

Peter Brockmeier

Imitatio und Ingenium in der Lyrik

Quellen und Variationen von Petrarca's Sonett

„Passa la nave mia colma d'oblio“.

Walter Naumann zum 3. November 1990

Sprichwörtlich ist die Ansicht verbreitet, daß Dichter geboren, Redner ausgebildet werden: "Nascimur poetae, finis oratores." [1] Nicht immer haben die Dichter selbst diese Ansicht in dieser einfachen Form geteilt. Francesco Petrarca hat zwischen 1346 und 1366 an einem Werk gearbeitet, in dem er die Lebensform der Mönche auf die Lebensweise eines Humanisten übertrug; in dieser "vita solitaria" seien vollkommene Freiheit und gelassenes Vergnügen, "plena libertas" und "securum gaudium", zu finden; dieser Lebenszustand sei der moralischen Meditation und dem Dichten angemessen. [2] Im ersten Buch der Schrift "De vita solitaria" geht der Autor darauf ein, wo die Dichter und die Philosophen, im Unterschied zu den Rednern, wohl am besten ihrer Beschäftigung nachgingen - ob im stillen Kämmerlein oder im Schutz eines Felsen oder im Schatten einer Pinie. Das Ziel ihrer Beschäftigung sei nicht die Fülle der Einfälle oder Vorstellungen, sondern die Eindringlichkeit und der Scharfsinn der Ideen: "quibus [den Dichtern] acuta potius et arguta quam multa conquirere mens est". [3] Sie benötigen für diesen Schaffensprozeß keine umfangreiche Literatur, denn sie haben sie bereits vorher studiert; nun lesen und schreiben sie im Geiste; nach der Lektüre kommt ihre Inspiration, ihre Phantasie in Schwung:

"Non multorum evolutione voluminum est opus: illis iam ante perlectis, in animo legunt, sepe etiam in animo scribunt; lectione preterita sed presenti ingenio se se attolunt. Nempe supra humanum modum rapiantur oportet si supra hominem loqui volunt: id sane locis apertissimis expeditius fieri interdum et alacrius animadverti." [4]

Das ist eine suggestive Darstellung, wie der Dichter die literarische Tradition, aus der er selbstverständlich seine sprachliche Fertigkeit und sein Wissen bezieht, weiterführt, wie er die "imitatio" mit dem "impetum ingenii" verbindet.

Petrarca wie manchem seiner Vorgänger oder Nachfolger bis auf unsere Tage war die Vorstellung nicht fremd, daß der Dichter wie der Redner in gewissem Sinn einer Ausbildung bedarf und daß beide mehr hervorbringen sollten als die Wiederholung des Bekannten, des Gelernten - daß die Nachahmung der Vorbilder nicht genüge.

"Nichts aber wächst, wo man nur nachahmt", "nihil autem crescit sola imitatione" - diesem markanten Satz des bedeutenden Lehrmeisters der neueren Literaturen, des Marcus Fabius Quintilianus, hat Petrarca zugestimmt. [5] Im zweiten Kapitel des X. Buches der "Institutio oratoria" hat Quintilian die

Entwicklung der Künste als ein Zusammenspiel zwischen Nachahmung und Wettstreit mit den Vorgängern beschrieben, bei dem die eigene "Natur und echte Kraft" ("natura et vera vis") den Ausschlag gebe. [6] Petrarca's Aussagen über das Verhältnis zwischen "imitatio" und "ingenium" möchte ich noch etwas ausführlicher vorstellen [7], weil sie uns dazu ermutigen können, seine eigenen Gedichte als inspirierte und kunstfertige Auseinandersetzung mit sprachlichen und metaphorischen Vorgaben zu verstehen - etwas zugespitzt gesprochen: als eine geistreiche und durch ihre vielfachen Aspekte faszinierende literarische Collage.

Zugleich können wir mit der Legitimation der Dichtung durch Petrarca auch das Verständnis seiner Nachwirkung, der Nachahmung des "Canzoniere" erleichtern. Nachahmung begründet einen nicht unwichtigen Zusammenhang der Dichtungsgeschichte. Die Besonderheit mancher Nachfolger Petrarca's, die man etwa dem übel beleumundeten Petrarkismus zuschlägt, ihre wie immer gesuchten phonetischen, syntaktischen und metaphorischen Konstruktionen werden wir unter diesem Aspekt verständnisvoller beschreiben und gerechter beurteilen können. Ich gehe grundsätzlich davon aus, daß der "plaisir du texte" (Roland Barthes), die ästhetische Wahrnehmung desselben, durch eine wie immer unvollständige Beschreibung seiner imitierten wie erfundenen Bestandteile erst nachvollziehbar und mitteilbar wird.

Petrarca's poetologische Vorstellungen bestätigen kaum die Annahme, daß seine Gedichte der unmittelbare Ausdruck einer subjektiven Stimmung der "süßen Müdigkeit", also einer "schwachen Seele" seien. [8] Nach Petrarca ist es die Aufgabe des Dichters, "die Wahrheit menschlicher oder natürlicher Dinge" im Schmuck künstlerischer "Farben", unter "dem Schleier schöner Erfindung zu verbergen"; schiebe man den Schleier beiseite, so leuchte die Wahrheit auf; die Suche nach dieser Wahrheit mache um so mehr Freude, je schwieriger sie sei. [9]

In einem seiner Briefe an Giovanni Boccaccio schildert Petrarca, welche Ratschläge er einem dichterisch begabten jungen Schüler des Humanisten Donato degli Albanzani (1326-1411) gegeben hat. Ziel einer solchen Dichterausbildung sei es, "Vieles", also umfangreiches Wissen, zu etwas Eigenem und Originellem zu verschmelzen; die Nachahmung sollte nicht vermieden, sondern verborgen werden; statt des Gleichen sollte das Neue, etwas anderes und Besseres entstehen. Um dieses Konzept einer Renaissance, einer Geburt des Neuen aus dem Überlieferten, zu rechtfertigen, verweist Petrarca auf eine Stelle des Horaz, wo an die Entwicklung der lateinischen aus der griechischen Literatur erinnert wird. [10] Das Neue sei mit dem Alten nicht identisch wie das Abbild mit seinem Modell; das Neue gleiche dem Alten wie der Sohn dem Vater. Im Unterschied zu einer Nachahmung, die nur Identisches schaffe und deswegen lächerlich, äffisch wirke [11], übe die Nachahmung, die das Neue schaffe, eine geheimnisvolle Anziehungskraft aus: Sie beruhe ja nicht auf der Übernahme der Worte, sondern auf der Verwendung des "fremden Ingenium" auf der anderen Tönung. Diese Ähnlichkeit könne eher gespürt oder wahrgenommen ("intellegi") als ausgesprochen ("dici") werden; sie liege nicht offen zutage; sie

könne aber mit einer geheimen geistigen Suche ("tacita mentis indagine") erfaßt werden. Nicht ohne Koketterie erzählt Petrarca ein Beispiel dafür, daß die schülerhafte oder wörtliche Imitatio auch ihm selber wider seinen Willen passiert sei. [12]

Ich erkenne in Petrarcas Ausführungen literaturgeschichtliche und philologische Fragestellungen, wie sie bis heute angewandt werden. Auch die Genieästhetik braucht uns nicht unbedingt aus der Fassung zu bringen. Sie hat auf den Zusammenhang zwischen der literarischen Tradition - dem Angebot für die Imitatio - und dem Naturgenie nicht verzichtet. Kant hat vielleicht in erster Linie Petrarcas moralische Ehrfurcht vor den exempla classica aufgegeben; er unterscheidet "Nachmachung" und "Nachahmung" und erklärt den Zusammenhang der "Naturgabe der Kunst" mit der Nachahmung wie folgt:

"Die Ideen des Künstlers erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemütskräfte versehen hat. [...] Das Genie kann nur reichen S t o f f zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die F o r m erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urteilskraft bestehen kann." [13]

Im folgenden versuche ich also, die Ideen auszusprechen, die in dem Sonett "Passa la nave mia colma d'oblio" (Canzoniere 189) von fremden Geistern angeregt wurden und aus einer produktiven Auseinandersetzung zwischen dem Lehrling und seinen Meistern hervorgegangen sind.

Passa la nave mia colma d'oblio
Per aspro mare, a mezza notte, il verno
In fra Scilla e Cariddi; et al govemo
Siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.

A ciascun remo un penser pronto e rio,
Che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno;
La vela rompe un venta, umido, eterno,
Di sospir, di speranze e di desio.

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
Bagna e rallenta le già stanche sarte,
Che son d'error con ignoranzia attorto.

Celansi i duo miei dolci usati segni;
Morta fra l'onde è la ragion e l'arte:
Tal ch' i 'ncomincio a disperar del porto.

Es fährt mein Schiff beladen mit Vergessen,
auf rauhem Meer, mitten in der Nacht, zur Winterzeit,
zwischen Scylla und Charybdis. Und am Steuer

sitzt mein Gebieter, nein viel mehr mein Feind.

An jedem Ruder ein schneller und schlechter Gedanke,
der Sturm und Tod zu verhöhnen scheint.
Die Segel zerreißt ein feuchter und immerdauernder Wind
aus Seufzern, Hoffnungen und Verlangen.

Regen aus Tränen und Nebel aus Verachtung
näßt und behindert die schon müden Taue,
- aus Irrtum umwoben mit Unwissenheit sind diese.

Es verbergen sich meine zwei süßen gewohnten Zeichen.
Untergegangen in den Wellen ist die Vernunft und die Kunst,
so daß ich beginne, nicht mehr an Hafen und Heil zu glauben.

(dt. L. Keller)

Schon bei der Lektüre übt das Sonett eine besondere Faszination aus, weil es für die lautliche und syntaktische Gestaltung einige Verfahren verwendet, die wir aus der Verslehre und aus der Rhetorik kennen: Assonanzen, Konsonanzen, Alliterationen; das Hyperbaton (v.7/8,11); die mixtura verborum nach dem Rappportschema (v.7/8, 9/10); die Inversio (v.5,7, 12); die Klammerbildung oder das Zeugma (v.4,13). [14] Vielleicht wird durch die zahlreichen lautlichen Parallelismen auch eine gewisse resignative Stimmung hervorgerufen oder verstärkt. Im semantischen Bereich fällt uns die kunstvolle Verflechtung zweier ko-präsentierender Vorstellungen auf, die etwa im Sinn einer "metaphore filee" [15] miteinander verknüpft werden: Das Schiff - "mein Schiff" - ist in dunkler Nacht einem Sturm ausgesetzt und gerät in Gefahr, den Wegweiser und damit den sicheren Hafen zu verfehlen; hiermit verbunden sind die Bereiche der Affekte (Liebe, Begehren, Hoffnung, Verzweiflung) und der Ratio, die unter den Aspekten der Selbstaufgabe, des Sündenbewußtseins, des Irrtums oder des Todes dargestellt werden. Beide Vorstellungen werden mit einer gewissen Konsequenz als bildspendender (oder "vehicle") und bildempfangender Teil (oder "tenor") entwickelt. [16] Die referentielle Funktion und die Überschneidung der beiden Bereiche werden folgerichtig durchgehalten: die Fahrt im Sturm, der Kampf der Ruderer, die zerrissenen Segel und die schlaffen Taue, Leuchtzeichen, Hafen; die Darstellung der Gefühle und Gedanken spitzt sich auf den Gegensatz von Verzweiflung und Ruhe (Frieden, Erlösung) zu. Das zweite Terzett präsentiert im Reim die Synthese beider Reihen: "segni", "ragione et l'arte", "porto".

Wir wissen aus unserer Leseerfahrung, daß die Wirkung einer wie immer entfalteten Metapher nicht darauf beruht, daß der eine Bereich an die Stelle des anderen gesetzt wird, daß wir einer Vorstellung eine andere substituieren, sondern daß die Bedeutung einer Metapher der Ko-präsenz der beiden Vorstellungen entspringt - indem unter Umständen gewisse Details der beiden Bedeutungsbereiche

eliminiert werden. Diese neue "virtuelle Referenz", diese Sinn-Innovation beruht gerade darauf, daß die Ähnlichkeiten der beiden Vorstellungen wahrgenommen werden. [17] Betrachten wir die "erste Strophe unseres Sonetts, so läßt sich daraus das Nebeneinander der Schifffahrt auf stürmischer See und der Liebe - "Il signore [...] mio" - entnehmen. Petrarca hat nun diese beiden geläufigen Vorstellungen der Ausfahrt auf das Meer des Lebens oder der Leidenschaften sowie der Liebe als Streben nach der himmlischen Seligkeit - "concupiscentia summae felicitatis", "virtutis desiderium" - ~ als sinnliches Begehren irdischer Güter - "que optantur in vita" - [18] mit Hilfe erkennbarer Vorgaben der lateinischen Dichtung und der christlichen Morallehre, insbesondere des Augustinus, so miteinander verknüpft, daß wir, berücksichtigen wir diese Zitate, die "neue semantische Relevanz", die "virtuelle Referenz" entschlüsseln können. [19]

Wir wollen zunächst der Verwendung der lateinischen Dichtung nachgehen. In einem fiktiven Dialog mit Augustinus, den man als eine Art Lebensbeichte verstehen kann, beschwört Petrarca einmal Vergil als "famosissimus ille magister maris", als "hochberühmten Steuermann". [20] Gehen wir dem Hinweis nach, so finden wir, daß im ersten Buch der "Aeneis" die Flotte des Troers Aeneas von einem wütenden Sturm, den Juno befohlen hat, heimgesucht wird; durch Neptuns Eingreifen werden aber sieben Schiffe an die Küste Libyens geführt, wo Aeneas der Königin von Karthago, Dido, begegnet und damit eine der exemplarischen Liebesgeschichten der Weltliteratur beginnt, die für Dido unglücklich endet: "inprobe Amor quid non mortalia pectora cogis" ("Liebesdämon! Wozu treibst du nicht sterbliche Herzen!") - so kommentierte Vergil dieses Ereignis [21] und gab damit ein Stichwort für die allesbeherrschende, aber unheilvolle Leidenschaft, für den "signore" und den "nimico mio". Auch Vergils Sturm selbst konnte einige suggestive Elemente anbieten: Auf "ponto nox incubat atra" ("Nacht fällt schwarz auf die Wogen") verweist Petrarca "mezza notte"; die "Winterzeit" im Sonett erschien bei Vergil als "emissamque hiemem sensit Neptunus"; die Vorbilder für die Zeilen "La vela rompe un vento, umido..." und "Pioggia ... nebbia ... Bagna e rallenta" finden wir als: "stürzt knirschender Wirbel von Norden / hart ins Segel und türmt die Fluten empor zu den Sternen. / Ruder zerkrachen... ein Berg von Wasser prasselt darüber", "sie lassen durchs Leck im Gefüge der Bordwand / alle den Feind, das Seewasser, ein...". Mit Hilfe der Erzählung des Aeneas im dritten Buch des Vergilschen Epos können wir auch die Anspielung auf die heimtückische Meerenge von Messina - "In fra Scilla e Cariddi" - schaudernd nachvollziehen. [22] Aber Petrarca's Kunstfertigkeit beschränkte sich nicht darauf, nur die äußere Szenerie eines Liebesturmes, sozusagen den Signifikanten zu verwenden. Das Schiff - im Sinn des Sprechers oder des Liebenden - inmitten des "wütenden Meeres" der Leidenschaften wird von ihm wie von seinen unmittelbaren Vorgängern, den Trobadors, als ein bereits geschliffener Stein, als ein Signifikat, eingesetzt. Die metaphorische Verknüpfung haben die thematisch und psychologisch anregenden Gedichte Ovids vermittelt. In den "Amores" etwa schildert der Sprecher, wie er an die naturhafte Gewalt der

Leidenschaft ausgeliefert ist, die ihm ebenso verlockend, mächtig, wie feindselig erscheint - denken wir an den Gegensatz "desio" - "rio", "signore" - "nimico mio" im Sonett:

"Odi nec possum cupiens non esse, quod odi:
Heu! quam, quae studeas ponere, ferre grave est!
Nam desunt vires ad me mihi iusque regendum;
Auferor ut rapida concita puppis aqua."
("Es widersteht mir und doch - ich muß, was ich hasse, begehren.
Ach, wie drückt, was du gern weggetan, doppelt so schwer.
Denn mir fehlen Gewalt und Kratt, mich selber zu lenken,
Treibe dahin wie ein Kiel mitten im wütenden Meer.") [23]

Der Abschied an den "turpis amor" ist mit den Worten des betrogenen Liebhabers ein Abschied seines Schiffes an das "Brausen der See":

"Iam mea votiva puppis redimita corona
Lenta tumescentes aequoris audit aquas."
("Schon ist mein Heck mit dem Kranz der glücklichen Heimkehr umwunden,/ Hört mit gelassenem Mut
draußen das Brausen der See.") [24]

Die Originalität der Wiederaufnahme Petrarcas läßt sich allerdings noch deutlicher erkennen, wenn wir die auffällige Vorstellung eines 'mit Vergessen beladenen Schiffes' und die andere Vorstellung untersuchen, die Augen der Geliebten seien ein Leuchtzeichen, um den Hafen zu erreichen.

"nunc ad te, mea lux, veniet mea litore navis
servata; an mediis sidat onusta vadis?"
("Kommt nun gerettet mein Schiff zu dir, mein Stern, an das Ufer? Oder soll Kahn und Last kentern noch
mitten im Meer?") [25]

So lautet ein Vers der vierzehnten Elegie des 11. Buches von Properz. Der Autor gibt der Freude über eine wiedergefundene Liebe Ausdruck: Die Geliebte habe ihre ungnädige Sprödigkeit abgelegt - "fastus [...] iniquos", im Italienischen ist von "sdegni" die Rede - und den Tränen des Verehrers nachgegeben - "nec mihi plorante" [26], also der "pioggia di lagrime". Diesen Sieg setzt Properz mit der Beute gleich, die auf einem Feldzug gegen die Parther zu gewinnen sei: Die Könige und Wagen, das "herrliche Geschenk", "magna [...] dona", seiner Freude, die Last des Schiffes, möchte er der Geliebten in Form eines Gedichtes schenken; sollte sie aber anderen Sinnes werden, läge er lieber tot auf ihrer Türschwelle.

Wir erkennen auch hier die Verbindung ambivalenter Stimmungen, Hoffen und Verzagen, Begehren und Verzweiflung - "Di sospir, di speranze e di desio".

Die Verwendung der Elegien des Properz tritt noch deutlicher hervor, wenn wir die Evokation des Steuermannes Amor und Petrarcas Verzweiflung darüber, daß die "zwei süßen gewohnten Zeichen" verborgen seien, als Wiedergabe der unbedingten, unmäßigen, aber aussichtslosen Hingabe an die unerreichbare Laura verstehen. Zur "Tollheit der Liebe" finden wir eine markante Formulierung in den zitierten Elegien [27]:

"errat, qui finem vesani quaerit amoris:
verus amor nullum novit habere modum."
("Der geht fehl, der ein Ende begehrt für die Tollheit der Liebe;
Wahrhafte Liebe will nichts wissen von Maß oder Ziel.")

Der zwölfte Vers des Sonetts klingt wie eine Antwort auf den zwölften Vers der fünfzehnten Elegie des 11. Buches von Properz:

"si nescis, oculi sunt in amores duces."
("Weiß du, beim Lieben sind doch Führer die Augen zuerst.")

Die Freude über die unverhoffte Wendung des Liebesglücks und die Erinnerung an jene "nox mihi candida" [28], wie Properz sie in den beiden zusammengehörenden Elegien (11, 14 und 15) zum Ausdruck gebracht hat, werden von Petrarca absichtsvoll umgewendet in die Darstellung der Gefährdung des Liebessehns; Reue oder Gewissensqualen haben hierbei wohl die Rolle des bedrohlichen Geschicks übernommen, mit dem Properz die Freude über das Glück elegisch abschließt:

"sic nobis, qui nunc magnum spiramus amantes,
forsitan includet crastina fata dies."
("Ebenso birgt, ob wir jetzt auch stolz als Liebende atmen,
Schon der morgige Tag leicht das Verhängnis für uns.") [29]

Um die christliche, moralische Bedeutung des Sonetts - meines Erachtens auch des ganzen "Canzoniere" - zu erfassen, können wir noch einmal von der ersten Zeile ausgehen, in der Petrarca die kostbare Last des Glücks mit einer paradoxen Aussage, einem Oxymoron, in eine Last des Vergessens umgewandelt hat.

Was sollen wir uns unter diesem "Vergessen" vorstellen? Handelt es sich ausschließlich um die Selbstvergessenheit, die Entrückung, in welche der Gedanke an Laura den Dichter versetzt? [30] Da Petrarca Amor als den Steuermann im gefährlichen Sturm gewählt hat, nehme ich an, daß er hier mit dem "Vergessen" meint, was er in seiner Bekenntnisschrift, dem oben zitierten "Secretum", Augustinus in den Mund gelegt hat: "lila tamen est omnium precipua [...] quod Dei sui que pariter oblivionem parit."

[31] Die schlimmste Folge der Liebesleidenschaft sei es, daß sie den Menschen Gott und sich selbst vergessen lasse. An anderer Stelle derselben Schrift belehrt Augustinus Petrarca wie folgt: Um auf den Weg der Wahrheit und des Heils gelangen zu können, müsse er zuerst die "alte Last" ("vetus curarum sarcina") seiner Besorgnisse oder Bestrebungen abgelegt haben. Hiermit ist wohl das Verfallensein an weltliche Gedanken und Vorstellungen, an profane Beschäftigungen gemeint - "multa [...] magna que, quamvis adhuc mortalia, negotia" [32], der "rerum temporalium appetitus", dessen Ziele mit den Begriffen "Amor et gloria" bezeichnet werden. [33] Diese "Affekte" stürmen gegen die "Festung der Vernunft" ("arx rationis") an, welche schon zu fallen droht [34]; gegen das Geschick der menschlichen Leidenschaften hilft offenbar auch keine Willensanstrengung: "Sed desiderium frenare non valeo." "In antiquam litem relabimur, voluntatem impotentiam vocas." [35]

Petrarca hat uns in seiner Bekenntnisschrift nicht nur einige Hinweise auf die inhaltliche Konzeption

seines Sonetts gegeben - gegen die Last der Leidenschaften und des wütenden Geschicks vermag die Vernunft kaum etwas auszurichten [36]; er hat uns auch eine Bewertung dieses Konzeptes vorgegeben: Der Mensch sollte allem Weltlichem entsagen, seine Begierden der Vernunft unterwerfen und seine Hoffnung auf Gott allein richten. [37] Diese Bewertung wird mit den Metaphern zum Ausdruck gebracht, die wir aus dem Sonett kennen. Nach den Worten des fiktiven Augustinus vermag das Ich den "Stürmen der Welt" ("inter tot mundi procellas") nicht besser zu widerstehen als durch die geflissentliche Erinnerung an das eigene Elend, an die Sterblichkeit [38] - das Dichten wäre also auch das Medium einer solchen Meditation. Vor jene wahren Erkenntnisse schiebe sich eine Düsternis oder ein Nebel ("caligo"). [39] Petrarca gesteht, daß er sich seiner Irrtümer, seiner Ignoranz bewußt sei - was das Streben nach dem wahren Glück anbelange: "ignorantie et errorum mich i conscius multorum" [40]; wegen seines umnebelten Blickes - "oculis caligantibus" - gewahre er nicht die himmlischen Güter [41]; Augustinus weist auf die Seelenqualen, spricht: Seelenstürme seiner Bekehrung hin: Er habe bittere Seufzer gen Himmel gesandt und den Boden mit seinen Tränen genäßt. [42] Beachten wir allerdings eine inhaltliche Variation des Sonetts gegenüber der Bekenntnisschrift: Am Ende des "Secretum" gesteht Petrarca, daß Augustinus den dichten Nebel des Irrtums von seinen Augen genommen und deren Trübung zerstreut habe [43]; im Sonett wird diese praktische Folgerung aus dem Gewissenskonflikt nicht erwähnt oder angedeutet. Obwohl Petrarca im "Secretum" wie im Sonett die Sündhaftigkeit seiner aufs Irdische gerichteten Gedanken benennt [44], hält er im Gedicht indessen weniger beharrlich als im "Secretum" an den beiden "leuchtenden Anliegen" ("speciosissimae curae") - das sind: "Amor et gloria" - als den beiden Zeichen in der Verzweiflung fest. "Amor et gloria" sind als das Bemühen um ein tugendhaftes irdisches Leben und als der Ruhm durch die Dichtung zu verstehen [45]; im Sonett leuchten auch sie nicht mehr - weil sich etwa der Sturm der Selbstzerknirschung erhoben hat? Dann würden gerade Reue und Gewissensqualen ihn vom Hafen fernhalten?

Im "Secretum" hält Petrarca trotz der Vorhaltungen seines Gesprächspartners Augustinus, der die strenge theologische Tradition vertritt, an jenen weltbezogenen "curae" fest; das Wissen um diese Vorhaltungen hat im Terzett des Sonetts seinen Ausdruck gefunden: "Celansi [...] Morta [...] è [...] disperar del porto". Besonders deutlich erscheint diese Beharrlichkeit, mit der Petrarca gegen die Autorität des Kirchenvaters auf der autonomen, individuellen Gewissensentscheidung besteht, wenn wir seine Evokation des Hafens berücksichtigen. Der Dichter befindet sich in einem Zustand zwischen dem Schiffbruch und dem sicheren Hafen [46], sei dies der Hafen der Philosophie [47], sei es der Hafen im Sinn der "vita solitaria", wo man wie in einer festen Burg vor dem Ansturm der Leidenschaften geschützt sei. [48] Vergleichen wir schließlich noch Petrarcas Darstellung der Seefahrt des Ich mit dem berühmten inneren Sturm der Bekehrung aus den "Bekenntnissen" des Augustinus, so werden wir die ingenüose Sinnerneuerung des Sonetts verstehen. Der vorbildliche Text setzt mit den Worten ein:

"Jetzt aber, da meine grabende Selbstschau aus dem geheimen Grunde mein ganzes Elend hervorgebracht und dem Herzen zum Anblick gehäuft hatte, erhob sich der schwere Sturm, der einen schweren Regen von Tränen brachte." [49] Die anschließende Szene unter dem Feigenbaum schildert die erleuchtende Gewißheit, vor der alle "Nacht des Zweifels" ("omnes dubitationis tenebrae") aus dem Herzen schwindet; mit dem Glauben sei der Geist befreit worden "von den nagenden Sorgen des Bewerbens, des Gewinnens, des Wälzens und Kratzens in der juckenden Räude der Lüste". [50] Mit den von beiden Autoren verwendeten Metaphern ließen sich Imitation und Innovation wie folgt resümieren: In den "Confessiones" wird der Herrgott als Lenker oder Steuermann des Lebensschiffs bezeichnet, im Sonett ist es Amor. [51]

Petrarca verharrt in seiner Darstellung vor dem 'glücklichen' Ende; er veranschaulicht nicht, wie sich das innere und das äußere Leben unter dem Glauben wandeln sollte; er zeigt wie das - möglicherweise dubiose - Innenleben, das der ewigen Sicherheit noch nicht teilhaftig geworden ist, das Lebensschiff bestimmt, wie die Leidenschaften die äußeren Umstände lenken. Die Verzweiflung ist vom Ich selbst geschaffen; die "acedia" oder "aegritudo", die Augustinus im "Secretum" streng getadelt hat, und die ich als Melancholie oder auch als Weltverachtung verstehe [52], ist geradezu ein Mittel der Selbstbehauptung gegenüber der Welt, sie erscheint als die Kehrseite der Verachtung, welche der Humanist Petrarca seinen weniger gebildeten oder pragmatischer orientierten Zeitgenossen entgegenbrachte. [53]

Auch das Gedicht selbst ist kein sicherer Hort der Überzeugung oder der Wahrheit; immer aufs neue und mit unterschiedlichen metaphorischen Modellen setzt Petrarca im "Canzoniere" den Prozeß der verschiedenen Stimmungen - Sehnsucht, Hoffen, Reue, Verzweiflung - weckenden moralischen Erörterung in Bewegung - eine "endlose Begegnung mit dem Ich" - so hat es Walter Naumann einmal genannt [54] -, die auf dem Konzept einer bewußten, individuellen moralischen Verunsicherung beruht.

Wie der "Canzoniere" so ist auch dieses Gedicht in das Repertoire literarischer Formen und Inhalte aufgenommen worden, aus dem die nachfolgenden Dichter Anregungen und Imitationsvorlagen bezogen haben. Der Begriff des Petrarkismus bezeichnet einen quantitativen Höhepunkt dieser Nachahmungen. Betrachten wir die Übersetzungen und Nachahmungen unseres Sonetts, die Luzius Keller [55] zusammengestellt hat, so fallen die beiden Bedeutungen des vorgegebenen Metaphermodells auseinander - die Seelenanalyse oder Liebeslehre und die augustinerische Gewissensqual oder "ars vivendi". [56] Gleichzeitig wird man festhalten können, daß die Imitationen unreligiös oder unchristlich werden. Das mag teilweise damit zusammenhängen, daß die Liebesdichtung nach Petrarca schon vor dem eigentlichen Petrarkismus vom aristokratischen Hofleben geprägt, wenn nicht vereinnahmt wurde. [57] Ob die Liebesgedichte nun platonisierend schwärmen, sensualistisch werben oder satirisch

bloßstellen oder diese drei Tendenzen miteinander vermischen, so können wir sie in jedem Fa] \n unmittelbar als die Gedichte Petrarca's auf gesellschaftliche Verhaltensweisen und Normen beziehen; die soziale oder einfach gesellige Funktion der Liebeslyrik tritt häufig und deutlich zutage. [58] Unter den Imitatoren - den Franzosen Amadis Jamyn, Philippe Desportes, den englischen Petrarkisten Thomas Wyatt und Edmund Spenser - ist Torquato Tasso besonders hervorzuheben.

"Dimostra la prosperita ne l'amore

Passa la nave mia che porta il core
sotto un sereno ciel di stelle adomo
per queto mare: e sta la notte e 'l giorno,
spiando i venti, al suo govemo Amore.
A ciascun remo un bel desio d'onore
non terne di fortuna oltraggio o scorno,
empie la vela e rasserena intorno
aura di gioia, e temprà il dolce ardore.
Nebbia non lenta mai di feri sdegni
le sarte che di fede e di speranza
ha di sua mano il tuo signore attorto:
e scopro i duo lucenti amici segni,
e vive la ragione e l'arte avanza
tal ch'io già prendo il desiato porto."

"Über das Liebesglück

Es fährt mein Schiff mit meinem Herzen,
unter einem heiteren und mit Sternen geschmückten Himmel,
bei ruhigem Meer. Und Tag und Nacht
beobachtet die Winde an seinem Steuerruder Amor.
An jedem Ruder ein schöner Wunsch nach Ehre,
ohne Furcht vor Schicksalsschlägen und Beleidigung.
Es füllt die Segel und bringt heiteren Himmel
ein Freudenhauch, auch mäßigt er die süße Glut.
Kein Nebel behindert mit stolzer Verachtung
die Taue, die aus Glauben und Hoffnung
mit eigener Hand dein Herr geknüpft hat.
Schon entdecke ich die beiden leuchtenden Freundeszeichen,
es lebt die Vernunft, Kunst mehret sich,
so daß ich schon in den erwünschten Hafen einfahre." [59]

Es handelt sich um die Umkehrung des Sinns der Vorlage. Hugo Friedrich hat Tassos Imitation als "Parodie" bezeichnet [60]; das Gedicht gehört zum Anti-Petrarkismus, insofern aus der Liebesklage ein Lobpreis der Liebeserwartung geworden ist. Ich vergegenwärtige einige Merkmale der Umkehrung. Das Schiff trägt anstelle des Vergessens wie ein Beutestück ein Herz - vielleicht ist es das Herz der Geliebten; der Himmel ist sternklar, das Meer ruhig. Der Steuermann nutzt die günstigen Winde, sprich: die Zustimmung der Geliebten; "desio d'onore" und "dolce ardore" stehen in harmonischem Reim, Ehre und Begehren haben dasselbe Ziel; "fortuna" repräsentiert die Umstände, die das glückliche Treffen

stören können; die Geliebte zeigt keine Verachtung oder Ablehnung, der Verehrer darf auf ihr Wort vertrauen; Vernunft und Kunstfertigkeit, Schiffahrt und Lebenskunst, helfen den "ersehnten Hafen" zu erreichen; sie dienen also nicht dem vergeblichen Kampf gegen die Leidenschaften, sondern bestimmen das kluge Verhalten des Steuermanns - "spiando i venti". Die Vernunft tritt nicht gegen die Affekte an, sondern begibt sich wegen des gesellschaftlichen Ansehens in ihre Dienste.

Schon der Versuch einer Übersetzung der wahrscheinlich geistreichsten Imitation aus der Feder des Spaniers Francisco de Quevedo zeigt, daß dieser Dichter der anscheinend konventionalisierten Darstellung der gescheiterten Liebe eine weitere wirkungsvolle Steigerung verliehen hat [61]:

"Molesta el Ponto Boreas con tumultos
ceroleos y espumosos; la llanura
del pacifico mar se desfigura,
despedazada en formidables bultos.
De la orilla amenaza los indultos
que blanda, le prescribe carcel dura;
la luz del sol, titubeando oscura,
recela temerosa sus insultos.
Dejase a la borrasca el marinero;
a las almas de Tracia cede el lino;
gime la entena, y gime el pasajero.
Yo así, náufrago amante y peregrino,
que en borrasca de amor por Lisis muero,
sigo insano furor de alto destino."

(Blau schäumt der Pontus hoch, wenn ihn
Boreas reizt; mißgestaltet ist des
Meeres stiller Plan, aufgerissen
in furchterregenden Gestalten.
Die See bedroht des Ufers Gnade,
das, wenn es hell, ihm harte Mauern setzt;
düster schwankend scheut
das Sonnenlicht ihr wildes Aufbegehren.
Überlassen muß der Schiffer sich dem Sturm,
Thrakiens Schatten weicht das Segel;
es ächzt die Rahe, der Reisende stöhnt auf.
Ich, ein schiffbrüchig Liebender und auf der Fahrt,
der in dem Liebesturm für Lisis stirbt,
jage in tollem Rasen hohem Schicksal nach.)

Es fällt auf, daß sich die Beschreibung des Seesturmes, gemäß der Konvention des Sturmes der Leidenschaften verselbständigt hat; das Sturmgesehen ist einer Metaphorisierung unterworfen worden: Bildspender ist der Bereich des menschlichen Lebens; bildempfangender Bereich ist das Toben der Natur ("molestar"; "se desfigurar", "amenazar", "prescribir", "carcel dura", "temerosa", "indultos", "insultos"). Der Liebende, der in die erste Zeile der Vorlage präsent und sinnstiftend für den Ablauf der Vorstellungen eingeführt wurde, erscheint hier erst im zweiten Terzett: Er hat den Naturvorgang

wahrgenommen, als einen von ihm selbst getrenntes ungeheuerliches Geschehen; er zieht einen Vergleich zwischen seiner Situation, der eines schiffbrüchigen Liebenden, und dem Naturgeschehen. Indem er aber das eine mit dem anderen vergleicht, verwendet er die Vorstellungen aus der Natur nicht zur Erklärung seiner Stimmungen oder Gewissensfragen. Wie das berühmte Paradox Quevedos: "polvo enamorado" - "Staub entbrannt in Liebe" - so ließe sich auch die paradoxe Konzeption dieses Sonetts deuten: Es "wird nicht auf Erkenntnis verzichtet, aber darauf, daß die Erkenntnis einen Sinn gibt. Ein Irrsinn ist die Summe der Erfahrung seines [d.i. Quevedos] Bewußtseins". [62]

Wie bei Petrarca so ist auch bei Quevedo die Dichtung über die Liebe mit den Aussagen über die Dichtung, sind die Liebesklagen mit dem Lob des Dichtens verknüpft. Die "bittere Frucht" des Ruhmes, welche Petrarca vom Lorbeer pflückt [63], wurde natürlich von Ovids Erzählung über Apollo und Daphne inspiriert. [64] Die Aussagen über die Liebesleiden werden mit der Aussage verknüpft, daß weder die Klage, noch Schönheit oder Tugend der Geliebten ohne das Medium des Gedichtes existent wären. Seinen Seufzern - formuliert Quevedo - habe er die Stimme des Gesangs verliehen:

"A los suspiros di la voz del canto";
oder:
"Señas me da mi ardor de fuego eterno,
y de tan larga y congojosa historia
sólo será escritor mi llanto tierno." [65]

Ich vermute, daß Quevedo mit der letzten Zeile seines Sonetts über den schiffbrüchigen Liebenden - "sigo insano furor de alto destino" - auf eine Vorstellung anspielt, die in die poetologische Diskussion des 16. Jahrhunderts mit der lateinischen Übersetzung von Platons Dialog "Ion" durch Marsilio Ficino eingeführt worden ist: auf den "furor poeticus". [66]

Aus Quevedos Vers können wir also ein pathetisch überhöhtes Selbstverständnis des Dichters ablesen; wir finden damit einen Zugang zu der Variation unseres poetischen Seesturms, in der es ausschließlich um die Existenz des Dichters geht, der seinem Selbstverständnis, seinem "hohen Schicksal" gemäß etwas zu verkünden hätte, der aber überzeugt ist, daß sein Werkzeug, die Sprache, ihre Ausdruckskraft verloren habe; dank einer syntaktisch und semantisch gesuchten, artistischen Ausdrucksweise erzielte Stéphane Mallarmé einen "bewußt wirkenden Zauber" [67], der das "Wissen des Dichters" eher verbirgt als verkündet [68]:

"A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A meme les echos esclaves
par une trompe sans vertu
Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves

Abolit le mat dévêtu
Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé
Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène." [69]

"Der lastenden Wolke [wird es] verschwiegen,
die niedrig [ist] aus Basalt und aus Lavamassen,
unmittelbar von den sklavischen Echos
[wird es verschwiegen] von einer Tuba ohne Kraft,
was für ein grabeshafter Schiffbruch (du
weißt es, Schaum, doch speiest darauf)
jenen einen höchsten unter den Trümmern des Wracks,
den entkleideten Mast, vernichtet,
oder dieses [wird verschwiegen], daß rasend, weil nicht
irgend [solch] ein hoher Untergang [stattfindet],
der ganze eitle Abgrund, ausgespreitet,
in dem so weißen Haar, das dahinschwimmt,
aus [schierem] Geiz ertränkt haben wird
den kindlichen Leib einer Sirene." (deutsch von W. Naumann)

"Das Bild der Seefahrt ist eine der beliebtesten Metaphern der abendländischen Literatur für das Wagnis des Dichters." [70] Mallarme hat auf die metaphorische Tradition zurückgegriffen; in seiner Darstellung des "Dichters in seiner Zeit, schiffbrüchig, doch aufrecht und stolz untergehend" [71], erinnert allein noch der "flanc enfant d'une sirene" an die Vorstellungen der Seefahrt, die Petrarca bei Ovid hatte finden können.

Erschienen in: arcadia, Bd. 26, 1991, H. 1, S. 33-49.

Anmerkungen.

1. W.G. Benham, *Book of Quotations, Proverbs and Household Words*, London 1924, S. 584b. Vgl. A. Arthaber, *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali in sette lingue*, Mailand 1981, S. 550.
2. Petrarca, *De vita solitaria; Prose*, hg. v. G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Mailand/Neapel 1955; S. 560, 562, 576.- Zur Auslegung siehe: A.M. Voci, *Petrarca e la vita religiosa: Il mito umanista della vita eremitica*, Rom 1983, passim u. bsds. S. 15, 101.
3. Petrarca, *De vita solitaria; Prose*, S. 366.
4. Ebd.
5. M.F. Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, lat. u. dt., hg. u. übers. v. H. Rahn, Darmstadt 2, Bde 1988; X 2,8; vgl. 4-11; Bd. II, S. 486ff. P. de Nolhac, *Petrarque et l'humanisme*, 2 Bde, Paris 1907 (Nachdruck: Turin 1959); II, S. 89, Anm. 3. Vgl. Horaz, *Epist. I 19*; Cicero, *De oratore*, I, 22-23; 54.
6. Quintilian, a.a.O., X 2,11; Bd. II, S. 489.-

7. Ich folge hierbei folgenden Untersuchungen: H. Gmelin, Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance; in: Romanische Forschungen XLVI, 1932, S. 85-360, hier: 142-165; H. Grubitzsch-Rodewald, Petrarca und Arnaut Daniel. Petrarca's Imitationstechnik in der Kanzone "Verdi panni"; *arcadia* 7 (1972), S. 154-157; A. Buck, Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance, Tübingen 1952.
8. H. Friedrich, Epochen der italienischen Lyrik, Frankfurt M. 1964, S. 164: "Der Canzoniere ist das lyrische Meisterwerk der schwachen Seele, die sich dem Glück des Leidens, der süßen Müdigkeit hingibt. Und doch bildet dieser passive Seelenzustand nur den Stoff für die dichterische Arbeit mit ihrer Verantwortung vor der Sprache."
9. Petrarca, *Seniles*, XII 2; Opera, Basel 1554 (Nachdruck 1965), II, S. 1001; vgl. Buck, Ital. Dichtungslehren, S. 73.
10. Horaz, Epist. II 1, 156f.: "Graecia capta ferum victorem cepit et artis/ intulit agresti Latio"; Sämtliche Werke, Lat. u. dt., hg. v. H. Färber u. W. Schöne; Darmstadt 1982. Der Text aus Petrarca, *Familiare*, XXIII,19, lautet: "Firmabit, ut spero, animum ac stilum, et ex multis unum suum ac proprium conflabit, et imitationem non dicam fugiet sed celabit, sic ut nulli similis appareat sed ex veteribus novum quoddam 'Latio intulisse' videatur." (Prose, S. 1018) Die Wendung "suum et proprium" erscheint auch in *Fam.* XXII 2,17; *Familiari*, hg. v. V. Rossi, 4 Bde, Florenz 1933-1942; IV, S. 106/7.
11. Hierzu: *Fam.* XXIII 19; Prose, S. 1018; *Fam.* XXIII 2,20, in: Rossi, IV, S. 108; *Fam.* XXII 2,17, in: Rossi, IV, 107.
12. *Fam.* XXIII 19; Prose, S. 1018/20.
13. I. Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. v. K. Vorländer, Hamburg 1963; § 47, S. 163-164. Petrarca meinte, daß in der Dichtung noch nicht das Seelenheil zu finden sei, daß sie aber für viele ein Weg zum Heil sein könnte; *Fam.* XVII 1,3; in: Rossi, 111, S. 221; vgl. Voci, Petrarca e la vita religiosa, S. 106.
14. H. Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, München 1973; §§ 692, 716, 462.
15. Zu den hier verwendeten Begriffen siehe: J. Nieraad, "Bildgesegnet und bildverflucht". Forschungen zur sprachlichen Metaphorik, Darmstadt 1977, S. 53; M. Riffaterre, La métaphore filée dans la poésie surréaliste; *Langue Française*, 1, 1969, S. 46-60.
16. Nieraad, S. 53 (nach Richards und Weinrich).
17. Nieraad, S. 53,37. - P. Ricoeur, La métaphore vive, Paris 1975, S. 279, 288, 289, 301 ff.
18. Petrarca, *Secretum*; Prose, S. 46; 44.
19. Ricoeur, *Métaphore vive*, S. 289: "C'est cette innovation de sens qui constitue la métaphore vive. Ne tenons-nous pas du même coup la clé de la référence métaphorique? Ne peut-on pas dire que l'interprétation métaphorique, en faisant surgir une nouvelle pertinence sémantique sur les ruines du sens littéral, suscite aussi une nouvelle vise référentielle, à la faveur même de l'abolition de la référence correspondant à l'interprétation littérale de l'énoncé?" Vgl. S. 279, 288.
20. Petrarca, *Secretum*, Prose, S. 62.- Zur Verbindung der klassischen mit der christlichen Kultur in diesem Text siehe die Einleitung von G. Martellotti, ebd., S. XIV.

21. Vergil, Aeneis, Lt. u. dt., hg. v. J. Götte, München/Zürich 61983; IV, 412.
22. Vergil, Aeneis, I, 89, 125, 122f.; III, 420ff. I, 102/4: "Talia iactanti stridens aquilone procella/ velum adversa ferit fluctusque ad sidera tollit./ franguntur remi, turn prora avertit et undis/ dat latus...".
23. Ovid, Amores, Lt. u. dt. v. W. Marg u. R. Harder, Darmstadt, 1984; II, 4, v. 5-8.
24. Ovid, Amores, 111 11, v. 29f.- D. Scheludko, Ovid und die Trobadors; in: ZfRPh, LIV, 1934, S. 154. Weitere Belege zur Verwendung der Vorstellung, daß der Liebende ein Schiff oder ein Schiffer in der Gewalt der Wellen ist: Scheludko, Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik; in: Archivum Romanicum, XI, 1927, S. 295.
25. Properz, Gedichte, Lt. u. dt. v. R. Helm, Berlin 21978; II 14, v. 29-30.- J. Petrie, Petrarch: The Augustan Poets, the Italian Tradition and the Canzoniere, Dublin 1983, S. 204, hat auf die nicht zu unterschätzende Bedeutung des Properz für Petrarcas Dichtung aufmerksam gemacht. Gmelin, Imitatio, S. 162, führt folgende Belege für die Imitation an: Prop. II 23,105 - Canzon. 127, 85; Prop. IV 8,55 - Canzon. 147; Prop. II 12,12 - Canzon. 37,80.- Hinweise auf die Zitate oder Anspielungen in unserem Sonett, Canzon. 189, habe ich noch nicht gefunden.
26. Properz, II 14, v. 13-14.
27. Properz, II 15, v. 29-30.- In Canzoniere 235 verwendet Petrarca im Vergleich ein "Nave di merci preziose carica": Der Sprecher sucht sein brüchiges Boot vor dem harten Stoß ihres Stolzes zu bewahren wie nie ein kluger Steuermann sein reich beladenes Schiff vor den Klippen; hier treiben Tränen-Regen und Seufzer-Winde das seiner Segel und seines Steuers beraubte Schiff durch die Nacht. Vgl. Canzoniere 323, v. 13-24, wo der Untergang eines großartig bestückten und geschmückten Schiffes das Scheitern der Liebe versinnbildlicht. In der Sestine Canzoniere 80 ist das Lebensschifflein nicht geeignet für die Fährnisse des Lebens, obwohl der Schöpfer den Hafen - des Heils - gezeigt habe, obwohl der Sprecher den gewohnten Lebensweg nur schwer aufgeben kann. Die elegische Betrachtung des schwachen Lebensschiffes ist als Variation - unter dem Aspekt der Gewissenserforschung - von Ovid, Epist. ex Ponto, I, 435 zu sehen: "nos fragili ligno vastum sulcavimus aequor". Zur Verwendung des Symbols im Mittelalter vgl. Scheludko, Beiträge z. Entstehungsgeschichte (wie Anm. 24), S. 296.
28. Properz, II 15, v. 1.
29. Properz, II 15, 53f. Scylla erscheint übrigens in Vergils Aeneis, III, v. 426ff., als ein schönes Mädchen bis zum Schoß, darunter als ein Meeresungeheuer.
30. Etwa in Canzoniere 126, v. 56; 193, v. 3.
31. Petrarca, Secretum, Prose, S. 160, vgl. 156.
32. Ebd., S. 214, 166.
33. Ebd., S. 82, 132.
34. Ebd., S. 106-108.
35. Ebd., S. 214, vgl. 154.
36. Einen Hinweis auf die unmittelbare biographische Auswirkung der Fortuna - der Vermögensverlust der Familie - findet man im Secretum, ebd., S. 118.- Vgl. hierzu E.H. Wilkins, Vita del Petrarca, aus d.

Engl. v. R. Ceserani, Mailand 1964, S. 13,24, 134.

37. Petrarca, *Secretum*, in: *Prose*, S. 46, 50, 52, 68.

38. Ebd., S. 28.

39. Ebd., S. 30.

40. Ebd., S. 32.

41. Ebd., S. 22.

42. Ebd., S. 40. Vlg. hierzu Augustinus, *Confessiones*/Bekenntnisse, Lt. u. dt., hg. v. J. Bernhart, München 21960; VIII 12, 28.- Eine interessante Assoziation ließe sich zwischen Canzoniere 189, v. 7, und der Wendung aus *Secretum*, *Prose*, S. 206, herstellen: "Rescessis velis/ hier: "Hülle", "Tuch"/ tenebris discussis...".

43. Petrarca, *Secretum*, *Prose*, S. 212.

44. Ebd., S. 70: "Videbis profecto cogitatio illa salubris, ad quam te nitor attollere, quot adversantibus cogitationibus victa sit." Vielleicht könnte man das Adjektiv "pronto" des Sonetts - "pensier pronto e rio" - auf die Eloquenz beziehen, auf das leere, rasch und mit Eitelkeit zitierte Wissen, eine Art Vogelgezwitscher nach den Worten des Gesprächspartners Augustinus; ebd., S. 72-74.

45. Ebd., S. 132, 140, 158.

46. Ebd., S. 42.

47. Augustinus, *De beata vita*; *Oeuvres. Dialogues philosophiques*, Lt. u. frz., hg. v. J. Doignon, Paris 1986, 1.1, S. 48ff. : Hier werden die verschiedenen Möglichkeiten, den "philosophiae portum" zu erreichen, mit der Vorstellung der Seefahrt verbunden.

48. Petrarca, *De vita solitaria*, *Prose*, S. 340.- Petrarca, *Familiars IV 1, 19*: "nondum enim in portu sum, ut securus praeteritarum meminerim procellarum" (in: *Prose*, S. 838) .

49. Augustinus, *Confessiones*/Bekenntnisse, VIII 12, 28-30; S. 413.

50. Ebd., IX 1,1.

51. Ebd., VI 5, 8; VI 7,12.

52. Petrarca, *Secretum*, *Prose*, S. 106, 108.

53. Ebd., S. 114: "non pluris facio quid de me vulgus extimet, quam quid brutorum greges animantium".

54. W. Naumann, *Das Sonett Petrarca's*, in: ders., *Traum und Tradition in der deutschen Lyrik*, Stuttgart 1966, S. 95.

55. Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus. *Studien und Texte*, hg. v. L. Keller, Stuttgart 1974, S. 396ff.

56. Petrarca, *Secretum*, in: *Prose*, S. 122.

57. Vgl. zum Beispiel Serafino dall'Aquila, 1466-1500; hierzu: B. Bauer-Formiconi, Die Strambotti des Serafino dall' Aquila, München 1967.
58. Man vgl. auch die Schönheitsdarstellungen: P. Brockmeier, Vom verliebten Haß über den erquickenden Verdruß zum schmerzlichen Genuß, in: Schöne Frauen-schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen, hg. v. Th. Stemmler, Mannheim 1988, S. 199-246.
59. T. Tasso, Poesie, hg. v. F. Flora, Mailand/Neapel 1952, S. 916; Übersetzung nach L. Keller, Übersetzung u. Nachahmung, S. 399.- Vgl. als Variation unseres Themas auch das Madrigal "Nave in mar", T. Tasso, Poesie, S. 773.
60. Friedrich, Epochen d. ital. Lyrik, S. 433.
61. F. de Quevedo, Poesia original completa, hg. v. J. Manuel Blecua, Barcelona 1981; Nr. 454, S. 499.- Die Anregung zu diesem Vergleich habe ich gefunden in: Stephanie Gerstenberg, Quevedos "Canta sola a Lisi" und Petrarcas "Canzoniere" , Magisterarbeit am Institut f. Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft im FB Germanistik, FU Berlin Sommersemester 1988; S. 102-107.
62. W. Naumann, Staub, entbrannt in Liebe. Das Thema von Tod und Liebe bei Properz, Quevedo und Goethe; arcadia, 3,1968, S. 168.- Hierzu: Quevedo, Poesias, Nr. 471.
63. Petrarca, Canzoniere 6.
64. Ovid, Metamorphosen, Lt. u. dt. v. E. Rösch, München 1952; I, 452-567.
65. Quevedo, Poesias, Nr. 485, v. 12, S. 520; Nr 479, v. 9-11, S. 516; vgl. Nr. 473, v. 12-14, S. 512.
66. Siehe hierzu: B. Weinberg, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 Bde, Chicago/Toronto 1961.
67. Ich resümiere die Interpretation von W. Naumann, Deutung eines Gedichts von Stephane Mallarme; Französische Literatur von Beaumarchais bis Camus (Interpretationen 6), hg. v. D. Steland, Frankfurt M. 1969, S. 197-205; hier: 204.
68. Naumann, ebd., S. 200.
69. St. Mallarmé, Oeuvres complètes, hg. v. H. Mondor u. G. Jean-Aubry, Paris 1951, S. 76. Zum Dichtungsverständnis siehe etwa den Text "Solitude" (in: "Variations sur un sujet"), ebd., S. 405-409, 408. Weitere Erklärungen zur Bedeutung des Schiffbruchs in der Dichtung Mallarmes und zur Darstellung des Dichters bei W. Naumann, Der Sprachgebrauch Mallarmes, (1936) Nachdruck Darmstadt 1970; S. 64-74.
70. Naumann, Deutung eines Gedichts v. St. Mallarme, S. 200.
71. Naumann, ebd., S. 200.