

PETER BROCKMEIER

Liebe und Reue.

Zur Einführung in Francesco Petrarca's *Rerum vulgarium fragmenta*.

Pierre de Ronsard, Fürstendichter und Dichterrfürst, mokierte sich 1556 über den "guten Petrarca", der über einunddreißig Jahre lang seiner Dame treu blieb und sich von keiner zweiten inspirieren ließ: "Sans qu'une autre jamais luy peust eschauffer l'ame"¹. Ronsard will der "Autorität" des Vorgängers oder seiner "Vorschrift", daß man die Geliebte nur unter einem Namen besingen soll, nicht folgen; denn Petrarca selber besaß einen zu wachen und edlen Geist, um ein halbes Leben lang den Narren zu spielen, um seine Jugendkraft und seine Dichtkunst im Schoß ein und derselben Maitresse zu verschwenden:

*Ou bien il jouyssoit de sa Laurette, ou bien
Il estoit un grand fat d'aimer sans avoir rien.*²

Natürlich habe er seine Laura "genossen", aber anschließend habe er sie als "wunderbar, keusch, göttlich, heilig" vorgestellt; denn ein Liebhaber muß die Schönheit preisen, die ihm Vergnügen gespendet habe; wer sie danach herabsetze, sei kein Mensch, sondern grausam und unbarmherzig – *N'est homme, mais d'un Tigre il a prins sa naissance*.

Der französische Dichter wußte, was er einem seiner literarischen Vorbilder schuldig war. Deswegen sollten wir uns von seiner Einleitung zum *Zweiten Buch der Liebesgedichte* für die Interpretation Petrarca's anregen lassen. Nehmen wir mit Ronsard an, daß Dichter nicht gemäß der Ideen ihrer Gedichte leben oder gelebt haben müssen, so erhält die paradoxe Aussage: *aimer sans avoir rien* das Konzept der Dichtung Petrarca's. Dieses Konzept scheint aufs engste verwoben mit einer "Moralphilosophie"³, deren Autoritäten Cicero und Augustinus waren und deren zentralen Konflikt Ernst Cassirer beschrieben hat:

"Petrarca's innere Welt bleibt zwischen Cicero und Augustin geteilt. So muß er auf der einen Seite verwerfen, was er auf der anderen erstrebt; so muß er religiös entwerten, was für ihn den geistigen Gehalt und den geistigen Wert des Lebens ausmacht. Alle weltlich humanen Ideale, der Ruhm, die Schönheit, die Liebe, an denen er mit allen Fasern seines Ich hängt, verfallen diesem Verdikt."⁴

¹ Pierre de Ronsard: *Elégie à son livre*, v. 40. In: ders.: *Le Second Livre des Amours* Hg. v. Alexandre Micha. Genf / Lille 1951.

² Ronsard: *Elégie à son livre*, v. 49-50.

³ Kurt Flasch: *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Macchiavelli*. Stuttgart 1986, 498; vgl. Kap. 45: "Petrarca: Ein Philosoph des 14. Jahrhunderts", 495-503.

⁴ Ernst Cassirer: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Leipzig / Berlin 1927. Darmstadt ⁵1977, 39.

Demnach können wir Petrarca's Dichtungen auch als Selbstgespräche bezeichnen. Die "Vielschichtigkeit der Selbsterfahrung" oder der "Selbstreflexion"⁵ des Autors wird formal dadurch bestätigt, daß er auch im *Canzoniere* ein zweites Ich, die Figur der Laura, erfunden, diese mit seinem emotionalen und intellektuellen Erfahrungen und mit eigenen Worten⁶ ausgestattet hat. Darüber hinaus hat er eine Vielzahl antiker oder christlicher Autoritäten oder Dichter nebeneinander evoziert, "um die eigene Aussage im Spiel der antithetischen Zitate" in Form einer "Psychomachie" vorzuführen.⁷ Die paradoxe Vorstellung einer Liebe als Selbstgespräch – "lieben, ohne etwas zu erreichen"⁸ – entnehmen wir als Leseanweisung dem ersten Sonett der Gedichtsammlung. Außerdem enthält dieses Sonett eine weitere paradoxe Aussage: Der Dichter schämt sich, daß er Loblieder auf die Schönheit singt.

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

"Ihr, die ihr in verstreuten Reimen vernehmt den Schall
von diesen Klagen, mit denen ich das Herz einst nährte
zur Zeit der ersten, jugendlichen Verirrung,
als ich zum Teil ein anderer Mensch war als ich bin.

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

Für den verschiedenartigen Ton, in dem ich weine und rede
in eitler Hoffnung und in eitlen Schmerz,
hoffe ich, wo auch immer einer sei, der aus Erfahrung Liebe
kennt,
Mitleid zu finden, nicht nur Verzeihung.

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

Doch jetzt sehe ich, wie ich für das ganze Volk
ein Märchen war auf lange Zeit; weshalb ich mich oft
für mich über mich selber schäme:

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

Und Scham ist die Frucht meines eitlen Tuns
und Reue und deutlich einzusehen,
daß, was der Welt gefällt, ein kurzer Traum ist."⁹

Petrarca hat im ersten Gedicht, der Rechtfertigung seiner Sammlung, Ideen der

⁵ Rainer Stillers in: Italienische Literaturgeschichte. Hg. v. Volker Kapp. Stuttgart 1992, 67-68. Manfred Hardt: Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Darmstadt 1996, 144, spricht von "lyrischer Selbsterkundung einer Seele".

⁶ Petrarca: *Canzoniere* 279, 302, 359. Zitiert wird hier und im folgenden nach Francesco Petrarca: *Canzoniere*. Hg. v. Marco Santagata. Mailand 1996. Vgl. F. Petrarca, *Canzoniere*. 50 Gedichte mit Kommentar. Italienisch/Deutsch, hg. v. P. Brockmeier, Stuttgart (Reclam Universalbibliothek) 2005.

⁷ Wolfgang Riedel: Der Blick vom Mont Ventoux. Zur historischen Kontur der Landschaftsauffassung in Petrarca's Epistola familiaris IV,1. In: Kulturwissenschaftliches Institut im Wissenschaftszentrum NRW. Jahrbuch 1996, 106-107.

⁸ Walter Naumann: "Liebe spielt sich ab im Geist, in Gedanken." In: Francesco Petrarca: Sonette. Übersetzt von Walter Naumann. Darmstadt 1994, Anhang o. S.

⁹ Petrarca: *Canzoniere* 1 (wie Anm. 6). Die deutsche Übersetzung ist von W. Naumann (wie Anm. 8).

lateinischen Liebesdichtung mit der Verurteilung der poetischen Erfindungen und der Lektüre solcher Erfindungen verbunden, wie Augustinus sie in seinen *Bekenntnissen* formuliert hatte. Selbstverständlich hat das Sonett die rhetorische Funktion eines *exordium*; unter diesem Aspekt ist es mit den entsprechenden Eröffnungsgedichten von Horaz, Ovid, Properz eingehend verglichen worden.¹⁰ Man findet in den zitierten lateinischen Gedichten auch Konzepte, die komplementär oder supplementär für die Beschreibung und das Verständnis der paradoxen Aussagen bedeutsam sind. Betrachten wir zunächst das erste Gedicht der *Epistulae* von Horaz.¹¹

Petrarca fand hier die Ideen, daß der Rückblick auf die Jugendjahre die Erkenntnis vermittelt, das Ich ist vor sich selbst verantwortlich (v.26); daß man die Tugend übt, indem man die Sünde flieht und der Weisheit Anfang die Abkehr von der Torheit ist. (v.41f.) Aber die Abkehr von den feindseligen Stimmungen des Publikums oder von den normalen Wünschen und Lebenswerten des Ich sowie seine Hinwendung zur Weisheit mit den Geschenken "Reichtum, Freiheit, Ehre, Schönheit" (v.106/108) wird man mit Petrarcas deutlich asketischer Erkenntnis nur schwer koordinieren können, daß "ein kurzer Traum ist, was der Welt gefällt"!

Das erste Gedicht des vierten Buches der Oden von Horaz hat wahrscheinlich den leichtfertigen Ton des Liebesabschieds in Petrarcas zweitem und drittem Sonett inspiriert.¹² Die widersprüchliche Argumentation, der Sprecher sei zu alt für die Liebe und fühle sich trotzdem von Ligurinus verführt, steht allerdings in deutlichem Gegensatz zu Petrarcas eher zerknirschter Aussage: *Era la mia virtute al cor ristretta*, zu den Hinweisen auf die Liebesqual: *'l colpo mortal, lo strazio*, oder zu der wachsamen Gewissensanalyse: *secur, senza sospetto; onde i miei guai / nel comune dolor s'incominciaro*.¹³

Die Anrufung von Zuhörern, die aus eigener Erfahrung die Liebe kennen – wie wir sie im ersten Vers des Sonetts des Canzoniere finden – richtet sich an Leser, die die Liebesdichtung kennen und verstehen. Wenn wir diesem Hinweis folgen, können wir auch andere Aussagen dieses Sonetts in äquivalente oder oppositionelle Beziehungen mit Liebesgedichten von Properz, Ovid und Horaz bringen.

¹⁰ Vgl. die Hinweise bei Santagata (wie Anm. 6), 5-6. – Man beachte vor allem: Francisco Rico: Prólogos al "Canzoniere" (Rerum vulgarium fragmenta, I-III). In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. III, XVIII, 1988, 1071-104. Rico bezeichnet Petrarcas Imitation der lateinischen Vorgänger als "una operación cuidadosamente preparada y ejecutada", S. 1089. Ich verweise außerdem auf die eindringliche stilistische Analyse des ersten Sonetts von Alfred Noyer-Weidner: *Il Sonetto I*. In: Ders.: *Umgang mit Texten*. Band I. Vom Mittelalter bis zur Renaissance. Hg. v. Klaus W. Hempfer. Stuttgart 1986, 262-288.

¹¹ *Epistulae* I 1. Zitiert wird nach Horaz: *Sämtliche Werke*. Lateinisch und deutsch. Hg. v. Hans Färber. Darmstadt 1982.

¹² Petrarca: *Canzoniere* 2, v.1-4; 3, v.9-14.

¹³ Horaz: *Carm.* IV 1; Petrarca: *Canzoniere* 2, v.5, 7, 13; 3, v.7-8.

Verknüpfen wir die Vorstellungen der "jugendlichen Verirrung" oder "eitlen Hoffnung", der "Märchen", des "eitlen Tuns", der "Reue" und des "kurzen Traums" miteinander, erfassen wir eine bekannte Aussage des ganzen *Canzoniere*: Es wird vor den Gefahren der Liebe gewarnt, weil sie zu bitterer Enttäuschung für den Liebenden und zum Triumph der Leidenschaften über die Vernunft führt. Liebe erscheint als "Irrtum", den der Sprecher oder Erzähler des Gedichts¹⁴ eingesteht, den er aber nicht hat vermeiden können; er hat ihn auch nicht überwunden, weil er ja in den zahlreich folgenden "verstreuten Reimen" immer aufs neue Klang oder Ausdruck der Erinnerung im Selbstgespräch mit dem anderen Ich vergegenwärtigen wird.

Daß die Verirrung der Leidenschaft nicht geheilt werden kann, lehrt das Eingangsgedicht von Properz.¹⁵ Diese erste Elegie endet mit der Anrufung der "Freunde", ein Heilmittel für das "erkrankte Gemüt" – *non sani pectoris auxilia* – zu suchen. Auch die schärfsten Gegenmittel wie *ferrum saevos [...] et ignes* würde der Liebende erdulden, um seine Leiden abzutöten. Seine Reue soll demnach echt erscheinen: Weit fort "zu fernsten Völkern" möge man ihn schicken, da er von der sich unerbittlichen verweigernden Cynthia enttäuscht ist. Venus sendet ihm nur Qualen – die der unbefriedigten, auf sich selbst zurückgeworfenen Liebe:

*in me nostra Venus noctes exercet amaras,
et nullo vacuus tempore defit Amor. (v.33-34)*

Sämtliche Merkmale der einzigartigen und unerfüllbaren Liebe können wir aus dieser Elegie ablesen: Hoffen und Begehren; die widervernünftige Leidenschaft (*furor, amens*), die unmenschliche Grausamkeit der Geliebten (*hirsutas ille videre feras*); die fast tödliche Liebeswunde (*percussus vulnere*); die einmalige Aufrichtigkeit und Zuverlässigkeit des Liebenden (*in me tardus Amor non ullas cogitat artes*). Eine Aussage hat Petrarca allerdings außer Acht gelassen, um die Gewissensqual überzeugender erscheinen zu lassen. Neben der elegischen oder ungewöhnlichen Liebesbeziehung gibt es bei Properz auch die normale, die glücklich befriedigte; er empfiehlt also den Lesern und den Liebenden überhaupt, sich mit dieser zu begnügen:

*vos remanete, quibus facili deus annuit aure,
sitis et in tuto semper amores pares. (v.31-32)*

Der einmalig und deswegen unglücklich Liebende erbittet Mitgefühl und Nachsicht; er bestätigt hiermit, daß seine Umwelt ihn als nicht normal oder gar als lächerlich beurteilt; er ist in aller Munde: *Fabula* lautet das Stichwort für dieses Thema der Liebesdichtung; wir können

¹⁴ Zur Verwendung des Begriffs "Erzähler" für alle Texte siehe Klaus WEIMAR: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. München 1980, §§ 236-257, 270, 214; S. 131-137, 154, 115.

¹⁵ Properz: Gedichte. Lateinisch und deutsch von Rudolf Helm. Berlin ²1978, I 1. – Vgl. Niklas Holzberg: Die römische Liebeselegie. Eine Einführung. Darmstadt ²2001, 36-75.

es auch als "Kryptotheorie" bezeichnen – Horaz hat in seiner 11. Epode ein "Exempel" für diese "Kryptotheorie" gegeben.¹⁶ Im Gedicht ruft der Liebende: *heu me, per urbem – nam pudet tanti mali – / Fabula quanta fui* (v.7-8). Horaz läßt einen von widerstreitenden, unbefriedigten Gefühlen zerrissenen und deswegen lächerlich erscheinenden Liebenden auftreten, der die eine Liebeskrankheit – *languor* – nur durch eine neue Liebe – *alius amor* – wird heilen können. Diese und andere Gedichte von Horaz oder Ovid oder Propertius konnten anschauliche Muster für die unbezwingbaren Emotionen der Liebe und vor allem für den scheinbar authentischen Ausdruck der reflektierenden Selbsterfahrung vermitteln. Allerdings wird diese Selbsterfahrung gerade in der elften Epode des Horaz mit einem eher unseriösen Motiv verbunden, das die Liebesdichtung neben und nach Petrarca satirisch und insofern antipetrarkistisch eingesetzt hat: mit dem Geld. Der Liebhaber sollte nicht "redlich" schmachten und jammern, sondern "klingendes Gold" sprechen lassen!¹⁷

Die Allmacht der Liebe gilt selbstverständlich auch in der Liebesdichtung Petrarcas: *omnia vincit Amor, et nos cedamus amori*.¹⁸ Daraus folgt, daß, wo Amor herrscht, die Vernunft, die praktische und sittliche Entscheidungen trifft, außer Kraft gesetzt ist. "Irren Fußes" schwankt der Liebende zur "grausamen Schwelle" der schnöden Geliebten; "bittere Kränkung" – durch die Abweisung oder durch den Spott der anderen – vermag nicht, ihn von seinem Begehren abzulenken, das vermag allein die Wahl eines neuen Liebesobjektes.¹⁹

Das Schwanken der Gefühle zwischen Knaben und Mädchen, zwischen Liebe und Haß, wie es die antiken Vorgänger beschrieben haben, gestaltet Petrarca als Schwanken zwischen Verbotenem, auf das man nicht verzichten kann, und der Einsicht in die Flüchtigkeit oder das unwirklich Traumhafte des Begehrens überhaupt: *mi vergogno* reimt auf *breve sogno*! Eine solche bewußte Unterscheidung zwischen dem Diesseits und dem Jenseits, zwischen Irdischem und Himmlischem führte wohl auch zu der bekannten Zweiteilung des *Canzoniere* in die Gedichte auf die lebende und auf die ins Himmelreich entschwundene Laura. Bevor wir die neue Bedeutung der Idee des *errore* erläutern können, müssen wir jedoch noch ein weiteres Motiv des Verfallenseins an das Diesseits berücksichtigen: das Dichten über die Liebe. *Favola fui gran tempo*²⁰ hängt mit der selbstbewußten Aussage: *del vario stile in ch'io piango et ragiono* zusammen.

Propertius hat die unglückliche, weil erfolglose Liebe sowie den Spott, dem der Liebhaber

¹⁶ Die Begriffe bei Karl EIBL: *Kritisch-rationale Literaturwissenschaft. Grundlagen zur erklärenden Literaturgeschichte*. München 1976, 82-88.

¹⁷ Horaz: Epod. 11, v. 11-12.

¹⁸ Vergil: *Eclog. 10*, v. 69.– Zitiert nach Vergil: *Landleben. Catalepton. Bucolica. Georgica*. Hg. v. Johannes und Maria Götte. *Vergil-Viten*. Hg. v. Karl Bayer. Lateinisch und deutsch. Darmstadt 1987.

¹⁹ Horaz: Epod. 11, v.20, 22, 26.

²⁰ NOYER-WEIDNER (wie Anm. 10) hat an die biblische Tradition der Aussage erinnert: *eris perditus in proverbium ac fabulam omnibus populis*, Deuteron. XXVIII, 37.

in diesem Fall ausgesetzt ist, mit dem Lied über diese Liebe und dem entsprechenden Markterfolg zusammengebracht. Damit die Liebesgedichte nicht als erregend oder unanständig wahrgenommen werden, sollte der Dichter das edle Gefühl bevorzugen:

*"Tu loqueris, cum sis iam noto fabula libro
et tua sit toto "Cynthia" lecta foro?"
cui non his verbis aspergat tempora sudor?
Aut pudor ingenuus aut reticendus amor."²¹*

Den Widerspruch zwischen den edlen Gefühlen und der wie immer unziemlichen oder leichtfertigen Gattung der Liebesdichtung, also die ambivalente moralische Bewertung der "verstreuten Reime" lesen wir an den Reimworten *suono*, *ragiono* und *perdono* unseres Sonetts ab. Diese ambivalente Bewertung entspricht der traditionellen Unterscheidung zwischen der ernsten oder tragischen Dichtweise und der heiteren oder Liebesdichtung, zwischen *Minerva* und *Venus*, zwischen *Tragoedia* und *Elegeia*.²² Der "verschiedenartige Stil" bezeichnet nach Petrarca's Auffassung²³ die unbeständigen Stimmungen der Liebenden – *instabilis furor amantium* – und den selten von einem heiteren (*laetus*), häufiger von einem wehmütigen (*maestus*) Geist diktierten Stil.

Im Anschluß an Ovid machte Petrarca "Verblendung und Schmeichelei und Rasen"²⁴ auch zum Gegenstand seiner eigenen Liebesdichtung. Folgen wir den Leseanweisungen seines ersten Sonetts, so versteht er darunter den schönen verlockenden Klang, welcher den Liebenden, also den Lesern gefällt, wie er selbst sich daran "genährt", sprich: ergötzt hat. Er versteht darunter die ungewöhnliche, beschämende Herrschaft widersprüchlicher Leidenschaften – *speranze*, *dolore* – über die Vernunft. Petrarca rechtfertigt aber dieses Dichten weder damit, daß es sich um eine konventionelle literarische Gattung, die "Elegie", handelt, noch damit, daß, wo "Amor [...] herrscht"²⁵, ein temporärer Ausnahmezustand eingetreten ist, ähnlich einem Bacchanal, ähnlich dem Triumphzug Caesars.²⁶ Petrarca nimmt

²¹ Properz: Eleg. II 24, v. 1-4.

²² Ovid: Amor. I 1, v. 7-8; III 1, v. 7-12. Zitiert nach Publius Ovidius Naso: Liebesgedichte. Amores. Lateinisch und deutsch v. Walter Marg und Richard Harder. Darmstadt ⁶1984.

²³ Santagata nennt und zitiert in seinem Kommentar zu Petrarca: Canzoniere I (wie Anm. 6), 9, Petrarca, Fam. I 1, 19; Sen. XIII 11; Var. 9, 58-61. – NOYER-WEIDNER (wie Anm. 10), 276 u. 276-282, bezeichnet das Sonett stilistisch als "un insieme consciamente intricato" und hebt den gehobenen "ciceronianischen" Stil in den Quartetten gegenüber dem christlich demütigen *sermo humilior* in den Terzetten hervor; Petrarca habe den letzteren aus den Confessiones des Augustinus gelernt.

²⁴ Ovid: Amor. I 2, v. 35.

²⁵ Ovid: Amor. I 1, v. 26.

²⁶ Ovid: Amor. I 2, v. 23-52. – Petrarca hat eine quasi religiöse Legitimation nicht vergessen, denn er fügt die Erzählung über die "erste Liebe" Apolls und die Weihe des Lorbeers (Ovid: Metam. I, v. 452-567) in seine Gedichtsammlung ein (Canzoniere 5, 6). Er ersetzt allerdings den Ruhm des Feldherrn durch den

Blanditiae, *Error* und *Furor* nicht als natürliche Kräfte, die gegebenenfalls über "Menschen und Götter" siegen.²⁷

Der liebeskranke Ich-Erzähler unseres Sonetts schämt sich für sich und über sich selbst und erhofft doch Verständnis, Mitleid oder Verzeihung für die Publikation seiner "ersten, jugendlichen Verirrung". Dieses ausgeklügelte Konzept der petrarkischen Dichtung möchte ich erklären, indem ich die *Confessiones* des Augustinus zu Rate ziehe – das Lieblingsbuch Petrarcas, das ihn auf allen Reisen begleitet hat.²⁸ So möchte ich die folgende Hypothese belegen: Petrarca legitimiert seine Dichtung als individuelles Gedankenspiel oder Kopftheater; würde dieses als Tragödie oder Komödie aufgeführt werden, so nähmen die Zuschauer Anstoß und Schaden.

In dem Dialog *De secretu conflictu curarum mearum*, dessen Ausarbeitung zeitlich parallel mit der Ausarbeitung der *Rerum vulgarium fragmenta* erfolgte, gesteht Petrarca seinem Gesprächspartner Augustinus, der wie auch die Schiedsrichterin *Veritas* eine tagtraumartige Projektion seiner selbst ist, daß er sich seiner "Unwissenheit und seiner Verwirrungen" bewußt sei, insofern er seine "Hoffnung" auf Gott und den "sicheren Hafen" des ewigen Heils gerichtet habe; andererseits beharrt Francesco dem erfundenen Kirchenvater gegenüber aber darauf, daß *Amor et gloria* keine "Ketten", sondern vielmehr die "leuchtenden Ideen" (*speciosissimae curae*), die "edlen Empfindungen" (*nobilissimi affectus*) sind, denen er auf gar keinen Fall – *Perdis operam [!]* – entsagen werde.²⁹ Petrarca nimmt die Spanne des irdischen Lebenswegs in Anspruch – und er fühlt sich hierin durch Augustinus bestätigt –, um dank des Selbstgesprächs in Gegenwart der *Virgo Veritas* seines eigenen Strebens, der Grenzen und Gefahren desselben und damit seiner selbst gewiß zu werden. Das Ziel des Selbstgesprächs ist also die Erkenntnis eines individuellen Lebenssinns: die Gewißheit dieser Erkenntnis wird mit Hilfe der Textlektüre exemplarischer Autoren gewonnen:

*Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recolligam, moraborque mecum sedulo.*³⁰

Die Sammlung und Publikation "verstreuter Fragmente" oder "verstreuter Reime" dient der Selbstvergewisserung des Autors und auch des Lesers. Petrarca "verstand antikisierend die

Dichterruhm. Vgl. P. B.: Apoll und Daphne bei Petrarca, Quevedo, Nerval und Anne Sexton. Variationen der Kryptotheorie im Rahmen eines Exempels. In: Expedition nach der Wahrheit. Poems, Essays, and Papers in Honour of Theo Stemmler. Hg. v. Stefan Horlacher und Marion Islinger. Heidelberg 1996, 265-280.

²⁷ Ovid: Amor. I 2, v. 37.

²⁸ Petrarca: Sen. XV, 7. Zitiert nach Francesco Petrarca: Prose. Hg. v. G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi. Mailand 1955, 1132-3. Die *Confessiones* enthielten *non alienam sed propriam mee peregrinationis historiam*, schreibt Petrarca in *Secretum*; Prose, 42.

²⁹ Petrarca: *Secretum*; Prose, 42, 68, 132, 134; vgl. 144, 146.

³⁰ Petrarca: *Secretum*; Prose, 214.

Ethik als Selbstverwirklichung".³¹ Petrarca legitimiert seine Liebesdichtung demnach moralphilosophisch: Die "jugendliche Verirrung" ist ein notwendiger Bestandteil der Selbsterfahrung und Selbstreflexion. Petrarca wollte auch die sinnliche nicht von der übersinnlichen Liebe trennen, weil nämlich die sinnliche Erscheinung die Schönheit der übersinnlichen Wahrheit vermittelt. Er hält explizit an Ovids Aussage fest: *animum cum corpore amavi*³² und würde auch unter der Tortur nicht zugeben, daß diese Liebe ihn in "großes Unglück" gestürzt hätte.³³ Diese Idee steht in deutlichem Gegensatz zur Lehre des Augustinus, daß die "Nebeldünste" der "Fleischeslust" den "heiter ruhigen Glanz der Liebe" verfinstern; daß die um ihrer selbst willen zu liebende Schönheit nicht für das Auge des Fleisches, sondern nur im Innersten wahrnehmbar sei.³⁴

Warum aber sollten wir Petrarca zufolge sein oder das Dichten überhaupt als "eitles Tun", als "kurzen Traum" beurteilen? Der Dichter des *Canzoniere* ist einerseits von den Einwänden ausgegangen, die Augustinus gegen die Dichtung erhoben hat; er hat sich andererseits das Dichten als ein Verfahren der Selbsterkenntnis – *l' conoscer chiaramente* – zunutze gemacht.

In den *Confessiones* verurteilt Augustinus die "Künste des Wortes" und den "trügerischen Reichtum", den sie den Menschen vermitteln.³⁵ Irrfahrten und emotionale Irrungen des Aeneas ließen den Knaben die eigenen "Irrungen" vergessen; wenn er den Liebestod der Dido beweinte, so vergaß er darüber die eigene Gottesferne.³⁶ Er liebte nicht Gott, sondern buhlte mit dem "Gefabel der Dichtung" (*poetica illa figmenta*), mit diesem "köstlichen Schauspiel des leeren Scheins" (*dulcissimum spectaculum vanitatis*). Auch Homers kunstvolles "Gefabel" ist "nichtig auf die süßeste Weise" und war dem Knaben "bitter", weil er unter strengem Drill das Griechische erlernen mußte.³⁷ Rhetorik und Poetik, ihre Regeln und deren Anwendung sind "Eitelkeiten"; poetische Erzählungen der "Liebesgenüsse" (*libidines*) und leidenschaftliche Affekte sind sündhaft, weil sie von der Befolgung der "ewigen Regeln unvergänglichen Heils" ablenken.³⁸ Insbesondere theatralische Darstellungen – *spectacula theatrica* – erscheinen Augustinus als "Irrsinn zum Erbarmen" (*miserabilis insania*); sie erregen die Leidenschaften gerade bei denjenigen, die an ihnen

³¹ FLASCH, Das philosophische Denken im Mittelalter, 503.

³² Petrarca: *Secretum*; Prose, 148. Ovid: *Amor.* I 10, v. 13.

³³ Petrarca: *Secretum*; Prose, 148-151.

³⁴ Augustinus: *Confessiones*. Bekenntnisse. Lateinisch und deutsch. Hg. v. Joseph Bernhart, München²1960; II 2, 2, S. 67; VI 16, 26, S. 296.

³⁵ Augustinus: *Confessiones*, I 9, 14, S. 33.

³⁶ Augustinus: *Confessiones*, I 13, 20, S. 44.

³⁷ Augustinus: *Confessiones*, I 13, 22; 14, 23; S. 46-47.

³⁸ Augustinus: *Confessiones*, I 18, 28-29, S. 56-57.

erkrankt sind.³⁹ Das erdichtete Leben auf der Bühne lädt nicht zum "Mitleid" ein, sondern zum Nachempfinden des Schmerzes; in dieser "Liebe zum Schmerz" (*amores dolorum*) liegt das Vergnügen.⁴⁰ Streng genommen lehnt Augustinus hiermit Ziel und Form der Tragödie, die Katharsis des Aristoteles⁴¹, ab, weil christliche *misericordia* nicht "Lust am Schmerz" ist, sondern Erbarmen mit der sündhaften Verblendung des anderen – *vero magis miseror gaudentem in flagitio*.⁴² Die "Lust am Schmerz", die Empathie⁴³ bezeichnet Augustinus als ein "übelwollendes Wohlwollen" (*malivola benivolentia*); man wünsche sich Unglückliche, um Mitleid mit ihnen zu empfinden.⁴⁴ Der tragische Dichter schafft demnach Figuren und Handlungen, damit wir Vergnügen an ihrem Unglück empfinden. Den gefährlichen Reiz, den künstlerische Darstellungen oder Schaustellungen ausüben, belegt Augustinus mit einer Anekdote: Trotz seines Abscheus vor den Gladiatorenspielen geriet sein Freund Alypius nach einem ungewollten, leichtfertigen Blick auf das Geschehen in der Arena in einen Blutrausch: "und letzte sich an der Untat dieses Kampfes und berauschte sich in blutsüchtiger Wollust"⁴⁵. Mit einer dramatischen Allegorie hat Augustinus geschildert, wie hörbare, anschauliche und nachfühlbare Kunstdarbietungen, diese "alten Freundinnen" und *nugae nugarum et vanitates vanitatum* beharrlich am Gewand der Sinne – *vestem meam carneam* – zupfen sowie schändlichen Schmutz suggerieren; sie vertrauen anscheinend darauf, daß sie unentbehrlich sind, und die "Gewohnheit" fragt spöttisch: *Putasne sine istis poteris?*⁴⁶ Die Allegorie enthält auch Konzept und Pointe des ersten Gedichts des *Canzoniere*: Nähe und Distanz zu den Neigungen des früheren Ich; die Unmöglichkeit, auf Hoffen und Schmerz, auf die Irrungen des diesseitigen Menschenlebens, zu verzichten; die Einsicht, daß die Seele den Erinnerungen an die Sinneswahrnehmungen zeitlebens verbunden ist, obwohl diese nicht das Wahre sein dürfen.

Petrarca hat allerdings die Liebe, den Inhalt seiner Gedichtsammlung im *vulgare*, vehement gegen den Vorwurf des Schändlichen und Schmutzigen, der *libidines*, verteidigt. Dem Einwand, daß die moralische Fragwürdigkeit des Dichtens in der bezaubernden sprachlichen oder gar szenischen Repräsentation, in der Scheinhaftigkeit liegt, kommt er zuvor, indem er die "Irrfahrten" des Aeneas und die Leiden der Dido als subjektive

³⁹ Augustinus: Confessiones, III 2, 2, S. 99.

⁴⁰ Augustinus: Confessiones, III 2, 1, S. 99.

⁴¹ Aristote: La Poétique. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris 1980; S. 176-183, Kommentar zu Kapit. 6, 1449^b24-28.

⁴² Augustinus: Confessiones, III 2, 3, S. 100-101.

⁴³ Hans KREITLER / Shulamith KREITLER: Psychologie der Kunst. Übers. aus d. Engl. v. Chaim und Regina Krzepicki. Stuttgart u. a. 1980, 251-257.

⁴⁴ Augustinus: Confessiones, III 2, 3, S. 100-101.

⁴⁵ Augustinus: Confessiones, VI 8, 13, S. 270-273.

⁴⁶ Augustinus: Confessiones, VIII 11, 26, S. 410-411.

Phantasien oder Tagträume, als *sparsa anime fragmenta*⁴⁷ gestaltet; indem der Autor die Verantwortung für sein Erzähler-Ich übernimmt. Beide sind den Verlockungen der Sinnlichkeit nicht weniger ausgesetzt als der Kirchenvater; beide empfinden keine geringere Reue als der Autor der *Bekenntnisse*. Petrarca dichtet Bekenntnisse und unterläuft damit den Vorwurf, daß er eitle Torheiten verfaßt habe oder gar hätte aufführen lassen; daß er die Leser mit einem "Kleid des Irrtums" (*tegmentum erroris*) beeindrucken oder mit "Vorgetäuschem" (*figmenta*) verführen wollte.⁴⁸ Indem Petrarca's Erzähler-Ich mit sich über seine "Irrfahrten" spricht, unterstellt es dem erfahrenen Leser, daß dieser sich nicht an seinem Schmerz erfreut, sondern als guter Christ Erbarmen mit einem anderen hat, der zwar selbstgefällig war, aber vergangene Torheiten eingesteht. Mit der Bekenntnis-Dichtung umgeht Petrarca das Gebot der Weltentsagung oder Enthaltensamkeit.⁴⁹

Bei Cicero konnte er allerdings leicht eine Rechtfertigung finden, um die Diesseitigkeit seines Begehrens zu analysieren, die mit den Reimworten *core, errore, dolore, amore* angedeutet wird. Cicero zufolge leitet die "Freude am Sehen und Hören" den Geist des Menschen zu neuen Erkenntnissen. Verspürt er eine besondere Neigung zum Vergnügen, *ad voluptates*, so wird er sein Begehren aus Anstand verbergen, sofern er mehr als ein Tier sein will, was manchen Menschen nicht gelingt.⁵⁰ Petrarca orientiert sich nicht an der christlichen *continentia*, sondern an Ciceros "Mäßigung", der *temperantia* oder *modestia*. Er schämt sich seiner Liebesdichtung auch, weil sie nicht immer den strengen Maßstäben des "Schicklichen", *decorum* oder *onestum*, entspricht, dessen absoluten Mangel er besonders bei Ovid streng tadelte.⁵¹

Das Paradox: "lieben, ohne etwas zu erreichen" bezeichnet eine "künstlerische Kontemplation"⁵²; deren Gegenstand ist der subjektive Konflikt zwischen der Heilssuche und

⁴⁷ Petrarca: *Secretum*; Prose, 214. Vgl. Augustinus: *Confessiones*, I 13, 20-21, S. 42-45.

⁴⁸ Augustinus: *Confessiones*, I 13, 22, S. 44-46.

⁴⁹ Augustinus: *Confessiones*, X 29, 40, S. 550: *Imperas nobis continentiam*.

⁵⁰ Marcus Tullius Cicero: *De officiis*. Vom pflichtgemäßen Handeln. Lateinisch und deutsch. Hg. v. Heinz Gunermann. Stuttgart 1992; I 105, S. 92-93.

⁵¹ Vgl. Cicero: *De officiis*, I 93, S. 82-83. Petrarca: *De vita solitaria*; Prose, S. 532: *Ille michi quidem magni vir ingenii videtur, sed lascivi et lubrici prorsus mulierosi animi fuisse, quem conventus feminei delectant usque adeo, ut in illis felicitatis sue apicem summamque reponeret*. – Das Urteil bestätigt, daß Ovid – etwa in *Amor. I 5* – ein Meister der sinnlich erregenden Präsentation gewesen ist; hierzu Carolin Fischer: *Gärten der Lust. Eine Geschichte erregender Lektüren*. Stuttgart 1997, 76-81. Aus der besonderen Perspektive der erotischen Dichtung ist Ronsards Halbvers *aimer sans avoir rien* wie folgt zu kommentieren: "Petrarca nun problematisiert sogar das Begehren als solches und nicht mehr nur dessen Umsetzung wie die Trobadors. Sein Dilemma besteht nicht mehr darin, daß ihm die Vereinigung mit Laura verwehrt bleibt, sondern daß er sich überhaupt nach ihr sehnt." (Ebd., 125)

⁵² Verächtlich verwendete Francesco DE SANCTIS den Vorwurf: *è contemplazione d'artista* gegen Petrarca

zahlreichen bedeutsamen, wenn auch nur menschlichen Aufgaben. Petrarca ging hierbei von einem unüberwindlich erscheinenden Widerspruch zwischen der körperlichen und der geistigen Liebe aus.⁵³ Ronsard allerdings und mit ihm die petrarkistischen oder antipetrarkistischen Liebesdichter des 16. Jahrhunderts hatten leicht spotten, weil sie auf die Eroslehre Marsilio Ficinos, die 1496 zum ersten Mal gedruckt wurde, zurückgreifen konnten. Es sei nur auf eine der Überlegungen Ficinos hingewiesen, kraft derer der Gegensatz von Körper und Geist auflösbar erscheinen mußte. Der Mensch wird zu drei Lebensarten oder Gemütsbewegungen (*amores, affectus, demones*) geboren oder erzogen: zur kontemplativen, aktiven und wollüstigen. Mit der ersten Lebensart gehen wir von der körperlichen Anschauung zur Betrachtung der übersinnlichen oder geistigen Form über (*amor divinus*); mit der Wollust sinken wir vom Schauen zum Berühren herab (*amor ferinus*); mit der "Liebe des Tätigen" (*amor humanus*) halten wir uns im "gleichen Abstand" zwischen der göttlichen und der tierischen Liebe.⁵⁴

Ohne die künstlerische, mehr oder weniger wahrscheinliche Darstellung des Schönen, ohne das törichte "Gefabel" ist das Edle, Reine, Heilige also gar nicht wahrzunehmen. Der Dichter konnte das schlechte Gewissen ablegen, daß er als *nequissimus [...] servus* seine Fähigkeiten an *meretrices cupiditates* verschwendete.⁵⁵ Selbstverständlich verlangte man auch und vor allem in der höfischen Gesellschaft von einem Dichter, daß er dem *decorum* folgte, nämlich seine Dame nicht bloßstellte. Vielleicht wollte Ronsard darüber hinaus noch zu verstehen geben, daß das Schickliche leichter in der Literatur als im praktischen Handeln verwirklicht wird. Diese und weitere Vermutungen gehören jedoch in eine Untersuchung über die Fortwirkung der Werke Petrarca – in einen Bereich, in dem Fritz Wagner, dem die vorausgegangenen Zeilen gewidmet sind, kundiger ist als ihr Verfasser.

(Jahrbuch für Internationale Germanistik, Jahrgang 34, H. 2, 2002, S. 303-314.)

Dichtung, deren paradoxe Selbsterfahrung er durchaus spürte: *poesia di un'anima debole e tenera, che si effonde malinconicamente in dolci lamenti e fantasticare: l'uome svanisce nell'artista*. Storia della letteratura italiana. Hg. v. Giorgio Luti und Giuliano Innamorati. Florenz 1960, 252.

⁵³ Petrarca: *Secretum*; Prose, 142-151, 214. – Joachim KÜPPER bemerkt in seiner eindringlichen theologische- und philosophiegeschichtlichen Analyse des *Secretum*: "'Augustin' [d.i. der Gesprächspartner in Petrarca's Dialog; P.B.] verteidigt den alten hierarchischen Monismus; alles irdische Trachten muß so beschaffen sein, daß es auf das höchste Ziel ausgerichtet ist. Franciscus entwirft den rinascimentalen Gedanken der Pluralität. Das Irdische und das Jenseitige sind zwei unabhängige ordnungsetzende Systeme, die beide gleichermaßen ihre Berechtigung und vor allem ihren je spezifischen Geltungsbereich haben." Das Schweigen der Veritas. Zur Kontingenz von Pluralisierungsprozessen in der Frührenaissance (Francesco Petrarca, *Secretum*). In: *Poetica*, XXIII, 1991, 425-475, hier: 447 Anm. 75. Vgl. Petrarca: *Secretum*, 198, 214.

⁵⁴ Marsilio Ficino: Über die Liebe oder Platons Gastmahl. Übersetzt von Karl Paul Hasse. Hg. v. Paul Richard Blum. Lateinisch-Deutsch. Hamburg ²1984; VI 8, S. 216-221.

⁵⁵ Augustinus: *Confessiones*, VI 16, 30, S. 184.