriff μέλος als Verweis auf die »chori cantus« (Chorlieder) der Tragödie auf.<sup>11</sup> Für Maggi und Lombardi ist freilich die *suavitas* des Tragödienstils auch außerhalb der im engeren Sinne »lyrischen Partien« der Chorlieder prinzipiell gegeben. Diese *suavitas* resultiert bereits aus dem Einsatz von *rhythmus* und *harmonia* in den Sprechversen der Tragödie (d. h. für Maggi und Lombardi: aus ihrer sprachlich-metrischen Verfasstheit), und schon die Sprechpartien der Tragödie an sich sind als »carmen« zu deklarieren.<sup>12</sup> Kern des Problems ist nun, dass diese ubiquitäre *suavitas* zeitgenössisch als lyrisches Merkmal interpretabel ist.

Ein Großteil der Aristoteles-Exegesen des Cinquecento, die für die praktische Ausformung der italienischen Renaissancetragödie bekanntermaßen eine zentrale Rolle spielen, belegt also den Stil der Tragödie mit einem Etikett, das (ungeachtet des Bemühens der Kommentatoren, der Formulierung des Aristo-

---

findet diese Interpretation Eingang; vgl. bspw. Minturno 1564/1971, S. 74: »la qual si fà con soave parlare«. Anders Castelvetro, der im Rahmen seiner charakteristischen Funktionsbestimmung der Tragödie ἡδυσμένῳ λόγῳ mit »favella fatta dilettevole« wiedergibt (Castelvetro 1978, Bd. 1, S. 155, vgl. Bd. 1, S. 159).

9 Bei Aristoteles selbst hatte der ἡδυσμένος λόγος mit den Kategorien einer mehrschichtigen Stillagenpoetik nichts zu tun – die Verquickung seiner Phrasierung mit diesen Kategorien ist ein typisches Phänomen der rinascimentalen Aristoteles-Rezeption, die aristotelische Theoreme stets in intrikater Weise mit dem tradierten Stillagendenken vermischt.

10 Vgl. Lindner 2001 und Lindner 2007.

11 Maggi/ Lombardi 1550/1969, S. 99.

12 Vgl. im Zusammenhang: »At primum quid sibi per SUAVEM SERMONEM velit, declarat, quod scilicet numerum, & harmoniam, & melos habet. per numerum autem, atque harmoniam, metrum: per melos vero, chori cantus intelligit. Et quoniam sermonis suavis sunt plures species, ideo subiungit, quomodo species illae in diversis Tragoediae partibus reperiantur, quasdam absolvi metro dicens: hoc est in aliqua Tragoediae parte sermonis suavitas est, metri tantum causa, ubi chorus non canit: quaedam vero pars suavam sermonem habet, quoniam accedit cantus« (Maggi/ Lombardi 1550/1969, S. 99). »Metrum« ist also für Maggi und Lombardi das Resultat des Einsatzes von »numerus« und »harmonia«, und diese sprachlich-metrische Gestaltung rechtfertigt von vornherein die Gleichsetzung von »sermo suavis« und »carmen«: »carmen [...] sermonem suavam esse apertum est« (ebd. S. 96), wobei der Begriff des »carmen« aber insofern enger ist, als »sermo suavis« auch die »melischen« Chorpartien mit einschließt: »nam etsi carmen sermo suavis sit, non tamen quivis suavis sermo carmen tantum est: cum praeter carmen interdum contineat & melos« (ebd. S. 99). Die »suavitas« ist in der Tragödie also ubiquitär.

teles gerecht zu werden) in der Perspektive der stillagenpoetologisch geschulten Zeitgenossen eher auf Lyrik als auf tragisches Drama verweist. Es zeichnet sich somit ein potentiell problematisches Verhältnis der Gattung Tragödie einerseits und eines theoretisch installierten ›Lyrismus‹ andererseits ab.

Dieses problematische Verhältnis existiert unter anderen Vorzeichen bereits seit spätestens dem Jahr 1525, als in Venedig bei Tacuino die erste Ausgabe von Pietro Bembo's *Prose della volgar lingua* erschien.<sup>13</sup> Bembo fordert in den *Prose* im Anschluss an den Traktat *De compositione verborum* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων) des Dionysios von Halikarnass<sup>14</sup> als Stilideal eine ausgewogene Verbindung von *gravità* und *piacevolezza*.<sup>15</sup> In der ausführlichen Darstellung des zweiten Buchs der *Prose* werden *gravità* und *piacevolezza* im Grunde ausschließlich als Stileffekte behandelt, und ihre etwaigen semantisch-kontenutistischen Implikate tendieren gegen Null. Ab Kapitel neun wird ausführlich dargetan, wie sowohl *gravità* als auch *piacevolezza* durch kalkulierten Einsatz von »suono«, »numero« und »variazione« entstehen: Es sind Resultate von Klangwirkungen, Reimeinsatz, Rhythmusgestaltung und geschickter Variationstechnik. Normgebender Meister in der perfekten Balance der beiden Stileffekte ist für Bembo bekanntlich Francesco Petrarca, soweit die Verssprache betroffen ist,<sup>16</sup> während Giovanni Boccaccio ein analoges Vorbild für die Prosa darstellt. Hinsichtlich der Tragödie ergibt sich aus Bembo's Entwurf das Problem, dass mit Petrarca hier ein Autor die Norm für die Sprache der stilistisch hochlagig angesiedelten Verstragödie abzuliefern hat, der prononciert gerade kein Autor einer *gravitas* ist, wie sie in herkömmlichem Stildecorumsdenken<sup>17</sup> dem *stylus gravis* der Tragödie gerecht werden könnte. Damit in Zusammenhang steht ein prinzipielles Problem, das der Bemboismus mit den ›hohen‹ Stoffen hat. Obwohl Bembo die traditionelle Lehre von den drei Stilen in den *Prose* so weit als möglich im Hintergrund hält, etabliert er gleich zu Beginn des zweiten Buchs doch eine Unterscheidung in (a) »materia grande«, der nur Wörter (»voci«) angemessen seien, die »gravi, alte, sonanti, apparenti, luminose« seien, (b)

13 Zweite Auflage 1538 in Venedig bei Marcolini, dritte Auflage 1549 in Florenz bei Torrentino (herausgegeben von Benedetto Varchi).

14 Vgl. Berra 2001, S. 284 ff.; vgl. ferner Casapullo 2001, S. 397 *et passim*.

15 Vgl. Bembo 2001, insbes. Buch 2 *passim*, vgl. zuvor bereits Partien aus dem ersten Buch wie Bembo 2001, S. 44 (Kap. 1.18). Dabei erscheint die *gravità* nicht als autonomer Vollverweis auf hohen Stil, sondern eher als ein Instrument der Ponderierung, das ein Absinken des ›annehmlichen‹ Stils in Richtung der (von Bembo großflächig ausgeblendeten) unteren Stillage verhindern soll. Vgl. Mehlretter 2009, S. 157 f., der die von Bembo postulierte *gravità* etwas anders beurteilt, nämlich als veredelnde Beimischung des hohen Stils – freilich ohne deswegen zu bezweifeln, dass es Bembo zentral um »einen erlesenen mittleren Stil« geht, für den Petrarca als Vorbild zu stehen hat.

16 Vgl. zur Autorisierung Petrarca's durch Bembo's *Prose* jetzt insbes. Mehlretter 2009, S. 141 – 160.

17 Vgl. überblicksartig Huss 2000.

»(materia) mezzana« mit »voci mezzane e temperate« und (c) »(materia) bassa e volgare« mit »(voci) lievi, piane, dimesse, popolari, chete«. <sup>18</sup> Während eine kontenutistische Rückbindung des dichterischen Wortmaterials im weiteren Verlauf der *Prose* prononciert vermieden wird, ist Bembo an dieser Stelle doch gezwungen, die Lexik dreier Stillagen an die Semantik dreier Sujetlagen zu koppeln. Für das hohe Sujet steht Bembo aber kein Vorbildautor zur Verfügung (wo Bembo Vergil und Petrarca miteinander abgleicht, erscheinen sie als Vertreter eines mittleren Stils), <sup>19</sup> und prinzipiell zeigt er sich distanziert gegenüber ernsten, hohen, schweren Stoffen in der Dichtung und neigt zur Präferenz ausgewogener, mittiger Sujetlagen. <sup>20</sup>

Für die Tragödie des Cinquecento ergibt sich daraus der Befund, dass die Lehre von den unterschiedlichen Stillagen und den ihnen entsprechenden Gegenstandsbereichen zwar noch Wirkungskraft hat, dass aber für die hochlagige Gattung der Tragödie im Italienischen kein Autor benennbar ist, der problemlos eine adäquate Sprachnorm hätte liefern können. Petrarca, den der höchst einflussreiche Bembismus als Vorbild *aller* Verssprache (und damit an sich auch als Vorbild für die Tragödie der Renaissance schlechthin) installiert, ist ein solcher Autor jedenfalls nicht: Petrankismus und Tragödie stehen zueinander quer. <sup>21</sup>

Dieser Befund verschärft sich dadurch, dass man in der Aristoteles-Kommentierung, wie gesehen, aus gänzlich anderen Gründen den Tragödienstil als einen »sermo suavis« definierte. Denn damit radikalisiert sich das aus dem Bembismus herrührende Problem nur noch: Eine Verschiebung der lyrischen Autorität Petrarca qua Emblem eines *stile dolce e soave* auf die Tragödie konnte jetzt aristotelisch abgesichert erscheinen, ohne dass dies das praktische Sprach- und Stilproblem im Mindesten gelöst hätte. Eine solche Verschiebung hätte denn auch in bembistischer Weise zu postulieren, petrarkistische Stilelemente seien von ihren semantischen Implikaten sauber zu trennen und somit, inhaltlich entlastet, problemlos in eine andere Sujetlage transferierbar.

Dass dem gerade nicht so war, zeigt die Tatsache, dass es im Cinquecento keine Tragödie gibt, die sich einerseits auf eine rein bembistische Sprachnorm stützen und andererseits als unumstritten ›hohe‹ Ausformung der Gattung

18 Bembo 2001, S. 61 f. (Kap. 2.4.13).

19 Sehr zutreffend kommentiert daher Carlo Dionisotti die Ausführungen von Kap. 1.18 der *Prose*: »al Virgilio delle *Georgiche*, non dell'*Eneide*, corrisponde il Petrarca delle *Rime*« (Bembo 1989, S. 121 Anm. 5).

20 Dante, über den es heißt »sarebbe stato più lodevole, che egli di meno alta e di meno ampia materia posto si fosse a scrivere, et quella sempre nel suo mediocre stato avesse scrivendo contenuta« (Bembo 2001, S. 103, Kap. 2.20.17), dient im Vergleich mit Petrarca und in zweiter Linie mit Boccaccio als deutliches Negativexempel (vgl. Huss 2004, S. 159 ff.).

21 Dies gilt insbesondere angesichts der Tatsache, dass rezeptionsgeschichtlich ein potentiell als *episch* qualifizierbarer Petrarca der *Trionfi* im Verlauf des Cinquecento gegenüber dem lyrischen Petrarca der *Rerum vulgarium fragmenta* immer weiter ins Hintertreffen gerät.

auftreten könnte. Vielmehr versuchen die Tragödienautoren des 16. Jahrhunderts in Italien, der soeben skizzierten Problemlage mit verschiedenen Strategien zu begegnen – sofern sie nicht, wie Giangiorgio Trissino bei der Abfassung seiner *Sofonisba* im Jahr 1514 und 1515, zeitlich vor der hocheffizienten Selbstinstallierung von Bembo Stilmorm in den *Prose* liegen und das Problem somit *ex ante* ignorieren können,<sup>22</sup> oder, wie Torquato Tasso im *Re Torrismondo*, dieser Norm durch eine bewusste und hochdiffizile Vermittlung eines *Petrarca grave* mit dem *Petrarca piacevole* zu entsprechen suchen.<sup>23</sup>

(1.) Man unternimmt den Versuch, der von Bembo proklamierten allseitigen Tauglichkeit Petrarcas für alle Arten von Versdichtung dadurch gerecht zu werden, dass man innerhalb von Petrarcas Gesamtwerk stilistisch selegiert und aus dem ganzen Petrarca einen *Petrarca grave* isoliert. Dieser ›schwere‹ Petrarca hat dann das Material für die Tragödie zu liefern, wodurch – nicht im Sinne Bembo – das Stillagenkriterium gewissermaßen zur Hintertüre wieder eintritt und das Grundpostulat Bembo einschränkt. In diesem Sinne hat man jüngst feststellen können, dass beispielsweise Pomponio Torellis *Merope* einer indistinkten Verwendung petrarkischen Sprachmaterials durch eine Privilegierung des *Petrarca politico* und *Petrarca civile* (etwa der Canzonen »Spirto gentil« und »Italia mia«) vor dem *Petrarca amoroso* entgegenzusteuern sucht und zudem etwaige Bezüge auf diesen *Petrarca amoroso* in ein moralisierend-erbauliches Register umsetzen will.<sup>24</sup>

(2.) Man kontaminiert den *Petrarca lirico* mit einer tragischen Diktion von a-petrarki(sti)scher Provenienz. Dies ist der Weg, den Giovan Battista Giraldi Cinzio mit seiner *Orbecche* beschritten hat, der ersten klassizistischen Tragödie, die in Italien überhaupt auf die Bühne kam (1541, die Publikation erfolgte bereits

22 Freilich ist zumindest bezüglich der *Asolani* Bembo zu sagen, dass Trissino »nello scarto della tradizione lirica petrarchesca e nella preferenza per l'opposta tradizione narrativa e dialogica dantesca« der bembistischen Norm nicht gerecht wird: »Era una strada [...] ›diametralmente opposta‹ a quella che il Bembo aveva cominciato a percorrere a partire dagli *Asolani*« (Cremante 2005, S. 191; dort auch das erste Zitat, das ursprünglich von Carlo Dionisotti stammt). Cremante gelingt im übrigen der Aufweis, dass selbst Trissino dort, wo er denn auf Petrarca rekurriert, schon einen separaten, tragödientauglichen Ausschnitt der *Fragmenta* konstituiert: »si noti come la memoria del Trissino predilige, all'interno dei *Rerum vulgarij fragmenta*, gli esemplari della *tragica coniugatio*, della canzone, dalla 50 [...] alle ›cantilene oculorum«, alla 207 [...], soprattutto alle canzoni più solenni della seconda parte intonate ad un'alta, rassegnata meditazione intorno alla caducità terrena« (ebd. S. 203, vgl. das dort Folgende). Allgemein zur Tragödienpoetik Trissinos vgl. Cosentino 2005, S. 43 ff.

23 Vgl. dazu detailliert Martignone 2005. Martignone kann nachweisen, wie Tasso im *Re Torrismondo* gerade angesichts der rezeptionsgeschichtlichen Übermacht des ›Petrarca piacevole‹ den ›Petrarca grave‹ angestrengt (re)habilitieren will – was insbesondere zeigt, dass ein ›schwerer‹, tragödientauglicher Stil auf petrarkistischer Basis auch bis 1587 nicht hatte etabliert werden können.

24 Vgl. Guercio 2005, insbes. S. 263 – 276.

1543).<sup>25</sup> Giraldis Cinzio verfasst die *Orbecche* vor dem Hintergrund zweier unterschiedlicher Tragödienkonzeptionen:<sup>26</sup> zum einen der gräzisierungstragödien nach dem Muster der *Sofonisba* (Trissino, Giovanni Rucellai, Alessandro de' Pazzi), zum anderen einer zeitlich älteren, noch nicht in klassizistische Formen gebundenen, lateinischen und volkssprachlichen Tradition einer an Seneca angelehnten Dramatik, für die die *Ecerinis* von Mussato und *Filostrato e Panfila* von Antonio da Pistoia (Antonio Cammelli) stehen.<sup>27</sup> Ungeachtet der Tatsache, dass in formaler Hinsicht Giraldis Cinzio von Trissino den *endecasillabo sciolto* als regelmäßigen Sprechvers der italienischen Tragödie übernimmt (und zu seiner weithin gültigen Etablierung beiträgt), orientiert er sich ›ideologisch‹ doch deutlich an der Senecanischen Traditionslinie – und entspricht damit der Interessenlage und Ausrichtung der beiden lokalen Akademien, denen er jeweils angehört hat.<sup>28</sup> Die *Orbecche* wird somit das wirkungsmächtigste Exempel für die Horror-Tragödie à la Seneca, das die Renaissance kennt. Die schauerhaften Elemente der *Orbecche* stehen im Einklang mit Giraldis Cinzios im *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* präsentem programmatischen Entwurf der Tragödie als Genus der maximalen *gravitas*,<sup>29</sup> und dieser Entwurf geht mit der Orientierung an Seneca (insbes. am *Thyestes*)<sup>30</sup> konform, da Senecas Theater für Giraldis Cinzio als unübertroffener Höhepunkt u. a. an »gravità« und an »maestà« gilt.<sup>31</sup> Stilistisch kann dieses Programm nicht in eine Anlehnung an den lyrischen Petrarkismus münden. Tatsächlich fordert Giraldis *Discorso* eine lyrikferne tragische Diktion der wuchtigen *magnificenza* und *gravità*: »vogliono esser scritte le tragedie appresso noi in versi sciolti dalle rime per lo modo già detto, e vogliono esser tali versi tessuti con voci grandi e

25 Trissinos *Sofonisba* ist zwar bereits 1514/15 geschrieben, wurde aber erst 1562 uraufgeführt.

26 Vgl. Brusciagli 1972, S. 36.

27 Vgl. zu diesen Stücken Herrick 1965, S. 4 f., S. 29 ff.; Doglio 1972, S. XIII–XV, XXXII f. und zur frühen italienischen Tradition der Senecanischen Tragödie Armato 1968.

28 Es handelt sich um die beiden kurzlebigen Ferrareser Akademien der *Elevati* (1540/41) und der *Filareti* (1554–1557). Diese Akademien vertreten die Programmatik eines konservativen Lateinhumanismus; vgl. Horne 1962, S. 12 ff., hier insbes. S. 13: »Its [der Accademia dei Filareti] activities, like those of the academy of the ›Elevati‹, appear to have been predominantly literary and to have had a strong classical bias«. Zu stark von dieser akademischen Programmatik wird Giraldis volkssprachliche Produktion abgegrenzt bei Lebatteux 1974, S. 252 f.

29 Vgl. Giraldis Cinzio 1973, S. 173: »tra quante composizioni si fanno da noi, e si son fatte prima dagli antichi, e greci, e latini, non ve n'è alcuna che in gravità vada appresso la tragedia«.

30 Vgl. dazu im Detail Horne 1962, S. 51 ff.

31 Vgl. Giraldis Cinzio 1973, S. 184: »Seneca [...] quasi in tutte le tragedie [...] avanzò [...] nella prudenza, nella gravità, nel decoro, nella maestà, nelle sentenze, tutti i Greci che scrissero mai«. Vgl. dazu auch Giraldis anonym erschienenen (vgl. Roaf 1959) *Giudizio* über Speronis *Canace*: »tanto più prudente e più grave è Seneca d'ogni Greco, quanto i Romani in maestà avanzano ogni grandezza greca« (Roaf [Hg.] 1982, S. 127).



magnifiche, non però oscure, non gonfie, non affettate«<sup>32</sup> – »quel parlare della tragedia vuole esser grande, reale, e magnifico, e figurato«. <sup>33</sup> Dieses hochlagige Sprechen, für dessen Begründung Giraldis Cinzio im Sinne des Gegenstandsdecorums und im Sinne der höfischen Einbindung seines eigenen dramatischen Schaffens<sup>34</sup> auf die »cose grandi e reali« verweist, die die Tragödie darzustellen habe,<sup>35</sup> kann sich offiziell nicht aus dem allenthalben im Schwange befindlichen *Petrarca lirico* speisen, sondern allenfalls – mit gewissen Reserven – auf den »finsteren« und »epischen« Petrarca des *Triumphus mortis* rekurrieren.<sup>36</sup>

Giraldis *Orbecche* speist sich motivisch also aus Seneca und überträgt senecanische Stileme unter dem Vorzeichen von tragischer Wucht und festlich-höfischer Pomposität in die italienische Tragödiensprache.<sup>37</sup> Diese Infiltration des römischen Tragikers geht einher mit einem Rekurs auf die novellistische Erzähltradition: Die Geschichte der persischen Prinzessin Orbecche, die heimlich den Prinzen Oronte gehehlicht hat und deren Mann und Kinder von ihrem Vater, König Sulmone, brutal ums Leben gebracht werden, stammt aus einer von Giraldis eigenen Novellen, und so verweist das Stück über die novellistische Gattungsreferenz auf Giovanni Boccaccio:

[...] una partitura novellistica di marca spiccatamente decameroniana giace all'interno del plot senecano di *Orbecche*, dichiarandosi intenzionalmente attraverso una fitta rete di prelievi testuali dal *Decameron*, debitamente puntellati, ma non dissimulati, dalle risorse di una gravitas assunta senza risparmio dalle riserve della classicità.<sup>38</sup>

Die Referenzen auf Boccaccio sind also nicht nur motivisch-thematischer Art, sondern auch sprachlicher Art. Dem entspricht, was Giraldis Epilog zur *Orbecche* ausdrücklich unterstreicht, wenn die Tragödie dem Leser dort selbst mitteilt,

3270 Perché seguito in parte [io] abbia il gran Tosco  
Che per Laura cangiò l'Arno con Sorga,  
Et il buon Certaldese, eterni e chiari  
Lumi de la volgar dolce favella.

32 Giraldis Cinzio 1973, S. 195.

33 Giraldis Cinzio 1973, S. 211.

34 Vgl. dazu Lebatteux 1974, insbes. S. 254–263.

35 Giraldis Cinzio 1973, S. 212. Vgl. zur höfischen Hochlagigkeit der Tragödienstoffe auch Giraldis *Lettera sulla tragedia*: »persone grandi«, »cose gravi e di molto momento«, »facende signorili«, »signorile imagine di discorso e di pensamento« (Giraldis Cinzio 1970, S. 482 f., s. dort den Kontext).

36 Vgl. Giraldis Cinzio 1973, S. 215.

37 Vgl. Ariani 1979, insbes. S. 128 ff.

38 Bruscaagli 1977, S. 574.



Weder eine solche ›bembistische‹ Koppelung von Boccaccio mit Petrarca noch die im Text folgende explizite Berufung auf die Doktrin von Bembo's *Prose* oder die namentliche Nennung des »divin Bembo« (V.3295) kann darüber hinwegtäuschen, dass die Kontamination des von Bembo als alleiniges Modell für die Verssprache installierten Petrarca mit Senecastilistik und mit Versatzstücken aus Boccaccio tatsächlich gar keine Umsetzung des bembistischen Programms sein kann. Dies umso weniger, als näherer Augenschein deutlich zeigt: Girdali drängt in der *Orbecche* Petrarca, bes. den ›Petrarca lirico‹, als Referenzautor zurück<sup>39</sup> und konzentriert die Petrarca-Rekurse auf die Momente lyrisch-pathetischer Kulmination. So etwa in der Anfangsszene des zweiten Aktes, als Orbecche soeben die Vorgeschichte des Stückes rekapituliert hat und auf den unheilvollen Plan ihres Vaters eingegangen ist, sie (die doch schon im Verborgenen verheiratet ist) einem benachbarten Fürsten zur Frau zu geben. Hier verlässt gegen Ende der Szene die Amme in tröstlicher Rede den üblichen isometrischen Sprechduktus des reimlosen Elfsilblers und wechselt in ein ›lyrisches‹ Register: Sie ›singt‹ zwei gereimte heterometrische Strophen (Sieben- und Elfsilbler), die schon an ihrem Beginn mit Petrarca-Referenzen gesättigt sind:

506      Perché, come sapete, è proprio questa  
             Nostra vita mortale  
             Quasi nave che in mar sia a i venti e a l'onda.<sup>40</sup>

Am stärksten greifbar wird die stilistische Anlehnung der Ammen-Rede an den Petrarkismus, wenn sie in Vers 515 f. (»[...] senz'alternar di poggia od orza,/ Co la soave forza«) zwei markante Stellen aus Petrarca und Bembo aufruft (*RVF* 180.4 f.: »[...] né d'altrui forza;/ lo qual senz'alternar poggia con orza«, Bembo *Rime* 34.2 f.: »[...] con soave forza/ spira, senza alternar di poggia et d'orza«).

Außer an solchen Stellen, die schon unter metrischem Aspekt ›lyrisch‹ wirken und aus dem üblichen Sprechduktus zu fallen scheinen, verwendet Girdali petrarki(sti)sche Phrasierungen erwartbarerweise dann besonders gern, wenn die Semantik der dramatischen Repliken die Liebe und ihre Manifestationsformen betrifft. Sagt in der ersten Szene des dritten Aktes etwa Malecche, der »consiglieri del Re«: »quanto/ possa uno sguardo, una parola, un riso/ A destare

39 Die ausführlich und exzellent kommentierte Ausgabe von Renzo Cremante listet im detaillierten Stellenkommentar für den Verlauf des gesamten Textes eine Frequenz an Petrarca-Rekursen, die sehr niedrig ist, insbes. verglichen mit Sperone Speronis *Canace*.

40 Vgl. dazu nur folgende ausgewählte Belegstellen: *RVF* 8.5 f. »per questa/ vita mortal« (Übernahme des Enjambements), zur Massierung petrarkischer Termini (1.) nave + (mare/vento/i/ onda/e): *RVF* 26.2, 80.20 (mit »tempestate« in V.21, vgl. *Orbecche* V.509: »crudel tempesta«), 189.1 f. (V.6: »tempesta«), 323.13, 323.20 f.; ferner Bembo, *Rime* 174.14, 192.29 f., 198.25. (2.) vita + (mare/i/ vento/i/ onda/e/ nave): *RVF* 80.1 f., 128.105, 316.5 f., 331.1 f.; Bembo, *Rime* 102.35 f.

in *altrui fiamma amorosa*« (V.999 ff.), so ist nicht nur die »fiamma amorosa« ein wörtliches Petrarca-Zitat (RVF 304.2), sondern auch die Kombination der Nomina »sguardo«, »parola«, »riso« bildet ein petrarkisches Netz.<sup>41</sup> Ähnliches gilt für einen pathetisch-intensiven Moment wie Orbecches selbstbezüglichen Ausruf »Misera, trista, dolorosa, afflitta!« in ihrer großen Klage im Schlussakt (V.2957)<sup>42</sup> und dergleichen emotiv intensive Passagen.

Aufs Ganze gesehen treten die Bezüge auf die *Rerum vulgarium fragmenta* aber in der Tat zurück. Sie machen einer umfassenden, auch auf die lokal bereits etablierte Tradition der romanzesken Verserzählung zurückgreifenden,<sup>43</sup> stilistisch heterogenen Inszenierung eines senecanischen Horrors Platz.<sup>44</sup> Freilich erwies sich die *Orbecche* – trotz des unbestreitbaren Aufführungserfolgs und trotz ihrer literarhistorischen Wirkungsmacht sowie ungeachtet des von Gibaldi verfolgten Stilprogramms höfischer Magnifizenz – angesichts der jede Erbaulichkeit verstellenden weltanschaulichen Finsternis des Stücks als höfisch kaum kompatibel, und Gibaldi sollte nach ihr denn auch fast nur noch Tragödien mit *lieto fine* verfassen, deren *happy endings* (wie beispielsweise in der *Selene*) einer enkomiastischen Feier der Este-Dynastie nicht im Wege standen.

(3.) Man schafft eine weitgehend an petrarkisch-petrarkistischen Formularen orientierte neue Form der Tragödie, die sich durch einen forcierten *Melismus* auszeichnet, dafür die Dimension einer pompösen *gravità* weitgehend vernachlässigt und somit der impliziten Problematik des bembistischen Programms insofern entgegenkommt, als Petrarca auf diesem Weg sowohl »lyrisch« bleiben als auch Vorbildautor für die Tragödie werden kann. Resultat ist allerdings eine Tragödienform, die – gedacht in den Kategorien herkömmlicher Stillagenpoetik – verfehlt, weil stilistisch nur auf mittlerem Niveau angesiedelt ist. Dies ist der Weg, den Sperone Speroni in der 1542 verfassten, 1546 zuerst veröffentlichten *Canace* beschreitet – einem gegen die *Orbecche* gerichteten,<sup>45</sup> niemals gänzlich fertiggestellten, aber in seiner Mischung aus Bembismus und Experimentierfreude für unzählige Diskussionen sorgenden Werk, das sich institutionell im Kontext der Padovananer Accademia degli Infiammati ansiedelt.

Die Infiammati waren in philosophischer Hinsicht durch den kritischen Habitus Pietro Pomponazzis geprägt, dem man ein (Pietro Bembo ganz fremdes)

41 Vgl. zumindest RVF 119.89 f., 126.58, 165.9 f., 183.1 f. (»parolette«), 253.1 (»parolette«), 273.5.

42 Vgl. zumindest RVF 279.11 mit Bembo, *Rime* 57.14, 63.9 f.

43 Vgl. zu den Bezügen auf den *Orlando furioso* des Ariosto Cremantes Stellenkommentar, *passim*. Der Rekurs auf den *Furioso* hängt unmittelbar mit der vorgängigen höfischen Etablierung des »romanzo cavalleresco« in Ferrara zusammen.

44 Vgl. ausführlich Ariani 1971.

45 Vgl. zum Kontrast von Giraldis und Speronis Tragödienpoetik und Tragödienpraxis Selmi 2005, insbes. S. 69–86.

›kontenutistisches‹ Denken zuschreiben möchte.<sup>46</sup> Sie sind ungeachtet dessen – und ungeachtet der notorischen Offenheit von Sperone Speronis einschlägigen Positionsbezügen – in sprachlicher Hinsicht doch dominant bembistisch ausgerichtet: »il programma volgare dell'Accademia si configura in termini bembeschi«, hat man unter Verweis auf Bernardino Tomitanos *Ragionamenti della lingua toscana* sagen können.<sup>47</sup> Gerade in den Jahren 1540 und 1541, also im unmittelbaren Vorfeld der Entstehung von *Orbecche* und *Canace*, ist in der Accademia degli Infiammati eine ganze Serie von akademischen Lezioni zu Petrarca und zu Petrarkisten wie Bembo oder Della Casa nachweisbar.<sup>48</sup> Dabei sind diese Lezioni zum einen zwar bemüht, petrarki(sti)sche Lyrik unter dem Aspekt der »forza conoscitiva e filosofica dell'intera poesia petrarchesca« zu lesen,<sup>49</sup> wollen im Umgang mit dem lyrischen Text durchaus erbauliche und moralische Zwecke herausstreichen, können sich aber letztlich dem Sog bembistischer Stilfixierung nicht entziehen:

All'interno della struttura delle lezioni [...] una larga quota di osservazioni riguarda [...] l'ambito stilistico ed elocutivo, analizzato spesso con particolare precisione [...]. [...] sulla scorta del Bembo teorico, preme agli interpreti ribadire l'importanza della dimensione stilistica e dell'indispensabile competenza che deve essere propria del poeta e del letterato; se, insomma, forte è l'insistenza sul necessario dominio delle scienze e della filosofia per il poeta, delle *res*, altrettanto marcata è la rivendicazione di una professionalità specifica e di una scientificità per quanto attiene ai fatti elocutivi.<sup>50</sup>

So gilt für die Infiammati summarisch: »la grande ombra, sotto la quale si sviluppò l'Accademia, fu quella del Bembo«.<sup>51</sup>

Und Bembos Schatten ruht auch auf der *Canace*, deren Autor sich in seiner gegen die Attacken von Giraldis *Giudizio* gerichteten *Apologia* ausdrücklich auf die Präzeption des großen Kardinals beruft.<sup>52</sup> Mit der *Canace* versucht Speroni, eine lyrisch-melische Tragödie zu schaffen (im Sprachgebrauch der damals bereits öffentlich an der Kommentierung des Aristoteles<sup>53</sup> arbeitenden Akademiekollegen Maggi und Lombardi ein in »sermo suavis« verfasstes »carmen«, dem abschnittsweise »melos« hinzutreten sollte – wenn auch die Chorpartien

46 Vgl. Bruni 1967.

47 Bruni 1967, S. 69.

48 Vgl. Tomasi 2006, S. 234.

49 Tomasi 2006, S. 235.

50 Tomasi 2006, S. 244.

51 Daniele 1989, S. 4.

52 Roaf (Hg.) 1982, S. 260. Dort behauptet Speroni, Bembos Forderung nach der Verbindung von *gravità* und *piacevolezza* in der *Canace* u. a. durch den Einsatz gereimter Verse nachgekommen zu sein. (Implizit gilt hier: Giraldis *Orbecche* wird dieser Forderung fast nirgendwo gerecht.)

53 Die Aristotelische *Poetik* war an der Padovananer Akademie von Maggi und Lombardi 1541 zum ersten Mal öffentlich interpretiert worden; vgl. Huss 2004, S. 324 Anm. 101 (m. Lit.).

der *Canace* fast ganz fehlen), und er tut dies in deutlicher Anlehnung an die Diktion Petrarcas und der Petrarkisten.<sup>54</sup> Die *Canace*, die in Anlehnung an Ovid von der inzestuösen Liebe der Geschwister Canace und Macareo erzählt, welche vom Vater Eolo entdeckt und durch die Vernichtung des kleinen Kindes der Geschwister sowie durch den erzwungenen Selbstmord Canaces quittiert wird (Macareo bringt sich selbst um und stürzt den unsterblichen Eolo damit in endlose Reue), diese *Canace* ist ein Stück mit gänzlich anderer Charakteristik als die *Orbecche*. Nicht vorwiegend in Elfsilblern, sondern in Kurzversen (besonders Sieben-, ferner Fünfsilblern mit nur einigen Elfsilblern als Einsprengsel) verfasst, hat sie schon hinsichtlich der Verstypen ein augenscheinlich weniger tragisches als vielmehr ›lyrisches‹ Gepräge.<sup>55</sup> Dieser Eindruck wird dadurch untermauert, dass die *Canace* im Figurendialog zahlreiche Reime verwendet. Die dafür herangezogenen Reimwörter sind zu einem sehr hohen Prozentsatz von Petrarca bezogen. Christina Roaf hat genau nachgezählt:

Su un totale di 396 parole in rima nella *Canace* 236 sono adoperate anche dal Petrarca. [...] Delle 116 parole-rima che vengono usate più di due volte, solo 25 non si trovano nelle rime del Petrarca, di cui 9 sono strettamente legate alla materia della *Canace*, cioè: *Enea, figliuolo, fratelli, gemelli, nasci* [sic], *nato, partorire, scelerate, scelerati*.<sup>56</sup>

Doch nicht nur die Reimwörter, sondern das Sprachmaterial der *Canace* insgesamt ist viel stärker auf Petrarca und die Petrarkisten zentriert als es in der konkurrierenden *Orbecche* der Fall gewesen war. Erneut kann die kommentierte Ausgabe von Renzo Cremante einen ersten Einblick liefern: Kaum eine Seite der *Canace* gibt es, auf der nicht eine Reihe prominenter Textstellen der *Rerum vulgarium fragmenta* eingearbeitet werden. Eine nähere Überprüfung bestätigt diesen Befund. Erwartbar ist die Verwendung petrarki(sti)scher Stileme na-

54 Vgl. zur stilistischen Gesamtcharakteristik der *Canace* insbes. Ariani 1977 und Roaf 1989.

55 Speroni selbst rechtfertigt die Verwendung der Kurzverse in seiner *Apologia* freilich anders: Unter Berufung auf die *Poetik* des Aristoteles (Kap. 4, 1449a) bezeichnet er den Siebensilbler als tragödientauglichsten, weil sprechbarsten Bühnenvers: »Perciò che in ogni lingua quello di tutti i versi dovrebbe esser più tragico che più è atto a imitare i nostri alterni ragionamenti, ché ciò è il proprio della tragedia: e quello a ciò fare è più atto, il quale in favellando a vicenda, spesse fiate, senza alcun studio, formiamo, quasi all'uomo sia naturale la testura di cotal verso. E tale è il giambo e l'eptassillabo, quello in Grecia, questo in Italia, e non l'esametro e l'endecassillabo« (Roaf [Hg.] 1982, S. 195). Summarisch lautet die folgende Argumentation Speronis: Der Fünfsilbler ermangle im Gegensatz zum Siebensilbler der *soavità*, des *numero*, der *armonia*, weswegen er ihn nur selten einsetze. Der Elfsilbler dagegen zeichne sich im Vergleich zum Siebensilbler durch ein sehr hohes Maß an *gravità* aus, weswegen er in der Tragödie zwar verwendet werden müsse – aber nur dosiert und, so darf man implizieren, balanciert durch die *soavità* des dominant zum Einsatz gebrachten Siebensilblers. Die ›richtige Mischung‹ der Versarten soll also eindeutig dabei behilflich sein, eine (bembistische, aber aus herkömmlicher Warte tragödienuntypische) Balance aus *gravità* und *soavità* (*piacevolezza*) herzustellen.

56 Roaf 1989, S. 186.

türlich in erster Linie bei Passagen, die die Liebe thematisieren: So spricht (ein geradezu beliebig herausgegriffenes Beispiel) Macareo, der die Entstehung seiner inzestuösen Liebe zu Canace schildert, mit petrarkischer Zunge. Seine Replik »Ma uno impeto fatal che intorno al core/ Mi s'avolve in quel punto e in vece d'alma/ Mosse il mio corpo frale« (V.639 ff.) speist sich erkennbar aus den *Rerum vulgarium fragmenta*.<sup>57</sup> Ferner liegt relativ nahe, dass Speroni petrarki(sti)sches Material verwendet, wo ganz allgemein seelische Zustände thematisiert oder gar analysiert werden. Auch hier nur ein Beispiel, entnommen aus der Rede der Königin Deiopea, die ihren erzürnten Ehemann argumentativ zu besänftigen sucht:

- 1441     Ma se 'l duol che mi sforza  
           Spingerà la mia lingua ove ir non debbe,  
           Movendola a ddir cose  
           Che 'l cor tacer vorrebbe,  
 1445     Signor, non ti turbar, che questa è usanza  
           Di chi è sì vicino al suo morire  
           Che di che tema o sperì  
           Omai poco gli avanza.

Von der einleitenden syntaktisch-rhythmischen Gestaltung<sup>58</sup> über die Motivik und Semantik der ersten vier Verse,<sup>59</sup> die Verbindung von »lingua« und »cor«<sup>60</sup> und die Antithesen von »dir« und »tacer«<sup>61</sup> sowie von »tema« und »speri«<sup>62</sup> bis hin zum Abschluss »poco gli avanza«<sup>63</sup> ist diese Rede durch Petrarkismen gespeist.

Auffälliger als in diesen erwartbaren Einsatzbereichen petrarki(sti)scher Diktion sind die Petrarkismen dort, wo sie bei Giraldi zurückgedrängt worden waren, nämlich im ›normalen‹ Replikenwechsel der Figuren, die untereinander Informationen verschiedener Art austauschen. Als beispielsweise Macareo von der Kammerfrau seiner Mutter wissen möchte, warum sie so bekümmert wirkt, bittet er um diese Information folgendermaßen:

57 Vgl. zumindest RVF 23.95 »Morte mi s'era intorno al cor avolta«, 105.53 f. »Benedetta la chiave che s'avvolve/ al cor, et sciolse l'alma«, 37.26 »gravi i corpi et frali«.

58 Vgl. RVF 125.1 »Se 'l pensier che mi strugge«.

59 Vgl. RVF 345.1 ff. »Spinse amor et dolor ove ir non debbe/ la mia lingua aviata a lamentarsi,/ a dir di lei [...] / quel che, se fusse ver, torto sarebbe:/ ch'assai 'l mio stato rio quetar devrebbe«.

60 Vgl. zumindest RVF 150.9 »Talor tace la lingua, e 'l cor si lagna«, 322.13, 325.1 f. »Tacer non posso, et temo non adopre/ contrario effecto la mia lingua al core«, 366.128.

61 Vgl. zumindest RVF 125.42.

62 Vgl. RVF 134.2, 252.2, 295.4, Bembo, Rime 46.2, 88.12.

63 Vgl. RVF 105.40 »Quel poco che m'avanza«.

- 563 Fammi conti i tormenti  
 Onde in atti e in parole  
 Sola teco ti duoli e ti lamenti.

Abgesehen von der petrarkistisch stark verbürgten Junktur von »atti« und »parole«<sup>64</sup> erlaubt sich Speroni hier ein petrarkistisches Formspiel: Er verknüpft mit »tormenti« nicht (wie die Petrarkisten<sup>65</sup>) das Substantiv »lamento/i«, sondern die Verbform »(ti) lamenti«, und er stellt zu dieser (anders als die Petrarkisten<sup>66</sup>) entsprechend nicht das Substantiv »duol(o)« oder »dolor(e)«, sondern die Verbform »(ti) duoli«.

Aber nicht nur im »Normaldialog«, in dem Girdali die Petrarca-Referenzen zu minimieren bestrebt war, sondern auch in dramatischen Segmenten, in denen Giraldis *Orbecche* die Wucht und Monumentalität des tragischen *orrore* ganz besonders stark herauszustreichen bemüht ist, bleibt Speroni dem »lyrischen«, petrarkistischen Duktus seiner Tragödiensprache treu. Auffällig ist dies etwa am Beginn des unheilvollen Botenberichts, einer Stelle, die nach Giraldis Programmatik eigentlich als »il nervo della favola« in jeder Hinsicht stilistisch erhöht werden müsste: »si dee ciò aggrandire con ogni maniera di dire che gli convenga«. <sup>67</sup> Die *Canace* verwendet auch an dieser Stelle lyrisch-petrarkistisches Formular:

- 1110 O fortuna nemica<sup>68</sup>  
 Delle pietose imprese:<sup>69</sup>  
 Come agevolmente in un momento<sup>70</sup>  
 Hai rotto al mio signore  
 L'opre di molti mesi,<sup>71</sup>
- 1115 I pensieri, i consigli e le fatiche,  
 Ogni pace, ogni bene  
 E, che è peggio, la spene<sup>72</sup>  
 Di mai più ricovrarlo!

Wie den bis hierher zitierten Belegen zu entnehmen ist, bringt die Omnipräsenz der *Rerum vulgarium fragmenta* in der *Canace* eine deutliche Neigung des

64 Vgl. *RVF* 9.12, 165.10 f., 170.3 f., 181.13, 211.9 f., 314.5, 359.12, 366.85, Bembo, *Rime* 31.3, 41.10.

65 Vgl. bspw. *RVF* 132.4 f. »[...] tormento?/ [...] lamento?/«, Bembo, *Rime* 102.40 f.

66 Vgl. bspw. *RVF* 95.8, 125.23 f., 276.5, 340.13 f., 345.1 f., Bembo, *Rime* 100.11.

67 Vgl. Giraldis *Discorso* (Girdali Cinzio 1973, S. 212).

68 Vgl. *RVF* 205.12 »O Fortuna agli occhi miei nemica«, 259.9 »Ma mia fortuna, a me sempre nemica«.

69 Vgl. *RVF* 53.85 f. »Rade volte adiven ch'a l'alte imprese/ Fortuna ingiuriosa non contrasti«.

70 Vgl. zu »in un momento« *RVF* 93.4, 255.5, 283.5, 325.56, Bembo, *Rime* 79.3, 102.45, 152.9.

71 Vgl. dazu insbes. *RVF* 283.5 »In un momento ogni mio ben m'ài tolto«.

72 Vgl. zu »bene« und »spene« im Reim *RVF* 37.6 f., 56.9+11, 72.24 f.

Stücks zum Stilmittel der Antithese mit sich,<sup>73</sup> und zwar auch an Orten, wo die petrarkistische Sezierung widerstrebigter Seelenzustände gar nicht indiziert sein kann. Die Amme etwa kleidet den Wechsel vom »tetto umile« ihres Elternhauses zum »servigio/ Dell'altezza reale«, dem sie ihre Eltern in ihrer Jugend unterworfen haben, in die Phrasierung, dies sei eine Bewegung

Dalla pace alla guerra,  
Dal riposo agli affanni,  
Dal sicuro del porto  
A' sospetti dell'onde

gewesen (V.718 ff.). Kaum scheint es notwendig, die petrarki(sti)sche Basis dieser Antithesen eigens aufzuzeigen: »pace« vs. »guerra« ist bei Petrarca mindestens elf Mal belegt,<sup>74</sup> bei Bembo mindestens weitere vier Mal,<sup>75</sup> desgleichen sind »riposo« und »affanni« ein beliebtes antithetisches Paar,<sup>76</sup> und ähnliches ließe sich über »sicuro« vs. »sospetti«<sup>77</sup> und über »porto« vs. »onde«<sup>78</sup> sagen.

Die Tatsache, dass eine forciert petrarki(sti)sche Rhetorik somit auch in ›alltäglichen‹ Dialogsituationen des Bühnengeschehens eingesetzt wird und sich die stilistische Textur der *Canace* flächendeckend an den *Rerum vulgarium fragmenta* und dem orthodoxen bembistischen Petrarkismus festmacht, führt zu Resultaten, die das Funktionieren des tragischen Apparats sprachvermittelter Dramenhandlung potentiell beeinträchtigen können. Mit der Stilfixiertheit der *Canace* auf das lyrische Register einher geht eine Tendenz zur Reduktion von Semantik und Wortschatz zugunsten lautlich-klanglicher Effekte, zugunsten einer Dominanz des Phonischen.<sup>79</sup> Die Euphonie ist dabei, die Diskursivität zu

73 Zur ›Antithesenverliebtheit‹ der *Canace* vgl. Roaf 1989, S. 174 f. sowie die Polemik von Giraldis *Giudizio* gegen die *Canace* und (notabene!) zugleich gegen den vom Petrarca des *Triumphus mortis* abgesetzten *Petrarca lirico* und »quello arder nel ghiaccio e gelar nel fuoco, quelle sicure paure e timide sicurezze, quegli inutili guadagni e utili danni« (Roaf [Hg.] 1982, S. 145). Giraldis bringt das Kunststück fertig, dies alles sarkastisch zu tadeln und Petrarca doch für seinen »vario e maestrevole *Canzonieri*« (ebd.) zu loben – die Autorität Petrarcas war längst nicht mehr zu stürzen. Was Speroni angeht, so hält ihm Giraldis ganz prinzipiell und recht ausführlich vor, den lyrischen Stil Petrarcas in unangebrachter Weise in die Gattung Tragödie zu transferieren. Vgl. Roaf (Hg.) 1982, S. 151 ff., wo das Fazit lautet: »quello, che ne' luoghi dicevoli ha dato ornamento e pregio a' nostri due non mai a bastanza lodati autori [Petrarca, Boccaccio], dà a gli autori de' nostri tempi, che senza giudizio fuori di tempo e di luogo l'usano, biasimo e vituperio; talché quello che è virtute nel Petrarca e nel Boccaccio, diviene in costoro, per lo suo male usarlo, vizio grandissimo« (ebd. S. 153).

74 Vgl. RVF 105.74, 134.1, 150.1 f., 220.13, 244.5, 268.61, 290.4, 300.4, 316.1 f., 360.30, 365.9 f.

75 Vgl. Bembo, *Rime* 10.8, 66.1 f., 122.9, 165.12 f.

76 Vgl. RVF 127.42, 254.10, 282.12, 298.4; Bembo, *Rime* 102.157 (vgl. auch 95.4).

77 Locus classicus: RVF 3.7 »secur, senza sospetto«.

78 Vgl. RVF 151.1 f., 189.13 f., Bembo, *Rime* 58.70.

79 Vgl. Ariani 1977, S. 130 f.

überlagern.<sup>80</sup> Die Lockerung des für die Stillagenpoetik unauflöselichen Nexus von tragischem Sujet (*res*) und tragischer Diktion (*verba*)<sup>81</sup> macht es nicht nur für Giraldis höchst einfach, seinem Kontrahenten Speroni eine totale Verfehlung des tragischen Sprachniveaus vorzuhalten,<sup>82</sup> sondern stellt in der Tat ein Problem für die endgültige Etablierung der ernstesten dramatischen Gattung dar (und ist vielleicht mit ein Grund dafür, dass ›tutto sommato‹ *innerhalb* der tragischen Gattung des Cinquecento der formale Einfluss der *Orbecche* größer gewesen sein dürfte als der der *Canace*: Zunächst scheint hier die wuchtige senecanische Tragödie gegen die petrarkistisch-melische Konkurrenz zu obsiegen).

Das Risiko, das eine konsequente petrarkistische ›Lyrisierung‹ der Tragödie mit sich bringen konnte, führt dem Leser die Tragödie *Adriana* von Luigi Grotto vielleicht am plastischsten vor Augen.<sup>83</sup> Das Stück, das 1578 erstveröffentlicht wurde und ziemlich erfolgreich war (mindestens acht Drucke bis 1626 sind belegt<sup>84</sup>), verlegt die pathetische Liebesgeschichte des Romeo-und-Julia-Schemas (bezogen aus den Novellen von Luigi da Porto und Bandello) in die antike Stadt Adria. Die unglückliche Liebe zwischen dem jungen Paar Adriana und Latino, die verfeindeten, miteinander im Krieg liegenden Herrscherhäusern angehören, endet damit, dass sich Latino am Grab der vermeintlich verstorbenen Adriana mit Gift das Leben nimmt, und sich daraufhin Adriana, kurz vor Latinos Tod erwacht, ihrerseits im Angesicht des toten Geliebten ersticht. Das Pathos der Handlung ist kein Pathos der *orrore* oder *phobos*, wie bei Giraldis, sondern ein Pathos der *pietà*, des *éleos*, des Mitleids. Das Stück will beim Zuschauer nicht heilsame (und zumindest offiziös in moralisierender Weise begründbare) Schockeffekte hervorrufen wie eine *Orbecche*, sondern als ›Tragödie der Tränen‹ eine ›eterna pioggia di lacrime‹ (Prolog V.10 f.) erzeugen. Die

80 Vgl. Ariani 1977, S. 119, S. 124, S. 127, S. 129, S. 131.

81 Vgl. Ariani 1977, S. 89 Anm. 26, 96.

82 Vgl. das vernichtende Urteil des *Giudizio*: »essendo il proprio dello stile di levare il soverchio e gli adombramenti e le inutili pompe delle parole, questi è tanto intento a gli adombramenti, alle girandole e agli strepitosi suoni delle voci, che mi pare più tosto leggere un lascivetto innamorato che un autore tragico; anzi uno del quale si possa sicuramente dire che egli non sappia che cosa sia stile. Non vedo in questo modo suo di comporre una prudenza soda, una grandezza magnifica, un parlar grave, ma più tosto modi di favellare inconsiderati, più tosto pieghevoli alla lascivia che alla gravità, all'umile che all'alto« (Roaf (Hg.) 1982, S. 139). Zur weiteren Kritik Giraldis an den ›Petrarkismen‹ der *Canace* vgl. ebd. S. 151 ff. (dazu Roaf 1991, S. 146 f.) sowie ebd. S. 141 und S. 143, wo Giraldis die padovanische Stilauffassung insgesamt für die ›Exzesse‹ der *Canace* mitverantwortlich macht. Giraldis schreibt den ›Pavani‹ das Missverständnis zu, »che l'altezza e la gravità dello stile tutta sia nelle gonfiate voci, ne gli intricati parlari, nell'accogliere disusati modi di dire« (ebd. S. 143).

83 Vgl. überblicksartig zur *Adriana* Herrick 1965, S. 213 ff. Das Stück verweist in Akt 3 Szene 2 (V.105) auf seinen Anschluss an die *Canace*.

84 Vgl. Herrick 1965, S. 213 Anm. 4.



Liebestragödie also als tränenselige Tragödie. Dieses Programm streichen gleich die ersten Verse des Stückes heraus:

- 1        Se mai tragedia agli occhi vostri offerta,  
           indi pietoso umor per forza trasse,  
           propizi spettatori, questa, ch'oggi  
           viene a farvi di sé dolente mostra,  
 5        può trar dal petto vostro e da le ciglia  
           un'Etna di sospiri, e un mar di pianto. (Prolog)

In stilistischer Hinsicht forciert Grotto das Potential der melisch-petrarkistischen Linie, wie es in der *Canace* angelegt war. Denn ungeachtet der Tatsache, dass Grotto formal-strukturell dem dominanten ›römischen‹ Modell der *Orbecche* folgt (separater Prolog, fünf Akte mit Szeneneinteilung und aufwendigen Chorschlüssen), ist seine *Adriana* stilistisch gesehen durch ein starkes Einströmen von gänzlich unmaskierten Petrarkismen charakterisiert. Die petrarkistische Stilistik arbeitet, unbekümmert um jegliche ›schwere‹ Stilpoetologie des Tragischen als Effekt der *gravitas* und *magniloquentia*, in ihrem lyrischen Register der Konzentration des Stückes auf das *éleos*-trächtige Liebesleid des jungen Paares zu, das allein in diesem Liebesleid (und nicht etwa wegen eines moralischen Exempels, wegen der tragischen sozialen Fallhöhe der Protagonisten oder dergleichen) interessant ist. Das Liebesleid wird in Antithesen gefasst, die so eindeutig dem Vokabular der antithetisch-paradoxalen Affekte petrarkistisch Liebender verpflichtet sind, dass sich einschlägige Stellennachweise aus den *Rerum vulgarium fragmenta*, aus Bembos *Rime* usw. erübrigen. So versucht gleich zu Beginn des Stückes in der ersten Szene des ersten Aktes Adriana ihrer Amme mit folgenden Worten anzudeuten, dass sie sich in den feindlichen Prinzen Latino verliebt habe:

- 62        Fu il mio male un piacer senza allegrezza,  
           un voler, che si stringe, ancor che punga.  
           Un pensier, che si nutre, ancor che ancida.  
 65        Un affanno che 'l ciel dà per riposo.  
           Un ben supremo, fonte d'ogni male.  
           Un male estremo, d'ogni ben radice.  
           Una piaga mortal, che mi fec'io.  
           Un laccio d'or dov'io stessa m'avvinsi.  
 70        Un velen grato ch'io bevei per gli occhi.  
           Giunto un finire, e un cominciar di vita.  
           Una febre, che 'l gelo, e 'l caldo mesce.  
           Un fel piú dolce assai, che mele o manna.  
           Un bel foco, che strugge, e non risolve.

- 75 Un giogo insopportabile, e leggero.  
 Una pena felice, un dolor caro.  
 Una morte immortal piena di vita.  
 Un inferno, che sembra il paradiso. (1.1)

Es gibt in der *Adriana* zwischen solchen extrem ›lyrischen‹ Ergüssen im Haupttext der Figurenrede und entsprechenden petrarkistischen Lyrismen in den Chorliedern keine systematische Grenze mehr. Was bei den Aristoteles-Kommentatoren das *melos* des Chorliedes geheißen hatte, hat hier den gesamten Text des Stücks überflutet. Freilich müssen deswegen dem Chor petrarkistische Kulminationspunkte nicht vorenthalten werden. So singt er am Ende des zweiten Aktes ein Lied übers Liebesleid, in dem eine unerhörte Massierung petrarkistischen Sprechens statthat. Aus Raumgründen sei hier nur ein kleiner Ausschnitt aus diesem Chorlied zitiert:

- 50 Arde nel ghiaccio, e agghiaccia in mezzo al foco  
 l'amante, alge la state e arde il verno.  
 L'altrui a doglia, il suo mal prende a scherno.  
 Corre senza mutar, né piè, né loco,  
 apre gli occhi al ben d'altri, al suo li chiude.  
 Le viscer offre a fier nemico ignude,  
 55 non gradisce 'l morir, né 'l viver brama.

Der sich hier ergebende Effekt einer durchgängigen ›Petrarkisierung‹ der Tragödie wird oftmals noch dadurch verstärkt, dass Groto auf engem Raum ganze thematische Sequenzen der *Rerum vulgarium fragmenta* nacheinander aufruft. So sagt im weiteren Verlauf jener Anfangsszene des Stücks *Adriana* zu ihrer Amme unter anderem:

- 86 [Amor] »Mi saettò da lungi, ancor che cieco,  
 e la più alta parte de la rocca  
 prese quel giorno a colpi di saette«,

womit die Situation von Petrarca's ›innamoramento‹-Sonett *RVF 2* (»Per fare una leggiadra sua vendetta«) aufgerufen ist. Das dazugehörige Sonett *RVF 3* (»Era il giorno ch'al sol si scoloraro«), näherhin sein Schlussterzett,<sup>85</sup> evoziert kurz danach im selben Dialog die Amme:

85 V.12 ff.: »però, al mio parer, non li fu honore/ ferir me de saetta in quello stato,/ a voi armata non mostrar pur l'arco.« Groto lässt im Vergleich damit seine Amme eine manierierte Gender-Inversion der Rollen von ›armato‹ und ›armata‹ vornehmen.

98 »Ma tu, per tua sciocchezza, disarmata  
con armato guerrier gisti in battaglia.«

Und dem entspricht wiederum Adrianas Replik

107 »E al cor mio freno, e sproni al mio desire  
strinse in quel punto«,

mit deren Zügel-vs.-Sporen-Motivik sie intertextuell auf Petrarcas Sonett *RVF 6* (»Sì traviato è 'l folle mi' desio«) rekurriert. Es entsteht geradezu der Eindruck, Petrarcas ›innamoramento‹ werde auf der tragischen Bühne Grotos lexikalisch, stilistisch, semantisch und syntaktisch-diachron analog ›nacherzählt‹.

Doch der Gebrauch, den Grotto vom petrarkischen Motiv- und Stilrepertoire macht, erschöpft sich nicht im bloßen Aufruf. Vielmehr wird die petrarkistische Rhetorik der Antithese und des Oxymorons forciert, gedehnt und manieristisch pointiert. Ein probates Mittel ist das allenthalben präsenste Spiel mit konkreter und übertragener Bedeutung petrarkistisch abgesicherten Wortmaterials. So hat Adriana unmittelbar vor ihrer zuletzt zitierten Replik, die ›freno‹ und ›sproni‹ metaphorisch einsetzt, eine Schilderung der konkreten ›sproni‹, des konkreten ›freno‹, ferner des konkreten Pferdes gegeben, auf dem Latino am Tag des ›innamoramento‹ einherritt:

104 E un bel destrier superbo,  
con gli sproni, e col fren, facea far prove,  
qua' mai non fecer Cillaro, o Pegaso.

Zusammen mit der ohnehin massiven Präsenz der sprachlichen Petrarkismen im Text der *Adriana* führt ihre ausgedehnte, geradezu genießerische Zergliederung und konzeptistische Zuspitzung (eine Zuspitzung auch all der Artificialismen, die Girdali an der *Canace* zitiert hatte) zu einer Erosion des Zusammenhalts der tragischen Handlung. Die Tränentragödie ergeht sich in der breiten Ausstellung petrarkistisch grundierter Seelengemälde und Gedankengebäude – ein deutliches Beispiel ist der Monolog, mit dem sich Latino gegenüber Adriana für die unwissentliche Tötung ihres Bruders zu rechtfertigen sucht (Akt 2 Szene 2): Der mit Antithesen durchsetzte, konzeptistisch überfrachtete und plakativ auf die Stileme der petrarkistischen Liebeslyrik rekurrierende Textblock ist ohne jede Unterbrechung durch irgendeine Replik Adrianas monolithische 349 Verse lang. Die Abwicklung tragischer Aktion gerät im Verhältnis zur Entfaltung petrarkistischer Sprache deutlich ins Hintertreffen. Durch die schiere Textübermacht vermag das fast 140 dichtbedruckte Textseiten umfassende Stück die Forderungen aristotelischer Wahrscheinlichkeitsdoktrin

nicht mehr einzulösen, zumal sich ein merkwürdiger Eindruck einer gleichzeitigen Mischung aus Handlungsretardation und Überdehnung der Einheit der Zeit einstellt sowie die Einheit des Ortes unter der manieristisch operierenden Sprachmasse schwimmt.<sup>86</sup> Hier hat sich eine Gefahr verwirklicht, die man unter Verweis auf Tassos *Torrismondo* in der Forschung vereinzelt schon in Ansätzen gesehen hat: Die Gefahr einer Überformung des Ausdrucks tragischer *res* durch ein forciert in den Vordergrund gespieltes petrarkistisches *soave parlare*,<sup>87</sup> das letztlich den Verlegenheiten bembistischer Programmatik entsprang und zugleich augenscheinlich der vorherrschenden zeitgenössischen Interpretation der aristotelischen Tragödiendefinition zu entsprechen schien, obwohl es bei näherem Hinsehen mit den Erfordernissen der Gattung Tragödie inkompatibel ist.<sup>88</sup>

Hatten sich seit Beginn der 1540er Jahre in Italien also zwei idealtypisch zu scheidende Formen der Tragödie herausgebildet, nämlich zum einen das Modell einer stark ›lyrisierten‹, auf ästhetische Effekte einer Klangstilk und auf die Thematik der Liebe in tendenziell elegischem Register setzenden Tragödie (von Sperone Speronis *Canace* bis zu Stücken wie der *Adriana*), zum anderen das Modell einer auf die Effekte von ›orrore‹ und ›gravità‹ abzielenden Tragödie der ›unlyrischen‹ Wucht in der Nachfolge Senecas (von Giraldis *Orbecche* bis zu Stücken wie der besonders grausamen und blutigen *Semiramis* von Muzio Manfredi von ca. 1583/93),<sup>89</sup> so schien die Gattung auf keinem der beiden Wege weiterzukommen. Die Horrortragödie war weder mit Bembos petrarkistischer Norm noch letztlich mit den Erwartungen des höfischen Publikums kompatibel,<sup>90</sup> während die lyrisch-elegische Tragödie zwar der vorherrschenden

86 Nur so konnte Herrick 1965, S. 215 zu einer falschen Einschätzung kommen: »The last act of *Hadriana* is somewhat unusual among neoclassical Italian tragedies because in it the scene changes several times between the city of Adria and the enemy camp.« Tatsächlich wechselt Latino, anders als Herrick denkt, im fünften Akt keineswegs zwischen seinem Feldlager und der Stadt Adria hin und her, so dass die Einheit des Ortes faktisch gewahrt bleibt – aber die petrarkistische Textflut verunkelt das.

87 Vgl. Regn 1983, S. 153 f.

88 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Kablitz 1997, S. 95 f. (zum *Torrismondo*): »Petrarcas lyrische Sprache ist wesentlich Affektrepräsentation, sie ist damit auch wesentlich monologische Rede, und diese Eigenart bleibt nicht ohne Folgen für die Struktur des auf der Bühne geführten Gesprächs. Personenrede ist hier zu erheblichen Teilen Selbstdarstellung, eine gar nicht enden wollende Exposition von Befindlichkeiten, in denen das Geschehen selbst seine Wirkung wie seine Bedeutsamkeit erst zu gewinnen scheint.« Spätestens in der *Adriana* ist das Geschehen von der nicht enden wollenden petrarkistischen Sprachkette verschüttet worden, statt durch die Sprache noch eine eigene Bedeutsamkeit gewonnen zu haben.

89 Zur Tradition der Blut- und Schreckenstragödie im späteren Cinquecento vgl. überblicksartig Herrick 1965, S. 178 – 210 (Kapitel »More blood«).

90 Daher jenes schon erwähnte, rasche Abschwenken Giraldis auf die Linie der ›gemischten‹ Tragödien mit ›happy ending‹ (vgl. Bruscaagli 1980, S. 282). Bruscaagli sieht die unlyrische Linie der *Orbecche* weitergeführt in »una drammaturgia politica, appaltata alla tragedia della

Sprachnorm, letztlich aber nicht der zeitgenössischen Gattungspoetik gerecht werden konnte.

Unter diesen Voraussetzungen erweist sich der Nexus ›Petrankismus und Tragödie‹ als gordischer Knoten. Das Schwert, mit dem er zerschlagen (und zerstört) wird, heißt ›Pastoraldrama‹. Über eine Linie, die von Speronis *Canace* zu Tassos *Aminta*<sup>91</sup> und Guarinis *Pastor fido*<sup>92</sup> führt,<sup>93</sup> ›rettet‹ sich die petrarkistische Dramensprache nicht nur auf ein mittleres, der neuen Gattung durchaus angemessenes Stilniveau und entkommt so dem Druck eines unerfüllbaren Postulats tragisch-wuchtiger Magniloquenz, sondern hier – im Lyrismus<sup>94</sup> des dramatischen Schäferspiels – gelingt es nunmehr auch, die von Bembo geforderte Engführung von *gravità* und *piacevolezza* (letztlich ja auch ein Postulat einer stilistischen Mittellagigkeit) zu verwirklichen<sup>95</sup> und zugleich den Anforderungen und der Erwartungshaltung der Höfe gerecht zu werden.<sup>96</sup>

Für Frankreich sollte dieses Abtauchen des petrarkistischen Lyrismus in die pastorale Dramatik im Verlauf des 17. Jahrhunderts noch bedeutsam werden. Zunächst wird aber in Frankreich seit dem späteren 14. Jahrhundert der lateinische Petrarca rezipiert, der für die französischen Lateinhumanisten früh zum

---

ragion di stato del Torelli e del Della Valle« (ebd. S. 283), wobei – auch darauf weist Brusciagli hin – diese ›Staatstragödien‹ in Italien in keiner Weise bühnenwirksam wurden.

91 Vgl. zu Tassos zahlreichen Rekursen auf die *Canace* allg. Cremante 2003 (dort zum *Aminta*: S. 141 – 151) und speziell hinsichtlich des *Aminta* neben Maurer 1997, S. 205 f. m. Anm. 89 Cremante 2003. Die in letzterem Artikel *passim* für den Einfluss der *Canace* auf den *Aminta* herausgestrichenen Stilmerkmale (wie »concetti oppositivi«, »procedimenti contrastivi«, »giochi verbali«, »artifici paronomastici«, Cremante 2003, S. 210) nehmen sich wie eine ›rote Liste‹ der von Giraldis für die Tragödie abgelehnten Stileme aus.

92 Guarini hat sich explizit und programmatisch zu seinem Rekurs auf die *Canace* bekannt: siehe Maurer 1997, S. 209 f. mit dem einschlägigen Zitat, in dem es heißt, die sprachliche »pura della *Canace*« habe dem *Pastor fido* als vorbildhafte »idea di nobilissimo stile« gedient. Wie Maurer überdies zeigt, ist die Anlehnung Guarinis an die *Canace* auch eine technisch-strukturelle.

93 Vgl. dazu allgemein Selmi 2005, S. 86 – 104 (Abschnitt »Giraldis, Speroni, Guarini: dalla polemica sulla *Canace* al *Pastor fido*«).

94 Begriff von Hugo Friedrich; s. Friedrich 1964, S. 302 und vgl. Maurer 1997, S. 202 Anm. 78.

95 Exakt dies stellt am Ende des Cinquecento Angelo Ingegneri in *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole* (1598) fest, wo es über die dramatischen Pastoralen heißt: »co 'l verso soave [!], e colla sentenza dilitata sono gratissime a gli orecchi e all'intelletto, che, non incapaci di qualche gravità quasi tragica [!] [...] patiscono acconciamente certi ridicoli comici; che, admettendo le vergini in palco e le donne oneste, quello che alle comedie non lice, danno luoco a nobili affetti, non disdicevoli alle tragedie istesse; e che in somma, come mezzane fra l'una e l'altra sorte di poema, diletano a meraviglia altrui« (zit. nach Maurer 1997, S. 202).

96 Vom dramatischen Schäferspiel aus fließt die Diktion und die Verstechnik der *Canace* dann auch in das neue Genus der (zunächst pastoral verfassten) Oper; vgl. zur Metrik: »nonostante i suoi difetti, fu proprio lo schema metrico della tragedia [*Canace*] che venne ripreso e imitato, specialmente dal Tasso, nel dramma pastorale e nel melodramma« (Roaf 1989, S. 187).

Stilvorbild avanciert und einen Status gewinnt, der dem der römischen Klassiker annähernd gleichkommt.<sup>97</sup> Inhaltlich konzentriert man sich dabei auf die Behandlung des moralphilosophischen Schrifttums, weshalb einem Text wie *De remediis utriusque fortunae* große Bedeutung zukommt. Bereits in der Rezeption des lateinischen Petrarca tritt eine ambivalente Bewertung des berühmten Italieners auf, die dann auch für die französische Beurteilung des italienischsprachigen Lyrikers Petrarca maßgeblich sein sollte: Zur Bewunderung für das Stilvorbild gesellt sich alsbald die nationalistische Ablehnung eines Autors fremder Zunge, dessen Wirkungsmacht etlichen Franzosen die kulturelle Leistung der eigenen Sprache und Literatur ungebührlich zu schmälern schien.<sup>98</sup> In der Hochphase der französischen Petrarca-Rezeption der Frühen Neuzeit (ca. 1530–1600), die durch die beginnende Verbreitung der *Trionfi* (seit dem Ende des 15. / Anfang des 16. Jh.s) vorbereitet und durch die französische Übersetzung der *Rerum vulgarium fragmenta* (von Vasquin Philieul, 1548) entscheidend befördert wird, konzentriert man sich immer mehr auf den italienischsprachigen Petrarca – immerhin den wichtigsten italienischen ›Vorbildautor‹, den Frankreich damals kennt – und dabei ganz wesentlich auf die Liebeslyrik. Dies gilt nicht nur für die Rezeption im Sinne eines Modells liebeslyrischen Sprechens schlechthin,<sup>99</sup> sondern wird häufig verengt auf ein Gattungsmodell solchen Sprechens: Weithin koinzidiert ›Petrarkismus‹ mit ›Sonettdichtung‹.<sup>100</sup> Ging man auch innerhalb der lyrischen Dichtung mit dem Hypotext der *Fragmenta* offensiv um und suchte ihn oft durch ›autochthone‹ französische Umformung zu übertreffen,<sup>101</sup> und war auch die lyrische Produktion des französischen Petrarkismus prinzipiell erheblich heterogener geschichtet als der italienische bembistische Petrarkismus,<sup>102</sup> so blieb Petrarca's Diktion doch ein unumgänglicher Fundus für den Aufbau der frühneuzeitlichen französischen Dichtungssprache.<sup>103</sup> Dabei herrschte im Einklang mit der Konzentration auf Petrarca als Sonettdichter die Tendenz vor, seinen Stil als einen

97 Vgl. Cecchetti 1970, S. 5 ff. und Cecchetti 1995.

98 Vgl. Cecchetti 1970, S. 46 ff., für die spätere Zeit vgl. u. a. Balsamo 2004, S. 19, S. 27 f.

99 Dazu vgl. Cecchetti 1970, S. 16 und den dortigen Kontext.

100 Vgl. Balsamo 2004, S. 24 f.; Clément 2004, S. 315; Balsamo 2006, S. 382 ff.

101 Étienne Jodelle etwa zeigt sich in den *Amours* skeptisch zu jener Disjunktion von *res* und *verba*, die der italienische Petrarkismus ihm zu betreiben schien, und will in einer kompetitiven Aemulatio-Strategie Petrarca weniger ins Französische imitierend umsetzen als ihn vielmehr auf französischem Terrain mit seinen eigenen Waffen überbietend schlagen (vgl. dazu Buron 2004).

102 Vgl. Cecchetti 1970, S. 18, S. 22 (Scève), S. 41 (Ronsard).

103 Vgl. zu Petrarca's technisch-stilistischer, aber durchaus auch lexikalischer Vorbildhaftigkeit Cecchetti 1970, S. 33, S. 35, S. 38. Schon bezüglich der *Trionfi*-Übersetzungen gilt Ähnliches: »traducendo in versi le terzine dei *Trionfi*, i francesi non solo compiono un esercizio di metrica, ma risolvono problemi di linguaggio, in quanto coniano vocaboli, espressioni ed immagini poetiche che saranno proprie della nuova lirica amorosa« (ebd. S. 15).

Mittleren Stil der *élégance* und *légèreté* einzustufen, dem aber sowohl *gravité* als auch *douceur* fehlten – somit die Qualitäten, deren Vermittlung Bembo ihm gerade zugeschrieben hatte – und der insofern nicht für die ›grands genres‹ der Literatur geeignet schien.<sup>104</sup>

So steht zunächst zu erwarten, dass sich die Linie der petrarkistisch-melischen Tragödie im Frankreich des 16. Jahrhunderts nicht ohne Weiteres in literarischer Theorie und Praxis wiederfindet. In der Tat wird Petrarca mitsamt den anderen italienischen Autoren aus der frühen französischen Diskussion über die Tragödie ausgeblendet. Jacques Grévin's *Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre* (seinem *César* von 1561 vorangestellt) geht in seiner Wiedergabe der aristotelischen Tragödiendefinition auf einen etwaige petrarkistischen ›sermo suavis‹ gar nicht ein. Er lässt die Sprachenfrage aus der Definition einfach fort und etabliert im weiteren Verlauf der Argumentation eine Traditionslinie, die aus der griechischen (Aischylos, Sophokles, Euripides, Aristoteles) und lateinischen (Seneca, Horaz) Antike direkt nach Frankreich führt, als habe es die italienische Tragödie gar nicht gegeben.<sup>105</sup> Grévin zielt in diesem Zusammenhang auf eine ungekünstelte, ›autochthone‹ französische Tragödiensprache ab.<sup>106</sup> Der Rückgriff auf die Antike und insbesondere auf den moralisch funktionalisierbaren Seneca befördert in der frühen französischen Theoriebildung eine Privilegierung des extrem Traurigen und Schrecklichen in der Handlungsgestaltung,<sup>107</sup> womit diejenige idealtypische Ausformung der Tragödie bevorzugt ist, die in Italien Giraldis *Orbecche* installiert hatte. Ganz im Einklang damit unterstreicht Jean de la Taille in *De l'art de la tragédie* die Notwendigkeit eines hohen, gravitätischen Tragödiestils (›haut style‹) und lehnt die Orientierung an einer petrarkistischen Norm ab: In dem Programmsonett, das seine theoretischen Ausführungen abschließt, betont er, nach diesem

104 Vgl. Balsamo 2004, S. 31 f. (insbes. zu Du Bellay und den *Regrets*), dort insbes. das Fazit: »elle [la qualité de Pétrarque] avait l'élégance et la légèreté, les qualités du corinthien, il lui manquait la véritable gravité, il lui manquait la douceur, et cette exquise alliance des deux, dont les apologistes de la langue française faisaient une qualité éminemment française. [...] La muse italienne, par la voix du poète lauréat Pétrarque, ne pouvait, ne devait pas dire autre chose que des amours profanes. Si elle savait distraire les rois et leur plaire, elle ne savait dire qu'imparfaitement leur gloire, et n'affrontait pas les grands genres« (ebd. S. 32). Vgl. ferner Balsamo 2006, S. 388 f.

105 Vgl. Grévin 1922, S. 6, vgl. dort die Kurzfassung der Tragödiendefinition: »La Tragédie donc (comme dit Aristote en son art poétique) est une imitation ou représentation de quelque fait illustre et grand de soymesme, comme est celuy touchant la mort de Jules César«.

106 Vgl. Grévin 1922, S. 7: »je me suis contenté, en suyant les Tragiques Grecs, de ma langue, sans en emprunter une estrangère pour exprimer ma conception«.

107 Vgl. *De l'art de la tragédie*: »Son [de la tragédie] vray subiect ne traicte que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captiuité, execrables cruautéz des Tyrans: et bref, que larmes et miseres extremes« (De la Taille 1908, S. 10).

hochlagigen Stilniveau zu streben, dagegen »non point aux vains honneurs d'un tas de lauriers verds«.<sup>108</sup>

Dieser Privilegierung der senecanischen Linie entspricht die bereits regelhaft organisierte<sup>109</sup> französische Tragödie des 16. Jahrhunderts weitgehend. Sie bezieht sich in der Tat häufig auf das Modell Senecas und verwebt in die intertextuellen Rekurse auf die römische Dramatik vor allem Bezüge auf die Epik, deren Hochlagigkeit aus der Sicht der Stillagenpoetik eine solche Einschmelzung gestattet. Stilpraktisch bemüht sich die Tragödie um einen wuchtigen Stil der δεινότης, wofür Demetrios von Phalerons Abhandlung *Über den Stil* (Περὶ ἐρμηνείας)<sup>110</sup> eine theoretische Orientierung bot.<sup>111</sup> Dieser Stil stand einem »eleganten« Stil (wie man ihn Petrarca zuschrieb) entgegen und setzte Mittel wie Worteinsparung, Prosopopeia, Anaphorik, Metaphern, Akkumulationsfiguren, Hyperbeln und Apostrophen massiert ein, womit eine Annäherung an einen epischen Stil erzielt werden sollte<sup>112</sup> – an einen epischen Stil freilich, der zugleich ein plakativ rhetorischer Stil war, als welcher er Pathos mit dem Gestus anaphernreicher Deklamatorik (mit Ausrufen, Wiederholungen, rhetorischen Fragen usw.) zu erzeugen suchte.<sup>113</sup> Damit zielte man, ganz wie Giraldis in Italien – dessen *Orbecche* übrigens in Frankreich ungeachtet des offiziösen Schweigens über die Italiener durchaus nicht unbekannt war<sup>114</sup> und sich in den Kontext der heute weitgehend vergessenen Tradition der brutalisierten Bluträgedien der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stellen lässt, von denen manche auf Giraldis Novellenstoffen fußen<sup>115</sup> –, auf einen Eindruck von Magniloquenz und Gravität, welchen man als tragödiotypisch festschrieb. »Lyrische« Elemente existieren zwar in den Tragödien Garniers und seiner Zeitgenossen durchaus, sie sind aber (wie bei Giraldis) auf bestimmte Segmente der Tragödiensyntax eingeschränkt, und es handelt sich hier oft um einen Eindruck von Elegismus, der gleichfalls durch eine Rhetorik der Akkumulation erzielt wird.<sup>116</sup>

Es scheint also, als stelle sich die französische Tragödie des 16. Jahrhunderts

108 De la Taille 1908, S. 16, dort V.7 ff. Genau wie Grévin blendet de la Taille jede mögliche italienische Vermittlung der Tragödiendition aus und schließt die frühe französische Tragödie direkt an die Antike an (vgl. ebd. S. 12).

109 Vgl. zu den regelpoetischen Charakteristika der französischen Tragödie im 16. Jahrhundert Lardon 1999, S. 9 ff.

110 Dort zur δεινότης: Kap. 4, §§ 240–298.

111 Vgl. Ternaux 1999, S. 20 ff.

112 Vgl. Ternaux 1999, S. 21, zur Massierung epischer Elemente auch Ternaux 2002, S. 15, S. 23 f.

113 Vgl. zu dieser rhetorisierten tragischen Pathetik die Merkmalsanalyse von Beaudin 1997, S. 29 ff., insbes. S. 34 ff.

114 Das Forschungsklichee lautet, die italienische Tragödie des Cinquecento sei von den französischen Zeitgenossen praktisch nicht rezipiert worden – mit Recht kritisch dazu Ternaux 2002, S. 9, der die allgemeine Zugänglichkeit des italienischen Modells herausstreicht. Es gab sogar eine französische Version der *Orbecche*, das Stück *L'Orbecche-Oronte*.



ganz auf die Seite des senecanisch-giraldianischen Idealtypus. Nichtsdestotrotz gibt es bereits im 16. Jahrhundert gewisse Keime des ›petrankistischen‹ Lyrismus in der Theorie und Praxis der Tragödie in Frankreich. Nur ein Beispiel aus der Praxis: Den römisch-wuchtigen Ablauf der *Cléopâtre captive* von Étienne Jodelle eröffnet ein langer Monolog der »Ombre d'Antoine«. Der Geist erzählt die Vorgeschichte des Stücks und geht unter anderem auf die Entstehung seiner Liebe zu Kleopatra ein. Mit einem Mal begegnet hier wieder ein ›innamamento‹, der auf sparsame, aber doch eindeutig an Petrarca gemahnende Weise mit der einschlägigen topischen Bildlichkeit und den petrankistischen Antithesenbildungen hantiert:

Car un ardent amour, bourreau de mes mouëlles,  
 Me devorant sans fin sous ses flames cruelles,  
 Avoit esté commis par quelque destinee  
 Des Dieux jaloux de moy, afin que terminee  
 Fust en peine et malheur ma pitoyable vie,  
 D'heur, de joie et de biens paravant assouvie.  
 [...]  
 Depuis ce seul moment je senti bien ma playe  
 Descendre par l'œil traistre en l'ame encore gaye.<sup>117</sup>

Inseln der *douceur* à la Petrarca gibt es also auch in den strengen ›römischen‹ Regeltragödien Garniers, Jodelles und anderer – und dies, obwohl man unter *douceur* programmatisch am liebsten eine Qualität verstanden hätte, die Petrarca gar nicht zugeschrieben werden sollte. Die *douceur* war theoretisch ein schwieriger Punkt. Fordert beispielsweise Jean Vauquelin de la Fresnaye als relativ strikter Theoretiker der Stiltrennung im *Art poétique* einerseits die Einhaltung des hohen Tragödienstils (›ne faut reciter en vers prieuz et bas/ De Thieste sanglant le plorable trespas«<sup>118</sup>), so lockert er diese Forderung im selben Atemzug durch das Postulat, innerhalb der Gattung müsse es eine Stilvariation nach Maßgabe des Personen- und Gegenstandsdecorums geben (›Le Tragicque

---

*Tragédie*, verfasst von Jean-Edouard Du Monin und publiziert 1585. Das Stück gibt die ›senecanische‹ Brutalität der italienischen Vorlage ungebremst wieder, steigert sie sogar noch und betreibt in seiner Stilistik (u. a. in der Metaphernverwendung) eine ›surenchère dell'elemento orrifico‹ Giraldis. Die Enklaven der Lyrizität in der *Orbecche*, wie die Chorlieder, werden von Du Monin durch eine philosophische Umschreibung und Aufladung entlyrisiert (vgl. dazu insgesamt Gorris 1991, das Zitat auf S. 206). Dadurch wird der *Orbecche*-Stoff noch dezidierter als bei Giraldi selbst auf eine Gegenposition zur *Canace*-Tradition gebracht.

115 Vgl. den Überblick bei Gorris 1991, S. 203 (mit den bibliographischen Nachweisen auf S. 212).

116 Vgl. Beaudin 1999, S. 18 ff.

117 Jodelle 1968, S. 95 (Akt 1, erster Auftritt).

118 Vauquelin de la Fresnaye 1862, S. 38.

souvent de bouche humble et petite,/ Bassement sa complainte aux échaffauts recite«<sup>119</sup>). Abgesehen von diesen Binnendifferenzierungen, die die unteren Stillagen einmal ausschließen, dann doch wieder einschließen, wird aber auch gefordert, die dramatische Diktion müsse insgesamt und überall ›douceur‹-trächtig sein: »Non, ce n'est pas assez de faire vn bel ourage,/ Il faut qu'en tous endroits doux en soit le langage«.<sup>120</sup>

Somit ist auch im Umfeld ›senecanischer‹ Tragödiendoktrin der sprachlichen ›Süße‹, für die Petrarca stehen konnte, ein Tor eröffnet. Dieses Tor sollte im französischen 17. Jahrhundert weit aufgestoßen werden. Der melische Lyrismus (und in seinem Gefolge das Echo der *Canace*) hält hier wieder in die Gattung Einzug, und dies geschieht auf mindestens zwei Wegen:

(a) Sprachlich auf dem Weg der Infiltration der Galanterie in die tragische Dramatik. Die produktive Rezeption des lyrischen Petrarkismus in Frankreich führt dazu, dass die petrarkistische Diktion in die soziale Pragmatik galanter Rede durchsickert. So kann André Gendre in seinem »Vade-mecum sur le pétrarquisme français« als eines der Resultate jener Rezeption festhalten, eine Fortentwicklung petrarkistischer Stilistik sei letztlich »tout le langage galant du XVII<sup>e</sup> siècle, aux métaphores et aux figures de plus en plus lexicalisées«.<sup>121</sup> Die dramatische Manifestation solcher Infiltration findet sich in der sog. ›tragédie galante‹, als deren Beispiel der *Timocrate* von Thomas Corneille (1656) dienen kann. Das Stück, das mit dem Aufschub einer glücklichen Verbindung der argivischen Prinzessin Ériphile zu ihrem Geliebten Cléomène hantiert – Cléomène ist personalidentisch mit dem Argos bekriegenden kretischen König Timocrate und wechselt beständig die Fronten und Rollen – ist gesättigt mit einer galanten Rhetorik von Liebe und Gefühl, die petrarkistisches Gepräge trägt: Geht es hier immerdar um »ces doux sentiments,/ Qui d'un feu sans espoir amusent les tourmens«<sup>122</sup> und um Fragen wie »Quelle amertume, ô Dieux, versez-vous sur ma joye?«,<sup>123</sup> so verdichtet sich die petrarkistische Rhetorik der Gegensätze und Oxymora in der Person Ériphiles, etwa wenn diese in der Mitte des Stückes (Akt 3 Szene 1) einen Monolog über ihre innere Zerrissenheit hält:

119 Vauquelin de la Fresnaye 1862, S. 38.

120 Vauquelin de la Fresnaye 1862, S. 38 f.

121 Gendre 1985, S. 46. Vgl. ebd. S. 54 ff. die Zusammenschau charakteristischer Stileme und Motive des französischen Petrarkismus.

122 Replik von Nicandre in *Timocrate* 1.4, V.463 f. Vgl. bspw. auch 1.4 (S. 83), 2.1 (S. 88 f.), 2.2 (S. 90 f.), 4.7 (S. 138 f.), 5.5 (S. 152), 5.8 (S. 157).

123 Replik von La Reyne in *Timocrate* 3.5, V.1087.

- 873      Quel sentiment confus et d'espoir et de crainte  
 Tient mes vœux tour à tour dans mon cœur suspendus?  
 De quel bizarre sort l'injurieuse atteinte  
       Se plaist à les voir confondus?  
 [...]
   
 880      La justice veut que j'espère,  
       Mais parce que j'aime, je crains.

Tu l'emportes, ô crainte, et ma raison te cède

Die Petrarkismen der Galanterie wirken in der Gattungstradition der französischen Tragödie fort bis hin zu Racine, der vor allem in seinen frühen Stücken dem galanten Liebesvokabular noch deutlichen Raum gibt, bevor er es allmählich reduziert.<sup>124</sup> Kritisch hat das Leo Spitzer gesehen:

Es ist nicht zu leugnen, daß Racine der äußerlichen Antithesenfreude besonders in den ersten Tragödien zu viel geopfert hat, d. h. daß er an dem geistreichen Spiel mit Gegensätzen, wie es der Petrarkismus liebt, auch dort Geschmack findet, wo nicht das Konstruktionsprinzip einer Figur, einer Szene, eines weltanschaulichen Dualismus u. dgl. die Wahl der dualen Antithese rechtfertigt.<sup>125</sup>

(Dies erinnert an Giraldis Kritik an der Antithesendiktion von Speronis *Canace*, die jene petrarkistische Disjunktion von *res* und *verba* betrieben hatte.) Spitzer hat im Petrarkismus geradezu den stilistischen Filter ausgemacht, durch den der gesamte Umgang Racines mit den Texten der Antike gelenkt werde,<sup>126</sup> und in Sachen Psychologie der Leidenschaft scheinen Racines Seelenanalysen sich eng an petrarki(sti)sche Konzeptionen anzuschließen, die die Unerfülltheit und Selbstbezüglichkeit individuell isolierten Begehrens und imaginativer Selbstillusionierung sezieren.<sup>127</sup>

(b) Gattungstechnisch auf dem Weg der Integration der dramatischen Pastorale in die Tragödie. Folgt man Karl Maurer<sup>128</sup> – der allerdings der von uns zuvor besprochenen Tragödie des 16. Jahrhunderts kaum Aufmerksamkeit widmet und insofern die ›senecanische‹ Linie vernachlässigt, der sich die ›pastorale‹ Linie erst später konfrontiert –, so stellt sich seit der enthusiastischen Aufnahme von Tassos *Aminta* in Frankreich die Entwicklung der französischen Tragödie im 17. Jahrhundert – mit der großen Ausnahme des ›anti-pastoralen‹ Pierre Corneille<sup>129</sup> – als eine Fortsetzung und Transformation der italienischen

124 Vgl. im Detail Blanc 2006.

125 Spitzer 1931, S. 201.

126 Vgl. Spitzer 1931, S. 255.

127 Vgl. Stierle 1985, S. 107 f. Vgl. in diesem Kontext Bonfantini 1974 zu Racines Lektüre der *Rerum vulgarium fragmenta*.

128 Vgl. Maurer 1997.

129 Vgl. Maurer 1997, S. 254 (›Corneilles hartnäckiges, wenn auch letztlich erfolgloses Be-

Pastoraldramatik dar, die ihrerseits das Modell der *Canace* kreativ inkorporiert hatte. Schon in Mairets *Sophonisbe* (1634) sei eine Enthistorisierung der Tragödie (eine »Entwesentlichung der Historie in der neuentstandenen Gattung«<sup>130</sup>) im Gange, die ungeachtet von Corneilles gegenstrebigem Versuchen das dramatische Thema bereits auf eine individuelle Liebesproblematik verenge, ein »Spiel um Liebeswerben, Liebesverbot und Liebeserfüllung«, das von der »paratragische(n) Pastorale vorbereitet« worden sei.<sup>131</sup> Für Maurer beginnt die dramatische Pastorale als Gattung in Frankreich genau in dem Moment von der Sprechbühne zu verschwinden, als die Tragödie ihre Funktionen immer mehr übernehmen konnte.<sup>132</sup> Die weitere Entwicklung der französischen Tragödie, die auf ein Spiel der Liebe und eine Inszenierung gedämpfter Affekte hinausläuft, steht aus dieser Warte bis hin zu Racine unter dem Signum des Pastoralen. »Das lyrische Melos, das die italienische dramatische Pastorale trug, kehrt bei Racine in die Tragödie zurück.«<sup>133</sup> Der sprachliche Befund, der sich allerdings zur »tragédie galante« ebenso wie zu Racine treffen lässt, bestätigt diese Bewegung, die sich nicht ohne jene galante Integration petrarkistischer Rede in die Bühnendiktion der Zeit denken lässt. Das alles heißt aber: Die französische Tragödie bewegte sich nach ihren senecanisch-giraldianischen Anfängen im Verlauf des 17. Jahrhunderts immer weiter auf die *Canace*-Linie zu. Schließlich war sie ganz auf diese Linie eingeschwenkt und hatte sich weitestmöglich vom *Orbecche*-Pol entfernt. Hatte es am Anfang geheißen »stets Seneca, niemals Petrarca«, so hatte sich diese Relation jetzt umgekehrt.

Damit lässt sich über ein Jahrhundert französischer Dramengeschichte in der Begrifflichkeit einer idealtypischen Opposition beschreiben, deren exemplarische Opponenten sich vor der Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien konstituiert haben und deren Gegenstrebigkeit nicht verständlich gemacht werden kann, ohne das von vornherein intrikate Verhältnis von Petrarkismus und Tragödie ausgeleuchtet zu haben. Petrarca's Erbe wirkt weit hinein in spätere Bereiche der europäischen Literatur, an die er selbst bei der Abfassung seiner Texte – bei allem Ruhmstreben und aller Orientierung auf die »posteritas« – nicht in erster Linie gedacht haben wird.

---

streben, die neuentstandene klassizistische französische Tragödie von ihrem pastoralen Ursprungskontext abzulösen«).

130 Maurer 1997, S. 239.

131 Maurer 1997, S. 241.

132 Vgl. Maurer 1997, S. 256.

133 Maurer 1997, S. 271 f.

## Bibliographie

- Ariani, M., »L'Orbecche di G.B. Giraldi e la poetica dell'orrore«, in: *La Rassegna della Letteratura Italiana* (75) 1971, S. 432 – 450.
- Ariani, M., »Il »puro artificio«. Scrittura tragica e dissoluzione melica nella *Canace* di Sperone Speroni«, in: *Il Contesto* (3) 1977, S. 79 – 140.
- Ariani, M., »La trasgressione e l'ordine. L'Orbecche di G.B. Giraldi Cinthio e la fondazione del linguaggio tragico cinquecentesco«, in: *La Rassegna della Letteratura Italiana* (83) 1979, S. 117 – 180.
- Aristoteles, *Poetik*, übers. und hrsg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart 1994.
- Aristoteles, *Poetik*, übers. und erl. v. A. Schmitt (Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung, 5), Berlin 2008.
- Armato, Rosario P., »The Play is the Thing. A Study of Giraldi's *Orbecche* and its Senecan Antecedents«, in: Armato, R.P./ Spalek, J. M. (Hg.), *Medieval Epic to the »Epic Theater« of Brecht. Essays in Comparative Literature* (Studies in comparative literature. 1), Los Angeles 1968, S. 57 – 83.
- Balsamo, J., »»Nous l'avons tous admiré, et imité: non sans cause«. Pétrarque en France à la Renaissance: un livre, un modèle, un mythe«, in: Balsamo, J. (Hg.), *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque* (Travaux d'Humanisme et Renaissance. 394, Travaux de la Fondation Barbier-Mueller pour l'Étude de la Poésie Italienne de la Renaissance. 1), Genf 2004, S. 13 – 32.
- Balsamo, J. (Hg.): *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque* (Travaux d'Humanisme et Renaissance. 394, Travaux de la Fondation Barbier-Mueller pour l'Étude de la Poésie Italienne de la Renaissance. 1), Genf 2004.
- Balsamo, J., »Petarca nei trattati francesi d'arte poetica del Cinquecento«, in: Chines, L. (Hg.), *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa* 1, Roma 2006, S. 375 – 389.
- Beaudin, J.-D., »Introduction«, in: Garnier, R., *Antigone ou La Pitié. Tragédie*, hrsg. v. J.-D. Beaudin (Textes de la Renaissance. 17), Paris 1997, S. 7 – 54.
- Beaudin, J.-D., »Introduction«, in: Garnier, R., *La Troade. Tragédie*, hrsg. v. J.-D. Beaudin, (Textes de la Renaissance. 27), Paris 1999, S. 7 – 36.
- Bembo, P., *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, hrsg. v. C. Dionisotti, Milano 1989 = Torino 1966.
- Bembo, P., *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, hrsg. v. C. Vela, Bologna 2001.
- Bembo, P., *Le rime*, 2 Bde., hrsg. v. A. Donnini (Testi e Documenti di Letteratura e di Lingua. 28,1/ 2), Roma 2008. [danach die *Rime* in neuer Nummerierung zitiert]
- Berra, C., »L'idea di stile dagli *Asolani* alle *Prose*«, in: Morgana, S./ Piotti, M./ Prada, M. (Hg.), *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo* (Quaderni di Acme. 46), Milano 2001, S. 277 – 302.
- Blanc, A., »»Ah! qu'en termes galantes...«: Du langage de la galanterie à celui de la passion dans le théâtre de Racine«, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* (33.64) 2006 (= Biblio. 17), S. 125 – 136.
- Bonfantini, M., »Racine lettore del Petarca«, in: *L'Approdo Letterario* (67/68) 1974, S. 49 – 52.

- Bruni, F., »Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati«, in: *Filologia e Letteratura* (12.1) 1967, S. 24 – 71.
- Bruscagli, R., G.B. Gibaldi: *drammaturgia ed esperienza teatrale* (Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, Atti e Memorie. 3.15), Ferrara 1972.
- Bruscagli, R., »La corte in scena: genesi politica della tragedia ferrarese«, in: *Il Rinascimento nelle corti padane: società e cultura. Convegno società e cultura al tempo di L. Ariosto*, Reggio Emilia-Ferrara 1975, Bari 1977, S. 569 – 595.
- Bruscagli, R., »G.B. Gibaldi: comico, satirico, tragico«, in: de Panizza Lorch, M. (Hg.), *Il teatro italiano del Rinascimento* (Saggi di cultura contemporanea. 134), Milano 1980, S. 261 – 283.
- Buron, E., »Jodelle et Pétrarque«, in: Balsamo 2004, S. 281 – 287.
- Casapullo, R., »I termini della critica e della retorica nel II libro delle *Prose*«, in: Morgana, S./ Piotti, M./ Prada, M. (Hg.), *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo* (Quaderni di Acme. 46), Milano 2001, S. 393 – 408.
- Castelvetto, L., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, hrsg. v. W. Romani, 2 Bde. (Scrittori d'Italia. 264/265), Roma/ Bari 1978.
- Cecchetti, D., *Il petrarchismo in Francia*, Torino 1970.
- Cecchetti, D., »La fortuna di Petrarca nell'Umanesimo francese«, in: Colin, M. (Hg.), *Heurs et malheurs de la littérature italienne en France. Actes du Colloque de Caen, 25 – 26 mars 1994*, Caen 1995, S. 155 – 165.
- Clément, M., »De Grévin à Pétrarque: »Non je ne m'en repen««, in: Balsamo, J. (Hg.): *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque* (Travaux d'Humanisme et Renaissance. 394, Travaux de la Fondation Barbier-Mueller pour l'Étude de la Poésie Italienne de la Renaissance. 1), Genève 2004, S. 313 – 327.
- Corneille, T., *Timocrate. Tragédie*, hrsg. v. Y. Giraud (Textes Littéraires Français. 162), Genève 1970.
- Cosentino, P., »Fra verso sciolto e sperimentalismo volgare: la rinascita tragica fiorentina«, in: Lonardi, G./Verdino, S. (Hg.), *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento. Atti del Convegno di Studi, Verona, 14 – 15 maggio 2003* (Il Drappo Verde. 1.), Padova 2005, S. 39 – 62.
- Cremante, R., »Appunti sulla presenza della *Canace* di Sperone Speroni nell'*Aminta* di Torquato Tasso«, *Criticón* (87/88/89) 2003 (Sonderheft *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*) S. 201 – 213.
- Cremante, R., »La memoria della *Canace* di Sperone Speroni nell'esperienza poetica di Torquato Tasso«, in: Gavazzeni, F. (Hg.), *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura offerti a Luigi Poma* (Miscellanea erudita. 65) Roma/ Padova 2003, S. 123 – 159.
- Cremante, R., »»Or non parl'io, né penso, altro che pianto«: usi del Petrarca nella tragedia del Cinquecento«, in: Montagnani, C. (Hg.), *I territori del Petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti* (»Europa delle Corti«. Centro Studi sulle Società di Antico Regime. Biblioteca del Cinquecento. 117), Roma 2005, S. 187 – 208.
- Daniele, A., »Sperone Speroni, Bernardino Tomitano e l'Accademia degli Infiammati di Padova«, in: *Filologia Veneta* (2) 1989, S. 1 – 53.
- De la Taille, J., »De l'art de la tragédie« / »Saül le furieux«, in: Werner, A. (Hg.), *Jean de la Taille und sein Saül le furieux* (Münchener Beiträge zur Romanischen und Englischen Philologie. 40), Leipzig 1908, S. 9 – 16/S. 17 – 70.

- Demetrio[s von Phaleron], *Lo stile*, hrsg., übers. und komm. v. N. Marini (Pleiadi. 4), Roma 2007.
- Doglio, F., *Il teatro tragico italiano*, Parma 1972 (<sup>1</sup>1960).
- Drost, W., »Ein Beitrag zu den Beziehungen zwischen Pierre Corneille und Italien«, in: Hösle, J. (Hg.), *Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte. Festschrift Kurt Wais*, Tübingen 1972, S. 53–88.
- Friedrich, H., *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M. 1964.
- Gendre, A., »Vade-mecum sur le pétrarquisme français«, in: *Versants N.S.* (7) 1985, S. 37–65.
- Giraldi Cinzio, G.B., »Lettera sulla tragedia«, in: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* 1, hrsg. v. B. Weinberg, Bari 1970, S. 469–486.
- Giraldi Cinzio, G.B., »Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie«, in: Giraldi Cinzio, G.B., *Scritti critici*, hrsg. v. C. Guerrieri Crocetti, Milano 1973, S. 169–224, S. 269–283.
- Giraldi, G.B., »Orbecche«, in: *Teatro del Cinquecento 1: La tragedia* (La Letteratura Italiana. Storia e Testi 28.1), hrsg. v. R. Cremante, Milano/ Napoli 1988, S. 259–448.
- Gorris, R., »La poetica giraladiana dell'orrore: rifrazioni francesi«, in: *Schifanoia* (12) 1991, S. 201–213.
- Grévin, J., »Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre / »César. Tragédie«, in: *Théâtre complet et poésies choisies*, hrsg. v. L. Pinvert, Paris 1922, S. 5–10 / S. 11–48.
- Groto, L., »Adriana«, in: *Il teatro italiano 2: La tragedia del Cinquecento* 1, hrsg. v. M. Ariani, Torino 1977, S. 281–424.
- Guercio, V., »Vertù contra furore...«. *Analisi del petrarchismo tragico di Pomponio Torelli*, in: Montagnani, C. (Hg.), *I territori del Petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti* (Europa delle Corti. Centro Studi sulle Società di Antico Regime. Biblioteca del Cinquecento. 117), Roma 2005, S. 249–297.
- Herrick, M.T., *Italian tragedy in the Renaissance*, Urbana 1965.
- Horne, P.R.: *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi* (Oxford modern languages and literature monographs), Oxford 1962.
- Huss, B., »Gattung/ Gattungstheorie«, in: Landfester, M. (Hg.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 14: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart/ Weimar 2000, S. 87–95.
- Huss, B., »»Esse ex eruditibus, qui res in Francisco, verba in Dante desiderant. Francesco Petrarca in den Dante-Kommentaren des Cinquecento«, in: Regn, G. (Hg.), *Questo leggiadriissimo poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar* (Pluralisierung & Autorität. 6), Münster 2004, S. 155–187.
- Huss, B., »»Il Petrarca, che ordinariamente suole essere Platonico«. Die Petrarca-Exegese in Benedetto Varchis Florentiner Akademievorträgen«, in: Regn, G. (Hg.), *Questo leggiadriissimo poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar* (Pluralisierung & Autorität. 6), Münster 2004, S. 297–332.
- Jodelle, É., »Cléopâtre captive«, in: *Œuvres complètes* 2, hrsg. v. E. Balmas, Paris 1968, S. 91–147.
- Kablitz, A., »Tragischer Fall und verborgene Wahrheit. Torquato Tassos *Re Torrismondo*«, in: Flashar, H. (Hg.), *Tragödie. Idee und Transformation* (Colloquium Rauricum. 5), Stuttgart/ Leipzig 1997, S. 84–109.



- Lardon, S., »Introduction«, in: Garnier, R., *Les Juifves*. Tragédie (Textes de la Renaissance. 29), hrsg. v. S. Lardon, Paris 1999, S. 7–36.
- Lebatteux, G., »Idéologie monarchique et propagande dynastique dans l'œuvre de Giambattista Giralaldi Cinthio«, in: AA.VV./ Rochon, A. (Hg.), *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, deuxième série (Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne. 3), Paris 1974, S. 243–312.
- Lindner, H., »Mittlerer Stil«, in: Ueding, G. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 5, Tübingen 2001, Sp. 1366–1372.
- Lindner, H., »Schlichter Stil«, in: Ueding, G. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 8, Tübingen 2007, Sp. 502–509.
- Maggi, V./ Lombardi, B., *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes* [Venezia: Vincenzo Valgriso 1550] Nachdruck als Poetiken des Cinquecento 4, München 1969.
- Martignone, V., »Tra gravità e piacevolezza. L'uso delle fonti petrarchesche nel *Torrismondo* del Tasso«, in: Montagnani, C. (Hg.), *I territori del Petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti* (»Europa delle Corti«. Centro Studi sulle Società di Antico Regime. Biblioteca del Cinquecento. 117), Roma 2005, S. 231–247.
- Maurer, K., »Die verkannte Tragödie. Die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geist der Pastorale«, in: Maurer, K., *Goethe und die romanische Welt. Studien zur Goethezeit und ihrer europäischen Vorgeschichte*, Paderborn u. a. 1997, S. 181–342.
- Mehlretter, F., *Kanonisierung und Medialität. Petrarca's Rime in der Frühzeit des Buchdrucks (1470–1687)* (Pluralisierung & Autorität. 17), Münster 2009.
- Minturno, A.S., *L'arte poetica* [o.O.: Valvassori 1564] Nachdruck als Poetiken des Cinquecento 6, München 1971.
- Montagnani, C. (Hg.), *I territori del Petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti* (»Europa delle Corti«. Centro Studi sulle Società di Antico Regime. Biblioteca del Cinquecento. 117), Roma 2005.
- Petrarca, F. *Canzoniere*, hrsg. v. M. Santagata, Milano 1996.
- Regn, G., »Normenvermittlung im mimetischen Kontext. Darstellung und Thematisierung der Affekte in Torquato Tassos *Il re Torrismondo* vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Diskussion über die Funktionsbestimmung der Tragödie«, in: Hempfer, K.W./ Regn, G. (Hg.), *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner, Wiesbaden 1983, S. 124–154.
- Riccoboni, A., *Poetica Aristotelis latine conversa* [Padova: Paulus Meietus 1587] Nachdruck als Poetiken des Cinquecento 22, München 1970. [Der Nachdruck enthält auch: *Compendium Artis poeticae Aristotelis*, 1591].
- Roaf, C., »A Sixteenth-Century »Anonimo«: the Author of the *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo*«, in: *Italian Studies* (14) 1959, S. 49–74.
- Roaf, C., »Retorica e poetica nella *Canace*«, in: *Filologia Veneta* (2) 1989, S. 169–191.
- Roaf, C. (Hg.), *Sperone Speroni: Canace e scritti in sua difesa. Giambattista Giralaldi Cinzio: Scritti contro la Canace: Giudizio ed Epistola latina* (Collezione di Opere Inedite o Rare pubblicate dalla Commissione per i Testi di Lingua. 138), Bologna 1982.
- Roaf, C., »La questione del verosimile nella teoria drammatica di G.B. Giralaldi Cinzio ed in particolare nella sua critica della *Canace*«, in: *Schifanoia* (12) 1991, S. 143–149.
- Robortello, F., *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes. Paraphrasis in librum*



- Horatii, qui vulgo De arte poetica ad Pisones inscribitur* [Florenz: Torrentino 1548]  
Nachdruck als Poetiken des Cinquecento 8, München 1968.
- Selmi, E., »Il dibattito retorico sul verso tragico nel Cinquecento«, in: Lonardi, G./ Verdino, S. (Hg.), *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento. Atti del Convegno di Studi, Verona*, 14–15 maggio 2003 (Il Drappo Verde. 1), Padova 2005, S. 269–293.
- Speroni, S., »Canace«, *Teatro del Cinquecento 1: La tragedia* (La Letteratura Italiana. Storia e Testi. 28,1), hrsg. v. R. Cremante, Milano/ Napoli 1988, S. 449–561.
- Spitzer, L., »Die Klassische Dämpfung in Racines Stil«, in: *Romanische Stil- und Literaturstudien 1*, Marburg 1931, S. 135–268.
- Stierle, K., »Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil«, in: Nies, F./ Stierle, K. (Hg.), *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei* (Romanistisches Kolloquium. 3), München 1985, S. 81–133.
- Ternaux, J.-C., »Introduction«, in: Garnier, R., *Porcie. Tragédie*, hrsg. v. J.C. Ternaux (Textes de la Renaissance. 28), Paris 1999, S. 7–22.
- Ternaux, J.-C., »Introduction«, in: Jodelle, É.: *Didon se sacrifiant. Tragédie*, hrsg. v. J.-C. Ternaux (Textes de la Renaissance. 62), Paris 2002, S. 7–24.
- Tomasi, F., »Le letture di poesia e il petrarchismo nell'Accademia degli Infiammati«, in: Calitti, F./ Gigliucci, R. (Hg.), *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa 2*, Roma 2006, S. 229–250.
- Vauquelin de la Fresnaye, J., *L'art poétique*, Paris 1862. [benutztes Exemplar: Digitalversion von BSB München, P.o.gall. 2180 nf]
- Vianello, V., »Sperone Speroni: opere, stile e tradizione. Un ventennio di studi (1968–1988)«, in: *Quaderni Veneti* (9) 1989, S. 203–222.
- Weinberg, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 Bde., Chicago 1961 (ND 1974: Midway Reprints).



## **Petrarkismus und *novela sentimental*: Juan de Seguras *Processo de cartas de amores***

Der *Petrarkismus* stellt als *lingua franca* der europäischen Renaissance-Kultur ein dynamisches System bereit, an das früh auch außerhalb Italiens angeschlossen wird. Unter der Epochensignatur der Pluralisierung repräsentiert er den prominentesten Teilnehmer am Diskurstypenspiel, an dem sich zahlreiche Autoren abarbeiten und der produktiv an den Verschiebungen und Veränderungen des literarischen Systems beteiligt ist. Betrachtet man den *Petrarkismus* in diesem Sinne und mit Fug und Recht als europäischen Gründungsmythos, so gewinnt die iberische Halbinsel mit ihrer vermeintlich peripheren Position in besonderem Maße an Interesse für die Untersuchung der Verbreitung und Wirkmächtigkeit dieses Paradigmas.

Entsprechend wird es an dieser Stelle darum gehen, mit Juan de Seguras Roman *Processo de cartas de amores* einen Text vorzustellen, der sich in der Fachdiskussion einer relativen Unbekanntheit erfreut, wenngleich er häufig, beinahe stereotyp, als erster europäischer Briefroman angesprochen wird,<sup>1</sup> seinerseits also so etwas wie einen Gründungsmythos impliziert. Aufgrund dieser oxymoralen Situation zwischen lediglich nomineller, eher marginaler Kanonisierung einerseits und literaturwissenschaftlicher Nobilitierung als Diskursbegründer einer erfolgreichen Romangattung andererseits, zwischen Exzentrik und Nukleus, bietet es sich an, den Text genauer vorzustellen.

Über den Autor, Juan de Segura, gibt es nur wenige Informationen, »nada se

---

1 Vgl. beispielsweise: »Der erste ganz in Briefform verfasste B[riefroman] kommt aus Sp[anien]« (*LWR* 2003, S. 35); Mattenklott 2000, S. 130, der Segura in seinem germanistisch geprägten Beitrag allerdings lediglich en passant erwähnt; »Juan de Segura's *Processo de Cartas de amores* (1548; *Process of Love Letters*) may rightly be called the ›first epistolary novel‹« (Beebee 1998, S. 386, die Beschreibung rekurriert auf Place 1935; vgl. auch Beebee 1999, S. 50 ff.); »le premier roman épistolaire en pays ibérique, celui de Juan de Segura« (Jost 1969, S. 107), die einschränkende Formulierung bestätigt den revisionsbedürftigen frankozentrischen Ansatz des Autors; nicht weniger frankozentrisch, aber etwas korrekter schreibt Versini: »C'est l'Espagne qui semble bien avoir fourni le premier roman uniquement en lettres : c'est le *Processo de cartas de amores*« (Versini 1998, S. 21).

sabe de su vida«<sup>2</sup> heißt es noch in neuesten spanischen Literaturlexika. Er lebte wohl in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Toledo, wo auch 1548 seine beiden sicher zuschreibbaren narrativen Texte erschienen, der hier in Rede stehende *Processo de cartas de amores* und die *Queja y aviso contra Amor*. Es gibt im 16. Jahrhundert weitere nachgewiesene Drucke des *Processo*, zum Beispiel Venezia 1553,<sup>3</sup> die Toledaner *princeps* wurde 1950 von Place kritisch ediert, der schon im Untertitel seiner Ausgabe und an anderer Stelle eindringlich auf die Stellung von Seguras Roman als »First Epistolary Novel« hinweist.<sup>4</sup> Die Sekundärliteratur ist spärlich.<sup>5</sup>

Seguras Text bildet den Kulminationspunkt der so genannten *novela sentimental*, eine Bezeichnung, die Menéndez Pelayo für eine Gruppe von Prosatexten geprägt hat,<sup>6</sup> die zwischen 1440 und 1550 erschienen sind und sich aus verschiedenen Quellen speisen: Ritterromanen, höfischer Lyrik und nicht zuletzt italienischer Liebesdichtung, zu nennen wären an dieser Stelle vor allem Boccaccios *Fiammetta* (1343) und Enea Silvio Piccolominis *Historia de duobus amantibus* (1444), die auch unter dem Titel *Euryalus und Lucretia* bekannt wurde. An diesen beiden Texten wird auch bereits ein gattungskonstitutives Merkmal der *novela sentimental* deutlich, die Einbeziehung von Briefen nämlich. Daneben gelten der autobiographische Duktus und die Diskussion komplexer Liebeskonzeptionen sowie die Schilderung einer Liebesbeziehung mit tragischem Ausgang als gemeinsame Grundzüge für die unter dem Begriff *novela sentimental* versammelten Werke, zu denen unter anderen Juan Rodríguez del Padróns *Siervo libre de amor* (1440), Diego de San Pedros *Cárcel de amor* (1492)<sup>7</sup> und Juan de Flores *Historia de Grisela y Mirabella* (1495) zu zählen wären.<sup>8</sup>

Juan de Segura stellt in dieser Traditionslinie mit seinem vollständig aus Briefen bestehenden Werk den ersten dialogischen Briefroman der europäischen Literaturgeschichte der Moderne dar. Von Interesse ist an dieser Stelle vor allem der Bezug des Romans zur petrarkistischen Tradition, die in Spanien bekanntlich, nach ersten Ansätzen in der italianisierenden Sonettensammlung des Marqués de Santillana (1398 – 1458), die keine unmittelbaren Folgen gezeitigt hatte, mit einer ersten Generation von Boscán (1487/92 – 1542) und Garcilaso de la

2 Bregante 2003, S. 916.

3 Dieser Text liegt der Ausgabe Segura 1956 zugrunde, vgl. auch Ynduráin 1986.

4 Segura 1970, vgl. auch Place 1935; eine weitere, lediglich daktylographierte Edition ist Segura 1980.

5 Vgl. außer den bereits erwähnten: Brownlee 1997; Grieve 1997; Huerta Calvo 1988; Huerta Calvo 1989.

6 Vgl. Menéndez Pelayo 1905, zu Segura S. CCCXXXVIII–CCCXXXIX.

7 Zu diesem, dem wohl bekanntesten Text des Genres vgl. beispielsweise bereits Langbehn-Rohland 1970 und Penzkofer 2000.

8 Zur *novela sentimental* vgl. Cvitanovic 1973; Durán 1973; Folger 2002; Folger 2009; Gerli 1989; Gwara/ Gerli (Hg.) 1997; López Estrada 2001; Rodríguez Matos 2005; Whinnom 1983.

Vega (1501/3 – 1536), einer zweiten von Gutierre de Cetina (1520 – 1557), Luis de León (1527 – 1591) und Fernando de Herrera (1534 – 1597) und einer dritten Generation unter dem Zeichen des Barock, zu nennen wären hier Quevedo, Lope de Vega und Góngora, relativ früh Fuß fasste.<sup>9</sup>

Der *Processo de cartas de amores* besteht aus 45 Briefen, die zwischen zwei Liebenden ausgetauscht werden, wobei diese Qualifizierung die Situation der ersten *cartas* nur einseitig beschreibt. Zu Beginn ist es nämlich ausschließlich der Liebende, der in topischer Manier der angebeteten Dame schreibt und von seinen Liebesqualen berichtet. Neben dem Eingeständnis des eigenen Wagemutes<sup>10</sup> nennt der »Captivo«, wie sich der Schreiber von Anfang an bezeichnet, traditionelle Elemente der *dolendi voluptas*: physische Liebesqualen mit Feuermetaphorik, Unerfüllbarkeit der Liebe verbunden mit Hoffnung auf Erhörung, Augen als Eingangspforte der Seele etc.<sup>11</sup>

Señora: / Si el encendido amor que en mis abrasadas entrañas se matizó quando en mis venturosos oios – por veros – , aquí debuxar pudiesse, bien sé que ni vuestra mucha honestidad defendería aver piadad de mí, ni mi abrasado coraçon quedaríe quexoso de creer, como cree, auer de fenezer, pues a puesto su esperença en vuestra beldad, donde nunca cree tener holgança. [...] Sea avisado por vuestra mano si soys seruida de ser mi señora, pues soy como siempre fuy y e ssido vuestro perfecto/ Captivo.<sup>12</sup>

Die am Schluss des Briefes ausgesprochene Bitte um Akzeptanz des bedingungslosen unterwürfigen Liebesdienstes bleibt – ebenfalls traditionell – unbeantwortet, so dass der Liebhaber einen zweiten Brief nachschiebt, in dem er seine Liebesqualen in gesteigerter Form schildert, eine Amor-Klage einfügt und den Gnadenappell an die Dame mit dem Hinweis auf ihre etablierte Rolle verbindet, die im Verwunden, nicht jedoch im Töten bestehe.

¡O Amor, ¿qué tẽ hecho? ¿En qué tẽ ofendido? ¿Por qué assí me tratas? No lo siento, no lo sé, no m'entiendo. ¡Ay de mí, que lo que antes darne solía alegría, agora hallo que me causa tormento! ¡O señora mía, por piadad os doláys de mí, – no por mí que no lo merezco, mas por vos que soys en quien piadad nunca puede fallecer! Mirá, mi señora, que es de damas herir, mas no matar. Catà que muero si no me remediáys.<sup>13</sup>

Mit dem Todesmotiv ist ein weiteres petrarkistisches Element ins Spiel gebracht, recht früh jedoch, sei an dieser Stelle bereits angemerkt: Der *Captivo* startet sein

9 Zum Petrarkismus in der spanischen Lyrik s. Beitrag Bernsen in diesem Band; zum spanischen Petrarkismus vgl. weiterhin: Manero Sorolla 1987; Manero Sorolla 1990; Navarrete 1994; Parker 1985; alle diese Studien, ebenso wie der Klassiker von Forster 1969, erwähnen Segura nicht.

10 Vgl. »atrevimiento« (Segura 1970, S. 32).

11 Zur »Grammatik« des Petrarkismus vgl. Hempfer 1987; Hempfer/ Regn (Hg.) 1993; Regn 2003.

12 Brief I, Segura 1970, S. 32 f.

13 Brief II, Segura 1970, S. 33 f.

Liebeswerben schon auf hohem Niveau und nimmt rasche Steigerungen vor. Naturgemäß erfolgt auch auf diesen Brief keine huldvolle Erwiderung, so dass der Liebhaber in der dritten *carta* – des bislang monologischen Briefromans – sein Werben erneut intensivieren muss, auf die Todesgefahr verweist und die typische Mischung aus Anklage der weiblichen Grausamkeit und demütiger Hoffnung auf Erbarmen präsentiert.

Hallo ya tan por el cabo mi mal que ni sé qué remedio tenga ni a quien me quexe para que mis muchos tormentos publique; porque bien sé que si publicados fuessen, no auría, según son, dama que dellos no se compadeciese, sino vos, en quien toda la crueldad del mundo encerrada está. Mas ¡ay de mí! ¿qué digo?, ¿qué hablo?, pues en mi señora toda la misericordia está junta.<sup>14</sup>

Auch hier wird deutlich, dass der Vergleich mit dem als erwartbar beschriebenen huldvollen Verhalten ihrer Geschlechtsgenossinnen die Dame zu entsprechendem normerfüllenden Verhalten motivieren soll. Tatsächlich antwortet die derart insistierend Angesprochene im vierten Brief, allerdings angeblich lediglich aus natürlicher Barmherzigkeit, die den Frauen eigen sei.

Señor: / [...] como la piedad sea tan natural de las mugeres, viendo vuestras cartas penosas – aunque fingidas – , no quise dexar de determinarme a responderos, aunque no sea para más de cumplir mi obligación natural. Y si dello tomáredes fauor como loco enamorado y continuáredes vuestro vano pensamiento, si de veras os saliere lo que por burlas auéys comenzado, no ternéys razón de quejaros de mí como agora hazéys;<sup>15</sup>

Diese bloß pflichtschuldige Antwort verbindet die Dame mit der Aufforderung, sie mit weiteren Briefen zu verschonen, was, wie man ahnt, nicht geschehen wird. Der fünfte Brief mischt die Freude des Liebenden über den Antwortbrief mit seinen Leiden wegen des negativen Bescheids, und in diesem Stadium des »vivir muriendo«<sup>16</sup> steigert der Schreiber seinen Todeswunsch schließlich zur Aufforderung an die Dame, ihm die gewünschte Todesart mitzuteilen: »embiadme a mandar cuál muerte soys seruida que me dé«.<sup>17</sup> Doch wiederum bedarf es eines weiteren, den Todeswunsch intensivierenden Briefes, in dem der Liebhaber seinem Verlangen nach Anblick der Geliebten Ausdruck verleiht, um die Dame zu einer Antwort zu veranlassen. Diese gibt sie, nach eigenem Bekunden, lediglich aus Furcht vor unbedachten Taten des ungestümen Liebhabers.

Señor: / [...] No estoy determinada de daros tanto contentamiento porque antes huelgo que con dolores biuáys y tormentos os acompañen y de desabrimientos os ceuéys; y si con estos materiales os halláys tan fuerte que créys mucho tiempo biuir, al cabo de

14 Brief III, Segura 1970, S. 34.

15 Brief IV, Segura 1970, S. 36.

16 Brief V, Segura 1970, S. 37.

17 Brief V, Segura 1970, S. 38.

algún espacio de tiempo que yo ciertamente tenga en vos conocida verdadera espiencia de buen amador, yo os daré respuesta de lo que demandáys.<sup>18</sup>

In der zitierten Briefstelle fordert die Dame den verzweifelt Liebenden auf, sich seiner Pflicht zu leidvollem Liebesdienst nicht vorschnell durch den Liebestod zu entziehen, nimmt diesen Dienst damit jedoch auch sozusagen auf Bewährung an. In den folgenden Briefen des Liebhabers kommt die übliche Mischung aus Dank für die Huld, Versprechen von Treue und Gehorsam auf der einen Seite und Klage über die Grausamkeit der Dame und die Ungerechtigkeit Amors auf der anderen Seite zur Sprache, wobei beispielsweise die Anklage des »peruerso Amor«<sup>19</sup> direkt auf Petrarca's Sonett »Era il giorno ch'al sol si scolararo« (RVF 3) Bezug zu nehmen scheint und die paradoxe Verbindung von Bitternis und Süße (»dulcor« – »hazedía«) sowie Rose und Dorn<sup>20</sup> beispielhaft die bekannten petrarkistischen Oxymora aufruft.

Mit dem zehnten Brief tritt eine signifikante Veränderung in der asymmetrischen Liebesbeziehung der beiden Briefschreiber – und damit verbunden auch in der petrarkistischen Faktur des Romans – ein: Die Dame gesteht dem *Captivo* nämlich, etwas unvermittelt, den Erfolg seines ausdauernden Liebeswerbens und ihre eigene Verliebtheit ein. Diese Leidenschaft veranlasse sie nun, ihm zu Willen zu sein (»os abro la puerta para vuestra voluntad«)<sup>21</sup> und ihrerseits in seinem Dienst (»a vuestro seruicio«)<sup>22</sup> zu stehen. Die verständliche Freude des Liebenden über diese Entwicklung verbindet sich nun einerseits mit der Angst vor einem möglichen erneuten Sinneswandel der Dame und einer Verdoppelung des bitter-süßen Liebes Schmerzes, andererseits mit der Hoffnung auf Gewährung weiterreichender Liebesbeweise, ausgedrückt in dem Flehen um weitere Briefe, dem Verlangen, sie zu sehen und schließlich in der Bitte um ein

18 Brief VII, Segura 1970, S. 40.

19 Brief VIII, Segura 1970, S. 40.

20 Vgl. »Como aquellos que a muerte sentenciados son, muchas vezes en su sentencia miran, así yo leyendo la vuestra hallé vn dulcor tan mezclado con hazedía que dió aliuio al coraçón penoso, y estas tristes carnes no han dexado de temblar hasta este momento. Y como entre algunos muy duros y ásperos espinos, algunas rosas muy olorosas salgan, así entre vuestras cruels razones algunas sabrosas he hallado« (Brief IX, Segura 1970, S. 42).

21 Brief X, Segura 1970, S. 44; der weitere Kontext kombiniert ironisch die Metaphorik des Steinaushöhlens, also extremer Langsamkeit, mit der Plötzlichkeit und Unvermitteltheit des Liebesgeständnisses, vgl. »No sé a qué hechar vuestra sobrada porfia, saluo a començar a dar algún crédito a lo que por mí dezís que pasáys; y he conocido por lo que con vos he passado que me ácaescido según suele caescer a la continua gotera en la dura piedra. Y esto me haze confessar auer rescibido passión de vuestra tan cruel vida como os days, lo que de aquí adelante enmendar podéys, pues tambien el peruerso Amor a hecho su tan antiguo quan acostumbrado vso, [...] os abro la puerta para vuestra voluntad« (Brief X, Segura 1970, S. 43 f.).

22 Brief X, Segura 1970, S. 44.

nächtliches vertrautes Gespräch.<sup>23</sup> Dieses gewagte Ansinnen wird von der Dame natürlich empört zurückgewiesen und mit der Aufforderung zur Mäßigung verbunden, die fällige Entschuldigung des Liebhabers gibt jedoch die Schuld für das unvernünftige Begehren an Amor weiter und besteht auf dem Recht zu bitten, wie ihrerseits die Dame jedes Recht habe, ihn zurückzuweisen.

Da die Adressatin, wie aus Brief XVIII hervorgeht, sechs Tage keine Antwort geschickt hat, sieht sich der Liebhaber in der Folge genötigt, seinen drohenden Liebestod erneut drastisch anzukündigen und der Dame als letztes Geschenk seine Augen anzubieten, Einfallstor, Verursacher und finales Pfand seiner Liebe:

Señora:/ Hará seys días que os escreuí y que començó mi mal [...] hallarme tal que creo ser llegados mis últimas días [...] Una merced os quiero suplicar, pues es la postrera que os pediré: que a vuestra mensagera a mi aposento enbiéys antes que desta presente vida salga – tan quexoso de Amor como de la Fortuna – para que os embíe mis ojos, causadores de tan gran pasión pues ellos fueron la causa que vuestros reluzientes rayos de amor en mis entrañas se matizen.<sup>24</sup>

Daraufhin repliziert die Dame voller Mitleid ob des Liebesleides, kann es sich jedoch nicht versagen, ihrer Erwartung einer größeren Leidensfähigkeit des Mannes Ausdruck zu verleihen und ihn zur Vernunft zu rufen: »¡Torná, torná en vos!, que hasta hoy, jamás hirió Amor de muerte, que tanto tiempo como vos durase.«<sup>25</sup> Der Hinweis auf die Ungefährlichkeit von Amors Liebespfeilen konterkariert ironisch die pathetische Todessehnsucht des Liebhabers und ist parallel zur bereits zitierten Absage an den Liebestod in Brief VII konstruiert. Von diesem Zeitpunkt des Briefwechsels an wird die Dame jedenfalls ihre *cartas* mit dem Wort *Seruidora* unterzeichnen und auf diese Weise ihre gesteigerte Verbundenheit dokumentieren. In der Folge gibt ein angekündigter Kirchgang der Dame dem Liebhaber Gelegenheit, sie zu sehen und im korrespondierenden Brief ihre Schönheit überschwenglich zu preisen, aber auch die Dame ist vom Anblick des Mannes zu Liebesfeuer und Leidenschaft in dem Maße entflammt, dass sie ihm in Brief XXVII ein Heiratsversprechen gibt, das der Liebende erfreut annimmt.<sup>26</sup>

Der folgende Verlauf der Liebesbeziehung kann in geraffter Form wiedergegeben werden, zumal er für die Fragestellung dieses Beitrags weniger zentral

23 Vgl. »Y agora torno a pedir lo que avn no merezco demandaros, que es que me habléys vna noche, avnque sea desde tan alto quanto es vuestro merecimiento« (Brief XV, Segura 1970, S. 50).

24 Brief XVIII, Segura 1970, S. 54.

25 Brief XIX, Segura 1970, S. 55.

26 Vgl. »Señor:/ al tiempo que os miré, vi de vuestros hermosos ojos salir vn tan biuo fuego que mis miseras entrañas abrasó de suerte que, si por mi honestidad no fuera, yo em persona os fuera a dezir qué era lo que en vos visto auía para mi mal! [...] tiniéndoos por mi señor y siendo yo vuestra cierta/ Seruidora« (Brief XXVII, Segura 1970, S. 64 f.).



ist. Dem erwartbaren tragischen Ausgang gemäß kann die Heirat der Liebenden nicht realisiert werden, da die Brüder der Dame dieser Verbindung nicht zustimmen bereit sind. Dabei fällt unvermeidlicherweise ein Brief in die Hände dieser feindlichen Brüder, woraufhin die Dame in ein Kloster in Sevilla geschickt wird, um weiteren Kontakt zu unterbinden.<sup>27</sup> Mittels einer Botin führen die Liebenden ihren Briefverkehr jedoch fort, der auch nicht von gravierenden Störungen frei ist, wie aus den drastischen Formulierungen in Brief XXXIV zu ersehen ist, die die Dame benutzt, um ihrem Unmut über eine zweiwöchige Briefpause Ausdruck zu verleihen: »Incierto enemigo:[...] ¡Dezid, perro, enemigo mío!, ¿qué vistes en mí para assí oluidarme? [...] tu mortal/ Enemiga«.<sup>28</sup> Die glaubhafte Begründung seines Schweigens mit einer schweren Krankheit und die Entschuldigung des Liebhabers führen zur Versöhnung und der Bitte der Dame um ein Ständchen vor dem Klosterfenster. Der unmittelbare Erfolg des Konzertes schlägt sich in mehreren von mythologischen Anspielungen an Orpheus geschmückten Briefen der Liebenden nieder, auf die Dauer führt die nächtliche Liebesmusik jedoch zur endgültigen Trennung des Paares.

Señor:/ Pues los fines del peruerso y cauteloso Amor siempre son dubdosos [...] vino de nosostras la mayor, y conociendo la música y el dessassosiego de sus religiosas ser causado por mi parte, a la mañana lo hizo saber a mis padres y hermanos, los cuales con palabras furiosas a reprehenderme vinieron, mandándome adereçar, que cumplía a su honra que con ellos me fuesse, el dónde no lo he podido saber [...] Voy muy consolada por conozer muy claramente voy a morir, pues tan bien merezco siendo de vos apartada. [...] De la sangre que está en frente de mi sin ventura corazón saqué vn poco punçando encima con vna sutil aguja. La señora doña Juliana os lo embiará.<sup>29</sup>

Wie aus der zitierten Stelle aus dem XL. Brief hervorgeht, informierte die Oberin die Familie der Dame über die ordnungsstörende Nachtmusik, woraufhin diese in eine unbekannt Stadt verbracht wird. Die letzten Briefe des *Processo* müssen ohne die Liebende auskommen, eine Freundin der Dame korrespondiert mit dem leidenden Liebhaber und stellt ihm die Übergabe der letzten Gabe der Geliebten in Aussicht, ein blutgetränktes Laken: »Aý le embío con gran pesar vn lienço con obra de seys gotas de sangre que aquella hermosa señora aquí me dexó para que a vuestra merced embiase«.<sup>30</sup> Es folgt noch eine *Exclamación* des Liebenden, eine Liebesklage in elegischer Tradition und ein Briefwechsel des Autors »Ju. de Sa.«, der sich auf diese Weise mit dem Liebenden identifiziert, an seinen Freund, der »Ho. Orz.« abgekürzt wird. Darin bittet der Autor unter

27 Vgl. »Señor:/ Ya os escriuí cómo la Fortuna nunca dexa estar las cosas en vn estado. Así, por mí mala suerte, a hecho en mí las muestras; porque os hago saber que la carta que ante de ayer me escriuistes a cayó en poder de mis hermanos« (Brief XXIX, Segura 1970, S. 66).

28 Brief XXXIV, Segura 1970, S. 73 ff.

29 Brief XL, Segura 1970, S. 82 f.

30 Brief XLII, Segura 1970, S. 85.

Verweis auf sein vertextetes Liebesleid den Freund um Rat und Beistand, kündigt gleichzeitig, man hätte es erwartet, seinen Selbstmord an.<sup>31</sup> Der Freund nun ermuntert ihn mit tröstenden Worten zum Aushalten der Wechselfälle von Amor und Fortuna und gibt ihm zu diesem Zweck eine geeignete Beispielerzählung an die Hand, ebenjene *Queja y aviso contra Amor*, die Seguras *Processo* im Erst- druck beigegeben ist.

Al dichoso y desdichado, al sin ventura y venturoso, su íntimo salud embía./ [...] Y pues de vuestros faoueres y penas me auéys querido dar parte, – lo cual tengo en gran merced – no puedo sino rogar a Dios perseuere el fauor de vuerstra gloria, y las penas sentillas totalmente y no en parte. Y para que toméys algún consuelo y exemplo para vuestro trabajo, ay os embió los amores del leal amador Luzindaro y la hermosa Medusina, que con esta obra en el griego juntos estauan, con que creo gran deleyte sentiréys y aliuió muy grande para vuestro mal. Sabrosa lectura es, y muy conforme a lo que auéys pasado en vuestros penosos amores.<sup>32</sup>

Ist das Ende der Liebe auch unglücklich, so ist damit doch nicht sicher, dass die Liebenden den zu oft angekündigten Tod finden; in jedem Fall erwartet sie ein literarisches Fortleben im ersten europäischen Briefroman der Moderne.

Mit dieser Wendung wäre auch der erste Durchgang durch Seguras Text abgeschlossen, der zahlreiche Elemente des petrarkistischen Diskurses zum Vorschein gebracht hat. Daneben ist jedoch gleichfalls sehr deutlich geworden, dass eine Pluralisierung konstatiert werden kann, der Petrarkismus einen Diskurs unter mehreren darstellt, die provenzalische Minne, der Neuplatonismus, Hedonismus, antike Traditionen und Topoi wären ebenso in Anschlag zu bringen. Alle diese Liebesdiskurse werden bei Segura in einem Spiel aufgehoben, das in einem zweiten Gang durch den Text kurz erläutert werden soll.

Der *Prólogo* stellt, entgegen der mit der titelgebenden Liebe in der Leser- erwartung womöglich evozierten Schädlichkeit, den gesellschaftlichen Nutzen auch und gerade der Liebes-Literatur heraus, betont die moralische Intention einer Warnung vor den Folgen der Liebe – ein Topos der einschlägigen Prologe.

Prólogo/ [...] avnque el título desta pequeña obra sea *Cartas de amor*, el sabio y prudente lector podrá colegir el último fin del que las escriuió, que es dar auiso en qué paran los vanos pensamientos de los locos mancebos al cabo de auer toda su vida gastado en dubdosos cuydados.<sup>33</sup>

31 Vgl. »Carta de Ju. de Sa. para su leal amigo, Ho. Orz., pidiendolo consuelo sobre sus amores./ [...] Ay os embió todo el processo de mi gloria y desuentura, más para cumplir con vuestra amistad que para que me escuséys del camino que tengo comenzado, donde pienso dar fin a mis míseros días« (Brief XLIV, Segura 1970, S. 88 f.).

32 Brief XLV, Segura 1970, S. 89 ff.

33 *Prólogo*, Segura 1970, S. 30.

Nach dieser moralischen Rahmung fallen bereits zu Beginn der Briefwechsel die Steigerungen, ja Übertreibungen ins Auge, mit denen der Liebhaber seine Liebesqualen inszeniert. Die Androhung eines baldigen Liebestodes findet sich schon im ersten Brief.<sup>34</sup> Auf weitere rekurrente Bezugnahmen auf dieses Motiv im Verlauf des Romans wurde ja bereits hingewiesen. Diese Hyperbolik ist durchaus noch systemimmanent lesbar, ebenso wie die Ironisierungen der forcierten moribunden Schmerzliebe, die sich in manchen Repliken der Dame finden. Im ersten Brief der Dame, dem IV., wird auch schon explizit auf den Spielcharakter, auf die Konventionalität der petrarkistischen Liebe hingewiesen, wenn die angeflehte Geliebte auf die Fiktionalität der Liebesbriefe verweist: »vuestras cartas penosas – aunque fingidas«. <sup>35</sup> Nur »por burlas«, <sup>36</sup> so die Dame, im Spiel also habe der Liebhaber sein Werben begonnen, für einen ernsten Fortgang und tragischen Ausgang wolle sie demgemäß auch keine Verantwortung übernehmen. Die Rollenhaftigkeit des Verfahrens wird ebenfalls von Beginn an thematisiert, wenn etwa der *Captivo* die Dame daran erinnert, dass es der Konvention entspreche, zu quälen, aber nicht zu töten (Brief II), die Dame ihrerseits die Fortdauer der Liebesqualen statt eines voreiligen Liebestodes (Brief VII) einfordert. So gehört es zur Rolle der Frau, Mitleid zu zeigen (Brief IV) und zugleich ungebührliche Ansinnen zurückzuweisen (Brief XVI), wie es dem Mann zukommt, mehr zu erbitten, als die gesellschaftlichen Konventionen zulassen, wofür die Schuld bei Amor gesucht und gefunden wird (Brief XVII).

Dieses hochartifizielle kodifizierte Liebesspiel mit und in verschiedenen Diskursen erhält durch die autobiographische Volte am Schluss des Briefromans einen starken petrarkistischen Zug, ja womöglich liegt in dieser autobiographischen Stilisierung der deutlichste Anknüpfungspunkt an den Petrarkismus. Durch eine metaleptische Vermischung von literarischer Figur und Autor erfährt die Briefsammlung einen scheinbaren Authentizitätszuwachs, eine tragische Wendung, die das rekurrente Todesmotiv als eine reale Gefährdung des Lebens ernst zu nehmen scheint. Aber auch diese Modellierung ist gebrochen durch Fiktionalitätssignale, die das Spielerische oder anders gesagt das Literarische des Vorgangs betonen.

*Proceso de cartas de amores que entre dos amantes passaron, con vna carta para vn amigo suyo pidiéndole consuelo, y una quexa y auiso contra amor, traducido del estilo griego en nuestro pulido castellano. Por Juan de Segura. Dirigido al magnifico señor Galeazo Rótulo Osorio et cét. Año de mil y quinientos y xlviiij.*<sup>37</sup>

34 Vgl. »auer de fenezer« (Brief I, Segura 1970, S. 32).

35 Brief IV, Segura 1970, S. 36.

36 Brief IV, Segura 1970, S. 36.

37 Segura 1970, S. 29.

Bereits in der hier abgedruckten Langform des Titels wird nämlich mit der Manuskriptfiktion (»traducido del estilo griego«) ein literarischer Topos aufgerufen, der weniger der Authentifizierung als der literarischen Kodierung dient. Die Wiederaufnahme dieses Verfahrens am Schluss des *Processo* steigert dieses erneut, indem auf ein beigebundenes Werk »que con esta obra en el griego juntos etauan«,<sup>38</sup> Seguras *Queja y aviso contra Amor*, verwiesen wird, das die unglücklichen Liebeserlebnisse des Protagonisten spiegelt und als reinigende Fiktionalisierung Trost spenden soll. Damit ist die Sublimierung des Liebes Schmerzes, die Aufhebung realen Leids in Literatur ins Werk selbst hineingeholt, das quasi wie ein selbstbezüglicher Generator erbaulicher Erzählungen funktioniert. Das Publik-Machen des eigenen Liebesleidens, das im *Processo* etwa in Brief III angesprochen wird und am Ende in der Übersendung des Manuskripts an den Freund kulminiert, korrespondiert der Publikation des Briefromans. Die »sabrosa lectura«<sup>39</sup> von Liebesgeschichten überlebt und übersteigt die tatsächlich erlebte Schmerzliebe. Damit ergibt sich resümierend eine doppelte Lektüre:

Einerseits zeichnet sich an Seguras *Processo de cartas de amores* als komplexer Kreuzungspunkt von Liebesdiskursen eine Entwicklungslinie vom Spiel zum Ernst ab. Das artifizielle Gesellschaftsspiel mit petrarkistischen Elementen unter den spezifischen spanischen Bedingungen weicht, so könnte man den Verlauf des Romans lesen, mit dem ernsthaften Verliebten der Dame, der Verzweiflung der Liebenden über ihre fortschreitende Trennung und dem sich zu Selbstmordabsichten steigenden Todesmotiv einer »realen« Tragik, die mit dem Autobiographismus des Roman-Endes auf den europäischen Briefroman des 18. Jahrhunderts verweist, man denke nur an Goethes *Werther*. Das Spielerisch-Spöttische würde in Weltschmerz, Leiden der Tugend und Selbstmord überführt.

Andererseits ist bereits deutlich zur Sprache gekommen, dass die literarische Rahmung dem Text von Beginn an eingeschrieben ist, dass der *Processo* als Roman, als offene unkanonische Gattung mithin, ein hohes Amalgamierungspotential aufweist. Bezogen auf den hier in erster Linie in Rede stehenden Petrarkismus heißt das, dass ein verbreiteter Diskurstyp – durchaus noch systemimmanent – gesteigert und ironisiert, vor allem aber mit anderen verwandten oder konkurrierenden Diskursen vermischt und gattungs-transgredierend aufgehoben wird. Der Petrarkismus wirkt also produktiv bei der Emergenz neuer Gattungen mit, die Dialogisierung der lyrisch meist monologisch realisierten Liebesbeziehung erzeugt eine Dynamisierung des Systems und bewirkt einen Innovationsschub im Gattungsgefüge. Dies betrifft übrigens auch die *novela sentimental*, die durch Seguras *Processo* an einen Endpunkt geführt

38 Brief XLV, Segura 1970, S. 91.

39 Brief XLV, Segura 1970, S. 91.

wird, der gleichzeitig einen Neuanfang darstellt.<sup>40</sup> Im Roman lebt der Petrarkismus in veränderter Weise fort, der Roman erweist sich auch in diesem Falle als eine äußerst attraktive Gattung, man könnte ihn gar metaphorisch als Vampir ansprechen. Zu diesem Bild des Blutsaugers, der sich fremdes Leben, andere Genera und Traditionen einverleibt, ihnen damit jedoch ebenfalls eine Art Unsterblichkeit verschafft, passt das bereits zitierte Blut, das die Dame sich zum finalen Abschied entnimmt und dem Liebhaber als Blutstropfen auf einem Laken überbringen lässt. In dieser Blut-Schrift findet es dann Aufnahme in den *Processo de cartas de amores*, den ersten modernen europäischen Briefroman.

## Bibliographie

- Beebee, T.O., »Epistolary Novel«, in: Schellinger, P. (Hg.), *Encyclopedia of the Novel*, Bd. I, Chicago/ London 1998, S. 384–388.
- Beebee, T.O., *Epistolary Fiction in Europe 1500–1850*, Cambridge 1999.
- Bregante, J., *Diccionario Espasa literatura española*, Madrid 2003.
- Brownlee Scordilis, M., »Medusa's Gaze and the Canonicity of Discourse: Segura's *Processo*«, in: Gwara, J.J./ Gerli, E.M. (Hg.), *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440–1550). Redefining a Genre* (Colección Támesis. A. 168), London 1997, S. 21–36.
- Cvitanovic, D., *La novela sentimental española* (El soto. 21), Madrid 1973.
- Durán, A., *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca* (Biblioteca románica hispánica 2. 184), Madrid 1973.
- Folger, R., *Images in Mind. Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction and Don Quijote* (North Carolina studies in the Romance languages and literatures. 274), Chapel Hill 2002.
- Folger, R., *Escape from the Prison of Love. Caloric Identities and Writing Subjects in Fifteenth Century Spain* (North Carolina studies in the Romance languages and literatures. 292), Chapel Hill 2009.
- Forster, L., *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge 1969.
- Gerli, E.M., »Toward a Poetics of the Spanish Sentimental Romance«, in: *Hispania* (72.3) 1989, S. 474–482.
- Grieve, P.E., »Anachronism and the Reader's Experience: Juan de Segura's *Processo de cartas de amores*«, in: Gwara, J.J./ Gerli, E.M. (Hg.), *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440–1550). Redefining a Genre* (Colección Támesis. A. 168), London 1997, S. 37–53.
- Gwara, J.J./ Gerli, E.M. (Hg.), *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440–1550). Redefining a Genre* (Colección Támesis. A. 168), London 1997.
- Hempfer, K.W., »Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand«, in: Stempel, W.-D./ Stierle, K. (Hg.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania* (Romanistisches Kolloquium. 4), München 1987, S. 253–277.

40 Vgl. auch die Formulierung »post-sentimental romance« bei Rodríguez Matos 2005, S. 248.

- Hempfer, K.W./ Regn, G. (Hg.), *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 1991* (Text und Kontext. 11), Stuttgart 1993.
- Huerta Calvo, J., »Sobre al transmisión de *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura. El caso de una edición censurada (Estella, 1564)«, in: *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel 1988, S. 355 – 362.
- Huerta Calvo, J., »Tradición y modernidad en la novela sentimental: El ejemplo de Juan de Segura«, in: Gosman, M. u. a. (Hg.), *España, teatro y mujeres. Estudios dedicados a Henk Oostendorp*, Amsterdam 1989, S. 207 – 215.
- Jost, F., »L'évolution d'un genre. Le roman épistolaire dans les lettres occidentales«, in: Jost, F., *Essais de littérature comparée. II Europaeana*, Fribourg 1969, S. 89 – 179.
- Langbehn-Rohland, R., *Zur Interpretation der Romane des Diego de San Pedro* (Studia Romanica. H.18), Heidelberg 1970.
- López Estrada, F., »Los libros sentimentales y de aventuras«, in: *La Novela española en el siglo XVI* (Biblioteca áurea hispánica. 18), Frankfurt a.M. 2001, S. 103 – 126.
- LWR – Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*, von Hess, R./ Siebenmann, G./ Stegmann, T., Tübingen 2003 (<sup>1</sup>1972).
- Manero Sorolla, M.P., *Introducción al estudio del petrarquismo en España* (Estudios de literature española y comparada), Barcelona 1987.
- Manero Sorolla, M.P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio* (Estudios de literature española y comparada.7), Barcelona 1990.
- Mattenklott, G., »Briefroman«, in: Meid, V. (Hg.), *Sachlexikon Literatur*, München 2000, S. 129 – 132.
- Menéndez Pelayo, M., *Orígenes de la Novela*, Band I, Madrid 1905, S. CCXCIX-CCCLII.
- Navarrete, I., *Orphans of Petrarch. Poetry and Theory in the Spanish Renaissance* (Publications of the Center for Medieval and Renaissance Studies. 25), Berkeley 1994.
- Parker, A.A., *The Philosophy of Love in Spanish Literature. 1480 – 1680*, Edinburgh 1985.
- Penzkofer, G., »Innovation und Introspektion in *Cárcel de amor* von Diego de San Pedro«, in: Matzat, W./ Teuber, B. (Hg.), *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit* (Beihefte zur Iberomania. 16), Tübingen 2000, S. 245 – 265.
- Place, E.B., »The First Novel of Letters: the *Proceso de cartas de amores*«, in: *Spanish Review* (2) 1935, S. 36 – 40.
- Regn, G., »Petrarkismus«, in: Ueding, G. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 911 – 921.
- Rodríguez Matos, J., »Polyphony in the Spanish Sentimental Romance«, in: *Hispanic Review* (73.2) 2005, S. 231 – 254.
- Segura, J. de, *Proceso de cartas de amores. A Critical and Annotated Edition of this First Epistolary Novel (1548) together with an English translation* (Northwestern Univ. Studies; humanity series. 23), hrsg. v. E.B. Place, Reprint New York 1970 (<sup>1</sup>1950).
- Segura, J. de, *Proceso de cartas de amores y Quexa y aviso contra amor. Cartas en refranes de Blasco de Garay. Diálogo de mujeres por Cristobal de Castillejo* (Sociedad de Bibliófilos Españoles), Madrid 1956.
- Segura, J. de, *Proceso de cartas de amores. Edición y estudio*, hrsg. v. E.A. Martín u. a., Madrid 1980.
- Versini, L., *Le roman épistolaire* (Littératures modernes. 20), Paris 1998 (<sup>1</sup>1979).

Whinnom, K., *The Spanish Sentimental Romance 1440–1550. A Critical Bibliography*, London 1983.

Ynduráin, D., »Sobre el *Processo de cartas de amores* (Venezia, 1553) de Juan de Segura«, in: *Philologica Hispaniensia. In honorem Manuel Alvar*, Bd. III *Literatura*, Madrid 1986, S. 585–600.





## **Das petrarkistische Binnensonett im Schäferroman: Kommunikations- und Gesellschaftsmuster europäischer Kulturen der Frühen Neuzeit**

Der Petrarkismus und seine Nachwirkung in affirmierender Imitation und opponierendem Antipetrarkismus werden von der Forschung hauptsächlich auf dem Feld der Lyrik untersucht, obwohl petrarkistisches Material und Metaphorik durchaus auch in anderen Gattungen von Bedeutung sind.

Die petrarkistische Dichtung ebenso wie die pastorale Prosadichtung erreichen im 16. und 17. Jahrhundert ihre Blütezeit. In den Romanen dieser Zeit findet sich nicht selten die Verknüpfung verschiedener literarischer Formen über die Nebeneinanderstellung von Prosa, unterschiedlichen Gedichtformen wie auch anderen Textsorten. Klassisch ist das Prosimetron, das Prosa und Lyrik verbindet und speziell in der Pastoralichtung einige berühmte Muster hervorgebracht hat wie die *Diana* von Montemayor.

Außer Frage steht die Dominanz der pastoralen Literatur im Bereich der fiktionalen Prosa im Europa der Frühen Neuzeit. Freilich handelt es sich hierbei nicht um ›reine Prosa‹. Die Schäferromane des spanischen *siglo de oro* sind vielmehr eine geschickte Verknüpfung von langen Prosapassagen und lyrischen Einschüben. In eben diesen finden sich petrarkistische Elemente, die Untersuchungsgegenstand des vorliegenden Beitrages sein werden.

Die folgenden Ausführungen sollen umreißen, welche Aspekte des Petrarkismus sich in den Schäferromanen wiederfinden und welche Funktion sie in selbigen in Bezug auf die europäischen Kulturen haben.

Um dem Leben im Fokus der öffentlichen Aufmerksamkeit zu entfliehen, findet häufig ein gesellschaftlicher Rückzug in ländliche Gebiete statt. Petrarca selbst versuchte immer wieder eine Zuflucht im Landleben zu finden,<sup>1</sup> und er unterzog diese Stadtflucht einer ausführlichen autobiographischen Stilisierung. Auch die als Hirten verkleideten Adligen der pastoralen Dichtung wählen das Landleben als Urform menschlichen Zusammenlebens, in der soziale Unterschiede und die damit einhergehenden Konflikte nur marginale Bedeutung haben. Das imaginäre Leben in Arkadien sowie seine narrative Inszenierung im

---

1 Vgl. Hoffmeister 1997, S. 11.

Schäferroman ist vor allem der topischen Vorstellung von einer Freiheit geschuldet, die außerhalb der Zwänge von Stadt und Hof erreicht werden könne. Auf der formalen Ebene des Textes manifestiert sich dies in der Komposition von Romanen und romanesken Erzählungen, die traditionellerweise durch keine strikt ausformulierten und festgeschriebenen Gattungsregeln determiniert sind. Mit dieser Form wird das Leben in Freiheit vorgeführt, welches gemäß pastoraler Programmatik jene zu erlangen vermögen, die binnenliterarisch die Wahl für ein Leben in Arkadien getroffen haben.

Dass petrarkistische Formen in das im oben genannten Sinne freiheitliche Arkadien Einzug gehalten haben, wirkt nun keinesfalls befremdlich, denn die Verbindung von strenger poetischer Form und Inszenierung arkadischer Freiheit ist seit der Antike notorisch. Letztendlich ist die Konstruktion von Kunsthaftigkeit in Verbindung mit ländlicher Szenerie seit der Antike ein bukolisches Spezifikum. Die Landschaft Arkadiens, bestehend aus Flüssen, Bergen, Wiesen und belebt mit unbeschwerten Schäfern, die ihren Tag anstatt mit der Aufzucht von Schafherden lieber mit verliebter, oftmals tändelnder Konversation füllen, ist der Idylle vergleichbar, die Petrarca in einer Reihe lyrischer Texte schafft. Im *Canzoniere* Nr. 162 wird die Landschaft, die die Angebetete umgibt, beschrieben. Die Täler, Auen, Bäche und das Licht spielen eine wichtige Rolle.

- 1 Lieti fiori et felici, e ben nate herbe,  
che madonna pensando premer sòle;  
piaggia ch'ascolti sue dolci parole,  
et del bel piede alcun vestigio serbe;
- 5 schietti arboscelli e verdi frondi acerbe,  
amorosette et pallide viole;  
ombrose selve, ove percote il sole  
che vi fa co' suoi raggi alte et superbe;
- 10 o soave contrada, o puro fiume,  
che bagni il suo bel viso e gli occhi chiari  
e prendi qualità dal vivo lume;
- quanto v'invidio gli atti honesti et cari!  
Non fia in voi scoglio omai che per costume  
d'arder co la mia fiamma non impari.

Aus literaturhistorischer Sicht liegt der Ursprung jener Symbiose divergenter literarischer Formen und ihrer Expansion in die gesamte westliche Romania auf der Hand. Sowohl die pastorale als auch die petrarkistische Dichtung verbreiten sich ausgehend von Italien, dessen literarische Produktion die gesamte romanische Literatur stark beeinflusste. Schnell avanciert die neue Strenge einer primär sonettistisch verfassten Lyrik zu einer Form des poetischen Schaffens, die es zu beherrschen galt. Synonym für die perfekte Synthese von formaler

Gestaltung und semantischem Gehalt ist Petrarca mit seinem *Canzoniere*. Die Fähigkeit, Sonette nach dem Vorbild Petrarcas zu verfassen, galt im Spanien und Frankreich des 16. und 17. Jahrhunderts als ein wichtiger Teil des Könnens eines kultivierten Menschen und zeugte von Virtuosität. Sonette zu produzieren war durchaus eine Modeerscheinung und gehörte zum Habitus des gebildeten Hofmannes. Es galt nicht nur nach langem Üben Perfektion in der Schriftform zu erlangen, sondern auch die literarischen Ergebnisse angemessen zu präsentieren: Am Hof und in seinem näheren Umkreis gab es immer wieder Gelegenheiten, bei denen Sonette als Stegreifgedichte vorgetragen werden konnten.

Sonette als Kunstform haben ihren Platz im Prosimetron, als welches sich der pastorale Roman damals präsentiert. Auch als Paratexte (etwa Dedikationen und poetologische Programmtexte) können Sonette vor dem eigentlichen Roman-Text zu stehen kommen.

Montemayors *Diana* sind mehrere Sonette vorangestellt, die entweder von Montemayor selbst oder aus der Feder anderer stammen, wobei hier nicht unbedingt geklärt ist, wer sich hinter den anderen Namensidentitäten verbirgt. Sie enthalten Wünsche für den Erfolg des Romans und der darin integrierten Lyrik. Der Erfolg wird verglichen mit dem Gefallen an Petrarcas Laura. Montemayors Werk erscheint dadurch in der Nachfolge Petrarcas, obwohl er vorwiegend in einer anderen literarischen Domäne gewirkt hat.

Das Vorbild für die europäische Pastorale lieferte Jacopo Sannazaro 1502 mit seiner *Arcadia*: Lange Textpassagen in Prosa sind durchzogen von Liedern, Gedichten und Oden. Bereits in diesem Schäferroman finden sich petrarkistische Sonette sowie Lieder, deren Metrum an Petrarca (*Canzoniere* Nr. 125 f.) angelehnt ist. Alle europäischen Pastoralromane haben eine vergleichbare Gattungsphysiognomie.

Neben ihrem Ursprung verbindet die in der Pastorale verwobenen Formen auf inhaltlicher Ebene vor allem ein zentraler Aspekt. Im Zentrum stehen Erzählungen um Liebende, bei denen nicht sofort deutlich wird, ob die empfundene Anziehungskraft auf Gegenseitigkeit beruht. Im Falle des *Canzoniere* kann die Liebe nicht erwidert werden, da Laura nur in der Sehnsucht des lyrischen Ichs auftaucht. In den untersuchten Romanen hingegen werden die Angesprochenen und Sprechenden bei Liebesbezeugungen als potentielle Partner betrachtet, bei denen jedoch lange unklar bleibt, ob ihre Liebe erfüllt wird. Die formal-normierte Konstruktion des Sonetts, die prädestiniert ist für antithetische Inhaltsformulierungen, ermöglicht es, diese Unaufgelöstheit auch in der Form widerzuspiegeln.

Das lyrische Ich in den Sonetten der Schäferromane erscheint (ähnlich wie im *mainstream* des lyrischen Petrarkismus) zumeist als sprachliche Inszenierung eines leidenden Subjekts. Dies wird möglich, als die Pastoralliteratur mit Cervantes und d'Urfé die Imagination von friedlichen und unkomplizierten Welten

preisgibt und im Gegensatz zur bukolischen Poetologie auch den Schmerz und das Leid nach Arkadien importiert:

[...] con un cuchillo desnudo en la mano, y la color del rostro mudada; y que tras él venía otro ligero pastor, [...] levantató el brazo en el aire quanto pudo, y un agudo puñal que sin vaina traía se le escondió dos veces en el cuerpo [...]<sup>2</sup>

Dies hat zur Folge, dass der Aspekt des Ungewissen und des Leidens in zwischenmenschlichen Beziehungen nunmehr als wichtige Übereinstimmung zwischen petrarkistischer Dichtung und bukolischer Literatur in Erscheinung tritt. Die zunehmende soziale Verunmöglichung einer unverstellten Äußerung von Gefühlen<sup>3</sup> macht es erforderlich, alternative Formen der Mitteilung innerhalb des Textkonstrukts, aber auch für den Rezipienten zu finden.

Die formale Strenge des Sonettaufbaus, die auch für die Konstruktion der Binnensonette im Schäferroman kanonisch ist, hebt sich von der landschaftlichen Idylle und Freiheit der Schäfer ab. Zwar wollen sie ohne die üblichen höfischen Zwänge und Regeln leben, verwenden aber dennoch die gängigen, stark formalisierten Kommunikationsstrukturen. Auch Kemp hebt auf diesen Umstand ab, wenn er über das Verhältnis von strenger Form und ›freiheitlichem‹ Gehalt Folgendes konstatiert:

Freilich waren auch die Verfasser dieser in einem gesellschaftlichen oder anderem Ritual verorteten Sonette auf Freiheit aus. Doch bedeutet diese für sie nicht in erster Linie Ungebundenheit, sondern – Haltung immer vorausgesetzt – Ungezwungenheit, Lässigkeit [...] eine durch Gesetzmäßigkeit vermittelte Freiheit.<sup>4</sup>

Um die Beziehungen der Figuren und ihre höfisch reglementierte Kommunikationsweise nachvollziehbar werden zu lassen, muss noch einmal deutlich gemacht werden, wen Montemayor, Cervantes und d'Urfé hier ins Zentrum der Handlung gesetzt haben. Die uns vorgestellten Schäfer gehören keineswegs der hart arbeitenden Landbevölkerung an, sondern sind häufig Adlige im Schäfergewand. Cervantes sagt dies zu Beginn der Handlung ganz deutlich: »[...] que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza [...] que muchos de los disfrazados pastores de ella lo eran sólo el hábito, queda llana está objeción«<sup>5</sup>. Natürlich schreibt Cervantes dies im Wissen um die Tradition, auf die er hier auch durchaus parodistisch verweist.

2 Cervantes 1995, S. 180 f. Schon kurz nach Beginn der Handlung findet ein Mord im eigentlich gewaltfreien Arkadien statt.

3 Vgl. für das 17. Jh. die klassische Studie von Elias 1969.

4 Kemp 2002, S. 24 f.

5 Cervantes 1995, S.158.

Bei d'Urfé ist dieses Faktum nur angedeutet, wenngleich es für den Rezipienten von vornherein evident scheint. Schnell wird sichtbar, dass die Schäfer und Schäferinnen in der *Astrée* keineswegs sprechen und handeln wie gewöhnliche Hirten. »L'habit de berger sert donc de déguisement. C'est pourquoi, chevaliers et gens de cours se retrouvent à la campagne, loin des soucis de la ville, pour tenter et découvrir conseils et remèdes à leurs peines d'amour.«<sup>6</sup>

Ihre gewählte Ausdrucksweise und ihr Verhalten im Gespräch machen sichtbar, dass hier ganz den Regeln des Hofes gefolgt wird. Auch Hylas, der sich erst später der Schäfergemeinschaft anschließt, stellt dies fest, als er über die Lebensweise im *Forez* spricht:

[...] la douceur de celle des bergers de cette contrée; car ne pensez pas, encore qu'il soient vestus comme vous les voyez grossièrement, que toutesfois leur conversation retienne chose quelconque du village, parce que ce sont les plus discrets, et les plus civils que j'aye jamais pratiquez.<sup>7</sup>

Dass die Schäferkleidung als Kostüm dient und sich in ihr keineswegs Menschen mit ruralen Verhaltensweisen finden, wird textimmanent und an dieser Stelle sogar explizit deutlich gemacht. In der *Astrée* treten Adlige vor der Kulisse des *Forez* als Hirten auf und frönen ihrem Dasein in Liebeleien und einschlägigen Gesprächen. »Les bergères occupent leurs nombreux loisirs à parler d'amour ou à recevoir des conseils, à écouter des histoires, ou, [...] à se promener dans une verdoyante prairie.«<sup>8</sup>

Eine wichtige Bemerkung in diesem Zusammenhang ist, dass die Schäfer nicht gezwungen wurden im *Forez* zu leben, sondern dass »la condition de berger n'est pas une condition sociale inférieure, mais un libre choix de sagesse, et explique la grandeur de leurs sentiments.«<sup>9</sup>

Diese Tatsache führt also dazu, dass innerhalb des Handlungsgefüges Adlige verschiedenen Ranges aufeinander treffen, die die freiheitliche Entscheidung für ein Leben fern der Konventionen getroffen haben.

Der Entwurf einer solchen Utopie trägt bereits den Keim von Missstimmungen, Missverständnissen, Irrungen, seelischem Leid etc. in sich, die durch den Import petrarkistischer Komponenten bewirkt werden. Für Frankreich ist dies kaum ein erstaunliches Phänomen, denn der soziale Umbruch dort hat nicht nur eine Verschiebung der Gesellschaftsschichten und ihrer Ideale zur Folge, sondern auch Veränderungen im Verhalten der Angehörigen dieser Schichten. Ab dem Beginn des 16. Jahrhunderts gilt: »L'individu n'était pas

6 Gaume 1975, S. 553.

7 D'Urfé 1925, Bd. IV, 9. Buch, S. 488.

8 Gaume 1975, S. 587.

9 Yon 1978, S. 12.

*comme il était, mais comme il paraissait, ou plutôt comme il réussissait à paraître.*<sup>10</sup>

Es galt den Schein und die Ehre um jeden Preis zu wahren und zu verteidigen. Selbstdarstellung und Selbstschutz mittels strenger Reglementierung des Verhaltens, insbesondere der Affekte, waren gängiges Mittel der Selbstbehauptung.

Wichtig in dem hier vorliegenden Kontext ist die sich dadurch wandelnde Beziehung zum Körper. So werden im 16. und 17. Jahrhundert weniger allgemeine Verhaltensnormen gelehrt als vielmehr Regeln für das Zusammentreffen von Menschen aufgestellt:

[...] plutôt d'étendre un espace préservé autour du corps pour l'éloigner d'autres corps, le dérober au toucher et au regard d'autrui. Ainsi cesse-t'on de s'embrasser, c'est-à-dire de se prendre à pleins bras, de se baiser la main, le pied, de se précipiter «ventre à terre» devant une dame que l'on veut honorer.<sup>11</sup>

Was Ariès hier feststellt, gilt im strengsten Sinne vor allem für den Hof, dessen Regeln zu Verfahren werden, die ritualistisch verfeinert und effizienter gestaltet werden.

Da nun die Romanhirten nichts anderes als verkleidete Höflinge sind, die von ihren Autoren gerade dem höfischen Rezipienten ihrer Texte vorgeführt werden, gelten im Sinne der fiktiven ›Befreiung‹ der Höflinge im Schäferroman diese Verhaltensnormen nur eingeschränkt.

Im Gegensatz allerdings zu der am Hof real stattfindenden und stark konventionalisierten und daher auch eingeschränkten Kommunikation kann in der Pastorale scheinbar frei und ohne Rücksicht auf die Standesgrenzen mit jedem kommuniziert werden. Da die Mittel der Kommunikation in der Schäferwelt jedoch dem Bedarf des höfischen Publikums abgeschaut und auf dieses zugeschnitten sind, zeigen sich parallele Phänomene der Kommunikation im höfischen Rahmen wie in der Fiktion des Schäferromans. Trotz des Wunsches nach Selbstbestimmung und Zwanglosigkeit bleiben somit viele der im Schäferroman vorgeführten Verhaltensweisen denen des höfisch-städtischen Zusammenlebens gleich. Diese mögen dem Leser als Identifikationsmöglichkeit dargeboten werden oder als Beleg dafür gelten, dass in jeder Gesellschaft Regeln zum Zusammenleben benötigt werden.

In der Pastorale bieten die Sonette gerade wegen der Konventionalisierung des Liebesdiskurses gleichsam sprachliche ›Fertigprodukte‹ – Stereotypen, die von den Autoren der Schäferromane als Verknüpfung mit der lyrischen Tradition und zugleich als Inszenierungsform einer auf den Schäferstand herunterdeklinierten höfischen Kommunikation eingesetzt werden. Hierdurch wird das

10 Ariès (Hg.) 1986, S. 9.

11 Ariès (Hg.) 1986, S. 11.

Paradigma der petrarkistischen Visionen von Liebe und den von ihr verursachten Schmerzen als Paradigma des lyrischen Sprechens von Liebesdingen in den Schäferroman importiert und zum kanonischen Zeichenbestand sowie zur fest etablierten Semantik. Das folgende Sonett aus Montamayors *Diana* macht dies deutlich:

### Soneto

- 1        Gastando fue le amor de mis tristes años  
           En vanas esperanzas y excusadas;  
           Fortuna de mis lágrimas cansadas  
           Ejemplos puso al mundo muy extraños;
- 5        El tiempo, como autor de desengaños,  
           Tal rastro deja en él de mis pisadas  
           Que no habrá confianzas engañadas  
           Ni quien de hoy más se queje de sus daños.
- 10       Aquella a quien amé cuanto debía  
           Enseña a conocer en sus amores  
           lo que entender no pude hasta ahora.
- E yo digo gritando noche y día:  
           ¿No véis que os desengaña, oh amadores,  
           Amor, fortuna, el tiempo y mi señora?<sup>12</sup>

Das lyrische Ich leidet unter der Liebe zu seiner *Señora*. Die Liebe, Fortuna, die Zeit und die Geliebte stellen eine Enttäuschung für den Liebenden dar.

In der Pastorale sind die Beziehungen starken Gefühlsschwankungen unterworfen. Entweder liebt die Angebetete einen anderen, oder es bestehen Missverständnisse zwischen den Liebenden, die dann Leid verursachen. Die Stellung der Figuren zueinander wird immer wieder neu beschrieben und anderen Schäfern und Schäferinnen erzählt. In der Pastorale bieten die Sonette Raum für Geständnisse, die andernfalls nicht möglich gewesen wären.

Die Lieder und Gedichte erfüllen innerhalb der ›Inszenierung‹ diverse Funktionen. Der Begriff der Inszenierung ist dem Bereich des Theaters entnommen. Honoré d'Urfé selbst verwendet den Begriff, wenn er von der Landschaft schreibt, in der die Geschichte der *Astrée* spielt. Der Roman verschiebt sich wie eine Theaterkulisse in den Hintergrund, vor der die Akteure ihren Auftritt haben.<sup>13</sup> Mit der Theatermetapher wird gesellschaftliche Interaktion als Bühnengeschehen verstanden.

Betrachtet man unter rein quantitativen Gesichtspunkten einen pastoralen

12 Montemayor 1996, S. 112.

13 Vgl. Krüger 2006, S. 21 f.

Roman vom Umfang der *Astrée*, so schreckt man vor der Textgewalt zurück. Evident ist, dass nicht die heute gängige Vorstellung der Gattung Roman anzusetzen ist. Der heutige Rezipient denkt an einen in Prosa gehaltenen Text ohne Einschübe und Unterbrechungen in Liedform, die eher an den Chor in der Tragödie erinnern. Der Pastoralroman unterscheidet sich grundlegend von dieser Vorstellung. Eingebettet in einen in Prosa gehaltenen Fließtext finden sich zahlreiche lyrische Formen, die auch typographisch hervorgehoben sind und so bei Leser und Hörer gleichermaßen für Abwechslung sorgen. Dies entspricht einem Lesebedürfnis und einem Konzept von Ästhetik, die die *varietas* als artistische Qualität identifiziert, wodurch wir auf eine vollkommen andersartige historische Konzeption des Erzähltextes verwiesen werden.

Durch den gesungenen Vortrag innerhalb eines inszenierten Bühnenstücks werden Stimmungen und Gefühle ausgedrückt und unterstützt. Ihm wird daher eine ähnliche Aufgabe zuteil wie dem Chor in der Tragödie, der dazu diente, Aussagen zu verdeutlichen oder nicht Darstellbares zu resümieren. In den Romanen wird diese Aufgabe von den Sonetten erfüllt. In der Inszenierung unterstreichen sie Gefühlszustände oder verdeutlichen diese durch einen tieferen Einblick in die Gedanken der Schäfer. Innerhalb des Textkorpus und zwischen den handelnden Personen spiegeln die Sonette die Edukation und Bildung der Schäfer wider, die ganz nach höfischer Tradition Stegreifsonette zu verfassen in der Lage sind und ihre Liebesleiden in petrarkistischer Manier vorbringen können. Sie fungieren als Wechselgesänge, ähnlich einem Gespräch der Verliebten untereinander, aber auch als eine Art Klagelied.

Dabei werden die Sonette geschickt eingestreut und in bedachter Dosierung eingesetzt. Tauchen Sonette auf, so sind sie stets Teil der Inszenierung. Oftmals ertönen die Sonette von einem dem Schäfer entsprechenden Instrument begleitet. Meist gibt es auch ein Publikum, das die Virtuosität des Vortragenden bewundert oder seine Situation bedauert. Durch das Publikum werden die Informationswege innerhalb der arkadischen Landschaft verkürzt. Je mehr Hörer und Zuschauer dem Vortrag beiwohnen, desto eher wird die Botschaft oder Neuigkeit verbreitet. Informationen und Regungen, die im Sonett zum Ausdruck gebracht werden, nehmen ihren Weg anschließend durch die arkadische Gemeinschaft.

In der *Diana* von Montemayor aus dem Jahre 1574 sind lyrische Texte sehr minimalistisch und sparsam verwendet. Wie bei Petrarca befindet sich das lyrische Ich in einer Situation des Leidens, verursacht durch den Anblick seiner unerreichbaren Liebe. Der Gefühlszustand der Protagonisten wird somit auf verschiedenen Ebenen ausgedrückt.

In Cervantes' *Galatea* finden sich mehr Sonette als in der *Diana*, doch oftmals sind auch andere lyrische Formen eingearbeitet.



## Galatea

1 Afuera el fuego, el lazo, el yelo y flecha  
de amor, que abrasa, aprieta, enfría y hiere;  
que tal llama mi alma no la quiere,  
ni queda de tal ñudo satisfecha.

5 Consuma, ciña, ye, mate; estrecha  
tenga otra la voluntad cuanto quisiere;  
que por dardo, o por nieve, o red no'spere  
tener la mía en su calor deshecha.

10 Su fuego enfriará mi casto intento,  
el ñudo romperé por fuerza o arte,  
la nieve deshará mi ardiente celo,  
  
la flecha embotará mi pensamiento;  
y así, no temeré en segura parte  
de amor el fuego, el lazo, el dardo, el yelo.<sup>14</sup>

Die Sonette sind oft thematisch überschrieben und zu grundlegenden Themen der Gesellschaft sowie über das Zusammenleben von Schäfern und Schäferinnen verfasst.

Im Gegensatz zu *Diana* und *Galatea* werden diese Gedichte in der Fiktion der *Astrée* nicht nur gesungen, sondern auch in Schriftform übermittelt, von Dritten laut vorgelesen oder gelesen. Sonette kommen zum Einsatz, wenn es darum geht, die Unerreichbarkeit der Vereinigung mit der Geliebten zu benennen. Von den umstehenden Schäfern werden diese lyrischen Texte jeweils mit Verständnis und Bewunderung aufgenommen. Besonders interessant ist dabei in der *Galatea* das Auftauchen der Sonette, wenn die Schäfer gemäß bukolischer Tradition in einen Dichterwettstreit eintreten: Konflikte können auf diese Art gewaltfrei ausgetragen werden – ist die arkadische Welt doch eigentlich frei von Gewalt und körperlicher Konfrontation.

Das erste Sonett der *Astrée* macht die verderblichen Aspekte der Liebesleidenschaft deutlich. Somit verweist es auf die Konzeption einer idealisierten und unkörperlichen Liebe, die allein eine Überwindung des Leidens ermöglicht.

1 Puis qu'il faut arracher la profonde racine  
Qu'amour en vous voyant me planta dans le cœur,  
Et que tant de desirs avec tant de langueur,  
Ont si soigneusement mourrie en ma poitrine:

14 Cervantes 1995, S. 207.

5        Puis qu'il faut que le temps qui vid son origine,  
           Triomphe de sa fin, et s'en nomme vainqueur,  
           Faisons un beau dessein, et sans vivre en langueur,  
           Ostons en tout d'un coup, et l'espine.

10        Chassons tous ces desirs, esteignons tous ces feux,  
           Rompons tous ces liens, serrez de tant de nœuds,  
           Et prenons de nous-mesme un congé volontaire.

          Nous le vaincrons ainsi, cest Amour indompté,  
           Et ferons sagement de nostre volonté  
           Ce que le temps en fin nous forceroit de faire.<sup>15</sup>

Dieses Sonett muss als Vorschau für die Haupthandlung der *Astrée* angesehen werden. So finden Astrée und ihr Schäfer Céladon erst zueinander, als sie ihre körperliche Liebe überwinden und am Ende eher durch eine tiefe Seelenfreundschaft verbunden dargestellt sind. Der *amour indompté* wird zu einer Freundschaft. Eine Konzeption, die sich bestens in die Vorstellungen der Blütezeit pastoraler Literatur im 16. und 17. Jahrhundert einfügt. Die Leiden-schaften und Affekte werden domestiziert. Erreicht wird eine gemäßigte Gefühlsform, die aber ungleich tiefer zu gehen scheint.

Auch zu Beginn der *Galatea* steht ein Sonett, in dem sich die Schäferin vor Amors Willkür und Macht schützen will. Die Romane weisen also im Einsatz ihrer lyrischen Texte Parallelen auf. Deutlich wird ihre Verbindung sowohl zu Petrarca als auch zu platonistischen Liebeskonzeptionen.

Anhand dieser Ausführungen sollte sichtbar werden, in welcher mannigfaltiger Form Sonette und ihr petrarkistisches Material in den Schäferromanen Verwendung finden. Diachron gesehen nimmt die Bandbreite der Möglichkeiten zu, die Sonette binnenfiktional einzubringen: Die Variation in Bezug auf ihren Einsatzort, auf das Medium ihrer Vermittlung und auf die jeweils vortragenden Personen steigt. Der Sprecher ist beim Sonettvortrag innerhalb der Romanwelt selten isoliert, wie es bei Petrarca der Fall war. Er wendet sich vielmehr an ein gegenwärtiges Publikum und erhofft sich durch seinen Vortrag Trost oder Hilfe. Die mediale Ausweitung der Inszenierungsmöglichkeiten zeigt, dass die Autoren trotz der Orientierung an petrarkistischer Form und Liebeskonzeption nicht in einem gänzlich rigiden Schema agierten, sondern die Spielräume bukolischer Konvention ausnutzen, wenn es darum ging, durch die petrarkistische Semantik der Sonette der Rede eines Schäfers oder seiner Geliebten Prägnanz zu verleihen.

<sup>15</sup> D'Urfé 1925, Bd.1, S. 30 f.

## Bibliographie

- Ariès, P. (Hg.), *Histoire de la vie privée*. Bd. 3. *De la Renaissance aux Lumières*, 5 Bde., Paris 1986.
- Cervantes, M. de, *La Galatea* [1585], hrsg. v. F. López Estrada/ T. García-Berdoy (Ediciones Cátedra), Madrid 1995.
- D'Urfé, H., *L'Astrée*. Nouvelle édition publ. sous les auspices de la »Diana« par M. Hugues Vaganay, Genève 1925.
- Elias, N., *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde., Bern/ München 1969 (<sup>1</sup>1939).
- Gaume, M., *Les inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré d'Urfé* (Paris Université IV Dissertation), Paris 1980 (<sup>1</sup>1975).
- Hoffmeister, G., *Petrarca*, Stuttgart 1997.
- Kemp, F., *Das europäische Sonett* (Münchener Universitätsschriften: Münchener komparatistische Studien. 2), Band 1, Göttingen 2002.
- Krüger, R., *Honoré d'Urfés Astrée oder Der Edelmann als Hirte: Kulturanthropologische und ideologische Voraussetzungen des aristokratischen Schäferideals*, Manuskript, Berlin/ Stuttgart 2006.
- Montemayor, J., *La Diana* [1545], edición, prólogo y notas de J. Montero, Barcelona 1996.
- Petrarca, F., *Canzoniere* [ca. 1373–74], hrsg. v. M. Santagata (I Meridiani), Milano 2000 (<sup>1</sup>1996).
- Sannazaro, J., *L'Arcadia*, hrsg. v. Tommaso Porcacchi, Venetia 1606.
- Yon, B., »Composition dans *l'Astrée*, Composition de *l'Astrée*«, in: *Papers of Seventeenth Century Literature* (10/2) 1978, S. 9–27.



## Schifränder des Petrarkismus – Marginalität, Stimmenvielfalt und Medienreflexion in Sor Juana Inés de la Cruz' Lyrik

### 1. Vorüberlegungen: Mythos und Marginalität

Ein Mythos, zumal ein Gründungsmythos, vermag über eine *longue durée* hinweg Ursprungsgeschichten zu transportieren, auf die Identitätsdiskurse verschiedener Observanz zugreifen können. Als legitimatorische, gemeinschaftsstiftende und dabei exklusive Inszenierung impliziert der Mythos ein eminent politisches Moment, das nicht selten auf eine anfängliche Gewalt zurückgeht. Als imaginäre Integrale stellen Gründungsmythen mithin nicht nur Selbstbilder für ein Kollektiv bereit, sondern tragen gleichfalls zur Etablierung von Fremd- und Feindbildern bei. Es ist offenkundig, dass die genannten Koordinaten einen Begriff des Mythischen aufrufen, dem man angesichts realhistorischer Pervertierungen im 20. Jahrhundert mit tiefer Skepsis gegenübersteht. Wollte man die entsprechenden Verdachtsmomente auf eine Minimalformel bringen, so ließe sich vielleicht sagen, dass der Mythos stets ein Zentrum postuliert, eine symbolische und/oder politische Deutungshoheit einfordert, die zwangsläufig das Misstrauen der Kritischen Theorie oder des Poststrukturalismus auf den Plan rufen musste. Denn das Zentrum ist bekanntlich die *bête noire* jüngerer Kulturwissenschaften, wohingegen das Ex-zentrische, das Periphere, kurz: das Marginale zum Inbegriff des ideologisch Unbelasteten und Interessanten avanciert.

Die Literaturgeschichte des ausgehenden Siglo de Oro kann mit einer Figur aufwarten, die einer solchen Präferenz für das Randständige scheinbar optimal entspricht.<sup>1</sup> Sor Juana Inés de la Cruz (1648 – 1695), ihres Zeichens mexikanische Universalgelehrte und Dichterin, lebt und schreibt nämlich fernab der Zentren, die im spanischen Kolonialreich die rigiden *race-*, *class-* und *gender-*Hierarchien kontrollieren. Insofern musste die Nonne des Hieronymiten-Ordens beinahe zur Gewährsfrau all jener Forschungsanstrengungen werden, die sich dem Außen

---

1 Eine eingehende Untersuchung zur literarischen Figur des Marginalen im Siglo de Oro legt Smith 1988 vor, wobei er allerdings die spanisch-amerikanische Kolonialkultur ausblendet.

hegemonialer Repräsentationsordnungen zuwenden und darum auch die Autorität gewisser Gründungsmythen in Frage stellen. Um Sor Juanas zur »Potenz gesteigerte Marginalität«<sup>2</sup> in den Kontext des vorliegenden Bandes einzurücken und hinsichtlich der europäischen Integrationskraft des Petrarkismus zu verorten, gilt es jedoch ebenso die andere, wenn man so will: positive Lesart des Mythos in Rechnung zu stellen. Der ideologiekritischen Perspektive steht schließlich eine Deutungsrichtung gegenüber, die den synthetischen Erkenntnisprozess des Mythischen als Gegengewicht zum Logos profiliert. Cassirers *symbolische Form*, Lévi-Strauss' *bricolage* oder Blumenbergs *Arbeit am Mythos* sind nur einige der Theoreme, die auf die kulturelle Produktivität und das Reflexionspotential mythischer *poiesis* abzielen.<sup>3</sup>

Diese Sichtweise teilt auch ein literarischer Erbe von Sor Juana, der Nobelpreisträger Octavio Paz, der in seiner Essayistik und Lyrik nicht müde wird, die Wirkmächtigkeit mythischer Denk- und Handlungsmuster zu betonen. Das ist insofern von Bedeutung, als Paz seiner Landsfrau eine monumentale Studie widmet, die 1982 unter dem Titel *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (dt.: *Sor Juana Inés de la Cruz oder die Fallstricke des Glaubens*) erscheint. Das sensible Bild, das Paz von der Dichtung der Sor Juana zeichnet, überschattet seine biographische Hermeneutik, die das Ausnahmetalent der Nonne letztlich zum wehrlosen Opfer klerikaler Repression stilisiert. Damit bietet seine Untersuchung nicht nur Angriffsflächen für eine *gender*-orientierte Forschung,<sup>4</sup> zugleich droht sie Sor Juanas Werk auf eine Logik des Scheiterns zu reduzieren, deren notwendiges Telos das finale Verstummen ist.<sup>5</sup> Paz begibt sich so der Möglichkeit, Sor Juanas Schreiben als aktive »Taktik« zu begreifen, die den »Strategien«<sup>6</sup> patriarchaler, kolonialer und kirchlicher Ordnungsmacht eine dezidiert weibliche und amerikanische Position entgegensetzt. Vor allem verschonkt er aber die Option, Sor Juanas Lyrik als mythopoetisch innovative Kulturpraxis zu lesen, die durchaus einen Anfang in der mexikanischen Literatur markiert: einen Anfang freilich, der sich seiner peripheren Lage auf den Weltkarten der Frühen Neuzeit bewusst ist, und einen Anfang, der jeglicher

2 So Bernhard Teuber 2004, S. 209 in einem Beitrag zu Sor Juanas Lyrik, dem die folgenden Überlegungen wichtige Anregungen verdanken.

3 Vgl. die Studien von Cassirer 1994; Lévi-Strauss 1962 und Blumenberg 2006. Den Begriff mythischer *poiesis* und deren Vermögen, *designans* und *designatum* einander anzunähern, diskutiert Cassirer 1994, S. 54 ff./283 ff.

4 Den Auftakt feministischer Lektüren, die sich kritisch mit Paz' Studie auseinandersetzen, macht Merrim (Hg.) 1991. Generell zu Paz' Präsenz in der Sor-Juana-Forschung vgl. die Beiträge bei López-Portillo (Hg.) 2003.

5 Vgl. Paz 1982, S. 566 – 608.

6 Den Gegensatz zwischen örtlich wie sprachlich zentrierter »Strategie« und den spontanen Aneignungen einer ortlosen »Taktik« prägt Michel de Certeau 1990, S. 57 ff. in seiner Analyse der Alltagspraktiken.

Ursprungssehnsucht entsagt, um sich der Aneignung und Rekombination fremder Gründungsdiskurse zu verschreiben.

Genau den Nexus von Marginalität und kreativer Aneignung haben nun die folgenden Ausführungen im Blick, wenn sie Sor Juanas Ort inner- und außerhalb des petrarkistischen »Systems«<sup>7</sup> einzukreisen suchen. Es ist ein allemal prekärer Ort, den eine Frau aus der kolonisierten Welt Amerikas in dieser europäischen Männerdomäne einnehmen kann. Indes käme es einer beträchtlichen Verkürzung gleich, wollte man Sor Juanas spätbarocke Lyrik aus der europäischen Kultursphäre ausbetten und damit ihre Teilhabe am poetischen Code und sozialen Habitus des Petrarkismus in Abrede stellen. Auszuloten sind vielmehr die Nuancen, die Margen und Lücken, in denen ihre Gedichte die importierte Text- und Liebesgrammatik variieren, mit autochthonen Elementen kreuzen und bisweilen relativieren. Demnach verhandle ich zunächst die kulturgeographische, die gesellschaftliche und die geschlechtliche Alterität, mit welcher sich der Petrarkismus in Sor Juanas randständiger *réécriture* konfrontiert sieht. Diesen Abweichungen liegt jedoch ein weitergehendes Differential zugrunde, das sich vom »Diskurstypenspiel«<sup>8</sup> der europäischen Vorgänger abhebt. Denn die Pluralisierung fein nuancierter Liebenskonzeptionen unterzieht Sor Juana einer merklichen Abstraktion, die insofern reflexiv verfährt, als sie die textuellen Konstitutionsbedingungen des petrarkistischen Gedichts problematisiert. In letzter Instanz verbindet sich damit eine Form der Medienreflexion, die hier am Schluss behandelt werden soll, da sie die Ermöglichungsstruktur für Sor Juana marginalen Petrarkismus bildet.

## 2. Außenposten des Petrarkismus – Sor Juanas Potenzierung des Marginalen

Die formalästhetische und thematische Vielfalt von Sor Juanas Dichtung erschwert zweifellos eine Ausdifferenzierung ihrer petrarkistisch inspirierten Liebeslyrik. Entsprechende Systemindizien finden sich auch in der panegyrischen Gelegenheitsdichtung, in den satirisch-burlesken Spottgedichten sowie in den moraltheologischen und philosophischen Verstexten. Doch weder derartige Werkdaten noch die fehlende Zyklusbildung – und damit der Wegfall eines pseudoreferentiellen *iter vitae* – erklären hinreichend, warum Sor Juanas Dialog

7 Zur Kontroverse um das »petrarkistische System« vgl. die Positionen bei Hempfer 1987; Hempfer 1991; Regn 1987, S. 21 ff. und Warning 1997 sowie die Aufarbeitung bei Schneider 2007, S. 19 ff. und Leopold 2009, S. 14 ff.

8 Das erotische »Diskurstypenspiel« in der europäischen Renaissance-Lyrik theoretisiert Hempfer 1993.

mit dem Petrarkismus lange Zeit eher halbherzig verfolgt wurde. Ausschlaggebend scheint vielmehr die Dominanz einer biographi(sti)schen Forschungstendenz, deren Maßstab authentischen Erlebens oftmals einer poetologischen Kontextualisierung im Weg stand.<sup>9</sup> Tatsächlich lässt sich ein Schreiben, dem die Signatur der Realhistorie von klerikaler und vizeköniglicher Seite regelrecht eingebrannt ist, nur schwer von der dahinterstehenden Autorperson ablösen. Man sollte es wohl auch nicht. Allerdings entbindet das nicht von der Notwendigkeit, Sor Juanas Lyrik mit der autoritativen Poetik ihrer Zeit und dem zugehörigen Affektmodell abzugleichen. Und beides liefert im spanischen Kolonialreich des 17. Jahrhunderts weiterhin die petrarkistische *imitatio*-Ästhetik, mag sie mittlerweile auch im Gewand manieristischer Stilisierung oder barocker Enttäuschung auftreten.

## 2.1 *De ultimis finibus* – Transkulturelle Extensionen

Inwiefern in den Texten der Ordensfrau soziopolitische und literarische Ansprüche interagieren, dokumentiert besonders die erste Dimension des Marginalen, die hier zur Diskussion steht und die zunächst von einer einfachen geographischen Verschiebung ausgeht. Sor Juana, so die Annahme, verpflanzt den *grand récit* des Petrarkismus in die hybride Kultur Mesoamerikas, womit sich dessen semantische und linguistische Bandbreite beträchtlich weitert. Das Aufeinandertreffen europäisch-spanischer und einheimischer, kreolischer oder indigener Diskursmuster inszeniert Sor Juanas lyrisch zuallererst in ihren Villancicos, die sich als Mischform zwischen feierlicher Liturgie und volkstümlicher Posse bestens für eine »Transkulturation«<sup>10</sup> eignen. In diesen mehrstimmigen Kirchenliedern iberischer Provenienz verleiht die Dichterin nicht nur aztekischen oder afroamerikanischen Figuren eine Stimme, sie integriert zudem entsprechende Symboliken und Mythologien, was bis zur Abfassung ganzer Textteile in korrektem Náhuatl (MP 224, S. 211 f., V.81 – 116)<sup>11</sup> oder im onomatopoetischen Phantasieidiom farbiger Sklaven (MP 258, S. 240 – 242, V.41 ff.) reicht.<sup>12</sup> Die ethnische Polyphonie der Villancicos deutet an, dass das auto-

9 Für eine Inventarisierung der zahllosen Bio- und Hagiographien über Sor Juana vgl. die Bibliographien von Pérez Amador Adam 2007 und Alatorre 2007.

10 Das Konzept einer kreativen »transculturación«, das der Anthropologe Fernando Ortiz bereits 1940 gegen den einseitigen Akkulturations-Begriff vorbringt, vertieft im literarischen Kontext Ángel Rama 1982, S. 32 ff.

11 Sor Juanas Texte sind zitiert nach dem Wiederabdruck der von Alfonso Méndez Plancarte begründeten Gesamtausgabe (Cruz 1951–1957) in Cruz 2007. Die Belege erscheinen in Klammern gesetzt im laufenden Text, wobei der Sigle MP für den Herausgeber, die Gedichtnummer, die Seitenzahl in Cruz 2007 und gegebenenfalls die Versangabe folgen.

12 Die kulturelle Integrationskraft der Villancicos, die Sor Juana oft gegen Bezahlung für die



chthone Erbe durchaus ein bedeutendes Identifikationspotential für Sor Juana besitzt. Das gilt gleichfalls für jene Werkpartien, in denen sie den hohen Ton des *modo itálico* und damit des Petrarkismus anschlügt, mag die transkulturelle Kombinatorik hier auch nicht immer die Textoberfläche erreichen.

»Mulierem forte[m] q[u]is inveniet/ Procul et de ultimis finib[us]?« – »Wer wird eine [ähnlich] tapfere Frau/ in der Ferne und an den äußersten Grenzen [der Welt] finden?« So lautet die als rhetorische Frage gehaltene Losung, die auf dem Frontispiz des dritten Bandes von Sor Juanas erster Werkausgabe zu lesen ist.<sup>13</sup> Das Epigraph wölbt sich dabei über ein Porträt der Dichterin, das sie in elegantem Ordenshabit, mit Feder und Buch, vor allem jedoch von Lorbeer umrankt zeigt. Wie das prototypische Emblem signalisiert, wird Sor Juana hier also einerseits zu Petrarcas weiblicher Nachfolgerin gekrönt. Andererseits zeichnet sich ihr Lorbeer durch seine Reichweite aus, er wird dezidiert an den Rändern der kolonial kartierten Welt verliehen, ohne dass damit eine Inferiorität einherginge. Ganz im Gegenteil, die Lokalisierung »de ultimis finibus« dient als Nobilitierung, als Beweis für das singuläre Talent der Dichterin, die sich selbst in äußerster Ex-zentrität die poetische Tradition des Zentrums anzueignen vermag. Wenngleich es sich um eine posthume Stilisierung handelt, gibt das Frontispiz einen Fingerzeig, inwiefern sich Sor Juana das kulturpolitische Projekt der *translatio studii et imperii* zunutze macht. Ihre Lyrik de- und rekontextualisiert die internationale Sprache des Petrarkismus, um somit jenseits von Europa und doch auf Basis des europäischen Imaginariums ein proto-amerikanisches Bewusstsein zu insinuieren.<sup>14</sup>

In diese Richtung weist auch ein erstes Textbeispiel: Der Romance MP 23 (S. 32 f.) greift ebenfalls die Super-Metapher des Lorbeers auf, die nunmehr aber eine reichlich ironische Trias aus ovidianischer Mythologie, petrarkistischer Topik und mexikanischer Partikularität ausgestaltet. Die 140-zeilige Romanze ist, wie so viele Gedichte der Sor Juana, in eine konkrete Außenpragmatik eingebunden, als deren Anlass sich ein Geschenktausch zwischen der Nonne und ihrer Freundin, der neuspanischen Vizekönigin Condesa de Paredes (Marquesa de la Laguna) erweist. Wie die vorangestellte Inhaltsangabe präzisiert, begleitet

---

Frühmetten der Kirchenfeste verfasst, verhandeln Sabat de Rivers 1986; Glantz 1995 und Glantz 2000, S. 85 ff.

13 Der dritte Band der Werkausgabe, der den bezeichnenden Titel *Fama y Obras Pósthumas del Fénix de México, Décima Musa Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz* trägt, erscheint 1700 in Madrid und ergänzt die noch zu Sor Juanas Lebzeiten publizierte *Inundación castálida* (1689) sowie den *Segundo volumen* (1692). Das Frontispiz ist abgedruckt im Faksimile-Reprint der *Obras Pósthumas* (Cruz 1995, S. 3). Die emendierte Fassung des lateinischen Epigraphs entnehme ich bei Rabin 1995, S. 28 ff.

14 Sor Juanas Apologie amerikanischer, kreolischer oder indigener Traditionen diskutieren unter anderem Sabat de Rivers 1986; Sabat de Rivers 1992; Moraña 1998 und die Beiträge in Guzman (Hg.) 1995.

den Romance eine Nusskonfitüre, die Sor Juana der Condesa de Paredes zukommen lässt, nachdem sie von ihr ein aztekisches Federdiadem erhalten hat.<sup>15</sup> Die entscheidende Realfolie der lyrischen Gabe erhellt indes aus dem Text selbst, sofern dieser die zum Sprechzeitpunkt aktuelle Schwangerschaft der Vizekönigin evoziert (V.9 ff.), die nicht einer staatstragenden Brisanz entbehrt. In den lebensweltlichen Zusammenhang bringt das Gedicht nun den Apollo-Daphne-Mythos ein, dessen petrarki(sti)sche Kanonisierung bereits mit dem *Canzoniere* einsetzt<sup>16</sup> und der fortan – so etwa in Garcilaso de la Vegas spanischer Adaption<sup>17</sup> – den Nexus von verschmähter Liebe und poetischer Produktivität konnotiert. Nichts dergleichen bei Sor Juana: Anstelle der Verwandlung der begehrten Nymphe in den inspirierenden Lorbeerbaum fokussiert sie einen Gott Apollo, der als erfahrener »Dios Doctor« auftritt und bereitwillig seine Rezepte verteilt. Mithin hat er auch einen Ratschlag sowie die besagte Marmelade für die jetzige und alle zukünftigen Schwangerschaft(en) der Vizekönigin parat, wozu es im letzten Drittel der Romanze heißt:

[M]e dijo [Apolo]: – »Esas nueces guarda,  
 90 de quien yo fui Cocinera;  
 que, al rescoldo de mis rayos,  
 les sazoné las cortezas.  
 Y mira que yo no soy  
 tan bobo como se piensan  
 95 los que dicen que por Dafne  
 dejé mis luces a ciegas:  
 que yo soy un Dios Doctor,  
 que vivo con la experiencia,  
 y estoy en edad que sé  
 100 dónde el zapato me aprieta:  
 y habiendo visto el nogal  
 y el dulce fruto que lleva,  
 no había andarme tras  
 laureles, a boca seca [...]«  
 Esto dijo Apolo; y yo,  
 Señora, para que veas  
 que cumplo con el oficio,  
 120 de pretendiente Febea,  
 te las remito [...]»<sup>18</sup>

15 »En retorno de una diadema, representa un dulce de nueces que previno a un antojo de la señora Virreyna.« [»Als Antwort auf ein Diadem beschreibt und überreicht sie [die Romanze] eine Nusskonfitüre, die einem Appetit der Frau Vizekönigin zuvorkam.«]

16 Man denke nur an das bekannte Apoll-Sonett der *Rime sparse*; Petrarca 1999, Nr. 34, S. 185.

17 Zu Garcilasos Überschreibung des Apoll-Daphne-Mythos im Sonett XIII (Garcilaso 1995, S. 28 f.) vgl. die subtile Lektüre von Leopold 2009, S. 153 ff.

18 MP 23, S. 33, V.89 – 104/ V.116 – 121: »[Apoll] sagte mir: – »Behalte diese Nüsse, deren Koch ich war und deren Schale ich mit der Asche meiner Strahlen gewürzt habe. Und sieh, dass ich

Worauf es in dem scherzhaften Huldigungsgedicht ankommt, ist hauptsächlich Sor Juanas lyrischer Gestus der Selbstbehauptung. Sie stellt ihre Sprechinstanz zwar in die Filiation Apolls, lässt sie persönlich mit ihm konferieren und beansprucht demnach auch die Meriten seiner petrarkistischen Erben. Zugleich transformiert sie jedoch genau deren Schlüsselmotiv, den Lorbeer, dem ihr Dichtergott abschwört, da er sich inzwischen von der erotischen »Dummheit« (»bobo«, V.94) mit Daphne geheilt weiß. Vor allem aber hat ihr Apoll ein neues botanisches Emblem gefunden, das die ernüchternde Jagd nach den »laureles« (V.104) entbehrlich macht. Der »nogal« (V.101), der »Walnussbaum«, trägt insofern eine »süße[re] Frucht« (V.102), als er mannigfaltig vor Ort, auf novohispanischem Boden wächst<sup>19</sup> und daher eine mehrfache Fertilität verheißt. Zusammen mit der übersandten Konfitüre bringt der einheimische Nussbaum nämlich die Frucht der Romanze hervor, die den poetischen »Nährwert« des europäischen Lorbeers nicht nur nachahmt, sondern zu übertreffen sucht. Wenn Sor Juanas Gedicht aber einer Überschreibung der apollinisch-petrarkistischen Dichtungsflora entspringt, so gilt das umso mehr für die Leibesfrucht der adressierten »Señora« (V.118): Die Vizekönigin soll dem Land einen vortrefflichen Nachkommen gebären, dessen altchristlicher Adel durch den ausgestellten Reichtum mesoamerikanischer Vegetation verfeinert werden möge.

Und der Wunsch erfüllt sich, zumindest im Sinn einer lyrischen Einlösung, feiert doch der folgende Romance (MP 24, S. 33 f.) Geburt und Taufe des vizeköniglichen Stammhalters als glückliche Verbindung präkolumbianischer und spanischer Herrschaftslinien. »América« und »Europa«, der stolze »Águila Mejicana« und der »imperial vuelo« der Alten Welt, die »gentiles Moctezumas« und die »católicos Cerdas« (das Geschlecht des amtierenden Vizekönigs) komplettieren sich in diesem hyperbolischen Enkomion,<sup>20</sup> mit dem Sor Juana

---

nicht so dumm bin, wie jene glauben, die behaupten, ich hätte für Daphne all meine Lichter gelassen; merk dir, dass ich ein Arztgott bin, dass ich Lebenserfahrung habe und zudem im rechten Alter bin um zu wissen, wo mich der Schuh drückt; und nachdem ich den Walnussbaum mit seiner süßen Frucht gesehen habe, muss ich nicht mehr trockenen Mundes den Lorbeeren nachjagen [...]. Das sagte mir Apoll; und damit Du, Herrin, siehst, dass ich den Auftrag des Sonnenanwärters erfülle, überreiche ich sie [die Nüsse] Dir hiermit.«

19 Hierauf verweist Rabin 1998, 149 ff. in ihrer anregenden Lektüre der Romanze.

20 Vgl. den entsprechenden Passus der Romanze im Zusammenhang (MP 24, S. 34, V.33–44): »En buena hora al Occidente/ traiga [el hijo virreinal] su prosapia excelsa,/ que es Europa estrecha Patria/ a tanta familia regia.// Levante América ufana/ la coronada cabeza,/ y el Águila Mejicana/ el imperial vuelo tienda,// pues ya en su Alcázar Real,/ donde yace la grandeza/ de gentiles Moctezumas,/ nacen católicos Cerdas.« [»Zur rechten Zeit möge er [der vizekönigliche Sohn] seine höchste Abstammung gen Westen bringen, ist doch Europa eine zu enge Heimat für solch eine herrschaftliche Familie. Das stolze Amerika möge das gekrönte Haupt erheben und der mexikanische Adler den herrschaftlichen Flug beginnen, denn bereits werden in seiner königlichen Festung, wo der Ruhm heidnischer Moctezumas aufbewahrt ist, katholische Cerdas geboren.«]

zugleich den transatlantischen Anspruch ihrer Dichtung untermauert. Für ihre Verhandlung mit dem Petrarkismus heißt das allgemein, dass sie dessen rhetorisches Inventar oft nunmehr in Form fragmentarischer Reminiszenzen zitiert, ohne diese noch in die *dispositio* standardisierter Liebeskonflikte einzubetten. Das entsprechende Bildrepertoire dient gleichsam als Autorisierungsstruktur und symbolische Matrix, auf deren Basis sich sodann ein mythopoeischer *bricolage* entfalten kann. Dessen konstantes Ziel ist es, im Herzen des europäischen Imaginären die vermeintlich marginale Kultur und Natur Mexikos aufscheinen zu lassen, die Sor Juana ebenso selbstbewusst für sich reklamiert wie die Kunst petrarkistischer *inventio* und *variatio*.

## 2.2 Intervalle: Zwischen Tradition und Moderne, zwischen Religiösem und Profanem

Die Randständigkeit im globalen Maßstab, die Sor Juanas (Selbst-)Verortung im petrarkistischen Kanon kennzeichnet, wiederholt sich einerseits geographisch verdichtet mit ihrer spezifischen Situierung in der neuspanischen Gesellschaft. Andererseits lässt sie sich auf die Zeitachse projizieren, wo die Verlängerung des primär rinascimentalen Diskurses bis ans Ende des Siglo de Oro zu bedenken wäre. Weil beide Gesichtspunkte allzu umfassende Kontexte aufrufen, verzichte ich auf eine eingehende Diskussion, besonders des zweiten literar- und ideengeschichtlichen Aspekts. Es bleibt schließlich ein ungesicherter Gemeinplatz, Sor Juanas Adaption petrarkistischer Schemata auf Schlagworte wie die barocke Desillusionierung zu bringen. Die eigentliche Komplexität tritt ohnehin erst dann zu Tage, wenn man unterhalb formalästhetischer Kriterien die epistemischen Möglichkeitsbedingungen für Sor Juanas Schreiben rekonstruiert. Denn am Rand oder, besser, auf einer Schwelle steht dieses auch insofern, als es im Zeitalter des Cartesianismus und der empirischen Naturwissenschaften weiterhin einer neothomistischen Scholastik und einem geozentrischen Analogiedenken anhängt; und doch kreist dasselbe Werk um einen progressiven Feminismus, um einen interkulturellen Dialog sowie um kunsttheoretische Überlegungen, die weit nach vorne, bis in die Moderne weisen.<sup>21</sup>

Wäre die betreffende Wissensarchäologie nur unter Berücksichtigung der Prosatexte sowie der lyrischen Philosophie des *Primero Sueño* (MP 216, S. 183 – 201) darzustellen, so tangierte der Aspekt gesellschaftlicher Marginalität auch und besonders Sor Juanas kürzere Versdichtung. Und das umso mehr, als sich

21 Zu den heterogenen Wissensformationen, die in Sor Juanas Schreiben Eingang finden, vgl. Paz 1982, S. 165 ff.; Glantz 1996, S. 47 ff.; Grossi 2007, S. 29 ff. sowie bündig Laferl/ Wagner 2002, S. 75 ff.

hier eine bemerkenswerte Kongruenz zwischen sozialem Habitus und Schreibpraxis abzeichnet. Bis zu ihrem Verstummen 1693 verkörpert die Nonne nämlich eine regelrechte Zwischenfigur, die gleichermaßen am religiösen Ordensleben wie am säkularen Kulturbetrieb des vizeköniglichen Hofes teilhat. Mit dessen Repräsentanten unterhält Sor Juana einen regen Austausch, der ihre Bekanntheit als Dichterin befördert und einen gewissen Schutz gegenüber dem kirchlichen Machtapparat gewährt. Auf halbem Weg zwischen Palast und Klosterzelle vereint Sor Juana also genau genommen den Typus des distinktierten Hofmanns mit der gerade im Siglo de Oro wichtigen Erscheinung des geistlichen Intellektuellen. Entscheidend daran ist, dass dieselben Interferenzen ihre literarische Produktion bestimmen, die stetig zwischen Sakralem und Profanem, zwischen theologischer Frömmigkeit und weltlichem Erkenntnisdrang oszilliert. Eine derart liminale Position prägt nicht nur die *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, welche die religiöse Gewissensprüfung mit einer autobiographischen Verteidigung weiblicher Identität verbindet, noch beschränkt sie sich auf den *Ersten Traum*, der die Unendlichkeit des göttlichen Universums auf den endlichen Verstand des Menschen prallen lässt.

Die Durchlässigkeit manifestiert sich auch in Sor Juanas erotisch ausgerichteter Lyrik, wobei die Optionen allgemein betrachtet auf der Hand liegen: Entweder läutert sich die irdische Schmerzliebe zum neoplatonischen *amore contemplativo*, wobei die petrarkistischen Systemgrenzen gewahrt bleiben können, oder es kommt zu deren expliziter Überschreitung in der mystischen Dichtung, die dennoch auf weltliche Liebesmodelle zugreift. Bei Sor Juana hat es hingegen den Anschein, als ob sie das Intervall zwischen einem petrarkistisch gegründeten »Aufwärtsstreben zur übersinnlichen Schönheit«<sup>22</sup> und der orthodoxen Mystik vielfach als kalkulierte Unbestimmtheit in Szene setzt.<sup>23</sup> Zu vergessen ist schließlich nicht, dass die vereindeutigenden Überschriften, die ihre Gedichte seit der Erstausgabe begleiten, von fremder Hand stammen und wohl auf die Eingriffe des spanischen Jesuitenpaters Diego Calleja zurückgehen.<sup>24</sup> Lediglich illustrativ sei hier auf zwei Texte verwiesen, deren Äußerungsgeschehen genau die Grauzone zwischen profanem und heiligem Eros erkundet und die in der Synopse den besagten Deutungsspielraum erahnen lassen. Die Auftaktverse des Romance MP 56 und das bekannte Sonett MP 165 verbindet demnach eine semantisch-pragmatische Schnittmenge, welche die inhaltliche Distinktion des vorangestellten *argumentum* zumindest in Frage stellt:

---

22 So Ficinos Formulierung zur neoplatonischen *ascensio*; Ficino 1994, S. 361.

23 Die intertextuellen Schnittstellen, die Sor Juanas Lyrik etwa mit der Mystik des San Juan de la Cruz aufweist, erkundet Urbano 1990, S. 87 ff.

24 Calleja, mit dem Sor Juana korrespondierte, legt 1700 die erste Bio- bzw. Hagiographie zur Ordensfrau vor.

*En que expresa los efectos del amor divino, y propone morir amante, a pesar de todo riesgo.*

- 1 Traigo conmigo un cuidado,  
y tan esquivo, que creo  
que, aunque sé sentirlo tanto,  
aun yo misma no lo siento.
- 5 Es amor; pero es amor  
que, faltándole lo ciego,  
los ojos que tiene, son  
para darle más tormento.  
El término no es a quo,  
10 que causa el pesar que veo:  
que siendo el término el Bien,  
todo el dolor es el medio.<sup>25</sup>

*Que contiene una fantasía contenta con amor decente.*

- 1 Deténte, sombra de mi bien esquivo,  
imagen del hechizo que más quiero,  
bella ilusión por quien alegre muero,  
dulce ficción por quien penosa vivo.
- 5 Si al imán de tus gracias, atractivo,  
sirve mi pecho de obediente acero,  
¿para qué me enamoras lisonjero  
si has de burlarme luego fugitivo?  
Mas blasonar no puedes, satisfecho,  
10 de que triunfa de mí tu tiranía:  
que aunque dejas burlado el lazo estrecho  
que tu forma fantástica ceñía,  
poco importa burlar brazos y pecho  
si te labra prisión mi fantasía.<sup>26</sup>

25 MP 56, S. 76, V.1 – 12: »In der [in der Romanze] sie [die Dichterin] die Wirkung der göttlichen Liebe zum Ausdruck bringt, und trotz aller Risiken vorschlägt, liebend zu sterben. Ich trage in mir eine derart scheue (Liebes-)Sorge, dass ich trotz des Wissens um ihre starke Empfindung glaube, sie selbst nicht einmal zu fühlen. Es ist Liebe, aber eine Liebe, die nicht blind ist, sondern Augen hat, die nur dazu dienen, ihre Qual zu steigern. Entscheidend ist nicht der Ausgangspunkt, der den von mir gewahrten Kummer hervorruft, entscheidend ist vielmehr das (Liebes-)Gut, all der Schmerz ist hingegen nur das Mittel.«

26 MP 165, S. 143: »[Sonett], das eine Phantasie enthält, die sich mit anständiger Liebe begnügt. Bleib stehen, Schatten meines scheuen Schatzes, Bild des Zaubers, den ich über alles liebe, schöne Illusion, für die ich fröhlich sterbe, süße Einbildung, für die ich peinvoll lebe. Wenn dem anziehenden Magneten Deiner Anmut mein Herz dient als gehorsamer Stahl, weshalb machst Du, Schmeichler, mich verliebt, wenn Du dann nur entfliehend mich täuschst? Doch zufrieden prahlen kannst Du nicht damit, dass Deine Tyrannei über mich triumphiert: Denn obschon Du die enge Schlinge, die Deine fantastische Gestalt gürtete, getäuscht zurücklässt, bedeutet es nichts, Arme und Herzen zu täuschen, wenn meine Phantasie Dich selbst zum

Beide Male treffen wir auf eine Sprecherin, die sich nach einem »bien« verzehrt, das umso erstrebenswerter scheint, je mehr es sich entzieht. In beiden Fällen korrespondiert der physischen Flüchtigkeit eine ostentative Vagheit der Referenz, woraus ein Begehren erwächst, das lustvoll um die Absenz des ersehnten »Guts« kreist. Und in beiden Texten geht es um eine Liebe, für die es offensichtlich lohnt, die *dolendi voluptas* bis zum Äußersten des Todes und der Sinnverwischung zu treiben. Wie wäre ohne die erläuternden Überschriften zu entscheiden, ob es der mystische »*amor divino*« oder doch ein petrarkistischer »*amor decente*« ist, der Gefühlsantinomien generiert, wie sie das lyrische Ich hier empfindet und Sor Juana kasuistisch ausbuchstabiert?

### 2.3 Weibliche Stimmenvielfalt und reflexivierter Liebesdiskurs

Obschon der angedeutete Fragehorizont den Bedeutungsradius obiger Texte verengt, führt er immerhin zum neuralgischen Punkt des Petrarkismus und damit zu Sor Juanas spezifischer »Codierung von Intimität«<sup>27</sup>. Auf dem Prüfstand steht folglich die geschlechtliche Marginalität bzw. Alterität ihrer Liebesdichtung, wobei die Formulierung allein dem doppelt patriarchalen Maßstab der neuspanischen Gesellschaft und einer genuin androzentrischen Dichtungstradition geschuldet ist. Das ebenso scharfsinnige wie gefährliche Plädoyer, das die *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (MP 405, S. 827–848) im Namen weiblicher Emanzipation entfaltet, findet eine konsequente Fortsetzung in Sor Juanas lyrischem Schreiben. Mit beeindruckender Souveränität und Präzision polt es das gängige Geschlechterverhältnis petrarkistischer Affektstrukturen um und schafft so einen Freiraum für das feminine Begehren. Der Objektivierung der angebotenen, wiewohl mundtoten *donna* setzt Sor Juana ein sprachmächtiges Subjekt entgegen, dessen Rederecht zuallererst das Recht über den eigenen Körper impliziert.<sup>28</sup> Im Anschluss an Stephan Greenblatt hat man daher ihre lyrische Performanz als weibliches *self-fashioning* beschrieben,<sup>29</sup> was freilich nicht mit einer spontanen Selbstaussprache zu verwechseln ist. Nicht am Bruch mit dem Konzept paradoxaler Schmerzliebe ist Sor Juana gelegen, sondern an

---

Gefangenen macht.« Die mystische Lesbarkeit des viel zitierten Sonetts zeigt detailliert Volek 1979.

27 Vgl. Luhmann 2004.

28 Obgleich sie den *Primero sueño* fokussiert, sei hier auf die avancierte Studie von Saldarriaga 2006 verwiesen, die Sor Juanas Inszenierung des weiblichen Körpers auf der Folie barocker Wahrnehmungstheorie untersucht.

29 Vgl. Luciani 2004 sowie die theoretische Basis bei Greenblatt 1980. Die Textstrategien eines genuin petrarkistischen *self-fashioning* untersucht im vorliegenden Band der Beitrag von Michael Bernsen.

einer punktuellen Dehnung und Umakzentuierung petrarkistischer Patterns. So entlarvt sie beispielsweise in einem burlesken Porträtgedicht (MP 214, S. 172 ff.) die Tautologien des Schönheitskatalogs, rechnet in beißend-satirischen Redondillas mit der poetischen und sexuellen Geilheit der »hombres necios« (MP 92, S. 109, V.1) ab oder stilisiert in einer Sonettfolge (MP 153 – 156, S. 138 f.) die antiken Frauen Lucrecia, Julia und Porcia zu Idealen eines gewaltfreien Heroismus.

Indes belässt es Sor Juana nicht bei der Umkehrung der Geschlechterhierarchie, was angesichts bedeutender Vorläuferinnen wie Vittoria Colonna, Gaspara Stampa oder Louise Labé auch wenig innovativ wäre.<sup>30</sup> Die Verbalisierung weiblicher Subjektivität ist allenfalls eine Konstante ihrer Lyrik, in der das bekannte Friedrich-Wort von der »Fiktion einer Liebe um des Kunstwerks willen«<sup>31</sup> umso mehr Gültigkeit besitzt. Denn die Verfasstheit als fiktionale Textspiele kehren Sor Juanas Gedichte insofern hervor, als sie einerseits die zu Wort kommenden Instanzen pluralisieren und somit die Illusion einer individuellen Seelenanalyse kappen. Andererseits betreiben sie eine ausgeprägte Abstraktion, die den Widerstreit der *contrari affetti* nicht mehr psychologisch-unmittelbar, sondern in erster Linie intellektuell auszuleuchten sucht. Vervielfältigung der Stimmen und reflexive Durchdringung sind demnach die Verfahren, mit denen die *écriture féminine* der amerikanischen Ordensfrau den männlichen Eros als Organon des europäischen Petrarkismus dezentriert.

Vor diesem Hintergrund gewinnen die interpersonalen Relationen in Sor Juanas *poemas amorosos* eine besondere Signifikanz. Im Überblick fällt vor allem das Changieren der Äußerungssubjekte auf, deren geschlechtliche Identität von Gedicht zu Gedicht eine andere Richtung nehmen kann. Auf Sprecherseite ergibt sich mithin ein Spektrum, das vom weiblichen *gendering* über den Widerpart des männlichen Ichs bis zur geschlechtlichen Unbestimmtheit oder dem Kommentar in dritter Person reicht. Sprengkraft erhält diese Polyphonie erst dadurch, dass sie sich auf Adressatenseite wiederholt. Zu den genannten Optionen gesellt sich hier noch die Variante namentlich spezifizierter Figuren, die unschwer ihre intertextuelle Herkunft aus dem Schäfermilieu veraten. Die Silvios, Alcinos, Fabios oder Felicianos, die Cloris, Celias, Lisardas oder Anardas verbleiben allerdings nicht immer im fiktiven Arkadien, bisweilen verbirgt sich unter der Rollenidentität eine lebensweltliche Entsprechung. Die Rede ist von jenen Gedichten, die Sor Juana, kaum chiffriert und meist situationsgebunden, den neuspanischen Vizeköniginnen zueignet. Sie richten sich an

30 Eine hochreflektierte Studie zum weiblichen Petrarkismus im Cinquecento legt Schneider 2007 vor; vgl. besonders ihre theoretischen Ausführungen zu Verteilung und Interaktion der *gender*-Rollen (S. 83 ff.).

31 Friedrich 1964, S. 164.



»Laura« – so der bezeichnende Rollename der Marquesa de Mancera, deren Vertraute Sor Juana bereits vor ihrem Gelübde 1669 war –, an die als »Elvira« besungene Condesa de Galve und allen voran an »Lísida« (»Lisi«, »Lysi«, »Filis«), spricht die Condesa de Paredes, die in den 1680er Jahren zu den intimsten Gesprächspartnerinnen der Nonne gehört. In den betreffenden Texten schlägt die Instabilität der Geschlechtermarkierung nachhaltig zu Buche und droht für biographisch orientierte Lesarten gar zum Skandalon zu werden. Denn entweder kommt es zur gezielten Verunklarung des *gendering* oder man sieht sich einer weiblichen Homoerotik gegenüber, die neoplatonisch sublimiert freilich als transzendierbare Liebesfreundschaft verrechnet werden kann.<sup>32</sup> Dennoch ergeben sich lesbische Suggestivkonnotate, wenn Sor Juanas Sprecherinnen den »goza[r]«, den »Genuss« der »Laura divina« (MP 186/ 189, S. 154, V.2/ S. 156, V.12) herbeisehnen, wenn sie »Lísidas« körperliche Vorzüge als Eintritt zu den »jardines de Venus« (MP 61, S. 80, V.37) preisen oder wenn sie als Amor-Sklavinnen breitwillig für ihre Damen in den Tod gehen. Dabei ist dem Verdacht des *amore lascivo*, den der höfische Realkontext ohnehin gering hält, insofern vorgebeugt, als sich die akzentuierte Sinnlichkeit der Vizeköniginnen jederzeit in die spirituelle Schau geschlechtsloser »almas« (MP 19, S. 26, V.111) verflüchtigen kann.<sup>33</sup>

Es lohnt in diesem Zusammenhang der Blick auf das Sonett MP 179, ein weiteres Gedicht an »Lysi« alias die Condesa de Paredes, der hier eine gewohnt hyperbolische, doch im Vergleich mit den vielzeiligen Romanzen schmucklose Huldigung zuteil wird. Seine Partikularität bezieht das Sonett dann auch aus der konsequenten Vergeistigung, die neben der Stimmenvielfalt Sor Juanas Nuancierung petrarkistischer Erotik ausmacht. Die »*más sublime calidad de amor*«, die als Sujet angekündigt wird, verhandelt der Text nur mehr vordergründig als Dilemma eines Begehrenssubjekts; in Wahrheit geht es um die Inszenierung widerstreitender Denkfiguren, welche die Systemdominante der Liebe letztlich zur Verhandlungsmasse auf *verba*-Ebene degradiert.

32 Die labilen Geschlechtermarkierungen in Sor Juanas Lyrik auf die Vizeköniginnen verhandeln Perelmuter 2004, S. 71 ff.; González Boixo 1995; Sabat de Rivers 1995; Jordan 1990, S. 136 ff. und Paz 1982, S. 283 ff.

33 Die hier zitierte Romanze MP 19 (S. 27, V.109 ff.) belegt eindringlich, wie bei Sor Juana irdisches Liebesverlangen und neoplatonische Abstraktion ineinander umschlagen: »Ser mujer, ni estar ausente,/ no es de amarte impedimiento/ pues sabes tú, que las almas/ distancia ignoran y sexo.« [»Weder Frau noch abwesend zu sein, sind Hindernis, Dich zu lieben [Filis], denn Du weißt, dass die Seelen weder Entfernung noch Geschlecht kennen.«]

*Que explica la más sublime calidad de amor.*

- 1 Yo adoro a Lysi, pero no pretendo  
que Lysi corresponda mi fineza;  
pues si juzgo posible su belleza,  
a su decoro y mi aprehensión ofendo.
- 5 No emprender, solamente, es lo que emprendo:  
pues sé que a merecer tanta grandeza  
ningún mérito basta, y es simpleza  
obrar contra lo mismo que yo entiendo.
- 10 Como cosa concibo tan sagrada  
su beldad, que no quiere mi osadía  
a la esperanza dar ni aun leve entrada:  
  
pues cediendo a la suya mi alegría,  
por no llegarla a ver mal empleada,  
aun pienso que sintiera verla mía.<sup>34</sup>

Trotz einer Vielzahl femininer Endungsmorpheme (»-a«) konkretisiert sich das Geschlecht der Sprechinstanz nicht, was zwangsläufig zur Hypothesenbildung herausfordert. Das unmittelbar präsente »Yo« (V.1) könnte demnach das weibliche Double sein, in dessen Verkleidung Sor Juana häufig ihre Textgaben an die Vizeköniginnen sendet. Ebenso wäre jedoch an einen männlichen Bewerber zu denken, den die bezaubernde »Lysi« (V.1) in ihren Bann geschlagen hat. Abgesehen vom spekulativen Potential kommt der Unbestimmtheit aber eine funktionale Bedeutung für den Äußerungsverlauf zu. Die personaldeiktische Labilität, die der Ausfall eines direkten Gegenübers zusätzlich verschärft, de-realisiert die Liebesrelation, die gemeinhin das Fundament petrarkistischer Rede bildet. Gewiss, die innige Verehrung wird bereits im ersten Vers thematisch (»adoro«) und einige hoch gestimmte Lexeme kodieren in der Folge Lysis Anmut (»belleza«, V.3; »decoro«, V.4; »grandeza«, V.6; »beldad«, V.10), die an der Volta gar zur »cosa [...] sagrada« (V.9) aufsteigt. Dennoch bleibt der elokutionäre Ornat in dieser Hinsicht eher verhalten, bleibt Lysi eher ein Name denn eine gestalthaft vorstellbare Schönheit, deren Anziehungskraft durch entsprechende Prädikate plausibilisiert würde. Kein Wunder, ist es dem Sonett doch weder um

34 MP 179, S. 150: »[Sonett], das die höchste Bedeutung der Liebe erläutert. Ich verehere Lysi, aber ich erstrebe nicht, dass Lysi meine Zuneigung erwidert; denn hielte ich ihre Schönheit für tatsächlich möglich, so würde ich sowohl ihre Würde als auch meine Wahrnehmung beleidigen. Das Einzige, was ich unternehme, ist nichts zu unternehmen: Denn ich weiß, um so viel Erhabenheit zu verdienen, reicht kein Verdienst aus, und es wäre einfältig, gegen das zu handeln, was ich selbst verstehe. Ihre Anmut erachte ich für so heilig, dass ich nicht wage, auch nur ein wenig Hoffnung zuzulassen: Denn, indem ich der ihren meine (Liebes-)Freude übergebe – damit ich sie nicht schlecht verwendet sehe –, glaube ich, sie noch als die meine zu fühlen.«

eine schlüssige Begründung affektiver Erregung zu tun noch um die Frage, ob sich die »fineza« (V.2) irdischer Zuneigung im eidetischen Bild des »Sublimen« (*argumentum*) und »Heiligen« (V.9) aufheben ließe. Anvisiert ist vielmehr die konzeptistische Überbietung des Unerreichbarkeitstopos bis zu einem Punkt, wo die Frustration erotischer Entsprechung – keineswegs elegisch – vorweggenommen wird (V.1 f.), um sie sodann verbal zu zergliedern. Gegenstand des Gedichts ist mithin nicht das enttäuschte und poetisch aufgeschobene Begehren, sondern die schiere Unmöglichkeit von Lysis »belleza« (V.3). Solch eine Darstellung des Undarstellbaren kann nur qua Paradoxa gelingen, wie zunächst das zweite Quartett demonstriert, wenn es die Argumentationsfigur der aktiven Passivität lanciert: »No emprender, solamente, es lo que emprendo« (V.5). Spätestens ab hier setzt eine schrittweise Verkomplizierung des syntaktischen und logischen Registers ein, deren Höhepunkt das zweite Terzett markiert. In einer oxymoralen Pointe greift es die bei Sor Juana rekurrente Überlegung auf, dass als einzig wahre Liebe die unerwiderte Liebe gelten muss. Zum Ausdruck kommt das aber nur in einer syllogistischen, schwer einsichtigen Verschiebung, welche die »Liebesfreude« (V.12) von der Sprechinstanz auf die angebetete Lysi überträgt. Damit fällt zwar jede Hoffnung auf Erhöhung der selbst errichteten Zensur zum Opfer (V.11). Wider Erwarten bleibt jedoch die »alegría« (V.12) gerade als verschobene und einseitig überantwortete auch im Besitz des lyrischen Ichs, das somit Lysis allgemeiner Heiterkeit die singuläre Spur seines aussichtslosen Verlangens einschreibt (V.12/14).

Eindringlich belegt das abschließende Gedankenexperiment, inwiefern die Isotopie des Intellektuellen – mit pointiert gesetzten Lexemen wie »aprehensión« (V.4), »entiendo« (V.8) oder »concibo« (V.9) – die erotische Ergebnisheit als Achse des Gedichts ersetzt. Statt mit dem »decoro« (V.4) vollkommener Weiblichkeit schmückt es sich mit rhetorischem Scharfsinn, was ein raffiniertes Aussagesubjekt erfordert, das nicht umsonst das erste und letzte Wort hat (»Yo«, V.1; »mía«, V.14). Insofern gibt das Sonett eine Kostprobe für die sprachspielerische Reflexivierung des Petrarkismus, die Sor Juana ausgehend von der Diversifizierung der Geschlechterrollen unternimmt. Am Ende der Frühen Neuzeit und gleichsam am anderen Ende der europäischen Welt ist ihr Fokus nicht mehr die Vor- und Darstellung von Liebesmodellen, sondern die Her- und Ausstellung von Textgebilden, deren argumentative Strenge sie abwechselnd zuspitzt oder ad absurdum führt.

### 3. Marginalität und Medienreflexion

Es versteht sich beinahe von selbst, dass Sor Juanas begriffliche Abstraktion auch den Blick für poetologische und metaästhetische Fragestellungen schärft, die vielfach in den Mittelpunkt ihres Schreibens treten. Setzt man ein weit gefasstes Theorieverständnis voraus, ließe sich daher von einer Form der Medienreflexion sprechen, die in der Lyrik der Ordensfrau virulent wird. Denn nicht selten begibt sie sich an die Außengrenzen des literarischen Äußerungsakts, dorthin, wo Entscheidungen wie die zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Stimme und Schrift oder zwischen sinnlicher Perzeption und textueller Repräsentation ausgehandelt werden. Mag die Reihe auch heterogen anmuten, so zeigt sie doch zum einen, dass sich der innovative Impuls von Sor Juanas Gedichten wesentlich ihrer metakommunikativen Sensibilität verdankt. Zum anderen erweist sich genau die Problematisierung medialer Rand- und Rahmenbedingungen der Dichtung sowie der Kunst überhaupt als jenes Dispositiv, das den bisher verhandelten (geokulturellen, sozialen und geschlechtlichen) *Marginalia* allererst eine strukturelle Grundlage gibt.

Dass man es dabei nicht mit einer modischen Theoriefiktion zu tun hat, beweist allein das ausgeprägte Interesse, das Sor Juana zeitlebens für Diskurse und Entwicklungen im Bereich der Wahrnehmungstechnik an den Tag legt. Ihre umfangreiche Sammlung musikalischer und naturwissenschaftlicher Instrumente deutet ebenso in diese Richtung wie eine verlorene Abhandlung zum Klangsystem (*El caracol*) oder die plurimediale Inszenierung der Villancicos und des Palasttheaters. Hinzu kommt Sor Juanas Auseinandersetzung mit dem eklektischen Werk von Athanasius Kircher, das allerlei originelle Beobachtungen zum Magnetismus, zur Akustik oder Optik enthält und mit Apparaturen wie Schallverstärkern, mechanischen Orgeln und Bildprojektoren aufwartet. Poetisch verarbeitet sind die Erfindungen des deutschen Jesuitenpaters unter anderem in der spektakulären Szenerie des *Primero sueño* (MP 216, S. 200, V.873–886), wo Kirchers *laterna magica* als Projektionsfläche dient, auf der sich die Imaginationen der Trauminstanz abzeichnen und schließlich ans Tageslicht zurückkehren.<sup>35</sup>

Gleichwohl gehören sensorische Effekte auch zum festen Inventar von Sor Juanas Liebesdichtung, die gerade Wiederholungsphänomenen wie Echo und Reflex breiten Raum gewährt. Die Vervielfachung der Sinnesdaten schafft so etwa in der Lira Sestina MP 211 eine adäquate audiovisuelle Kulisse, vor der die Klage über die Absenz des Geliebten anheben kann. Wie allein die beiden

35 Der betreffende Passus gegen Ende des *Sueño* referiert intertextuell wohl auf Kirchers Traktat *Ars magna lucis et umbrae*. Zu Sor Juanas intensiver Kircher-Rezeption vgl. ausführlich Paz 1982, S. 245 ff., S. 363 ff., S. 469 ff.

Auftaktsextette demonstrieren, sind die petrarkistische Sehnsuchtopik und ihre antinomische Rhetorik hier in eine medial hellsichtige und hellhörige Natur eingelassen. Denn kaum stimmt die Sprecherin zur Elegie auf den »Amado dueño« an, verwandelt sich der Textraum in einen synästhetischen Schall- und Bildraum, in dem die »Augen hören« können und die Schriftzeichen »vor Schmerz aufstöhnen«:

*Que expresan sentimientos de ausente.*

1 Amado dueño mío,  
escucha un rato mis cansadas quejas,  
pues del viento las fío,  
que breve las conduzca a tus orejas,  
5 si no se desvanece el triste acento  
como mis esperanzas en el viento.

Óyeme con los ojos,  
ya que están tan distantes los oídos,  
y de ausentes enojos  
10 en ecos, de mi pluma mis gemidos;  
y ya que a ti no llega mi voz ruda,  
óyeme sordo, pues me quejo muda.<sup>36</sup>

Einer synästhetischen Überblendung, wie sie die Lira ausstellt, entspricht auf Produktionsseite eine Dichtung, die bewusst die Grenzbereiche textueller Wirklichkeitsdarstellung auslotet. Nicht umsonst entwirft Sor Juana eine Vielzahl intermedialer Szenarien, die immer wieder um das Verhältnis von sprachlich konstituierter Mimesis einerseits und visueller, piktoral realisierter Repräsentation andererseits kreisen. So verfasst sie eine ganze Serie von Gedichten,<sup>37</sup> die als ekphrastische Beschreibung konzipiert scheinen, deren Fluchtpunkt genau besehen jedoch ein theoretischer Vergleich zwischen Malerei und Lyrik ist. Ihren Ausgang nehmen diese Romanzen, Redondillas, Sonette und Décimas jeweils bei einem Porträt, auf das meist eine deiktische Zeigegeste am Textanfang verweist. In der Tradition der Laura-Bildnisse aus dem *Canzoniere*<sup>38</sup>

36 MP 211, S. 167, V.1 ff.: »[Liras], die das Bedauern über einen Abwesenden zum Ausdruck bringen. Mein geliebter Herr, höre eine Weile meine erschöpften Klagen, denn dem Wind vertraue ich sie an, damit er sie schnell an Dein Ohr bringe, falls sich ihr trauriger Ton nicht ebenso im Wind verliert wie meine Hoffnungen. Höre mich mit den Augen, da die Ohren so weit entfernt sind, höre das Echo meines abwesenden Unmuts und das Seufzen meiner Feder: und weil meine raue Stimme nicht zu dir dringt, höre mich taub, denn ich klage stumm.«

37 Vgl. MP 19, S. 26–28; MP 61, S. 79–81; MP 89, S. 106 f.; MP 102, S. 114; MP 103, S. 114 f.; MP 126, S. 124; MP 127, S. 124; MP 132, S. 125; MP 145, S. 134.

38 Die Rede ist von den Sonetten Nr. 77 und 78 der *Rime sparse* (Petrarca 1999, S. 400 und S. 404), die Simone Martinis Laura-Porträt abwechselnd als gelungene oder scheiternde

verschriftet natürlich auch Sor Juana Frauenporträts, deren Vorlagen als großformatige Gemälde oder eingefasste Ring-Miniaturen vorzustellen wären und die vorrangig wieder »Lysi«, die Vizekönigin, zeigen.

Eine Ausnahme macht indes jenes Gedicht, dank dem Sor Juana ihr Platz in den Anthologien sicher sein dürfte. Nicht die Condesa de Paredes, sondern die Dichterin selbst hat Modell gestanden für das Porträt, auf welches das berühmte Sonett »Este, que ves« (MP 145) antwortet. Statt dem unbekanntem Maler aber mit einer gefälligen Replik aufzuwarten, setzt Sor Juana in dieser *transposition d'art* zu einer lyrischen Korrektur der Bildkunst an, die ich nochmals aufgreifen möchte, weil sie die Medienanalyse mit einer Infragestellung petrarkistischer Diskurskonventionen kurzschließt:

*Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión.*

- 1        Este, que ves, engaño colorido,  
           que del arte ostentando los primores,  
           con falsos silogismos de colores  
           es cauteloso engaño del sentido;  
 5        éste, en quien la lisonja ha pretendido  
           excusar de los años los horrores,  
           y venciendo del tiempo los rigores  
           triunfar de la vejez y del olvido,  
           es un vano artificio del cuidado,  
 10        es una flor al viento delicada,  
           es un resguardo inútil para el hado:  
           es una necia diligencia errada,  
           es un afán caduco y, bien mirado,  
           es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.<sup>39</sup>

Bekanntlich schreibt sich das Sonett in eine Filiation des spanischsprachigen Petrarkismus ein, indem es auf zwei hochgradig kanonische Hypertexte referiert. Garcilaso de la Vegas »En tanto que de rosa« – selbst schon Double eines Sonetts

---

Visualisierung ihrer Schönheit deuten. Einen Vergleich der Petrarca-Sonette mit Sor Juanas Bildgedichten unternimmt Rabin 1997, S. 157 ff. Generell zu Sor Juanas lyrischen Porträts vgl. Sabat de Rivers 1982; Prendergast 2007 sowie Carullo 1991.

39 MP 145, S. 134: »Sie [die Dichterin] sucht das Lob zu entkräften, das die Wahrheit – welche sie Leidenschaft nennt – einem Bild der Dichterin einprägte. Dies farbige Trugbild vor deinen Augen, das, was Kunst vermag, zur Schau stellt, ist listige Täuschung von Sinn und Verstand mit irreführenden Argumenten aus Farben; dies Bild, in dem die Schmeichelei die schrecklichen Spuren der Jahre zu tilgen sucht und, durch den Sieg über die unerbittliche Zeit, zugleich über Alter und Vergessen zu triumphieren vermeint, ist ein vergebliches Machwerk der Kunst, ist eine Blume zu zart für den Wind, ist eine untaugliche Wehr gegen das Schicksal: ist ein töricht irriges Bemühen, ist ein hinfalliger Eifer und, recht betrachtet, ist Kadaver, ist Staub, ist Schatten, ist Nichts.« [Übersetzung nach Janik 1997, S. 503].

von Bernardo Tasso – und Luis de Góngoras »Mientras por competir« brauchen wohl nicht mehr ausführlich bemüht zu werden,<sup>40</sup> zumal Sor Juana das *imitatio*-Gebot allenfalls fragmentarisch einlöst. Die Tatsache, dass ihr Gedicht den Schluss- oder Randstein einer intertextuellen Serie bildet, übersetzt sie in lyrisches Formkalkül, das sich wohlgerne nicht in der barocken *desengaño*-Ästhetik erschöpft. Vielmehr artikuliert »Este, que ves« eine doppelte Kritik, die sich ebenso gegen den Primat visueller Repräsentation richtet wie gegen eine symbolische Ordnung, für deren Autorität Garcilasos *carpe-diem*-Variation und ihre latent misogynie Reprise bei Góngora eintreten. Das heißt konkret, dass Sor Juanas Sonett zum einen die erotische Dominante petrarkistischer Rede auf den Prüfstand bringt und in diversen Abstraktionsstufen weitgehend kassiert. Zum anderen entlarvt es im Wettstreit der Künste und Medien die Insuffizienz der Malerei, wenn es darum geht, die Endlichkeit des Menschen ins Bild zu setzen. Daran knüpft schließlich drittens die Profilierung einer weiblichen und vielleicht mexikanischen Perspektive an, die sich gegenüber den männlichen Vorläufern aus Spanien zu behaupten vermag.

Neben der syntaktischen Kondensation, die in der Anaphorik der klimaktisch zulaufenden Terzette kulminiert, ist es wohl Sor Juanas subtile Technik der Aussparung, die das anhaltende Interesse an ihrem Sonett begründet.<sup>41</sup> Streng genommen expliziert es ja weder das ursprünglich Dargestellte noch die primäre Darstellungsweise, und selbst der entscheidende Schritt des Darstellungswechsels bleibt unausgesprochen. Es ist erneut das vorangestellte *argumentum*, das der mehrfachen Ellipse gegensteuert, indem es den »*retrato de la poetisa*« als

40 Zur Erinnerung hier der Wortlaut der von Sor Juana überschriebenen Gedichte; zunächst Garcilasos Sonett XXIV (Garcilaso de la Vega 1995, S. 43): »En tanto que de rosa y d'azucena/ se muestra la color en vuestro gesto,/ y que vuestro mirar ardiente, honesto,/ con clara luz la tempestad serena:// y en tanto que'l cabello, que'n la vena/ del oro s'escogió, con vuelo presto/ por el hermoso cuello blanco, enhiesto,/ el viento mueve, esparce y desordena:// coged de vuestra alegre primavera/ el dulce fruto, antes que'l tiempo airado/ cubra de nieve la hermosa cumbre.// Marchitará la rosa el viento helado,/ todo lo mudará la edad ligera/ por no hacer mudanza en su costumbre.« Góngora antwortet folgendermaßen (Góngora 1981, Nr. 149, S. 230): »Mientras por competir con tu cabello/ oro bruñido al sol relumbra en vano;/ mientras con menosprecio en medio el llano/ mira tu blanca frente el lilio bello:// mientras a cada labio, por cogello,/ siguen más ojos que al clavel temprano,/ y mientras triunfa con desdén lozano/ del luciente cristal tu gentil cuello, // goza cuello, cabello, labio y frente,/ antes que lo que fue en tu edad dorada/ oro, lilio, clavel, cristal luciente, // no sólo en plata o víola troncada/ se vuelva, mas tú y ello juntamente/ en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.« Für eine deutsche Übersetzung von Garcilasos und Góngoras Sonett vgl. etwa Teuber 2004, S. 217 ff. Die intertextuelle Relationierung der Sonett-Trias diskutieren Janik 1997 und Weich 2004.

41 Zum Zweck konziser Darstellung verzichte ich auf die Diskussion einschlägiger Forschungspositionen zu »Este, que ves«. Mein Lektüreprüfung bezieht wichtige Anregungen von Sabat de Rivers 1982; Clamurro 1986; Luciani 1988; Janik 1997 sowie vor allem von Teuber 2004.

Referenzhorizont aufruft. Schenkt man der Erläuterung Glauben, dann erwähnt das Gedicht weder die Gestalt der porträtierten Dichterin noch den Modus piktoraler Abbildung, noch gibt der deiktische Auftakt (»Este, que ves«, V.1) hinreichend zu verstehen, dass hier ein Vermittlungstransfer statthat, der von der bildenden Kunst in die lyrische Sprachkunst führt. Die Leerstellen wollen dennoch gefüllt werden, wofür man zwangsläufig die textimmanente Kadrierung verlassen muss, um zunächst die Überschrift näher zu betrachten. Sie bietet eine antithetische Aussage an, die den »Lobeshymnen des Porträts« (*argumentum*) deren postwendende »Widerlegung« (»*desmentir*«, *argumentum*) im Sonett gegenüberstellt. Damit das Ausgeblendete hereinkommt, bedarf es aber noch zwei weiterer Informationen, deren eine zum Rekurs auf die realhistorische – wenngleich erst posthum rekonstruierte – Folie zwingt. Folgt man nämlich den zahlreichen Erinnerungsbildern, die von der Nonne kursieren, so konnte ihre attraktive Erscheinung tatsächlich Anlass zu einem ebenso glanzvollen wie interessierten Porträt geben.<sup>42</sup> Problematischer scheint indes, dass »Este, que ves« den poetischen Code, den es zitiert, in jeder Hinsicht untererfüllt oder qua Untererfüllung zu resemantisieren sucht. Sor Juana tilgt in ihrem Sonett jegliche Bemerkung zur Perfektion weiblicher Physis, die ihre Quelltexte mit den Standardkategorien vermessen hatten. Kein Wort findet sich bei ihr zum goldblonden Haar, den roten Lippen und Wangen, der weißen Hautfarbe, dem wohlgeformten Hals oder der erhabenen Stirn, die Garcilaso und Góngora ihren »synthetischen Damen«<sup>43</sup> angedichtet hatten. Weder anatomische Konkretionen noch topische Metaphoriken wie Garcilasos Floral- oder Góngoras Pretiosen-Isotopie verleihen dem zur Schau gestellten Frauenbildnis eine Aura suggestiver Erotik. Und doch muss man die Norm des petrarkistischen Schönheitskatalogs kennen sowie die Anleihen zu lokalisieren wissen, damit auch der verschwiegene Subtext der *aemulatio* lesbar wird. Denn das ist es, was Sor Juanas Reflexivierung auszeichnet: eine Metareflexion, die den Äußerungsakt befragt, ohne das Geäußerte zu präzisieren; eine Metareflexion, die ein Begehren (»*pasión*«, *argumentum*) evoziert, ohne dessen Ursprung zu benennen; und letztlich eine Metareflexion, die sich aus der Absenz speist.

Reformuliert man vor diesem Hintergrund den Sprechgegenstand, so wäre von einer rezeptionsästhetischen Betrachtung auszugehen, die »Este, que ves«

42 Die bildlichen Darstellungen der Sor Juana gehen wohl allesamt auf zwei Vorlagen zurück, auf ein von Juan de Miranda angefertigtes Porträt aus dem Jahr 1713 sowie auf das 1750 entstandene Bildnis von Miguel Cabrera. Reproduktionen der beiden Bilder finden sich in vielen modernen Sor Juana-Ausgaben sowie bei Glantz 1996, S. 10, S. 106; Paz 1982, S. 192 f. und Teuber 2004, S. 215, S. 221. Zur Kontroverse bezüglich Entstehung und Datierung der Porträts vgl. Paz 1982, S. 304 ff. Umfassendes Bildmaterial zu Sor Juana enthält López-Portillo (Hg.) 1979.

43 Vgl. Schutz 1947/1948.



im Dialog mit der gemalten Vorlage anstößt. Damit tritt das Sonett freilich auch in Konkurrenz zum Porträt, das nicht umsonst eine dichte Isotopie der Täuschung begleitet (»engaño«, V.1; »falsos silogismos«, V.3; »engaño del sentido«, V.4; »lisonja«, V.5; »vano artificio«, V.9) und dessen Wirkung der Serienvergleich der Terzette als durchweg defizitär ausweist (V.9 ff.). Sor Juana geht es dabei keineswegs um eine allgemeine Diskreditierung ästhetischer Illusionsbildung, die als eitler Selbstbetrug bloßgestellt würde. Nicht die Fiktion als solche, sondern deren piktorale Produktionsweise ist die Zielscheibe dieser medienspezifischen Kritik, die dem augenblicksfixierten Porträt vorhält, die unhintergehbare Zeitlichkeit des menschlichen Körpers auszublenden.<sup>44</sup> Woran aber die Simulationen der Malerei scheitern, das versucht nun Sor Juana in ihrem Medium, in den verschrifteten Lauten der lyrischen Textur zu realisieren. Ihr Gedicht imaginiert eine »poetisa« (*argumentum*), die vom »Vergessen« (V.8) und den »Schrecken der Jahre« (V.6) gezeichnet ist, ja die überhaupt nunmehr aus der Warte eines »Leichnams« (V.14) zu Wort kommt. Sor Juanas *réécriture* von Góngoras Schlussvers<sup>45</sup> erweist sich mithin als mehrfache Reduktion, die auf syntaktischer Ebene ein Aufzählungsglied durchstreicht, auf pragmatischer die Sprechgegenwart ins Jenseits verlegt und dieses schließlich zum Null- und Endpunkt der semantischen »Minusverfahren«<sup>46</sup> erklärt. Das Porträt, das die weibliche Jugend als artifizielles Standbild einfrieren wollte, sieht sich in »Nichts« (V.14) aufgelöst, womit es aber auch in einen Prozess des Endlichen eintritt, den nur die Verlaufskunst der Dichtung darzustellen vermag. Wenn Sor Juana in diesem Zusammenhang auf die Frömmigkeitsübung der *meditatio mortis*, der Vorstellung des eigenen Todes anspielt,<sup>47</sup> so dokumentiert das neuerlich, wie sie religiöse Semantiken im weltlichen Kontext umakzentuiert. Fest steht nämlich, dass die moraltheologische *vanitas*-Mahnung allenfalls ein Nebeneffekt jener kunst- und medientheoretischen Diskussion ist, die ihr Sonett einmal mehr auf einer Schwelle ausbuchstabiert. Im Fall von »Este, que ves« ist es die äußerste Schwelle zwischen Leben und Tod, zwischen lebendiger Sterblichkeit und toter Lebendigkeit oder eben zwischen der dynamischen Präsentation der Dichtung und der statischen Repräsentation der Malerei.

Es steht natürlich zu erwarten, dass die Skepsis gegen das Porträt und seine

44 Vgl. hierzu präzise Teuber 2004, S. 223.

45 Im Gegensatz zum definitorischen Präsens in Sor Juanas viergliedrigem Finale (»es cadáver, es polvo, es sombra, es nada«, V.14) ist Góngoras fünfgliedriges Schluss-Asyndeton (»en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada«, V.14) in eine mit »antes que« (V.10) eingeleitete Zukunftsprojektion eingelassen, die dann auch die Todesdrohung entrückt. Zum Wortlaut von Góngoras Sonett vgl. Anm. 40.

46 Den Begriff des »Minusverfahrens« als bedeutungshaltiger Leerstelle prägt Lotman 1972, S. 82 f., S. 144 ff.

47 Auf die religiöse Selbstpraxis der *meditatio mortis* als möglichem Intertext für Sor Juanas Sonett verweist wiederum Teuber 2004, S. 222.

mortifizierende Wirkung auch auf dessen literarische Transposition durchschlägt. Die Rede ist von der petrarkistischen *blason*-Rhetorik, die zwar wortstark farbenreich, jedoch genauso schmeichlerisch (V.5) danach trachtet, den weiblichen Körper in seiner angeblichen Blüte still zu stellen. So wenig ingenios der Hinweis auf diese Homologie sein mag, so wichtig ist er doch am Ende der angestellten Überlegungen. Es gleicht schließlich einer Summe des bisher Gesagten, wenn Sor Juanas Sonettschlagereine weibliche Perspektive absteckt, indem er das dominante Geschlechterverhältnis des Petrarkismus nicht etwa invertiert, sondern einer personalen Neutralisierung aussetzt. Denn wie man die initiale Anredeformel (V.1) auch lesen möchte – ob als Adressierung des Malers, als Wendung an den Leser oder als Indiz einer Selbstaussprache –, in jedem Fall verweigert sie eine klare Rollenzuschreibung und unterläuft daher die Subjekt-Objekt-Hierarchie, die der Tradition europäischer Liebesdichtung im Namen männlicher Aktivität zugrunde liegt. Als Signatur ihres alternativen Petrarkismus wählt Sor Juana hingegen die Unbestimmtheit, ihre Lyrik misst einen Radius möglicher Sinnoptionen aus, in dem die geschlechtliche Stimmenvielfalt und die Differentialität der Darstellungsmedien jeweils neu auszuhandeln sind. Metaphorisch gefasst, wäre es also ein noch zu füllender Rahmen, den »Este, que ves« gegen die vorab fixierten Bildinhalte des gemalten und geschriebenen Frauenlobs profiliert.

Dass Sor Juana dabei Prätexte spanischer Provenienz ins Visier nimmt, scheint aufgrund ihrer literarischen Sozialisation in *Nueva España* nahezu liegen. Dass sie den Vorläufern aus der kolonialen Metropole allerdings derart über den Mund fährt und beinahe die ganze *histoire* von Garcilasos und Góngoras Sonetten wegschneidet, darf man dennoch als signifikanten Befund ansehen. Nicht ausdrücklich, jedoch im Sinn einer Geste öffnet sich das Spiel lyrischer Nachahmung und Überbietung somit noch einmal auf eine transkulturelle oder gar politische Dimension. Das kulturproduktive Potential, das der Petrarkismus in Europa entfaltet, macht Sor Juana ebenfalls für eine doppelte Selbstaffirmation fruchtbar, welche die Individuation des Dichtersubjekts mit der Ausbildung einer nationalen oder, in diesem Fall eher, regionalen Identität engführt. Weil sie sich aber der strategischen Absicherung ihrer Rede nicht sicher sein kann, muss sie hierfür auf einer vergleichsweise basalen Ebene ansetzen und gewinnt die Konstitution eines Äußerungsorts besondere Relevanz in ihrer Dichtung. Insofern gerieren sich auch die Reduktionsverfahren, mittels deren »Este, que ves« die aus Europa importierte Porträtkunst zugleich fortsetzt wie zum Verschwinden bringt, als eine »production du lieu«, wie sie Michel de Certeau der frühneuzeitlichen Diskurspraxis bescheinigt hat.<sup>48</sup>

48 Vgl. Certeau 2002, S. 15 ff. Übertragen auf Certeaus alltagspraktische Terminologie und deren Distinktion zwischen strategisch einheitlichem »lieu« sowie prozesshaft taktischem

Auf diese Weise erschreibt sich Sor Juana einen Textraum, in dem die performative Aneignung und Umwidmung petrarkistischer Kommunikationsmodi zumindest konnotativ auf die Legitimation eines neuspanischen bzw. mexikanischen Bewusstseins ausgreift. Das intertextuelle und, wie gesehen, intermediale Palimpsest ist folglich der Horizont, innerhalb dessen die Lyrik der Nonne ihre mehrfache Marginalität zum Austrag bringt. Abseits geopolitischer und gesellschaftlicher Machtzentralen erkundet sie die Randzonen eines europäischen Gründungsmythos, in den sie ihre weibliche, zwischen Religiösem und Profanem angesiedelte und nicht zuletzt amerikanische Position einträgt. So kann auch die intellektuelle Abstraktion, die Sor Juanas Gedichte gemeinhin auszeichnet, zuweilen einer offenen Selbstbehauptung weichen, die sich – wie hier im schulmäßigen Schönheitspreis auf die Duquesa de Aveyro – schlichtweg eines prekären Schreiborts zu vergewissern sucht:

Desde la América enciendo  
aromas a vuestra imagen,  
y en este apartado Polo  
templo os erijo y altares. [...]

Que yo, Señora, nací  
en la América abundante,  
compatriota del oro,  
paisana de los metales.<sup>49</sup>

## Bibliographie

- Alatorre, A., *Sor Juana a través de los siglos: 1668 – 1910*, 2 Bde., México 2007.
- Blumenberg, H., *Arbeit am Mythos* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1805), Frankfurt a.M. 2006 (<sup>1</sup>1979).
- Carullo, S.G., *El retrato literario en Sor Juana Inés de la Cruz* (American University Studies. Series II, Romance Languages and Literature. 164), New York u. a. 1991.
- Cassirer, E., *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 2: *Das mythische Denken*, Darmstadt 1994 (<sup>1</sup>1925).
- Certeau, M. de, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire* (Collection Folio/ Essais. 146), nouvelle édition, hrsg. v. L. Giard, Paris 1990 (<sup>1</sup>1980).
- Certeau, M. de, *L'écriture de l'histoire* (Bibliothèque des histoires), Paris 2002 (<sup>1</sup>1975).

---

»espace« (Certeau 1990, S. 172 ff.) wären Sor Juanas lyrische Aneignungen freilich als »production de l'espace« zu präzisieren.

49 MP 37, S. 47 f., V.61 ff./ V.81 ff.: »Von Amerika aus entzünde ich Duftaromen zu Ehren Eures Bildes, und in diesen abgelegenen Gefilden errichte ich Euch einen Tempel und Altäre. [...] Denn ich, Herrin, bin im Überfluss Amerikas geboren, bin Landsfrau des Goldes und der Edelmetalle.«

- Clamurro, W.H., »Sor Juana Inés de la Cruz Reads Her Protrait«, in: *Revista de estudios hispánicos* (20/1) 1986, S. 27 – 43.
- Cruz, Sor Juana Inés de la, *Obras completas*, hrsg. v. A. Méndez Plancarte u. a., 4 Bde., México 1951 – 1957 [= MP].
- Cruz, Sor Juana Inés de la, *Fama y Obras Pósthumas del Fénix de México, Décima Musa Poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz* [1700], hrsg. v. G. Eguía-Lis Ponce, México 1995.
- Cruz, Sor Juana Inés de la, *Obras completas* (Sepan Cuantos. 100), México 2007 (<sup>1</sup>1969).
- Ficino, M., *Commentarium in convivium Platonis sive de amore – Über die Liebe oder Platons Gastmahl* [1469], übers. v. K.P. Hasse, hrsg. v. P.R. Blum, Hamburg 1994 (<sup>1</sup>1914).
- Friedrich, H., *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M. 1964.
- Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, hrsg. v. B. Morros, estudio preliminar de R. Lapesa (Biblioteca Clásica. 27), Barcelona 1995.
- Glanz, M., »El discurso religioso y sus políticas«, in: Poot Herrera, S. (Hg.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México 1995, S. 503 – 548.
- Glanz, M., *Sor Juana Inés de la Cruz: Saberes y placeres*, Toluca 1996.
- Glanz, M., *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*, México 2000.
- Góngora y Argote, Luis de, *Sonetos completos* (Clásicos Castalia. 1), hrsg. v. B. Ciplijauskaitė, Madrid 1981 (<sup>1</sup>1976).
- González Boixo, J.C., »La poesía de la ›inteligencia‹ en Sor Juana: su proyección desde el ideario feminista«, in: *Colonial Latin American Review* (4/2) 1995, S. 125 – 138.
- Greenblatt, S., *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago/ London 1980.
- Grossi, V., *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz* (Colección nexos y diferencias. 20), Frankfurt a.M./ Madrid 2007.
- Guzman, C.E. (Hg.), *Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano (Coloquio internacional)*, México/ Toluca 1995.
- Hempfer, K.W., »Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand«, in: Stempel, W.-D./ Stierle, K. (Hg.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania* (Romanistisches Kolloquium. 4), München 1987, S. 253 – 277.
- Hempfer, K.W., »Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)«, in: Titzmann, M. (Hg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. 53), Tübingen 1991, S. 7 – 43.
- Hempfer, K.W., »Shakespeares *Sonnets*: Inszenierte Alterität als Diskurstypenspiel«, in: Mehl, D./ Weiß, W. (Hg.), *Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven. Ein Symposium* (Studien zur englischen Literatur. 5), Münster u. a. 1993, S. 168 – 205.
- Janik, D. »Sor Juana Inés de la Cruz. ›Este que ves engaño colorido‹«, in: Tietz, M. (Hg.), *Die spanische Lyrik von den Anfängen bis 1870*, Frankfurt a.M. 1997, S. 503 – 511.
- Jordan, C., *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*, Ithaca u. a. 1990.
- Laferl, C.F./ Wagner, B., *Anspruch auf das Wort: Geschlecht, Wissen und Schreiben im 17. Jahrhundert: Suor Maria Celeste und Sor Juana Inés de la Cruz*, Wien 2002.

- Leopold, S., *Die Erotik der Petrarkisten. Poetik, Körperlichkeit und Subjektivität in romanischer Lyrik Früher Neuzeit*, München/ Paderborn 2009.
- Lévi-Strauss, C., *La pensée sauvage*, Paris 1962.
- López-Portillo, C.B. (Hg.), *Sor Juana en la mirada de Octavio Paz*, México 2003.
- López-Portillo, M. (Hg.), *Estampas de Juana Inés de la Cruz la peor*, México u. a. 1979.
- Lotman, J.M., *Die Struktur literarischer Texte* (UTB. 103), übers. v. R.-D. Keil, München 1972.
- Luciani, F., »Anamorphoses in a Sonnet by Sor Juana Inés de la Cruz«, in: *Discurso Literario* (5/2) 1988, S. 423–432.
- Luciani, F., *Literary Self-Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz* (Bucknell Studies in Latin American Literature and Theory), Lewisburg 2004.
- Luhmann, N., *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1124), Frankfurt a.M. 2004 (<sup>1</sup>1982).
- Merrim, S. (Hg.), *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Detroit 1991.
- Moraña, M., »Colonialismo y construcción de la nación criolla«, in: López-Portillo, C.B., *Sor Juana y su mundo: Una mirada actual*, México 1998, S. 328–336.
- Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (Biblioteca Breve), Barcelona 1982.
- Perelmuter, R., *Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz* (Biblioteca Áurea Hispánica. 29), Madrid/ Frankfurt a.M. 2004.
- Pérez Amador Adam, A., *La ascendente estrella: bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*, Madrid/ Frankfurt a.M. 2007.
- Petrarca, F., *Canzoniere* [ca. 1373–74], hrsg. v. M. Santagata (I Meridiani), Milano 1999 (<sup>1</sup>1996).
- Prendergast, R., »Constructing an Icon: The Self-Referentiality and Framing of Sor Juana Inés de la Cruz«, in: *Journal for Early Modern Cultural Studies* (7/2) 2007, S. 28–56.
- Rabin, L.M., »The blasón of Sor Juana Inés de la Cruz: Politics and Petrarchism in Colonial Mexico«, in: *Bulletin of Hispanic Studies* (72/1) 1995, S. 28–39.
- Rabin, L.M., »Speaking to Silent Ladies: Images of Beauty and Politics in Poetic Portraits of Women in Petrarch to Sor Juana Inés de la Cruz«, in: *MLN* (112/2) 1997, S. 147–165.
- Rabin, L.M., »Petrarca y Sor Juana«, in: Whicker, J. (Hg.), *Actas del XII Congreso de la Asociación de Hispanistas*, 21–26 agosto 1995, Bd. 3, Birmingham 1998, S. 147–154.
- Rama, A., *Transculturación narrativa en América Latina*, México 1982.
- Regn, G., *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition: Studien zur Parte prima der »Rime« (1591/92)* (Romanica Monacensia. 25), Tübingen 1987.
- Sabat de Rivers, G., »Sor Juana: Diálogo de retratos«, in: *Revista Iberoamericana* (48/120–121) 1982, S. 703–713.
- Sabat de Rivers, G., »Blanco, Negro, Rojo: semiosis racial en los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz«, in: Garrido-Gallardo, M.A. (Hg.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid 1986, S. 247–255.
- Sabat de Rivers, G., »Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana«, in: *Revista de Estudios Hispánicos* (19) 1992, S. 267–291.
- Sabat de Rivers, G., »Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor«, in: Poot Herrera, S. (Hg.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México 1995, S. 397–445.
- Saldarriaga, P., *Los espacios del »Primero Sueño« de Sor Juana Inés de la Cruz. Arquitectura y cuerpo femenino*, Madrid/ Frankfurt a.M. 2006.
- Schneider, U., *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen*

- Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa* (Text und Kontext. 25), Stuttgart 2007.
- Schutz, A.H., »Ronsards *Amours* XXXII and the Tradition of the Synthetic Lady«, in: *Romance Philology* (1) 1947/1948, S. 125 – 135.
- Smith, P.J., *Writing in the Margin. Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford 1988.
- Teuber, B., »Selbstportrait der Dichterin als Leichnam? Malerei, Poesie und Begehren bei Sor Juana Inés de la Cruz«, in: Lüdeke, R./ Greber, E. (Hg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, Bielefeld 2004, S. 209 – 236.
- Urbano, V., *Sor Juana Inés de la Cruz: amor, poesía, soledumbre* (Scripta humanistica. 76), Potomac/ Maryland 1990.
- Volek, E., »Un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz: »Detente, sombra de mi bien esquivo«, in: *Cuadernos Americanos* (38/223) 1979, S. 196 – 211.
- Warning, R., »Petrarkistische Dialogizität am Beispiel Ronsards«, in: Ders., *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus* (Litterae. 51), Freiburg i.Brsg. 1997, S. 143 – 178.
- Weich, H., »Überbietung der Lust: Garcilaso und Góngora im Zeichen der *aemulatio*«, in: Morales Saravia, J. (Hg.), *Garcilaso de la Vega. Werk und Nachwirkung* (Biblioteca Ibero-Americana. 94), Frankfurt a.M. 2004, S. 243 – 260.

## **Petrarkistische Götterdämmerung – Eugenio Manfredi, Giambattista Zappi und die Lyrik und Poetik der *Accademia degli Arcadi* im 18. Jahrhundert**

### **1. Petrarkismus im Settecento: ›né carne né pesce‹?**

Die Lyrik und Poetik der italienischen Arkadier im 18. Jahrhundert hat in der Forschung nicht immer einen guten Ruf. Die *Accademia degli Arcadi*, so ist häufig zu lesen, sei durchweg konventionell geprägt, ihre Dichtung mittelmäßig und ihre historische Bedeutung gering gewesen. Gegen diese oft mit rhetorischer Verve und bissigem Sarkasmus vorgetragene *opinio communis* soll im Folgenden nicht *in toto* protestiert werden. Denn in der Tat stellen die Annalen und Textsammlungen der Akademie, welche allesamt nur auszugsweise in moderneren Texteditionen zugänglich sind, nicht durchgehend eine erbauliche Lektüre dar.<sup>1</sup> Dies wurde bereits zeitnah so empfunden und ist in der Literaturgeschichte mit entsprechenden Reaktionen dokumentiert. Das folgende Zitat möge stellvertretend als (besonders prägnantes) Beispiel dienen:

Die lyrische Poesie, für uns als eine Schwinge der dramatischen Dichtung die zunächst zu beachtende, welche Flugkraft, welches Schwunggefieder, entfaltet die italienische Lyrik des 18. Jahrh.? – In der ersten Hälfte desselben: die Schwungkraft des fliegenden Fisches (...). Die italienische Lyrik der ersten Hälfte des 18. Jahrh. schwingt sich aus dem Mittelmeer des Petrarchismus mit wässrigen Bauch- und Schwanzflossen ins Blaue empor bis auf Masthöhe; flattert eine Weile im Schimmer und Nimbus der silberbläulichen Schuppen und der versprühten Wassertropfen, um alsbald, japsend und ermattet, in das allgemeine Wasserreich zurückzusinken. Da sieht man fliegende Häringe, ausgezeichnet durch die Grösse ihrer flugfertigen Brust- und Kehlflossen. Da überraschen uns fliegende Wachteln (*Exocoetus evolans*), die in Schaaren aus dem feuchten Schoos des Sonetten- und Canzonenmeeres emporflattern, und, wenn nicht in dieses zurück, auf die Schiffsverdecke stürzen, ein Leckermahl für das ausgehungerte Schiffsvolk, inbetracht des wie Wachteln schmeckenden Fleisches, welches weder Fisch noch Fleisch ist. Darunter gewahrt man nicht selten auch den grossen fliegenden

---

1 Im Einzelnen sind dies die dreizehn monumentalen Bände *Rime degli Arcadi* (erschieden zwischen 1716 und 1780), die drei Bände *Prose degli Arcadi* (1718 – 1719) und die fünf Bände *Vite degli Arcadi illustri* (erschieden zwischen 1708 und 1727).

Seehahn (*Triglia volitans*) sich tummeln, der einen pfeifenden Ton von sich gibt, wie ein krähender Kapaun. Von diesen lyrischen Seehähnen wimmelt das petrarchische Mittelmeer in der ersten Hälfte des 18. Jahrh.<sup>2</sup>

Diese Geringschätzung der *Arcadia* – denn niemand anderes ist in der meeresbiologischen Persiflage gemeint – ist keinesfalls nur einer sich im 19. Jahrhundert nationalistisch (in diesem Fall: germanistisch) gebärdenden Philologenkultur geschuldet. Auch illustre Geister aus der italienischen Literaturgeschichte teilten die Einschätzung der *Arcadia* als einer Dichterschule, die ›weder Fisch noch Fleisch ist‹. So merkt Leopardi in seinem *Zibaldone* an:

L'Arcadia fu stabilita per isbandire il seicentismo. Fu sbandito, ma lo stile Arcadico è un nome derisorio che si dà in Italia a quelle poesie che non sanno di carne nè pesce.<sup>3</sup>

Und auch bereits im Settecento selbst unterlag die *Arcadia* differenten Beurteilungen. Die einen achteten sie als seriöse Institution und als Garantin des kulturellen Niveaus in Italien. Andere, wie Gasparo Gozzi, Giuseppe Baretti, Saverio Bettinelli oder Carlo Goldoni<sup>4</sup> mokierten sich offen über den vermeintlich mediokren Stellenwert der Arkadier: »quell'umile spirito d'adulazione che principalmente caratterizza gli arcadi«, so schreibt bspw. verächtlich Baretti in der *Frusta letteraria*.<sup>5</sup> Ähnlich abwertend charakterisiert Bettinelli in seinen *Lettere Virgiliane* die arkadischen Petrarkisten als »imitatori, sempre inferiori al lor modello«. <sup>6</sup>

2 Klein 1868, S. 88 f. (Rechtschreibung und Syntax wie im Original). Dass im Zitat zwischen »Petrarchismus« und »petrarchisch [...]« nur unzureichend differenziert wird, sei hier angemerkt, muss aber in diesem einleitenden Passus nicht weiter interessieren.

3 Leopardi 1945, Bd. 1, S. 164. Einen allgemeinen Überblick zur Rezeption der *Arcadia* im Verlauf der Literaturhistorie geben Piromalli 1963 und Accorsi 1999.

4 Vgl. zu Goldonis Kritik an petrarkistisch dichtenden Akademien Oster 2007.

5 In einer Rezension (erschieden in: *La Frusta letteraria*) zu dem Buch von Michele Giuseppe Morei (arkadischer Name: Mireo Refeatco): *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*, Roma 1761, fällt Baretti dieses polemische Urteil über den poetischen Wert der *Arcadia*. Im vollen Wortlaut lautet die Kritik in der Buchbesprechung: »Questi amanti d'inutile notizia, che, non sapendo come adoperare bene il tempo, lo impiegano a imparare delle corbellerie, e che bramano di essere informati di quella celebratissima letteratura fanciullaggine chiamata Arcadia, si facciano a leggere questo bel libro che ne dà un ragguaglio distinto distintissimo. Il suo celibe autore l'ha scritto con tutta quella snervatezza e con tutto quell'umile spirito d'adulazione che principalmente caratterizza gli arcadi; e assai nomi rinomatissimi si trovano in esso libro registrati, la rinominanza de' quali non è stata punto mai rinomata nel mondo. L'opera è divisa in dieci capitoli, che sono come dieci gioielli di vetro.« Von den vierzehn Gründernamen, so Baretti weiter zynisch, seien elf »miseramente sprofondati in Lete« (Baretti 1992, S. 105 f.). Weitere Beispiele für die Ridikülisierung der *Arcadia* im Zeitschriftenwesen nennt Piromalli 1963, S. 40 ff.

6 Bettinelli 1930, S. 16.



Die hier referierte Skepsis bezüglich der Qualität der arkadischen Dichtkunst ist sicherlich nicht völlig von der Hand zu weisen.<sup>7</sup> Im Folgenden soll dennoch der Versuch unternommen werden, im speziellen Fokus des arkadischen Petrarkismus zwei Aspekte der *Accademia degli Arcadi* neu in den Blick zu nehmen. Zum einen soll rekapituliert werden, welche kulturpolitische Funktion die Arkadier im Settecento in Italien bzw. in Europa übernommen haben.<sup>8</sup> Zum anderen setzen sich die folgenden Ausführungen das Ziel, die italienische Lyrik und ihre epochalen Wandlungen im 18. Jahrhundert im Spiegel der italienischen *Arcadia* als vernachlässigtes Feld der Forschung zumindest partiell zu rehabilitieren.<sup>9</sup> Die folgende Darstellung wird dabei wie folgt verfahren: Zunächst soll die Institution der *Arcadia* sowohl in ihren nationalen als auch europäischen Grundfesten in Erinnerung gerufen und daran anschließend ihr poetologisches und kulturelles Programm skizziert werden. Dabei wird ein besonderer Schwerpunkt auf die Rolle des Petrarkismus im Umfeld der *Arcadia* gelegt. Anschließend erfolgt eine Überprüfung des skizzierten Programms anhand zweier Gedichtbeispiele von Eustachio Manfredi und Giambattista Zappi, um abschließend den Gründungsmythos des Petrarkismus im Horizont einer ›Götterdämmerung‹ des Settecento zu rekapitulieren.<sup>10</sup>

7 Die kritische Einschätzung dominiert auch die moderneren Interpretationen; vgl. stellvertretend Noyer-Weidner 1957, S. 15: »ihr [d.i. die *Arcadia*] Prinzip der ›imitatio‹ läuft eher auf eine Erziehung zu einer negativ nivellierenden Gleichförmigkeit und auf eine Förderung der Mittelmäßigkeit und Überproduktion hinaus.«

8 In der Forschung ist in diesem Zusammenhang bereits wiederholt auf die europäische Fundierung der *Arcadia* hingewiesen worden. Vgl. dazu Croce 2007, S. 22: »Barocco è un termine che si riferisce non solo all'Italia, ma ad una grande stagione del gusto europeo. Arcadia al contrario è un termine solo iscrivibile nell'ambito italiano. Ma è giusto così. Non perché l'*Arcadia* segni una fase di isolamento della cultura italiana. All'opposto: perché una delle principali motivazioni che animano il movimento arcadico nasce proprio dal confronto con la cultura europea e dalla presa di coscienza che ne deriva, come le lettere italiane non siano più (come lo erano state fino all'inizio del Seicento) all'avanguardia del gusto europeo. Nasce così cioè dalla crisi di un primato plurisecolare, crisi che è soltanto italiana.«

9 Was der vorliegende Beitrag nahezu komplett ignorieren muss, ist die ihrerseits höchst spezielle und nicht en passant beantwortbare Frage, wie die *Arcadia* epochal zwischen Aufklärung, Frühaufklärung, Empfindsamkeit oder Rokoko zu verorten wäre.

10 Nur partiell gestreift wird im vorliegenden Beitrag außerdem die arkadische Theaterkultur im 18. Jahrhundert. Dies verdankt sich schlichtweg dem Umstand, dass im Kontext eines Petrarkismus-Sammelbandes die Lyrik der Arkadier eine besonders ergiebige Gattung darstellt. Es gab, um dies zumindest anzumerken, in Italien im 18. Jahrhundert eine substantielle Theater-Diskussion, die u. a. ihren Ausgang von Maffei 1713 in Modena aufgeführter Tragödie *Merope* nahm. Doch schon davor hatte Gravinas Kommentar zu Alessandro Guidis *Endimione* (1692) hohe Wellen der Diskussion geschlagen (vgl. »Discorso sopra l'*Endimione*«, in: Gravina 1973, S. 49–73). 1712 veröffentlichte Gravina in Neapel wiederum fünf eigene Tragödien unter dem Titel *Tragedie cinque*.

## 2. Entstehung und Programm der *Accademia degli Arcadi*

Die *Accademia dell'Arcadia* wurde am 5. Oktober 1690 in Rom von dem Dichterkreis der im Vorjahr verstorbenen Königin Christina von Schweden gegründet.<sup>11</sup> Der Name der Akademie bezieht sich auf Jacopo Sannazaros Pastoralroman in Prosa und Versen *Arcadia* aus dem Jahr 1501 und ruft darüber hinaus die gleichnamige, ländliche Region der mythologisierten Peloponnes auf, die Schauplatz für die antike bukolische Poesie war. Normen und Gebräuche der *Accademia degli Arcadi* waren von der bukolischen Diskursfolie stark beeinflusst, darunter z. B. die Gewohnheit der Akademiker, Pseudonyme – nämlich altgriechische Schäfernamen – zu verwenden oder bei den Versammlungen in bukolischer Gewandung zu erscheinen. Der ›Sitz im Leben‹ des Gründungsaktes hat in diesem Fall auch eine aussagekräftige poetologische Relevanz. Denn feierlich ins Leben gerufen wurde die Akademie im Garten der Padri Riformati von San Pietro in Montorio in Rom.<sup>12</sup> Die Wahl des Ortes (den die Arkadier im öffentlichen Kulturleben Europas gezielt präsent hielten, indem sie stilisierte Grundrisse, Architekturentwürfe oder Stiche in Zeitschriften und anderen Medien platzierten (Abb. 1) ist in mindestens zweifacher Weise aussagekräftig. Zum einen ist der »hortus«, der Garten, Hinweis auf den amönen Naturraum im Gattungskontext der Pastorale, wie ihn vorbildhaft Sannazaro in seiner *Arcadia* realisiert hatte. Zum anderen wird sogleich deutlich, dass die Kleriker die Institution maßgeblich bestimmten. Die Gründung war an die Römische Kurie angelehnt. Zunächst setzte sich die *Arcadia* aus vierzehn Mitgliedern zusammen. In der Folge erweiterte sich der Kreis nicht nur qualitativ. Nahezu alle namhaften Intellektuellen des Settecento wurden Mitglieder der Akademie: bspw. Vico, Alfieri, Metastasio, Goldoni, aber auch eine ganze Phalanx europäischer Prominenter trat der Akademie bei. Stellvertretend sei hier nur der Name von Goethe genannt, der im Jahr 1787 während seiner *Italienischen Reise* Mitglied der Akademie wurde.

Die arkadische Akademie hatte Gesetze nach dem Muster der altrömischen zwölf Tafeln, die »Leggi d'Arcadia«, und führte die mit einem Lorbeer- und Pinienzweig umwundene Syrinx (die Hirtenflöte) im Wappen (Abb. 2). Dieses Zeichen war keinesfalls ein peripheres Emblem. Es zierte unzählige Veröffentlichungen der Arkadier und sollte im Zeichen der mythologischen Gegenstände die europäischen Wurzeln der Akademie in konstanter Erinnerung halten.

11 Folgende Quellen stellen die Grundlage für die Charakterisierung der *Arcadia* dar: Santovetti 1997, Toffanin 1958, Predieri 1990, Piromalli 1963, Dixon 2005, Acquaro Graziosi 1991.

12 Vgl. zum in der Folge als »Gianicolo Bosco Parrasio« kultivierten arkadischen Garten: Predieri 1990 und Dixon 2006. Der Garten der *Arcadia* ist nach wie vor in Rom existent und kann besichtigt werden.

Zentraler Dreh- und Angelpunkt der *Arcadia* war die bukolische Fiktion. Arkadien wurde als Idealraum positioniert, der als *repubblica delle lettere* unabhängig von den Zwängen der Realität operieren sollte. Dass dies – um es vorwegzunehmen – im Zeitalter der aufkommenden Aufklärung rein programmatisch bereits zu Schwierigkeiten führen musste, ist evident. Dennoch: Der Erfolg der *Arcadia* zeigt sich dem ungeachtet darin, dass sich alsbald in ganz Italien ›colonie‹ herausbildeten, lokale Niederlassungen, die unter der Oberherrschaft der Römischen Zentrale standen. Dies hatte zur Folge, dass um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Italien die *Arcadia* unangefochten zur bedeutendsten Institution in Sachen Literatur avanciert war. Nachdem die Begründung der *Arcadia* durchaus europäische Zielsetzungen implizierte, nahm sie dem gegenüber in der Folge zunehmend national(istisch)ere Züge an.<sup>13</sup> Es dürften nicht zuletzt diese normierenden Tendenzen gewesen sein, die in der Folge den polemischen Widerstand von europäischen ›Freigeistern‹ wie Baretto oder Bettinelli gegen die *Arcadia* provoziert haben.

Die Poetik der Akademie lässt sich wie folgt umreißen: Die Zielrichtung der Arkadier ging auf ›Einheitlichkeit‹ in mehrfacher Hinsicht. Man schrieb sich gemeinsam das Bestreben auf die Fahnen, die Ästhetik des Barock zu verabschieden. Dabei sollten Klassizismus und Rationalismus eine tragende Rolle spielen (zu diesen Schlagwörtern wird im Folgenden noch Genaueres anzumerken sein).<sup>14</sup> Um es in der gebotenen Kürze in Erinnerung zu rufen: Die barocke Dichtung operierte mit pointiertem Witz, mit elaborierter Metaphorik, erotischen Anzüglichkeiten und dem Konzeptismus. Marino ist bekanntlich in Italien ihr prominentester Vertreter. Petrarca's Vormachtstellung war dagegen im Seicento keinesfalls mehr gesichert. Erinnerung sei an Tassoni's Invektiven in den *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* (1609) und an Emmanuele Tesauro's *Cannocchiale aristotelico* (1654). Tesauro spart nicht mit heftiger Kritik an den Texten Petrarca's, die in seinen Augen ungeschliffen und holprig gewesen sind. Unter anderem verwendet er das Bild von den wenigen schönen petrarkischen

13 Als nationale Unifizierungsbewegung hatte die *Arcadia* zeitweise großen Erfolg, was nicht zwangsläufig im Kontrast zu ihrer europäischen Fundierung stand: »Il successo dell'*Arcadia* fu subito molto grande, anche perché l'Accademia si propose intenti di unificazione letteraria [...] In realtà l'*Arcadia* [...] rappresentò il primo organico movimento letterario della nostra tradizione, contribuendo efficacemente alla diffusione di quella che si potrebbe chiamare una grammatica generale della liricità per tutti i poeti italiani« (Gioanola 1985, S. 279). Die Position, dass die *Arcadia* immer schon mehr zum Nationalismus statt zum Europäismus neigte, vertritt hingegen Toffanin 1958, S. 6: »L'*Arcadia*, intanto, rimane episodio essenzialmente italiano: con altre correnti ideali europee s'incontra ma non si confonde.« Sicherlich zu kurz greift allerdings Binni, wenn er den europäischen Anschluss der italienischen Dichtung im 18. Jahrhundert erst mit Parini ansetzen will (vgl. Binni 1963b, S. XXIX).

14 Vgl. generell zum Thema Binni 1963b und speziell zum Klassizismus Gravin's Consoli 1970.

Wendungen, die man wie Perlen aus einer Masse von Schlamm herausfiltern müsse.

Das Settecento lehnte wiederum seinerseits diese Einstellung des ihm vorausgegangenen Seicento als Zeichen eines »schlechten Geschmacks« ab. So schreibt Lodovico Antonio Muratori 1708 ein Buch mit dem aussagekräftigen Titel *Riflessioni sopra il buon gusto*, und er spart hier seinerseits nicht mit markantem Vokabular. Den »soverchio tumor dello stile« – also den schwülstigen Tumorstil – gelte es zu überwinden. Und dies könne nur geschehen unter den Leitlinien von Kategorien wie »chiarezza«, »ordine«, »misura«, »regolarità metrica« und »purtà linguistica«. <sup>15</sup> Die Ästhetik des »buon gusto« resultiert in Italien aus der Konfrontation mit der zeitgenössischen französischen Literatur, welche das poetologische Feld Europas federführend beherrschte. <sup>16</sup> Die Polemik mit den modernen Positionen Frankreichs repräsentiert einen einheitlichen Konsens der Arkadier, der aber im nächsten Schritt sogleich zu Divergenzen führte. Denn was nun genauer unter »Klassizismus« und »Rationalismus« oder unter »Einheitlichkeit« und »Natürlichkeit« zu verstehen sein sollte, darüber schieden sich die arkadischen Geister in wortreichen, ihrerseits wiederum oftmals polemischen Disputationen. In diesen Auseinandersetzungen spielten Petrarca und der Petrarkismus eine zentrale Rolle, und die wichtigsten Kontrahenten in der Auseinandersetzung waren der Kleriker Giovan Mario Crescimbeni und der Rechtsgelehrte Gian Vincenzo Gravina. <sup>17</sup>

Der Streit führte 1711 zum Eklat, genauer zur Spaltung der Akademie. Gravina überließ Crescimbeni, der bis zu seinem Tode der Akademie als Custode vorstand, das arkadische Feld und gründete seinerseits eine Gegenakademie, die *Accademia dei Quirini*. <sup>18</sup> Dabei war es Gravina gewesen, der die institutionellen Grundlagen der *Arcadia* mit konstituiert hatte, indem er 1696 die bereits erwähnten »XII tavole« (das waren die zehn Statuten auf zwölf Tafeln) als *Pro*

15 So Muratoris weit ausholende Invektiven (vgl. Muratori 1717). Die zeitgenössischen Kommentare der Arkadier sind durchsetzt von Hinweisen auf den »buon gusto«, vgl. exemplarisch die Aussage in: »Vita dell'abate Alessandro Guidi« 1714, S. 232: »Incoraggillo all'impresa l'udire, come il buon gusto cominciava a rinascere in Milano, in Roma, in Firenze e in Bologna, ed aspirò quinci alla gloria del rendere ai Parmigiani la vista e del richiamarli dal Sempronio, dall'Achillino e dal Bruni al Petrarca, al Casa, al Bembo, al Costanzo ed al Tasso, ma sopra tutti al Chiabrera, in cui scorgea le scintille di quel gran fuoco, che l'infiammava, e col quale voleva accendere gl'ingegni Italiani ad un estro più che Pindarico.«

16 Maßgeblich in der französischen Kontroverse um den »bon goût« ist der Text von Dominique Bouhours: *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (1687). Dieser Text stellt den Bezugspunkt für nahezu alle Apologien der italienischen Dichtkunst im Settecento dar.

17 Folgende Quellen wurden zu Gravina und Crescimbeni frequentiert: Lomanaco 2006, Nikitinski 2004, San Mauro 2006, Piergiacomini 1963.

18 Zeitnahe Auskunft zum Geschehen gibt einer der Protagonisten selbst; vgl. Gravina 1973: »Della divisione d'Arcadia, lettera ad un amico«, S. 469 – 477 und »Della divisione d'Arcadia«, S. 479 – 490.

*legibus Arcadam* latinisierte – was im Übrigen ein europäisches Signal setzte, da Latein nach wie vor die Bildungssprache Europas darstellte. In der Folge ging Crescimbenis Petrarca-Ideologie jedoch Gravina zu weit, der seinerseits den zu erstrebenden Klassizismus der Dichtkunst – und nur in diesem Punkt der Zielsetzung bestand ja weitgehend Einigkeit – durch eine mindestens ebenso starke Mobilisierung der Modelle Homer und Dante erreichen wollte.<sup>19</sup> Ein weiterer Dissens tat sich in Hinblick auf gattungspoetologische Fragen auf. Denn während Crescimbeni in seiner *Istoria della volgar poesia* im Jahr 1698 dem Volgare und dem petrarkischen *Canzoniere* die absolute Autorität einräumte, machte Gravina – der bezeichnender Weise auch einen Großteil seiner eigenen Schriften in Latein verfasste – sich für die in der Antike nobilitierten Gattungen der Tragödie und des Epos stark.<sup>20</sup> Crescimbeni hielt dem entgegen an einer kompromisslosen Restaurierung der petrarkistischen Lyrik fest, in welcher die Bukolik den entspannten Rahmen einer Modellierung von Wirklichkeit – insbesondere des Affektischen – liefern sollte. Die aufklärungskritische Römische Kurie (d. h. Crescimbenis Arbeitgeber) war von diesem Kulturprogramm höchst angetan. Rationalismus wurde im klerikalen Sinne nur als Instrument des *buon gusto*, aber keinesfalls als Instrument der kritischen oder praktischen Vernunft befördert. Pikanterweise wurde somit auf diese Weise indirekt dann doch eine Kontinuität zwischen orthodoxen Arkadiern und barocker Dichtung gestiftet. Denn sowohl bei der arkadischen anti-barocken Fraktion unter der Federführung Crescimbenis als auch bei den Dichtern des Seicento stand der horazische ›diletto‹ im Vordergrund der poetologischen Bestrebungen.

Merkwürdig diffus bleibt dagegen in den nahezu unüberschaubar vielen Texten der *Arcadia*, in welcher Hinsicht Petrarca denn nun genau als Modell-dichter zu gelten habe. Hier sind die Äußerungen weitgehend verhalten und vage. Es lässt sich jedoch im Großen und Ganzen aus den jeweiligen Andeutungen herauslesen, dass es vor allem der petrarkische Stil sein sollte, der zur Nachahmung empfohlen wurde, während gegenüber den eigentlichen System-

19 Zu den Petrarca-Bezügen im Denken und Schreiben Gravinas gibt Monda 2006 Auskunft. Vgl. dagegen zu den Dante-Referenzen Placella 2003.

20 Vgl. Gravina 1973: »Della tragedia libro uno«, S. 503 – 589. Es ist bezeichnender Weise die neolatinisierende Ausrichtung Gravinas, die seiner Poetik von vornherein – anders als dem auf dem *volgare* beharrenden Crescimbeni – eine nationenübergreifende Perspektive verlieh; vgl. dazu San Mauro 2006, S. 67 f. und generell Nikitinski 2004. Weitere wichtige Werke Gravinas waren die 1696 veröffentlichten *Delle antiche favole* und der in Leipzig 1708 erschienene Text *Della ragion poetica libri due*. Gravinas Denken war stark von den Schriften René Descartes, Pierre Gassendis und später von Giambattista Vicos *La Scienza nuova* (1725) geprägt. Allen genannten Quellen ist ganz im Sinne der Aufklärung eine dezidiert kritische Einstellung gegenüber Institutionen und überlieferten Autoritäten zu Eigen gewesen. Gravina wurde von ihnen auch in seiner Skepsis gegenüber dem Jesuitentum bestätigt, die er in der *Hydra mystica sive de corrupta morali doctrina* (1691) zum Ausdruck brachte.

Pfeilern des Petrarkismus eher Bedenken angemeldet wurden.<sup>21</sup> So forderte Muratori an prominenter Stelle, nämlich in seiner Schrift *Della perfetta poesia italiana* (1706) »un oggetto più degno, che non è la femminil bellezza«<sup>22</sup>. Mit diesem scheinbar beiläufig geäußerten Bedenken ist natürlich nichts weniger als der zentrale Dreh- und Angelpunkt des petrarkischen *Canzoniere* in Frage gestellt.

Ähnlich will Gravina der Dichtung im Diskurspanorama der Wahrheitsfindung einen im Vergleich zu Petrarca ambitionierteren Anspruch zuweisen. Dichtung, so reflektiert Gravina, sei insofern anderen Diskursformen überlegen, als sie abstrakte Konzepte den breiteren Volksmassen im Gewand der ›favola‹ zu vermitteln vermöge.<sup>23</sup> Dem moderaten, gefälligen ›diletto‹-Klassizismus im Horizont Petrarcas steht damit zeitgleich der Anspruch eines epistemisch versierten Klassizismus in Form einer *scienza poetica* zur Seite, in der Petrarca durchaus ebenfalls eine Rolle spielen sollte: aber eben – und dies ist der wesentliche Unterschied – nur *eine* Rolle neben einer ganzen Reihe weiterer Vorbilder, allen voran die bereits genannten Autoritäten Homer und Dante. Gravina wollte die zunehmend getrennt operierenden Bereiche von Literatur und Wissenschaft wieder zusammenführen und zwar »senza interpolare il Petrarca«.<sup>24</sup> Die verbitterten Auseinandersetzungen zwischen Crescimbeni und Gravina waren Wasser auf den Mühlen der zahlreichen *Arcadia*-Karikaturisten, deren sarkastische Elaborate (Abb. 3 und Abb. 4) bei den Zeitschriften und anderen Publikationen der Zeit sehr beliebt waren.

Was das soeben skizzierte Programm der *Arcadia* im Konkreten für den Umgang der Lyriker mit dem Petrarkismus bedeutet hat, soll nun anhand von zwei Gedichtbeispielen exemplarisch analysiert werden.

21 Wenn hier wie im Folgenden vom Systemcharakter des *Canzoniere* die Rede ist, dann liegen dieser Klassifikation die Arbeiten von Hempfer 1987 und Kablitz 2004 zu Grunde.

22 Das Diktum (Muratori 1971 f., S. 698) entstand im Kontext von Muratoris Reserve gegen Petrarcas sogenannte Augenzanzonen (RVF 71 – 73). Gegen Muratoris Position richtete sich in der Folge wiederum die Schrift *Difesa delle tre canzone* (1709), die der Feder der drei Autoren Casaregi, Canevari, Tommasi entstammte, welche sich auf dem Frontispiz als »Pastori arcadi« bezeichnen.

23 Gravina entfaltet diesen Gedanken in *Della Ragion Poetica Libri Due* von 1708 (vgl. Gravina 1973, S. 195 – 327). Einen Überblick zu Gravinas Programmschrift gibt Carena 2001.

24 Gravina äußert dies mit Bezug auf Alessandro Guidis *Endimione* (1692) in *Della divisione d'Arcadia* (Gravina 1973, S. 483).

### 3. Petrankistische Nonnen-Lyrik: Eustachio Manfredi

Das erste Beispiel stammt von Eustachio Manfredi (1674 – 1739). Dieser gehörte der arkadischen Kolonie in Bologna an, wo er den arkadisch-akademischen Namen *Acì Delpulsiano*<sup>25</sup> trug. Manfredi war hauptberuflich Mathematiker, Astronom und hydraulischer Ingenieur (»soprintendente alle acque del Bolognese«) und als solcher in der europäischen Forschungslandschaft fest etabliert.<sup>26</sup> Daneben widmete er sich der Dichtkunst. In der Tat scheinen seine Gedichte auf den ersten Blick Elaborate eines Hobby-Petrarkisten zu sein, die ein gefälliges, unaufgeregtes Repertoire von Petrarkismen abspulen. Aus den *Rime* sei hier das Sonett »Vergini, che pensose a lenti passi« näher betrachtet (im Original ohne Titel), dessen Wortlaut im Folgenden nach der Ausgabe aus dem Jahr 1713 (Abb. 5) wiedergegeben wird.

- 1 Vergini, che pensose a lenti passi  
Da grande ufficio, e pio tornar mostrate,  
Dipinta avendo in volto la pietate,  
E piu negli occhi lagrimosi, e bassi,
- 5 Dov'è colei, che fra tutt'altre stassi  
Quasi Sol di bellezza e d'onestate?  
Al cui chiaro splendor l'Alme ben nate  
Tutte scopron le vie, d'onde al ciel vassi.
- 10 Rispondon quelle: ah, non sperar piu mai  
Fra noi vederla; oggi il bel lume è spento  
Al mondo, che per lei fù lieto assai.
- Su la soglia d'un Chiostro ogni ornamento  
Sparso, e gli ostri, e le gemme al suol vedrai,  
E il ben crin d'oro se ne porta il vento.

Die »monacazione«, also der Eintritt junger Frauen ins Kloster, stellte im Settecento eine beliebte, weil dankbare Folie dar, um den Petrarkismus temporär wieder aufblühen zu lassen. Bei den »sonetti per monacazione« handelt es sich also zunächst einmal um eine Modeliteratur des Primo Settecento. Im vorlie-

25 So die Auskunft der »Vita dell'Autore« in: Manfredi 1781, S. 4. Vgl. zu Manfredi allgemein das übersichtliche Kapitel in Binni 1963a: »Il petrarchismo arcadico e la poesia del Manfredi«, S. 93 – 115.

26 Zu Manfredis naturwissenschaftlicher Profession gibt es – im Gegensatz zu seiner kaum kommentierten poetischen Produktion – zumindest vereinzelte moderne Forschungsliteratur (vgl. Johns 1992; Cavazza 2002). Die wichtigsten astronomisch-naturwissenschaftlichen Schriften Manfredis waren *Ephemerides motuum coelestium* (1715 – 1725), *De transitu Mercurii per solem anno* (1723/1724), *De gnomone meridiano bononiensi* (1736). Manfredi war ab 1726 Mitglied der Pariser *Académie Française* und ab 1729 der Londoner *Royal Society*.



genden Gedicht soll es eine Realreferenz gegeben haben. Die bedichtete Nonne war demzufolge Giulia Caterina Vandi, die im Gedicht aber weder persönlich vorkommt noch direkt angesprochen wird.<sup>27</sup> Stattdessen begegnet das lyrische Ich einer Gruppe von Mädchen, die gerade frisch von der ›monacazione‹ kommen. Sie werden nach ›der Einen‹ gefragt, die aber – so die Auskunft der sichtlich bewegten Mädchen – auf ewig der Welt entsagt habe. Jede Hoffnung solle der Verehrer aufgeben. Nun: Nostalgie und Melancholie, Rückzug aus der mondänen Welt, jugendliche Süße, spirituelle Welt der reinen weiblichen Seele, Geheimnis der Berufung, ›nuova vita spirituale‹, Zeremonie des Schleiers u. a. sind Versatzstücke, die augenscheinlich auf Petrarca verweisen.<sup>28</sup> Allerdings: von einem ›conflictus curarum petrarchesco‹ kann bei Manfredi kaum mehr die Rede sein (dazu im Folgenden noch mehr). Eigenwillig ist außerdem die strikte Dialogisierung des Sonetts, dessen intime Spannung jedoch an keiner Stelle in den offenen Austrag der petrarkischen ›contrari affetti‹ ausbricht.

Die Kondition der ›gentilezza spirituale‹ ist vielmehr mit platonischen Elementen unterfüttert, denn in der Entscheidung für die ›monacazione‹ offenbart sich die höhere Natur der geliebten Seele, an welcher der Liebende – dies ist der springende Punkt – auf eine nurmehr vermittelte Art und Weise teilhat.<sup>29</sup> Ähnlich wie in der epochalen Hochburg des Petrarkismus, der Renaissance, wird also auch bei Manfredi das petrarkische Modell von anderen Modellen flankiert. Aber auch hier zeigt sich wiederum ein entscheidender Unterschied. Das petrarkische Modell wird in Manfredis Dichtung von anderen Modellen oder Diskursen nurmehr lose flankiert, aber nicht mehr wie vorher ergänzt. Das petrarkische Modell unterliegt im Settecento einer substanziellen Erosion, weil dieses Ernst macht mit der vorher zitierten Kritik Muratoris. Es ist nicht mehr das Liebeskonzept des *Canzoniere* mit seinen Charakteristiken wie *dolendi voluptas*, narrative Kohärenz, stilisierte Biographie oder zyklische Ordnung usw., welches das primäre Interesse auf sich zieht.

27 Der Titel »Per la monaca Giulia Caterina Vandi« in modernen Ausgaben – vgl. bspw. Zappi/Maratti/ Manfredi u. a., S. 235 f. – stellt eine paratextuelle Ergänzung der jeweiligen Herausgeber dar, die durch den Autor selbst nicht beglaubigt ist.

28 Des Weiteren finden sich im Text auch Reminiszenzen an den Stilnovismus oder an Dante, die aber neben der Dominanz petrarkistischer Elemente in den Hintergrund treten.

29 Die Befriedigung dieser Teilhabe führt Manfredi in seinem wohl berühmtesten Gedicht, der Augenkanzone »Donna, ne gli occhi vostri«, näher aus, die in ihrer raffiniert ausgeschriebenen Meraviglia im Übrigen durchaus barocke Stilelemente weiter trägt. Mit der Montage petrarkischer und platonischer Versatzstücke schließt Manfredi an Gravina an, der schreibt: »e perché nel platonico, ovvero pitagorico, sistema il Petrarca tutto il suo amore stabili, perciò volle anche pitagoricamente, secondo la dottrina della trasformazione dell'anima, favoleggiare sul nascimento della sua donna, la cui anima egli trasse dalla medesima Dafne, della quale si accese Apollo, nel cui luogo se stesso pose.« (Gravina 1973, S. 324 f.).



Auch die weltliche Perspektive ist, bereits bevor der Vorhang aufgeht, weitgehend kassiert, sodass der ästhetische Reiz des Begehrens gar nicht mehr das Heil des Sprechers gefährden kann. Vielmehr dominiert die geistliche Perspektive von Anfang an, sodass neben bestimmten metrischen und stilistischen Elementen des petrarkischen Dichtens kaum mehr weitere idealtypische Systemkomponenten zum Tragen kommen. Die Organisation der *Rime* Manfredis wird stattdessen zusammengehalten durch die beharrliche Tugendhaftigkeit ihrer Sprecherinstanz, angesichts derer die Gedichtsammlung keine Unterschiede zwischen hohen und niedrigen Genres oder einem sakralen und profanen Gegenstand mehr kennt. Jede Verszeile des Gedichtes transportiert den zu Beginn fundamentierten Eindruck von Gefasstheit und Ordnung weiter, der durch die intime Spannung des Dialoges eher noch gefestigt denn destabilisiert wird.

Tendenziell reiht sich Manfredi mit seinen ›monaca‹-Gedichten in die Gattungstradition der *rime sacre* ein, die einen thematischen Sonderbereich der Renaissance- und Barocklyrik darstellte.<sup>30</sup> Allerdings ist das im Gedicht beschriebene delikat-präzise Gefühl eindeutig personalisiert und damit der sakralisierenden Tendenz wiederum tendenziell entzogen. Ulrich Schulz-Buschhaus hat die *rime sacre* als innovative Gattungsevolution in der Nachfolge der *Canzoniere*-Rezeption des Cinquecento bezeichnet.<sup>31</sup> Spätestens ab dem Seicento existieren bekanntlich Sammlungen, die ihrerseits nach bestimmten Themen in Untergruppierungen aufgeteilt sind. So findet man bspw. bei Marino *Rime Amoroze*, *Rime Marittime*, *Rime Boscherecce* usw. Dem Petrarkismus der Renaissance war eine derartige Differenzierung weitgehend fremd gewesen, da er sakrale und amouröse Felder programmatisch zusammen gebunden hat, um sie im autobiographisch stilisierten Subjekt im Rahmen eines konfliktuösen Referenzhorizonts interagieren zu lassen. Die typisch petrarkischen Komponenten der Reue über irdische Versuchungen fanden in dieser Struktur einen breiten Raum zur sprachlichen Entfaltung.

Von diesem ›pentimento‹ findet sich hingegen bei Manfredi keine arkadische Spur. Während in Petrarca's *Canzoniere* die singuläre »Vergine« prominent an abschließender Stelle angerufen wird, steht Manfredis Anrede der »Jungfrauen« an eher unauffälliger Stelle in der Anordnung seiner *Rime*. Vor allem tritt die Jungfräulichkeit sogleich pluralisiert bei Manfredi auf den Plan. Zwar findet man diese Struktur prinzipiell auch in der berühmten Marienkanzone 366 der *RVF*, in der es (V.14 ff.) heißt: »Vergine saggia, et del bel numero una/ de le beate vergini prudenti,/ anzi la prima.«<sup>32</sup> Doch haben wir bei Manfredi eben *nicht* die Anru-

30 Marc Föcking hat das lyrische Genre grundlegend aufgearbeitet; vgl. Föcking 1994.

31 Vgl. Schulz-Buschhaus 1981.

32 Zitate aus dem *Canzoniere* erfolgen hier wie an anderen Stellen nach Petrarca 1996.

fung der einen Vergine, die bei Petrarca aus dem »bel numero« prägnant und unhinterfragt als »la prima« hervorsteht. Der petrarkische Gipfel der rhetorisch hoch gepriesenen »Vergine« ist bei Manfredi deutlich abgeflacht: »colei, che fra tutt'altre stassi/ Quasi Sol di bellezza, e d'onestate«. Die petrarkisch-unvergleichlich Einzige ist bei Manfredi nurmehr eine *prima inter pares*.

Ein klagendes Reuegebet hat das lyrische Ich in diesem Zusammenhang anders als das stilisierte Ich des *Canzoniere* nicht mehr nötig, da ja seine Dignität in Hinblick auf die immer schon (himmlisch) vergebene und im Gedicht nicht direkt präsente Donna zu keinem Zeitpunkt gefährdet war. Als zur Nonne prädestiniert befindet sich die Dame von der ersten Zeile des Gedichtes an außerhalb der Reichweite des Sprechers, der darüber hinaus lediglich mit einer nivellierten Masse gesichtsloser Mädchen sporadisch in den Dialog tritt. Deren horizontale Serialität suspendiert wiederum weitgehend das vertikale Organisationsprinzip der im *Canzoniere* zentral gestellten Erfahrungsfigur. Die Seriosität des Gedichtes scheint aber ungeachtet der Erosionen petrarkistischer Fundamente außer Frage zu stehen, sodass sich also die Nonnenlyrik insgesamt eher als verhältnismäßig unoriginelles Elaborat arkadischer Dichtkunst verbuchen lässt? Im Folgenden sei die These gewagt, dass es gerade die scheinbar biederer petrarkistischen Suspendierungen sind, die eine verdeckte arkadische Ironie in Szene setzen, welche zur internen Causerie der Arkadier nicht unmaßgeblich beigetragen haben könnte.

Setzen wir ein weiteres Mal bei der petrarkischen Moralphilosophie an. Diese, so konnten wir sehen, findet eine Fortsetzung in den *Rime* Manfredis, allerdings nicht mehr als syntagmatische Verlaufsform, sondern als Paradigma, das in thematisch leicht abgewandelten Varianten durchgespielt wird.<sup>33</sup> Der Gedanke der Unerreichbarkeit der Dame ist theologisch vorab gesichert, weil die Nicht-Erfüllbarkeit des sinnlichen Begehrens von vornherein außer Frage steht. Dies hat im vorliegenden Fall eine Art von Heroisierung des lyrischen Ichs zur Folge, das sich im Anschluss an den spezifischen Petrarkismus Bembo zum Auserwählten stilisiert,<sup>34</sup> nämlich zu demjenigen, der an der göttlichen Erleuchtung der Monaca teilhat. In der Entscheidung für den klösterlichen Schleier offenbart sich die höhere Natur der verehrten Seele, der das keusche Liebesgefühl des Sprechers korrespondiert.

Bemerkenswert ist nun, dass es Manfredi gelingt, die Grundfesten des Petrarkismus zu suspendieren und dabei das semantisch-lexikalische Material desselben beizubehalten, ohne durch diesen gewagten Spagat zwangsläufig im Fahrwasser einer eindeutigen Komisierung – wie dies in den a- oder anti-pe-

33 Petrarca spielt bekanntlich die von ihm implementierte Narrativisierung der Gedichtreihung nicht voll aus, sondern integriert die paradigmatische Variation themengleicher Gedichte.

34 Vgl. dazu Regn 2004.

trarkistischen Gedichten des Seicento der Fall war – zu lavieren. Manfredis Sonett geht dem gegenüber einen anderen Weg, den es abschließend genauer zu erkunden gilt. Folgendes ist auffällig: In der von Manfredi inszenierten dialogischen Szenerie findet sich eine eigenartige Kombination von Sentimentalem bzw. Melodramatischem mit dem Pittoresken der »piccioli componimenti«<sup>35</sup>. Letzteres Merkmal kennzeichnet auch andere Gedichte im Umfeld der *Arcadia* (so u. a. das im Folgenden noch zu analysierende Gedicht Zappis), und es ist im Fall Manfredis ausschlaggebend dafür, dass das Gedicht mit der Strömung der in großen Bögen agierenden Empfindsamkeit nicht zu verrechnen ist. Was das Sonett nun weiter angeht, so sind seine genuin petrarkistischen Reminiszenzen aussagekräftig. Bereits das Incipit mit »Vergini, che pensose a lenti passi« in Vers 1 erinnert (nicht nur) den Leser des Settecento sicherlich an das zahllose Male nachgeahmte Gedicht 35 des *Canzoniere*, wo der Liebende in der Einsamkeit langsam einherschreitend sich seiner Liebesklage hingibt und ihm dabei die Natur zum Kommunikations-Partner in seinem Liebesleid wird: »Solo e pensoso i più deserti campi/ vo mesurando a passi tardi e lenti«. Die manfredische Variante scheint dem gegenüber in ihrer Tendenz zur Pluralisierung ostentativ an Dantes »come i peregrin pensosi« (Purg. XXIII, 16) anzuschließen. Dieser Verweis ist wiederum insofern ironisch aufgeladen, als an der besagten Stelle des Läuterungsberges der Wanderer auf den seine Schlemmereien büßenden Forese Donati trifft, der einerseits seine (»einzige«) Ehefrau lobt, andererseits die (»Pluralität« der) Florentinerinnen in ihrer Zuchtlosigkeit verflucht. Im Kontext der von Manfredi entworfenen Nonnenlyrik blendet dieser dantische Verweis eine potentielle Skepsis in die holde spirituelle Damenwelt ein. Was hier außerdem greifbar wird, ist nichts Geringeres als ein Nachweis dafür, dass Manfredi keinesfalls so eindeutig Petrarca/Crescimbeni-ideologisiert gewesen ist, wie ihm gerne kontestiert wird. In dieser kleinen Variante findet sich vielmehr ein deutlich markierter Anschluss an die dantische Modellalternative Gravinas.

Auch die übrigen petrarkistischen Kunstgriffe sind subtil variiert. Es sind nun die Gefährtinnen der Dame und nicht das lyrische Ich (wie in Petrarca *RVF* 12), die vom »lume [...] spento« sprechen. Und auch die Ansprachen der Dame selbst im *Canzoniere* relativieren die Freundinnen, indem sie die kostbare (da selten auftretende) Rede der Laura echohaft de-personalisieren. »Rispondo quelle: »ah non sperar piu mai/ Fra noi vederla; oggi il bel lume è spento/ Al mondo, che per lei fu lieto assai« korrespondiert mit *RVF* 250 (V. 9 – 14): »Non ti soven di quella ultima sera/ – dice ella – ch’i’ lasciai li occhi tuoi molli/ et sforzata dal tempo me n’andai?// I’ non tel potei dir, allor, né volli;/ or tel dico per cosa experta et vera:/ non sperar di vedermi in terra mai«.

35 So eine Formulierung von Gravina in seiner »Ragion poetica« (Gravina 1973, S. 223).

Die letzte Strophe des Sonetts wiederum, die den zweiten Teil der Antwort der Mädchen bildet, stellt ein Potpourri petrarkistischer Verweise dar. Der »crin d'oro« ist ein petrarkischer Topos, doch während er in *RVF* 291 ein Garant für die (erinnerte) Präsenz der angebeteten Dame ist (V.4: »Ivi è Laura ora«), steht die goldene Locke im arkadischen Gedicht geradezu ostentativ für eine »vom Winde verwehte« Dame, von der nurmehr der auf der Schwelle zum Kreuzgang zurückgelassene Schmuck *ex negativo* zeugt.<sup>36</sup> Der in *RVF* 329 metaphorisch operierende Schleier – »ma 'nnanzi agli occhi m'era post'un velo/ che mi fea non veder quel ch'i' vedea,/ per far mia vita subito più trista« (V.12 ff.) – wird bei Manfredi zur »Tatsache«. Die Dame nimmt tatsächlich den Schleier. Der Akt ist performativ; er »macht« die Angebetete zur Nonne, die ins Kloster eintritt. Was sich hingegen im Wind verflüchtigt, ist letztlich der Petrarkismus selbst, für den der »crin d'oro« emblematisch einsteht. Bei Petrarca hingegen war in *RVF* 329 der Wind der Transporteur für die subjektive und als solche nachdrücklich durch das Ausrufezeichen hervorgehobene Hoffnung des Sprechers (V.8: »quante speranza se ne porta il vento!«). Der ironische Unterton, mit dem dagegen der Petrarkismus in Manfredis Sonett »vom Winde verweht« wird, ist zwar verhalten, doch gleichwohl prägnant in die Textur einkomponiert.

Die zahlreichen Petrarca-Verweise vermischen sich im Strahlungsfeld des religiösen Diskurses mit Anderem: Die Dame ist nicht mehr diejenige, die sich prinzipiell verweigert und unweigerlich Leid hervorruft. Das Leid ist vielmehr okkasionalisiert, es ist das Resultat eines konkreten Dilemmas, nämlich der Trennung qua Schleiernahme seitens der »donna«, was allerdings von Anfang an distanziert reflektiert wird. Im Vergleich zu Petrarca findet sich also eine ungleich entspanntere Tonlage. Dem entspricht eine Vertraulichkeit, die selbst im gewagtesten Petrarkismus reichlich abenteuerlich gewesen wäre: »Wohin des Weges?«, so spricht das lyrische Ich unbefangen und ohne jegliche Scheu gleich eine ganze Gruppe weiblicher Figuren an. Manfredis Gedicht setzt damit mit einer Intimisierung des Petrarkismus ein, die aber anders als ähnliche Ansagen der barocken Lyrik auf »chiarezza« setzt und effektvolle Metaphern gänzlich beiseite lässt. Die Verlagerung des Geschehens »auf die Straße« knüpft augenscheinlich an eine aufklärerische Tugend an: an die *urbanitas* einer geistreich-gesellschaftlichen Kultur und Kommunikation.

Was sich, um es abschließend auf den Punkt zu bringen, bei Manfredi findet, ist – entgegen dem programmatischen Schisma der *Arcadia* mit den unveröhnlichen Positionen Crescimbenis und Gravinas – eine Verbindung von petrarkistischen und klassizistischen Aufklärungstendenzen, die Manfredi als einen »Nonnenmacher« mit subtil-ironischen Schreibweisen ausweisen. Man-

36 Vgl. dazu *RVF* 196: »et le chiome or avolte in perle e 'm gemme,/ allora sciolte, et sovra òr terso bionde« (V.7 f.).

fredi schreibt zwar im Kontext der Petrarca-Modellierung Crescimbenis, die er jedoch mit Gravinas Neoklassizismus kombiniert, indem das Sonett bspw. an entscheidenden Stellen die Semantik Petrarcas aufruft, diese jedoch unmerklich in dantische Intertexte übergreifen lässt.

#### 4. Petrarkistische Rokoko-Lyrik: Giambattista Zappi

Das zweite Gedichtbeispiel ist das Sonett XXIV von Giambattista Felice Zappi (1667–1719), der – gemeinsam mit seiner Ehefrau Faustina Maratti – zum engsten Kreis der römischen *Arcadia* gehörte. Im Jahr 1723 erschienen die *Rime*, die auch Gedichte Marattis enthielten, unter dem Titel: *Rime di Giovanni Battista Felice Zappi e di Faustina Maratti, sua consorte, aggiuntevi altre poesie de' piu celebri dell'Arcadia di Roma*. Der Band erschien in der Folge innerhalb von kurzer Zeit in mehreren Auflagen ohne weitreichende Änderungen. Im Folgenden wird die Ausgabe von 1789 verwendet (Abb. 6).

##### Sonetto XXIV.

1 S(O)gnai sul far de l'alba, e mi pareo  
Ch'io fossi trasformato in cagnoletto:  
Sognai che al collo un vago laccio avea,  
E una striscia di neve in mezzo al petto.

5 Era in un praticello, ove sedea  
Clori di ninfe in un bel coro eletto:  
Io d'ella, ella di me prendeam diletto:  
Dicea: corri Lesbino: ed io correo.

10 Segua: dove lasciasti, ove sen gio,  
Tirsi mio, Tirso tuo, che fa, che fai?  
Io già latrando, e volea dir: son io.

M'accolse in grembo, in duo piedi m'alzai,  
Inchinò il suo bel labbro al labbro mio,  
Quando volea baciarmi, io mi svegliai.

Zappi – der zu den Gründungsmitgliedern der römischen *Arcadia* zählte – ist derjenige Arkadier, der das anakreontische Element in seiner Dichtung besonders breit ausgeschrieben und der die in Petrarcas »Chiare, fresche e dolci acque« (RVF 126) angelegten pastoralen Komponenten intensiviert hat. Das petrarkistisch-pastorale Sonett XXIV stellt einen Traum dar, der die tröstenden

Traumerscheinungen der verstorbenen Geliebten im *Canzoniere*<sup>37</sup> aufruft, deren Dignität aber sogleich durch seine humoristische Ausrichtung konterkariert.

Es handelt sich um ein Sonett mit ›rime alternate‹ und ›rime incrociate‹ in den Quartetten und mit ›rime alternate‹ in den Terzetten, nach dem Schema ABAB, ABBA, CDC, DCD. Charakteristisch ist dabei die Überblendung des fiktionalen bukolischen Rahmens mit dem Raum akademiebezogener Wirklichkeit. Der ›Wortführer‹ des Gedichtes ist nämlich ein Hund, was unter anderem das Wappen des leitenden ›custode‹ der *Arcadia* aufruft (Abb. 7). Das Wappen stellt einen (Hirten)Hund vor, der ähnlich wie das Zentralwappen der Institution (vgl. Abb. 1) von Lorbeer- und Pinienzweigen umrahmt wird. Hinter dem Rücken des eher niedlichen denn großen Hundes ragt außerdem ein imposanter Hirtenstab in die Höhe.

Der Liebende im Sonett trägt einen Schäfernamen (Tirsi), der in einem prominenten pastoralen Text der italienischen Tradition eine Rolle gespielt hat, nämlich in Tassos *Aminta*. Auch die ankreontische Lyrik der Zeit weist ein breites Arsenal an pastoralen Namen und Elementen auf.<sup>38</sup> Zudem war Tirsi (Leucasio) der Akademienname Zappi, und damit schreibt sich der Autor in die autobiographische Stilisierung der überkommenen Lyriktradition ein. Der bukolischen Welt gehört ihrerseits auch die Dame des Gedichtes an. Ihr Name ist Clori, und zudem erscheint sie involviert in einen pastoralen ›coro di ninfe‹. Was das Sonett aber außerdem ostentativ als zeitgenössisch verankert ausweist, ist die dargestellte Szene selbst. »Dame mit (Schoß)Hündchen« – dies ist ein beliebtes Motiv der Malerei im Rokoko. In der bildenden Kunst der Zeit evoziert die Situation in der Regel ein erotisches Moment, das grenzwertig auch das Frivole streift. Die Abbildung des Gemäldes von Fragonard führt deutlich vor Augen, was damit gemeint ist (Abb. 8).

Entschärft wird die Szene nun bei Zappi von vornherein dadurch, dass sie einen Traum vorstellt und ihre Irrealität durch diese weitere Ebene der Fiktionalisierung zusätzlich unterstrichen wird. Zappi kreierte ganz im Sinne des arkadischen Programms einen poetischen Freiraum, in dem Realität und Fiktion, aber auch moderne und konventionelle Schreibweisen überblendet werden. Was Zappi in Szene setzt, ist eine Handlungssequenz, in der die einzelnen Etappen der *histoire* folgerichtig auseinander hervor gehen. Sie beginnt mit einem petrarkisch überformten Verweis auf die ovidischen *Metamorphosen*, indem sich die Sprecherinstanz buchstäblich animalisiert. Sie träumt, sie hätte sich in ein kleines Hündchen verwandelt (›trasformato in cagnoletto‹), dessen adrettes

37 Vgl. RVF 282, 341 – 343, 356, 359.

38 Die Anacreontik florierte im 18. Jahrhundert bekanntlich vor allem in Deutschland und weist dort ähnlich wie im Fall Zappi rokokohafte Züge auf. Vgl. dazu Beetz/ Kertscher (Hg.) 2005.

Aussehen dem Leser vor Augen geführt ist. Der Hund ist mit einem Halsbändchen geschmückt und hat einen schneeweißen Streifen mitten auf der Brust: »al collo un vago laccio avea,/ E una striscia di neve in mezzo al petto«. Mit diesem Bild wird sogleich die Ambivalenz des ›Wolfes im Schafspelz‹ evoziert, denn die (scheinbare) Unschuld der Kreatur (markiert in der Farbe ›weiß‹) wird durch die (Liebes)Schlinge des »laccio« konterkariert, der zudem noch »vago« ist: was sowohl anmutig als auch vage-unberechenbar bedeutet.

Die Dame ist allerdings angesichts des reizenden Tieres ganz ohne Argwohn, was ja auch zur unverdächtigen Ortschaft passt, in der sie sich befindet: Sie ist in einem hirtenhaften »praticello«, umgeben von bukolischen »ninfe in un bel coro eletto« lokalisiert.<sup>39</sup> Das lyrische Ich ist von der damenhaften Omnipräsenz derartig überwältigt, dass es temporär ganz zu vergessen scheint, der begehrten Dame ja in verwandelter (Hunde)Gestalt gegenüber zu stehen. Es imaginiert ein unvermitteltes »Io d'ella, ella di me prendeam diletto«, womit dem entsprechenden horazischen Element der poetologische Weg geebnet ist. Die Dame muss nurmehr fünf Silben über die Lippen bringen: »corri, Lesbino«, und der ehemalige Zweibeiner setzt alle vier Pfoten geschwindt in Bewegung – »ed io correa« –, um ohne weitere Umschweife das ersehnte Ziel zu erreichen. Das *delectare* richtet sich in der nächsten Etappe zielstrebig auf den »grembo« der Dame. Begeistert nimmt der hündische Verehrer auf dem Schoß der Clori Platz und lässt sich in eine lockere ›Konversation‹ ein, die er auf Grund seiner tierischen Kommunikationskanäle vor allem non-verbal bestreiten muss. Wiederum vergisst das lyrische Ich im Eifer des Gefechts zunächst, dass es ja bellend gar nicht seine Identität offenbaren kann: »Io già latrando, e volea dir: son io«. Als Ersatz lässt es die Körpersprache walten, wobei das Kunststück des ›Männchenmachens‹ im Schoß der sitzenden und fürsorglichen Dame natürlich die ›Aufhebung‹ ganz anderer männlicher Körperteile evoziert: »in duo piedi m'alzai«. Die Kombination (treuer) Hund/ (phallischer) Hirtenstab auf dem bereits genannten »custode«-Wappen, gewinnt vor dem Hintergrund der Zeilen Zappis eine pikante, ironische Anspielung.<sup>40</sup> Die Aufregung des mit einem Diminutiv gerufenen Schoßhündchens »Lesbino« (der Name knüpft wiederum an Tassos *Aminta* an und evoziert darüber hinaus den sapphischen Liebesdiskurs) wird zusätzlich dadurch angestachelt, dass die Dame ihn in Form chiasmischer Wortstellungen (denen die verschachtelte Reimstruktur korrespondiert) nach seinem Herrn fragt, dem ihre Sehnsucht gilt: »Dove laciasti, ove sen gio/ Tirsi

39 Auch die typisch arkadische Einkleidung der ›donna‹ ins Gewand der ›ninfa‹ ist petrarkisch: »in forma di nimpha«, so heißt es bei Petrarca über Laura in *RVF* 281, V.9.

40 In den Bildern und Texten des Rokoko ist das Spiel mit vertikalen (phallischen) und horizontalen Raumstrukturen beliebt; vgl. exemplarisch wiederum das Gemälde von Fragonard (Abb. 8), in dessen Hintergrund der hoch aufragende Vorhang eine deutliche Codierung ins Bild setzt.

mio, Tirso tuo, che fa, che fai?«. Im Tumult der ungesicherten Zuschreibungen von ›mein‹ und ›dein‹, von »fa« und »fai« wähnt sich der Sprecher fast am Ziel aller Wünsche, als er unvermittelt aus seinem Traum erwacht: »inchinò il suo bel labbro al labbro mio,/ quando volea baciarmi io mi svegliai«.

Bemerkenswert ist an dem Gedicht, dass es trotz aller offenkundigen Erotisierung an keiner Stelle in frivole Anzüglichkeit (so wie bspw. Marinos entsprechende Barockgedichte) oder gar banalisierende Sexualisierung entgleitet. Zappi taucht die Szenerie vielmehr kontinuierlich in eine Atmosphäre des Niedlichen und Gefälligen. Zwar ist der ins Literale transportierte Schoßhund, der als neckische Amorfigur gezeichnet ist, durchaus fordernd (er bellt), und auch der angedeutete Kuss der sich einander nähernden Lippen ist eine Figura der Erfüllung. Aber eben das ist der springende Punkt: Die Szenerie bleibt lediglich die Andeutung einer Erfüllung. Die beglückende Szenerie verflüchtigt sich; der Träumende erwacht. Und trotz aller Details verbleibt die pittoreske Szene auch vorher schon im Genrehaften einer rokokohaften Unverbindlichkeit, die auf Transparenz setzt – und nicht auf konzeptuelle Undurchsichtigkeit, wie ähnlich gestaltete Gedichte des Seicento. Das Idyllisch-Miniaturistische entfaltet sich dabei im Referenzhorizont der petrarkischen Traumsonette. Dort verhält es sich so, dass das stilisierte Ich das erhält, wessen es ansonsten in der »Poetik des Aufschubs«<sup>41</sup> nicht gewahr wird. Es erhält nämlich Trost und huldvolle Zuwendung, was die Dame des *Canzoniere* ansonsten standhaft verweigert. Allerdings bleiben die petrarkischen Grenzen auch im Traum gewahrt: *Consolatio*, das bedeutet höchstens couragierenden Zuspruch oder unverbindlichen Trost. Die Galanterie der Hundemetamorphose Zappis wäre hingegen im petrarkischen Intertext undenkbar.

Dass Zappi galant schreibt, bedeutet aber, wie schon hervorgehoben, eben nicht, dass er offen frivol im barocken Fahrwasser des Marinismus ruderte. Zappi greift zwar bestimmte Vorgaben der Lyrik des Seicento auf, doch er versieht sie mit differenten Akzenten und vor allem mit einer differenten Funktion. Seine Diminutive indizieren einen Miniaturismus, der nicht auf den barocken ›gorgheggio‹ zielt. Was die ›leggiadria zappiana‹ intendiert, ist buchstäblich eine Animation der Szenerie als Ausdruck einer bewusst naiv inszenierten Lebensfreude, in der die mythologischen und anakreontischen Ornamente die »Amorini«<sup>42</sup> Zappis mit einer klassizistischen Struktur der Klarheit und Evidenz ausstatten. Der Verweis auf den Petrarkismus in seinem ›sonettismo miniaturistico‹ ist gemäß der Vorgaben der *Arcadia* als Versuch einer Rückkehr zum ›buon gusto‹ zu verstehen, den Zappi aber kunstvoll ins Rokokohafte wendet.<sup>43</sup>

41 So der Titel des grundlegenden Aufsatzes von Regn 2003.

42 Der Ausdruck ist dem folgenden Zitat Baretteis [vgl. Anm. 44] entlehnt.

43 Dies sieht man auch daran, dass er die Distanz zu ähnlich gelagerten Kuss/Traum-Gedichten



Dies stieß bei den Zeitgenossen durchaus nicht nur auf Zustimmung. So schreibt der bereits zitierte Giuseppe Baretta in *La Frusta letteraria* süffisant:

Il Zappi poi, il mio lezioso, il mio galante, il mio inzuccheratissimo Zappi, è il poeta favorito di tutte le nobili damigelle che si fanno spose, che tutto leggono un mese prima e un mese dopo le nozze loro. Il nome del Zappi galleggerà un gran tempo su quel fiume de Lete, e non s'affonderà fintanto che non cessa in Italia il gusto della poesia eunuca. Oh cari quei suoi smascolinati sonettini, pargoletti piccinini, mollemente femminini, tutti pieni d'amorini!<sup>44</sup>

Im Kontext der lyrischen Massenproduktion der *Arcadia* ist Zappis Sonett sicherlich nur eine Variante unter vielen anderen. So gab es, wie zu Beginn des Beitrags bereits hervorgehoben, auch genügend Stimmen, die eine Kultur des *genus grande* forderten. Frankreich war ja auf diesem Feld als Vorbild vorweg geschritten, und Muratori hatte in seiner Poetik dezidiert die hohe Ode in der Tradition Pindars und Horaz' als Kern des lyrischen Dichtens eingefordert. Dass dies aber wiederum nur *eine* Form des Dichtens in Odenform war, zeigt der Umstand, dass in Italien neben Zappi bspw. auch Paolo Rolli sich an der ankreontischen Ode orientierte, welche beide Poeten in eine heitere idyllisch-miniaturistische Verspieltheit und Verwandtheit mit der Canzonetta rückten. Der Petrarkismus kommt stilistisch als *genus medium* zum Tragen, was die genuine Stilebene der erotisch-scherzhaften Dichtung der Antike war. Die Grenzen zum *genus humile* (Burleske, Facetie, Priapea) werden dagegen an keiner Stelle überschritten. Catulls entsprechende Kuss-Gedichte scheinen nur am fernen Horizont auf. Denn bevor es zur Erfüllung der Basia kommen könnte, erwacht der Träumende. Hingegen steht Ovid hier nicht nur mit seinen *Metamorphosen* im Hintergrund der arkadischen Dichtung. Auch die Rollenspiele der *Amores* und der *Ars amatoria* klingen in Zappis pastoralem Gedicht nach. Zappi kreierte das Paradox eines erotischen Sonettes, das aber – insofern bleiben die petrarkischen Rahmenbedingungen gerade noch gewahrt – ein verhindert-erotisches Sonett ist, das seine Blockaden lustvoll als Szenerie einer *poesia iocosa* ausschreibt.

---

des barocken Seicento sucht. Bei Marino bspw. erwacht im Sonett 59 »Il sogno« ebenfalls ein Träumender, und zwar genau in dem Moment, in dem er immerhin in den Genuss des ersehnten Kusses kommt. Was bei Zappi hingegen den hündischen Verehrer bereits hoch beglückt hätte, lässt den Sprecher Marinos im abschließenden Terzett in eine vorwurfsvolle Tirade ausbrechen: »Allor, la bacio, ella ribacia e sugge/ lasso! ma 'l bacio in nulla ecco si scoglie,/ e con la gioia insieme il sonno fugge.// Or qual, perfido amor, trà tante doglie/ deggio attender mercè da chi mi strugge,/ se i mentiti diletta anco mi toglie?« (Marino 1913, S. 104).

44 Baretta 1992, S. 106. Dass die vorliegende Interpretation nicht mit Baretta's – wenn auch rhetorisch brillant vorgetragener – Kritik konform geht, erhellt aus dem Vorangegangenen.

## 5. **Exkurs: Gravina, Metastasio und die arkadische Gattungspoetik im Settecento**

Dass die *Arcadia* eine insgesamt richtungsweisende Poetologie ins Leben gerufen hat, dabei aber – was die Langfristigkeit anging – nicht auf die in der Folge tatsächlich reüssierenden Gattungen gesetzt hatte, lässt sich pointiert am Beispiel Metastasios ablesen, auf den deshalb abschließend kurz eingegangen werden soll. Metastasio war der Lieblingsschüler Gravinas, welcher – wie bereits eingangs erwähnt – die Gattung der Tragödie favorisierte. Damit hatte Gravina zwar, was den Publikumserfolg im 18. Jahrhundert anging, auf das falsche Pferd gesetzt. Dass er aber durchaus auch eine rechte Witterung für das haben konnte, was zukunftsweisend sein würde, erweist sich in dem Umstand, dass er auf den Straßen Roms den begabten Knaben Pietro Trapassi entdeckte, den er gleichsam als ›sein Werk‹ zu der Künstlerfigur Metastasio formte. Metastasio wurde bekanntlich zu einem der bis auf den heutigen Tag wegweisenden Librettisten, der bereits zu Lebzeiten als Dichterverwunder bestaunt wurde. Metastasio nahm seine poetischen Anfänge in der *Arcadia* und trug in diesem Kontext den Akademikernamen Artino Corasio.<sup>45</sup> Er studierte mit großem Interesse die aristotelische Doktrin des *dramma per musica* der Arkadier – um allerdings im Anschluss daran seine ganz eigenen künstlerischen Wege zu gehen. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass Metastasio bis 1773 an einem elaborierten Kommentar zur *Poetik* des Aristoteles geschrieben hat, nämlich dem *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni sulla medesima*. Denn Metastasio hatte erkannt, dass es ausgerechnet die von den Arkadiern – und im Übrigen auch von seinem Lehrer Gravina – sehr kritisch betrachtete Gattung des Librettos war, die zu einem der führenden Genres in Europa aufsteigen sollte. Gegen die gattungsnivellierende Poetik der Barockdichter hatte die *Arcadia* ja die Distinktheit der aristotelischen Poetik proklamiert, deren Ideale der Klarheit und Einfachheit sie in Petrarca realisiert sah. Die gattungsspezifische Intermedialität der Oper musste mit diesen Zielvorstellungen unweigerlich in einen Konflikt geraten. Auf der anderen Seite aber, und diesen Umstand gilt es hervorzuheben: Der unge-

---

45 Metastasio interessierte sich, was seine lyrische Produktion anging, besonders für die Canzonetta, deren Nähe zur Opernarie (bspw. die Struktur des ›da capo‹) evident ist. In ihrer Favorisierung der Canzonetta orientierte sich die *Arcadia* ihrerseits im Übrigen an dem Barockdichter Chiabrera, den die Arkadier genüsslich gegen Marino ausspielten. Chiabrera galt den Arkadiern als Klassizist, der die Hypertrophien des Barock zu Gunsten der Orientierung an der anakreontischen Ode (und daneben an der heroischen pindarischen Ode) eingedämmt hatte. Dass die Arkadier sich mit dieser Charakterisierung allerdings einen sehr arkadischen Chiabrera zu Recht gezimmert hatten, ist mehr als evident. Sie ist ein weiteres Indiz dafür, dass die Arkadier letztlich einen glatten Bruch mit der Literatur des Seicento vermieden haben.

heuerer Erfolg Metastasio verdankt sich nicht zuletzt einem anderen Reglement der *Arcadia*, das auf der strikten Trennung von Wort und Musik beharrte und dabei dem Wort (»prima le parole e poi la musica!«) den Vorrang einräumte. Deshalb konnte Metastasio seine Texte auch kurzum als *drammi* – und eben nicht als *drammi per musica* – im Theaterbetrieb der Zeit etablieren. Womit er wiederum zum Teil den Anspruch seines Lehrers Gravina einlösen konnte: Nämlich eine Tragödienkompatibilität, also eine Anbindung an das höherwertige Genre, zu gewährleisten. Diese paradiesischen Zustände für Librettisten galten allerdings nur für einen limitierten Zeitraum, der mit dem kulturgeschichtlichen Wirken der *Arcadia* zusammenfiel. Bereits dieses Beispiel allein demonstriert, wie stark der Einfluss der Akademie über mehrere Jahrzehnte war.

## 6. Götterdämmerung des Petrarkismus

Was lässt sich nun aus dem zuvor Erörterten in Hinblick auf den Petrarkismus der italienischen Aufklärung schlussfolgern? Im Zeitalter der aufkommenden Aufklärung war es natürlich von vornherein prekär, dass die Arkadier in ihrer Aversion gegen die vorgeblich artifizielle Rhetorik des Barock ausgerechnet auf ein Modell der *imaginären* Kunstwelt zurückgriffen. Neben der pastoralen Weltformel sollte die Lyrik Petrarca den mythischen Ursprung der Dichtung neu in Erinnerung rufen und für eine Einigung der aktuell als disparat empfundenen italienischen Literatur sorgen.<sup>46</sup> Dass dieser Prozess an keiner Stelle von den allgemeinen europäischen Entwicklungen entkoppelt wurde, dürfte aus dem bislang Erläuterten deutlich geworden sein. In dem doppelten Rückgriff auf arkadische und petrarkistische Modelle war die *Arcadia* im Kontext der fortschreitenden Aufklärung allerdings langfristig zum Scheitern verurteilt. Denn die Fiktionalität der Sprache stellte im Illuminismo nurmehr ein Register – und bei Weitem nicht mehr das Wichtigste – dar.

Über die literarästhetische Qualität der arkadischen Lyrik und Poetik mag man weiterhin geteilter Meinung sein. Mit dem vorliegenden Beitrag sollte jedoch, dies sei abschließend noch einmal hervorgehoben, dem Verdikt einer generellen Aburteilung der Lyrik der Arkadier entgegen getreten werden. In der Masse ihrer Produktion garantiert die arkadische Lyrik sicherlich nicht durchgehend einen ästhetischen Lesegenuss. Die *Arcadia* hat viele Dichter unter ihrem idealen Dach beherbergt, deren Gedichte und Schriften oft epigonal

---

46 Der funktionshistorische Ansatz ist ein wichtiges Komplement zur petrarkistischen Typologisierung. Dazu hat Tateo 1995, S. 229, Grundsätzliches formuliert: »È utile, come è stato fatto, seguire la tipologia del petrarchismo arcadico. Ma ci si troverà sempre davanti alla medesima tipologia delle *Rime* petrarchesche che autorizzano in fondo ogni variante stilistica.«

wirken mögen. Dennoch verlohnt sich (mehr als) ein Blick in die umfangreichen Textsammlungen der *Arcadia*, die mindestens punktuell, wahrscheinlich aber sogar über weitere Strecken von überdurchschnittlicher Qualität und kulturpolitischem Interesse sind. Diese Texte stellen jenseits des etablierten Kanons für die Literaturwissenschaft ein noch wenig entdecktes Terrain dar. Darüber hinaus steht außer Frage, dass die *Arcadia* im Primo Settecento eine intensive Prägekraft für nahezu alle namhaften italienischen Dichter der Zeit gehabt hat. Kulturpolitisch ist die Kenntnis der *Arcadia* für eine Rekonstruktion des Literaturbetriebs der italienischen Aufklärung von daher unentbehrlich. Daran ändert auch die insgesamt nur sektorale Relevanz im Verlauf der italienischen Literaturgeschichte wenig.

Damit kommen wir zum Fazit, das sich im Fokus des Petrarkismus pointiert ziehen lässt. Die Lyrik der Arkadier evoziert – so konnte an den Gedichten von Manfredi und Zappi aufgezeigt werden – die Schemata des petrarkischen *Canzoniere*, aber erfüllt dessen Systemvoraussetzungen nicht mehr. Entlassung der moralphilosophischen Perspektivierung und der ›narrativen‹ Kohärenz des Zyklus, Relativierung der Idealisierung der unerreichbaren Dame und der Vergeblichkeit des erotischen Begehrens, Heterogenisierung des lyrischen Ichs (statt biographischer Stilisierung), sehr weitgehende Substitution petrarkismuskompatibler Syntagmatik durch forcierte Paradigmatik – die Erosion des System-Petrarkismus in der Dichtung der Arkadier ist in den Sonetten von Manfredi und Zappi deutlich greifbar gewesen. Beide Autoren entlassen die aus dem petrarkischen System bekannten gegenstrebigem Affekte aus dem Ordnungsschema. Das petrarkische System dient nurmehr als topische Vorlage eines ›aufgeklärten‹ Liebesdiskurses, das mit anderen (bspw. klassischen oder antiken) Vorgaben kombiniert wird.

Es lässt sich festhalten, dass man mit dem Settecento wohl endgültig im Tal der Götterdämmerung des Petrarkismus angelangt ist. Petrarca scheint im 18. Jahrhundert nurmehr als *ein* Mythos neben zahlreichen anderen am Horizont der europäischen Literaturgeschichte auf.<sup>47</sup> So kommt es in den Gedichten der Arkadier zu einem ungewohnten Verhältnis zwischen petrarkistischem Stil

47 Zu einem ähnlichen Befund kommt, wenn auch mit anderen Schwerpunktsetzungen, Andrea Battistini: »In questo modo Petrarca, ancorché ammirato per la sua eleganza, non è più, almeno in linea di principio, un modello da imitare o una pietra di paragone su cui valutare ogni altro autore, ma l'esempio di uno stile dotato di caratteristiche sue proprie, diverse da quelle non meno degne di altri poeti.« (Battistini 2006, S. 11). Vgl. ähnlich Tateo, 1995, S. 242: »La riduzione dello spazio poetico era per Muratori, come anche per Gravina, il limite di Petrarca. Ma era anche la sua identità. Nasce sul piano critico la storicizzazione del Petrarca riconosciuto poeta della purificazione degli affetti, non poeta spirituale. Egli aveva dato alla poesia italiana la poesia d'amore che la lingua latina aveva nei poeti elegiaci, non la poesia ›tout court‹ (questo è il senso profondo della censura al Petrarca condotta da chi pur lo stimava ancora un maestro).«

und gegenstandsspezifischer Semantik, wobei letztere ein ungewohnt breites Spektrum bietet (so in den hier verhandelten Beispielen von der Nonnenthematik bis hin zur animalischen Traum-Metamorphose).

Die Mythomotorik des Petrarkismus ist im 18. Jahrhundert sicherlich keine ›heiße‹ mehr. Ganz ›kalt‹ ist sie aber auch nicht.<sup>48</sup> Sie erscheint als eigentümlich ›lauwarm‹ – was bedeuten würde, dass wir mit unserem Fazit wieder bei den kritischen Dikta eines Klein oder Leopardi zu Beginn dieses Aufsatzes angelangt wären? Diese Schlussfolgerung wäre zu vereinfacht. Denn verzichtbar wird der Petrarkismus auch im Settecento nicht, da er als Gründungsmythos selbst dort virulent bleibt, wo er bspw. wie bei Gravina in seiner ästhetischen Konsensfähigkeit und Verbindlichkeit relativiert wird.<sup>49</sup> Und auch Petrarca selbst bleibt im 18. Jahrhundert ein wichtiger Referenzautor. Es sind in der Folge Autoren wie Alfieri, Algarotti, da Ponte, Vico oder Parini, die im italienischen Literaturkanon der heutigen Zeit aufscheinen. Dass aber auch diese Autoren den Petrarkismus keineswegs zur Gänze verabschieden, wäre ein weiteres Kapitel der Illuminismoforschung, das an dieser Stelle nicht mehr aufgeschlagen werden kann.<sup>50</sup>

48 Zum Begriff der Mythomotorik von Jan Assmann s. Beitrag Hennig in diesem Band.

49 So lässt Gasparo Gozzi in einem fiktiven Dialog Petrarca selbstkritisch (im Vergleich zu Dante) zu Wort kommen. Demnach habe sich sein ›Gründungsmythos‹ auf die (wenn auch variantenreiche) Imitation einer singulären Liebesfigur beschränkt; vgl. Gozzi 1992, S. 83: »Ma io non voglio però gloriarmi di aver saputo trarre dall'amor mio un onore uguale a quello di lui; perché egli seppe dallo stimolo di quello trarre l'imitazione di mille cose di natura; e io non seppi altro fare, che dipingere l'amorosa passione in mille facce, è vero, ma sempre l'era però quello stesso originale, ch'io avea davanti agli occhi e non altro.«

50 Es seien stattdessen abschließend einige vorausleuchtende Schlaglichter gegeben: Vordergrund scheidet ganz deutlich eine Verabschiedung des petrarkistischen Paradigmas im Vordergrund des kanonisierten Illuminismus zu stehen. Nicht nur in der Prosa (bspw. in Algarottis *Newtonianismo per le dame* von 1737) floriert das naturwissenschaftliche Paradigma. Auch in der Lyrik reüssiert es im Neoklassizismus Parinis. ›Cose‹ statt ›parole‹ fordern die italienischen Aufklärer, so auch Pietro Verri in den *Pensieri sullo spirito della letteratura d'Italia* oder in der Zeitschrift *Il Caffè*. Überlieferte Autoritätsmodelle – und dazu zählt im Literatursystem der Zeit natürlich nicht zuletzt der Petrarkismus – werden zumindest programmatisch suspendiert. Das hindert freilich nicht, dass sie gleichsam durch die Hintertür wieder Eingang in die Literaturproduktion des Illuminismus finden. Die Konsensfähigkeit verschiedener lyrischer Modelle prägt bereits Parinis frühe Gedichtsammlung *Alcune poesie di Ripano Eupilino*. Hier finden sich zum einen 54 Sonette, welche den Petrarkismus der *Arcadia* aufgreifen. Zum anderen findet sich eine dazu gegenläufige Tradition, nämlich rund 37 Gedichte, die sich an der burllesken Lyrik Francesco Bernis orientieren.

## Bibliographie

- Accorsi, M.G., *Pastori e teatro: poesia e critica in Arcadia* (Il vaglio. 39), Modena 1999.
- Acquaro Graziosi, M.T., *L'Arcadia. Trecento anni di storia* (Quaderni dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali. 4), Roma 1991.
- Baretti, G., »Stroncatura di un libro sull'Arcadia« (aus: *La Frusta letteraria*), zit. nach: Blasone, P. (Hg.), *Baretti, Bettinelli, Gozzi. Polemiche letterarie nel secolo dei Lumi*, Firenze 1992, S. 105 – 109.
- Battistini, A., »La scienza degli affetti nel petrarchismo degli eruditi (Gravina, Muratori, Vico)«, in: Gentili, S./ Trenti, L. (Hg.), *Il Petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento* (Biblioteca del Cinquecento. 127), Roma 2006, S. 9 – 30.
- Beetz, M./ Kertscher, H.-J. (Hg.), *Anakreontische Aufklärung* (Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung. 28), Tübingen 2005.
- Bettinelli, S., »Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana«, in: Bettinelli, S., *Lettere Virgiliane e Ingresi e altri scritti critici*, hrsg. v. V.E. Alfieri, Bari 1930, S. 1 – 67.
- Binni, W., *L'Arcadia e il Metastasio* (Studi critici. 6), Firenze 1963. [Binni 1963a]
- Binni, W., *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento* (Studi critici. 7), Firenze 1963. [Binni 1963b]
- Bouhours, D., *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, Paris 1687.
- Carena, T., *Critica della ragion poetica di Gian Vincenzo Gravina. L'immaginazione, la fantasia, il delirio e la verosimiglianza*, Milano 2001.
- Casaregi, B./ Canevari, T./ Tommasi, A., *Difesa delle tre canzoni degli occhi, e di alcuni sonetti, et vari passi delle rime di Francesco Petrarca*, Lucca 1709.
- Cavazza, M., »The Institute of Science of Bologna and the Royal Society in the Eighteenth Century«, in: *Notes and Records of the Royal Society of London* (56) 2002, S. 3 – 25.
- Consoli, D., *Realtà e fantasia nel classicismo di Gian Vincenzo Gravina*, Milano 1970.
- Croce, F., »Periferie e capitale. Introduzione all'Arcadia«, in: Mango, A. (Hg.), *L'Arcadia e l'Accademia degli innocenti di Bra* (Varie. 1148), Milano 2007, S. 17 – 25.
- Dixon, S.M., *Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and its Garden in Eighteenth-Century Rome*, Newark 2006.
- Föcking, M., »Rime sacre« und die Genese des barocken Stils. *Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536 – 1614* (Text und Kontext. 12), Stuttgart 1994.
- Gioanola, E., *La letteratura italiana. Dalle origini al Settecento*, Milano 1985.
- Gozzi, G., »Dialogo di Aristofane e di Petrarca« (aus: *L'Osservatore veneto*), zit. nach: Baretti, Bettinelli, Gozzi. *Polemiche letterarie nel secolo dei Lumi*, hrsg. v. P. Blasone, Firenze 1992, S. 81 – 86.
- Gravina, G., *Scritti critici e teorici*, hrsg. v. A. Quondam, Bari 1973.
- Hempfer, K.W., »Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand«, in: Stempel, W.-D./ Stierle K. (Hg.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania* (Romanistisches Kolloquium. 4), München 1987, S. 253 – 277.
- Johns, C.M.S., »Art and Science in Eighteenth-Century Bologna: Donato Creti's Astronomical Landscape Paintings«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (55) 1992, S. 578 – 589.

- Kablitz, A., »Petrarkismus. Einige Anmerkungen zu einer Debatte über seinen Status (diskutiert an einem Beispiel aus Tassos Lyrik)«, in: *Romanistisches Jahrbuch* (55) 2004, S. 104 – 120.
- Klein, J.L., »Die lyrische Poesie im 18. Jahrhundert«, in: Klein, J.L., *Geschichte des Dramas*, Bd. VI, 1: *Das italienische Drama* (Dritter Band; Erste Abtheilung), Leipzig 1868, S. 88 – 114.
- Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri*, 2 Bde., Milano 1945.
- Lomanaco, F., *Filosofia, diritto e storia in Gianvincenzo Gravina* (Uomini e dottrine. 44), Roma 2006.
- Manfredi, E., *Rime del dottore Eustachio Manfredi*, Bologna 1713.
- Manfredi, E., *Rime di Eustachio Manfredi, con un ristretto della sua vita, e con un'Orazione di S. Petronio*, Nizza 1781.
- Marino, G., *Poesie varie*, hrsg. v. B. Croce, Bari 1913.
- Martelli, P.I., »Vita dell'abate Alessandro Guidi pavese detto Erilo Cleoneo, scritta dal dottor Pier Iacopo Martelli bolognese detto Mirtilo Dianidio«, in: *Vite degli Arcadi illustri scritte da diversi autori, e pubblicate d'ordine della Generale adunanza da Giovan Mario Crescimbeni canonico di S. Maria in Cosmedin, e custode d'Arcadia, parte terza*, Roma 1714, S. 229 – 248.
- Monda, D.: »Alcune considerazioni su Gravina lettore del *Canzoniere*«, in: Calitti, F./Gigliucci, R. (Hg.), *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa* (Biblioteca del Cinquecento. 128.2), Bd. 2, Roma 2006, S. 281 – 289.
- Morei, M.G., *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*, Roma 1761.
- Muratori, L.A., *Della perfetta poesia italiana*, hrsg. v. A. Ruschioni, 2 Bde., Milano 1971 f.
- Muratori, L.A., *Delle Riflessioni Sopra Il Buon Gusto Nelle Scienze e nell'Arti*, Venezia 1752.
- Nikitinski, O., *Gian Vincenzo Gravina nel contesto dell'Umanesimo europeo. Per una rivalutazione dell'immagine di Gravina*, Napoli 2004.
- Noyer-Weidner, A., *Die Aufklärung in Oberitalien* (Münchener romanistische Arbeiten. 11), München 1957.
- Oster, A., »Goldoni petrarchista? Sulla funzione della lirica in *Il poeta fanatico* e nei *Componimenti poetici*«, in: *Sinestesia. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee* (5) 2007, S. 305 – 326.
- Petrarca, F., *Canzoniere* [ca.1373 – 1374], hrsg. v. M. Santagata (I Meridiani), Milano 1996.
- Piergiacomini, G., *Giovanni Mario Crescimbeni*, Roma 1963.
- Piomalli, A., *L'Arcadia* (Storia della critica. 13), Palermo 1963.
- Placella, A., *Gravina e l'universo dantesco* (Studi vichiani N.S. 38), Napoli 2003.
- Predieri, D., *Bosco Parrasio un giardino per l'Arcadia* (Il vaglio. 9), Modena 1990.
- Regn, G., »Poetik des Aufschubs: Giovanni Colonna und die Architektur des *Canzoniere* (zu RVF CCLXVI und CCLXIX)«, in: Hempfer, K.W./ Regn, G. (Hg.), *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner* (Text und Kontext. 17), Stuttgart 2003, S. 185 – 211.
- Regn, G., »Petrarkische Selbstsorge und petrarkistische Selbstrepräsentation. Bombos Poetik der »gloria««, in: Moog-Grünewald, M. (Hg.), *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge* (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. 22), Heidelberg 2004, S. 95 – 125.
- San Mauro, C., *Gianvincenzo Gravina. Giurista e politico* (Politica e storia. 16), Milano 2006.

- Santovetti, F., »Arcadia a Roma Anno Domini 1690: accademia e vizi di forma«, in: *MLN* (112) 1997, S. 21 – 37.
- Schulz-Buschhaus, U., »Barocke ›Rime sacre‹ und konzeptistische Gattungsnivellierung«, in: Körner, K.-H./ Mattauch, H. (Hg.), *Die religiöse Literatur des 17. Jahrhunderts in der Romania* (Wolfenbütteler Forschungen. 13), München 1981, S. 179 – 190.
- Tassoni, A., *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, Modena 1609.
- Tateo, F., »La retorica del petrarchismo in Arcadia«, in: Tateo, F., *Per dire d'amore. Reimpiego della retorica antica da Dante agli Arcadi* (Letteratura. Sezioni saggi. 3), Napoli 1995, S. 221 – 242.
- Tesauro, E., *Cannocchiale aristotelico, ossia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele*, Torino 1654.
- Toffanin, G., *L'Arcadia. Saggio storico*, Bologna 1958 (<sup>1</sup>1947).
- Zappi, G., *Canzonieri di Alessandro Guidi e de' due Zappi*, Venezia 1789.
- Zappi, G.B./ Maratti, F./ Manfredi, E. u. a., *Poesie*, hrsg. v. B. Maier, Napoli 1972.



## Abbildungen<sup>51</sup>

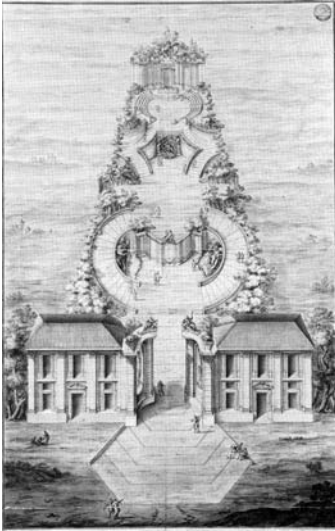


Abb. 1: Stilisierter Plan des Gianicolo Bosco Parrasio, von Nicolo Salvi, nach Antonio Canevari (Accademia nazionale Roma).



Abb. 2: Wappen der Arcadia, nach Michel Morei: *Memorie istoriche dell'adunanza degli Arcadi*, Roma 1761, Frontizspiz.

51 Abbildungen aus: Dixon 2006; Predieri 1990; Prometheus [digitales Bildarchiv, LMU München].



Giovan Mario Crescimbeni in un disegno di Pier Leone Ghezzi.  
Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Ottob. Lat. 3112, f. 16r).

Abb. 3: Karikatur Crescimbenis



Gian Vincenzo Gravina in un disegno di Pier Leone Ghezzi.  
Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Ottob. Lat. 3112, f. 79r).

Abb. 4: Karikatur Gravinas

*Vergini, che pensate a lenti passi  
 Da grande ufficio, e pio tornar mostrate,  
 Dipinta avendo in volto la pietate,  
 E piu negli occhi lagrimosi, e bassi,  
 Dov'è culei, che fra tutt' altre stassi  
 Quasi Sol di bellezza, e d'onestate?  
 Al cui chiaro splendor l'Alme ben nate  
 Tutte scopron le vie, d'onde al Ciel vassi.  
 Rispondon quelle: ab non sperar piu mai  
 Fra noi vederla; oggt il bel lume è spento  
 Al mondo, che per lei fu lieto assai.  
 Su la foglia d' un Chiosstro ogni ornamento  
 Sparsa, e gli ostri, e le gemme al suol vedrai,  
 E il bel crin d' oro se ne porta il vento.*

Abb. 5: Sonett, aus: *Rime del Dottore Eustachio Manfredi*, Bologna 1713, S. 72 (ohne Titel; ohne Nummerierung).

SONETTO.

XXIV.

**S**ognai sul far de l'alba, e mi pareo  
 Ch'io fossi trasformato in cagnoletto:  
 Sognai che al collo un vago laccio avea,  
 E una striscia di neve in mezzo al petto.

Era in un praticello, ove sedea  
 Clori di ninfe in un bel coro eletto:  
 Io d' ella, ella di me prendeam diletto;  
 Dicea: corti, Lesbino; ed io correa.

Seguia: dove lasciasti, ove sen gio,  
 Tirsi mio, Tirsi tuo, che fa, che fai?  
 Io gia latrando, e volea dir: son io.

M'accolse in grembo, in duo piedi m'alzai,  
 Inchinò il suo bel labbro al labbro mio,  
 Quando volea baciarmi, io mi svegliai.

Abb. 6: Sonett XXIV, aus: *Canzonieri di Alessandro Guidi e de' due Zappi*, Venezia 1789, S. 184.



Abb. 7: Wappen des »Custode« der Arcadia, nach: Giovanni Maria Crescimbeni: *L'istoria della volgar poesia*, Venezia 1731.



Abb. 8: Jean-Honoré Fragonard: *Mädchen mit Hund*, um 1770–1775. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



---

## Verzeichnis der Beiträger

Michael Bernsen (Bonn)

Catharina Busjan (München)

Kurt Hahn (Eichstätt-Ingolstadt)

Carolin Hennig (Erlangen)

Ursula Hennigfeld (Freiburg)

Nancy Horn (Stuttgart)

Bernhard Huss (Erlangen)

Stefano Jossa (London)

Martina Meidl (Wien / Klagenfurt)

Florian Mehlretter (Köln)

Beatrice Nickel (Stuttgart)

Kai Nonnenmacher (Regensburg)

Horst Weich (München)

Ludger Scherer (Bonn)

Angela Oster (München)



## Band 1

Almut-Barbara Renger /  
Roland Alexander Ißler (Hg.)

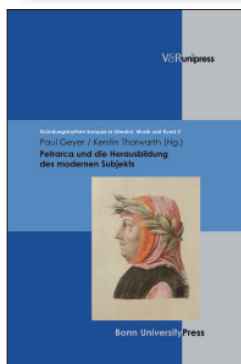
### **Europa – Stier und Sternenkranz**

656 Seiten, gebunden

ISBN 978-3-89971-566-8

Bonn University Press bei V&R unipress

Multidisziplinäre Erforschung von Europa als Kulturbegriff, Kontinentalbezeichnung und Staatenverbund sowie der Europa der griechischen Mythologie.



## Band 2

Paul Geyer / Kerstin Thorwarth (Hg.)

### **Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts**

259 Seiten, gebunden

ISBN 978-3-89971-639-9

Bonn University Press bei V&R unipress

Analysen des »Canzoniere« und Petrarcas Einfluss auf nachfolgende Dichtergenerationen von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert.



## Band 3

Anja Ernst / Paul Geyer (Hg.)

### **Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne**

595 Seiten, gebunden

ISBN 978-3-89971-695-5

Bonn University Press bei V&R unipress

Welche Aspekte des Erbes der europäischen Nationalstaaten taugen als Gründungsmythos für das Europa der Zukunft?